

Migraciones sexuales y América Latina en documentales de Aldo Garay y Sebastiano D'Ayala

*por Lucas Martinelli**

Resumen: Este artículo analiza desde la noción de migraciones sexuales dos documentales de Aldo Garay y Sebastiano D'Ayala Valva que retratan la cuestión travesti en América Latina. Por un lado, *El hombre nuevo* (Garay, 2015) traza un recorrido por los lazos familiares y biológicos de una travesti y siembra vacíos de sentido vinculados a los procesos históricos de la revolución sandinista. Por otro lado, *Ángel* (D'Ayala, 2009) incursiona en el lado oculto de la vida en las metrópolis desde la observación del retorno al suburbio de la protagonista y señala las aristas del interés por el dinero de sus familiares. En ambos casos, la migración emerge como escape a mundos donde prima una frontera que excluye los cuerpos transexuales: la revolución, la religión y la inhabitabilidad de las ciudades para quienes no poseen el capital.

Palabras Clave: migración, sexualidad, trans, Aldo Garay, América Latina.

Abstract: From the point of view of sexual migrations, this article analyzes two documentaries by Aldo Garay and Sebastiano D'Ayala Valva which portray the trans question in Latin America. On the one hand, *El hombre Nuevo* (Garay, 2015) follows a journey a trans person through the bonds of family and biology as it explores blank spots linked to the Sandinista revolution. On the other hand, *Ángel* (D'Ayala, 2009) dives deep into the hidden shadows of the metropolis as it watches the main character's return to the suburbs, and her interest in the family fortune. In both cases, migration arises as an escape from worlds which exclude transexual bodies: religion, the revolution, and uninhabitable nature of cities for the underclass.

Key words: migration, sexuality, trans, Aldo Garay, Latin America.

Migración sexual

La noción de *migración sexual* apunta a un proceso descrito por Didier Eribon, en el capítulo denominado “La huida a la ciudad” del libro *Reflexiones sobre la cuestión gay* (2001). Allí el autor describe la migración de los individuos cuyas condiciones sexuales no se ajustan a las prácticas y normas de los lugares donde han nacido y pasado su infancia, lo que los obliga a migrar hacia ciudades que permiten tanto el anonimato como el desarrollo de una libertad contraria a las trabas que caracterizan la vida en las pequeñas ciudades o pueblos donde todo el mundo se conoce. Las grandes ciudades se transforman en el destino de los sujetos injuriados que se desvían de la heterosexualidad: “la ciudad es ante todo una manera de escapar en la medida de lo posible al horizonte de la injuria cuando ésta significa la imposibilidad de vivir la homosexualidad propia sin tener que disimularla continuamente” (Eribon, 2001: 41). Por lo tanto, no se trata de una fisura en una vida, delimitada por una frontera geográfica, sino una posibilidad para definir la propia subjetividad y hasta construir la identidad personal. También es posible entender la noción de *migración sexual* desde un vínculo directo con lo que Néstor Perlongher denominó “exilio sexual”. Esta idea quedó registrada en una entrevista realizada por Osvaldo Baigorria para un número de la revista *Cerdos & Peces* del año 1985:

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 [...] 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 (Perlongher, 2004: 273-4).

Ante las condiciones de vida impuesta por determinadas sociedades sobre aquellos sujetos que no se ajustan a sus normas sexuales, los individuos

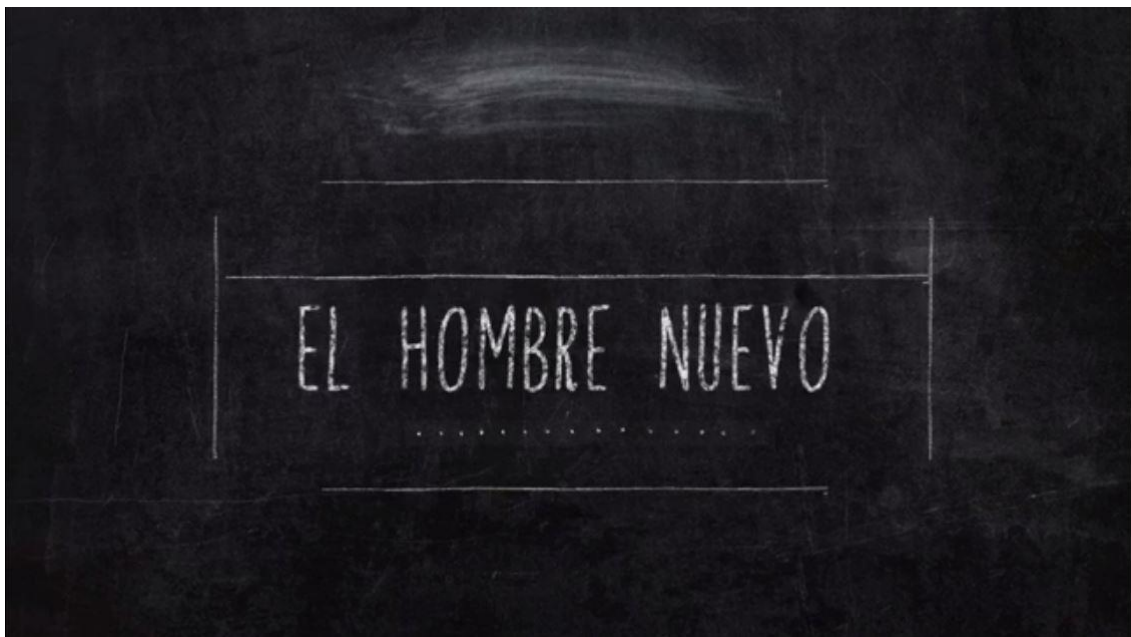
deben migrar para escapar de la violencia o buscar mejores condiciones de vida.

En dos de los documentales que se analizan en este artículo, es posible notar la presencia de la migración sexual como una decisión vital relacionada con la condición travesti de los personajes retratados. Al mismo tiempo, estos documentales también efectúan en su ficcionalización un movimiento migratorio: parten del lugar que se ha escogido para vivir y practican el retorno al hogar: en un caso es la vuelta desde Montevideo a una pequeña ciudad en Nicaragua, en el otro desde París a una pequeña ciudad en Ecuador. Los temas que se presentan son similares: la cercanía con la política, la emergencia de la voz travesti y la pobreza. Pero el modo en el que se elaboran define un contraste notorio entre los posibles acercamientos a la cuestión transexual en su vínculo particular con una perspectiva sobre América Latina. Por un lado, *El hombre nuevo* traza un recorrido por los lazos familiares y biológicos de una travesti, al mismo tiempo que siembra vacíos de sentido vinculados a los procesos históricos de la revolución sandinista. Por otro lado, *Ángel* incursiona en el lado oculto de la vida en las metrópolis desde la observación del retorno al suburbio de la protagonista, al mismo tiempo que señala las aristas del interés por el dinero de sus familiares.

A la espera del hombre

El relato construye la historia del retorno de Stephania a su pueblo de origen. El regreso se plantea desde la diferencia: ella no es el varón que se fue, sino que ha cambiado su identidad de género; Stephania es ahora travesti. Roberto (cuando era reconocida como niño) fue trasladado de Nicaragua —su país natal— a Uruguay —país en el que vive actualmente— por medio de una célula de la organización de Tupamaros que se constituyó como su familia adoptiva. La narración utiliza el registro directo y observacional para retratar a la

protagonista como si fuese una historia de ficción en la que no existiera la presencia del equipo que realiza el documental. En algunos momentos, se pueden observar a sus familiares y vecinos desde las típicas cabezas parlantes que dan testimonio a la cámara y cuentan acontecimientos pasados vinculados a la infancia de Stephania y su desaparición de Nicaragua.



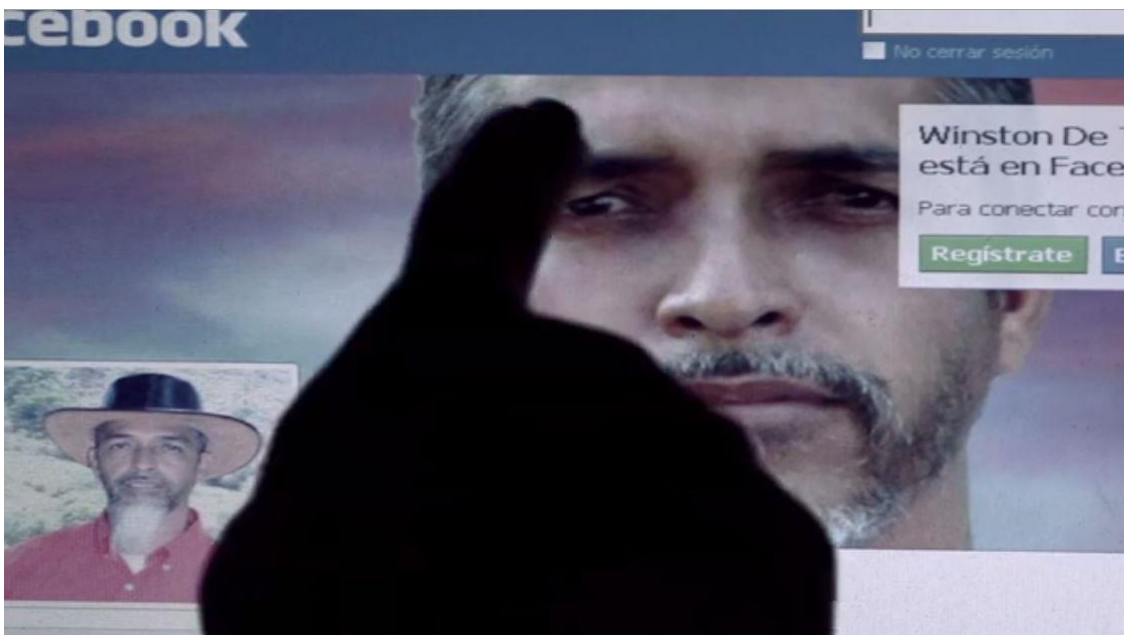
El hombre nuevo (Aldo Garay, 2015).

El nombre del documental tiene reminiscencias a una sentencia utópica de los años setenta compartida por organizaciones de izquierda en América Latina. Es así que *El hombre nuevo* considera una suerte de propedéutica revolucionaria que espera la emergencia de una nueva humanidad con la abolición del sistema capitalista. El documental presenta su título sobre un pizarrón escolar. Esta imagen se puede relacionar tanto con la deuda social respecto a la comunidad travesti, que por lo general es excluida del sistema educativo, como con la tarea revolucionaria de educación popular del que la protagonista fue partícipe. La película inscribe lo educativo como proceso de aceptación de las diferencias y de inclusión del diferente en el seno familiar. Aprender a conocer a Stephania, dar lugar a su palabra, es la vía para ese

reconocimiento. El trayecto de esta historia permite dar cuenta de los cambios del imaginario político y sexual que operaron entre los años transcurridos. Las preguntas se van presentando y no son respondidas por la película: una revolución que no pudo sostenerse, una familia que se deshizo del recuerdo de uno de sus integrantes (un infante) y una sociedad que excluye y condena a la errancia —lejana a sus hogares de pertenencia— a esas vidas cuyas condiciones sexuales no pueden reproducir la heterosexualidad y el modelo de familia.

La muerte del varón

El inicio de la película presenta a Stephania en distintos hoteles que recibe negativas ante la pregunta de disponibilidad habitacional. Se la ve pasar y atravesar un encuadre fijo de lado a lado en sus recorridos iterativos por las calles de la ciudad. Sin vivienda fija, subsiste de cuidar autos y la prostitución. En medio de esa cotidianidad, Stephania utiliza el “Facebook” para ponerse en contacto con uno de sus ocho hermanos y, ante la posibilidad de ser bien



El índice de Stephania sobre el rostro de su hermano.

recibida, viaja a Nicaragua. La película avanza dando cuenta de los reencuentros con sus familiares. Sus padres y hermanos biológicos rememoran y comparten sus recuerdos para reconstruir el pasado. Los relatos se mezclan. La pérdida del niño y uno de los hermanos, la entrega en adopción como un préstamo a una familia de guerrilleros y la sospecha de haber sido abandonados por los padres porque no podían mantenerlos. La revolución se vuelve telón de fondo de una época convulsa en la que el niño, cercano a la lucha armada, podría haber sido muerto en batalla.

Stephania regresa de una muerte doble. La primera, asumida ante la desaparición de Roberto niño donde las fantasías del deceso sirvieron de excusa a su familia para no buscarlo. La segunda, es la muerte del varón que vuelve con un género distinto con el que se identificaba al partir y hace del niño una niña, una mujer. Los testimonios evocan al Roberto niño. La misma persona dividida en un antes y después de partir, en un antes y después de los recuerdos y los relatos. En los reencuentros sobrevuela ese “hombre” que se creía desaparecido, que vuelve con una nueva identidad. En la transformación surge la aparición de un “nuevo” sujeto revolucionario —símbolo de revolución sexual—, donde el género se muestra como construcción de una expresión de deseo autopercibida. En este sentido, las apuestas de los últimos años de la teoría *queer* proponen subvertir determinadas estructuras de poder a partir del desarrollo de nuevas nociones y articulaciones políticas sobre la sexualidad y el género. Es así que Paul Preciado, pensando en las luchas que los movimientos sociales posteriores al Mayo Francés deben entablar, señala:

El objetivo ya no es “salvar a los prisioneros” o “dar voz a los habitantes de los barrios periféricos” hablando por ellos, sino crear las condiciones de la enunciación a través de las cuales “los prisioneros”, “las asociaciones de vecinos” o “los homosexuales” puedan producir un saber sobre sí mismos, reapropiándose de las tecnologías de poder que les constituyen como abyectos (2000: 158).

La idea de revolución sexual contemporánea reclamaría por la subversión de los flujos de poder (libidinales, económicos y lingüísticos, entre otros) que constituyen a los sujetos. El modo en que *El hombre nuevo* presenta la voz de Stephania, desde un alto grado de conciencia sobre sí, delimita el proceso de un camino de autoafirmación y poder que subvierte la victimización y la abyección. Se entiende este último concepto en el sentido que le da Judith Butler:

[...] aquellas zonas "invivibles", "inhabitables" de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales y en virtud de las cuales el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida (2002: 23).

El documental habilita oír la voz de Stephania desde un cuerpo ligado a una vida que se hace vivible.

El archivo

Uno de los elementos a destacar en esta película es la utilización de imágenes de archivo. La narración utiliza constantemente este recurso para interpelar a Stephania y a uno de sus hermanos que observa, por medio del mismo, sus testimonios provenientes de otro cortometraje realizado por Aldo Garay en los años noventa.¹ Ella se reconoce en una puesta en abismo temporal donde se ve más joven y resulta evidente el contraste con su cuerpo envejecido. Cuando el que observa el archivo es su hermano, se recurre a la emoción actual que provoca oír a destiempo las cosas por las que tuvo que pasar su hermana sin

¹ *Yo la más tremendo* (Aldo Garay, 1993).

su compañía y de este modo se intenta una recomposición emocional, tras el hiato sufrido por ambos.



Stephania en un documental anterior.

La recuperación de un archivo particular, se da cuando Stephania ingresa a un edificio e inmediatamente comenzamos a visualizar en la pantalla con un pixelado en otros colores el programa televisivo *Poder popular*, filmado durante la democracia popular sandinista. El audio relata que, en la junta de gobierno de reconstrucción nacional, sectores representativos del país se ponen a debatir. Una frase particularmente significativa es:

VOZ OVER. Porque el pueblo sabe usar su libertad para hablar de cara a sus dirigentes.

La cámara toma a Stephania de perfil en la oficina donde se resguarda el archivo mientras observa las imágenes en un televisor. La pantalla vuelve al programa y muestra a Roberto José Mirza, el alfabetizador popular niño que ella fue. Se produce una diferencia muy particular con esta recuperación de

parte de la memoria estatal, porque se trata de una confrontación por medio de las imágenes entre la subjetividad de Stephania y el recuerdo de Roberto que sobrevuela por la conciencia de todos los familiares y amigos entrevistados. Al verse en el televisor, ella dice “me muero” con una mezcla de felicidad y nostalgia. Un plano de registro actual expone en una encrucijada temporal a la misma persona con una convivencia de las imágenes de los dos géneros o identidades sexuales por las que ha sido atravesada.



Stephania observa el archivo.

Stephania contempla a Roberto que se presenta como coordinador mandado por sus veintitrés educandos de todas las edades y pregunta ante el tribunal:

ROBERTO. ¿Qué clase de capacitación se va a impartir en todos los niveles luego de la educación popular básica?

La pregunta se vuelve punzante. Ella, luego de esos años en los que ha sido educador, no ha recibido ninguna instrucción educativa y, como la gran

mayoría de las personas transexuales y travestis, ha dedicado su vida a subsistir en la suerte de la calle.



Roberto niño.

El ritual de la voz

La segunda escena que es posible destacar basa su atractivo en el intento de reposición de lo real. Primero se ve a Stephania en la reunión de un grupo evangelista. Allí se presenta como Roberto, un nicaragüense que ha conocido la biblia en Uruguay. Dice que dios nunca lo ha dejado “desamparado” y que por eso —además del pedido de su madre Alma y su hermano menor— fue a la iglesia. El cuadro siguiente es el primer testimonio de ese hermano menor, Leónidas, que relata que llegó a la iglesia porque el diablo lo tenía engañado y metido en cosas que no debía estar haciendo. Dice que el demonio también engañó a su hermano y que solo dios lo puede volver a transformar en el hombre que él es.



Ritual evangélico.



Ritual evangélico.

A continuación aparece el registro directo de un ritual evangélico. Una especie de exorcismo de género en el que la superposición de las voces del pastor y una mujer que canta alabanzas al señor se confunden y superponen en un

sinestésico efecto coral. La cámara toma de cerca la imposición de la mano del pastor sobre la frente de Stephania de ojos cerrados y de lejos a Leónidas con otros feligreses en la participación del ritual.

Luego de un fundido, Stephania compra tortillas en un puesto callejero y las come en una plaza. Se reencuentra con su madre, cuelga la ropa húmeda en una soga y se sienta para conversar. Entre otras cosas, le dice:

STEPHANIA. Si dios me va a hacer sentir algo, no va a ser algo que me va a doler. ¿Dice la biblia que me tengo que sacar las tetas? [...] Yo no vine a cambiar mi sexualidad, sino a reencontrar a mi familia. Lo que a mí me importa, mamá, es que me quieras como soy.

Un primer plano muestra a la madre que asiente al escuchar a su hija. Durante la película se vio que Stephania colaboraba con ella en las tareas domésticas.



Madre e hija posando para la cámara.

Ayudó con la cocina, la limpieza del patio delantero y el resto de la casa. Se las vio juntas frente al televisor escuchando atentas una campaña contra el dengue. Pero es a partir de esas declaraciones que la película muestra a la madre haciendo algo para la hija por primera vez: la peina y le hace trenzas frente al espejo.

Este modo de presentar la voz de Stephania emerge en un contexto político y social que comienza a hacerse cargo del lugar que confiere a los cuerpos que desafían la normativa del género. Es un tipo de voz que data de larga existencia, pero que encuentra un nuevo lugar en determinadas sociedades que dan lugar al reconocimiento de derechos fundamentales. Es una voz que comienza a inmiscuirse y existir en la arena política:

Si la voz es excluida, y por lo tanto incluida, en la constitución misma de lo político y de su *logos* subyacente, esta topología tiene algunas consecuencias prácticas y empíricamente observables. Podemos ver que la voz, en su función de exterior interno del logos, aparente *prelogos*, extra-logos, es convocada y necesaria en ciertas y determinadas situaciones sociales cruciales” (Dolar, 2007: 131).

De esta forma, la voz cobra dimensión desde un cuerpo que asume para la sociedad sus características personales, humanas y subjetivas.

Hacer política, hacer estética

Al partir de la afirmación de Rancière: “La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (2014: 20). Es posible entender que transformar lo que se ve y lo que se puede decir es un modo de hacer política.

Es necesario reflexionar sobre la existencia de un modelo hegemónico de la identidad travesti en las representaciones contemporáneas, para entender que los personajes que retrata Aldo Garay atentan contra el mismo.² Susan Sontag en sus *Notas sobre lo Camp* (1984), describe cualidades sensibles que en algunas ocasiones brindaron a los estudios de estética y la Teoría *Queer* categorías que sirvieron para pensar la identidad travesti y su representación. Denilson Lopes expone una posición de este tipo en un ensayo titulado: “Tercer Manifiesto Camp”. Allí las travestis en las representaciones artísticas se volverían *Camp* si:

La travesti, escindida entre la exageración de la afectividad y la fiesta de las apariencias, el brillo de la noche y la soledad de los cuartos, el éxtasis de la música y la violencia de lo cotidiano, la máscara y el cuerpo marcado, la alegría y la melancolía, es por excelencia un ser del mundo del simulacro [...] En la travesti no habita una dualidad hombre/mujer, sino una pulsión de simulación que constituye su propio fin (2002: 100-1).³

Esta pulsión de simulación se quiebra ante identidades presentadas en documentales como los de Aldo Garay, que no se fundan en la impostación, sino en una afirmación primaria del sentido de lo político: desde una crítica a la identidad como estereotipo. Este modo de presentar la identidad no está aislado de un conjunto de nuevas representaciones sobre las sexualidades. Respecto a estas transformaciones de lo visible en los documentales de los últimos años:

² Dentro de la idea de cierto estereotipo puede pensarse en los personajes del programa televisivo *Ru Paul Drag Race*. En este tipo de casos, el *glamour*, la superficie y el exceso son algunos de los modos del aparecer de cierta sensibilidad a la que se hace referencia.

³ “O travesti, cindido entre o exagero da afetividade e a festa das aparências, o brilho da noite e a solidão dos quartos, o êxtase da música e a violência do cotidiano, a máscara e o corpo marcado, a alegria e a melancolia, é por excelência o ser de um mundo simulacral [...] No travesti não habita uma dualidade homem/mulher, e sim uma pulsão de simulação que constitui seu próprio fim”.

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 (Lozano, 2017:33).

Los estereotipos sobre las identidades sexuales en general y de las travestis en particular, están entrando en eclosión en las sociedades contemporáneas (particularmente en América Latina) que reconocen experiencias históricamente condenadas.

Señorita y candidata

Un cortometraje de Aldo Garay tematiza la incursión en la vida política por parte de las travestis. *Señorita Candidata* (2010) retrata la cotidianeidad de tres travestis con el foco en Antonella Fialho. Ella es militante del PTS, trabaja en una cooperativa y un programa de radio. Es la primera candidata travesti en Uruguay. Dos de sus amigas, presentadas y mostradas en menor medida, son una travesti que se mantiene con el intercambio, permutación y venta de pájaros y de gallos de riña y otra que, peluquera de profesión, relata junto a su pareja la vez que se conocieron. Lo particular es que ninguna de las tres subsiste por medio de la prostitución y la figura estereotipada de la travesti como prostituta o animadora de espectáculos se diluye.

Al igual que la mayoría de los documentales de Garay, los cuerpos presentados llevan las marcas visibles del tiempo. Aunque la enunciación documental señale que la transfobia es una condena a la muerte joven. Aquí las imágenes las muestran en la trascendencia al tiempo: la máscara se corre y

deja ver un rostro atravesado de arrugas, sin maquillaje. El cuerpo más que mostrar algo está ahí, sin aparentar, y se deja marcar por el paso del tiempo. La precariedad de sus condiciones de vivienda y la pobreza están muy trabajadas en la historia. En determinado momento llega a decir:

ANTONELLA. Decido comprar una garrafa o que le tiro adentro a la olla.

En ese contexto se presentan sus actividades diarias: juntar leña cerca del río, prender el fuego con las ramas para calentar agua y tomar mate. Deja flores en el cementerio. Arregla los volantes de la militancia con corrector, escucha la radio, canta canciones en portugués y reparte panfletos por el pueblo a cada persona, saluda a quien se cruza entre las calles de tierra. Cuando se refiere a sí misma las nomenclaturas fluctúan entre el masculino y el femenino. El término travesti parece generarle una especie de incomodidad. Su performatividad de género es flotante, en este sentido escribe Judith Butler: "[...] la performatividad debe entenderse, no como un "acto" singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (2002: 321). En Antonella no hay pulsiones de simulación, sino búsquedas de identidad, intentos de afirmación, en un devenir que afronta sus particularidades, construyendo por el margen de los modelos hegemónicos, experiencias que se sitúan fuera de lo categorizable.⁴

Las lágrimas de los ángeles

Les travestis pleurent aussi (D' Ayala, 2006) retrata la vida de las travestis de la comunidad ecuatoriana que se dedican a la prostitución. Entre ellas, se destacan Ángel y Romina. Al primero el documentalista volverá a retratarlo en

⁴ En este sentido, también es destacable el cortometraje *La otra* (Lucrecia Martel, 1989) que retrata experiencias travestis y de travestismo.

el documental que analizo más adelante con mayor profundidad.⁵ Respecto a la segunda, me interesa destacar el modo de construcción de su vida. La cámara la acompaña por su hogar, el cuidado de su perro, el quehacer de las compras en un supermercado y la visita de su novio (que se muestra con el rostro borrado). Es una transexual que se afirma constantemente como mujer en el espacio de lo doméstico. Si bien alquila un departamento en París, ella misma explica que la situación de vivienda es complicada.

ROMINA. Lamentablemente, se nos hace muy difícil. Primero porque somos extranjeras, y segundo porque somos transexuales y tercero porque la mayor parte de nosotras hacemos la prostitución.

Como ya se ha referido en *El hombre nuevo*, la cuestión de vivienda es un tema central. No sólo para individuos migrantes, sino muchas veces sumado a esa misma situación, también en condiciones de pobreza.

En determinado momento del documental, Romina se asume como parte del “tercer sexo” que correspondería a poseer la magia de ser una mujer con un sexo masculino. Prima su voluntad de mostrarse como mujer con el entramado sociocultural y corporal que para ella conlleva en sus rasgos de sumisión al marido y el sacrificio por él desde el cuidado exclusivo del hogar. En este sentido, se puede pensar en un contraste a grandes rasgos que señala Alejandro Modarelli, pensando en Lohana Berkins y desde una mirada jocosa, entre las transexuales argentinas y las del “primer mundo” (lo que señala más que una contraposición de nacionalidades, las diferencias entre las clases sociales):

⁵ Me refiero a *Ángel*. Utilizaré el masculino para Ángel como una de las articulaciones posibles utilizadas en el documental sobre su nombre. Al respecto de Angel, su performatividad y autonominación en femenino se menciona con los nombres de Mujerón y Mía dependiendo el contexto.

La binaridad mujer/varón es un corset que las travestis argentinas acometen para no quedar sumidas en esa especie de escuela de la culpa de género propia de las trans del primer mundo, escuelas en sentido literal, en las que hay docentes que enseñan “a pasar por mujer”, mediante las tecnologías performativas, estéticas y bioquímicas más modernas, como si se tratara de una licenciatura en ilusión, a través de la cual la revolucionaria carnalidad travesti, la revulsiva genealogía de su identidad quedan enterradas bajo las capas arqueológicas del binarismo acrítico (2015: 198).

Es así que el asumir la binaridad del género, su pasaje constante y fluctuación esporádica, puede considerarse un arma de desterritorialización de los cuerpos y atentado contra la asignación de un género único.

El retorno al hogar

En el comienzo del documental *Ángel* (2009), él está junto a su hermana Blasina frente al Moulin Rouge, postal emblemática de París. Con la mirada a cámara, graban saludos para la familia en común que Ángel irá a visitar. Les cuenta que vive cerca de allí y por eso desde una oficina —que la cámara reencuadra— es desde donde les envía dinero. En los planos siguientes, la voz de Ángel sobrevuela unas imágenes nocturnas, mientras se prostituye al costado de la calle. En un testimonio a cámara afirma:

ÁNGEL. Yo no ambiciono una casa, un carro, una cuenta bancaria ni una cuenta en Suiza o en ningún lado. Lo que ambiciono es ver a mi familia mejor.

El progreso económico, que incentiva a generar una diferencia a ganar por medio de las divisas a cambio de la moneda del país de procedencia, se vuelve un tema recurrente para los migrantes. En un artículo que intenta captar cierta realidad económica de las relaciones Norte-Sur, Sonia Kerfa afirma: “El perfil de Ángel corresponde al de la gran mayoría de los migrantes ecuatorianos a

Estados Unidos y Europa, a España en particular, que participaron plenamente del desarrollo económico de su país de origen” (2013:154). La posibilidad de “hacer una diferencia” se ve plasmada en el sueño de Ángel de construir su casa propia en Ecuador.



Vista aérea.

Gracias a conseguir los papeles migratorios luego de unos años, Ángel puede volver a su país. El viaje se representa en algunos planos: primero el aeropuerto, una toma desde la ventanilla del avión y algunas vistas panorámicas de la ciudad de Guayaquil. La cámara acompaña, desde la parte trasera de un automóvil, el relato de Ángel sobre el ingreso al barrio donde vive su familia.



Vista desde automóvil.

ÁNGEL. Toda esta parte se llama el Cristo del Consuelo y aquel puente que vamos a cruzar, a nuestro delante, es el que lo divide con el suburbio.

En el reencuentro, Ángel habla con su familia, les muestra fotografías y la cámara retrata a sus familiares en su entorno semi-rural. En el desarrollo de la película es posible destacar una secuencia. Primero la madre cuenta sobre la homosexualidad de su hijo y en este momento expresa su aceptación:

MADRE. Antes que tener un hijo ladrón, un hijo fumón, mejor tengo un hijo maricón, pues. Así es mejor.

Pero a la vez, relata que, en el pasado, al enterarse que su hijo era homosexual, no pudo aceptarlo y le pegó. En reacción a la violencia de su

madre, él se escapó a Quito. En ese proceso migratorio, escapar del hogar, ha hecho su propia familia: “Por eso la sociabilidad gay —o lesbiana— se basa en principio y ante todo en una práctica y una "política" de la amistad: hay que tratar de establecer contactos, conocer gente que va a convertirse en amiga y formar poco a poco un círculo de relaciones elegidas” (Eribon, 2001:42). Este comentario de la madre sirve para introducir dos “visitas” de Ángel en Ecuador, llenas de fotografías de archivo.



Frente del club de boxeo.



Fotografía de archivo.

Primero recorre una escuela de boxeo donde entrenó durante unos años y luego visita a sus amigas travestis que se establecieron en Quito. A esta secuencia, se suma el relato de dos activistas de los derechos LGBTIQ (Lésbicos, Gays, Bisexuales, Transexuales, Trans, Travestis, Intersexuales y *Queer*) que explican desde una autoridad que les conferiría la militancia.



Alexis Ponce.

Alexis Ponce relata a cámara la participación de Ángel como una de las figuras centrales del movimiento que luchaba contra la detención de la violencia policial en las peleas que se presentaban casi a diario. Relata que él era entre respetado y temido (por su cuerpo desarrollado de boxeador) y era el encargado de viajar a Guayaquil para hacer enlaces con otros grupos que iban apareciendo en ese entonces. Un objetivo concreto de estas agrupaciones tenía que ver con despenalizar la homosexualidad que desde el año 1905 figuraba como crimen en el código penal con una sentencia a cinco años de prisión. Recién en el año 1998 pudieron introducir un artículo en la Constitución Nacional con la no discriminación por orientación sexual. Hacia el final de esta secuencia, se introduce la voz de un pastor de la iglesia evangélica (que tiene una fuerte presencia en Ecuador y en los países de América Latina) que condena esas sexualidades.



Frente de Iglesia Evangélica.

El documental finaliza con la visita de Ángel a su padre y en las cercanías de la vivienda de éste, su propia casa en construcción. Allí se da cuenta que su hogar que no está siendo construido y que su familia lo ha estafado, gastando en otras cosas el dinero que ha enviado.



Panorámica de Barrio de la casa de Ángel.

Desplazamientos y utopías

El hombre nuevo reflexiona sobre la posibilidad de aparición de una travesti que, más allá de las representaciones tradicionales que tienden a estereotipar esta figura, expone una afirmación identitaria a partir de una voz y una subjetividad que sostiene la mirada ante un horizonte revolucionario. De este modo, permite pensar en la necesidad de revisar los sucesos históricos y procesos políticos que involucran la consideración de las disidencias sexuales como un entramado simbólico, significativo y necesario, para las problemáticas vinculadas a la historia reciente y la construcción del archivo. Es necesario preguntarse por el recorrido de Stephania a Nicaragua, por ese itinerario que traza la película. Un movimiento que puede pensarse como retorno revisor a lo que pudo ser en contraste con lo que efectivamente fue, con lo que

efectivamente es. El pasado se hace presente como el eco de un grito revolucionario que se ahogó en las oleadas del neoliberalismo, pero que perdura como murmullo entre sus partícipes directos que creen en la responsabilidad por la transformación social como una premisa vital: se escucha tanto en los relatos de Stephania como uno de sus hermanos.

Ángel plantea seguir el recorrido del dinero que envía una travesti desde París a Ecuador. La mirada de Sebastiano D'Áyala está al borde de señalar el exotismo en el retrato de una prostituta negra, pobre y analfabeta que ha estado inmiscuida en las luchas LGBTIQ de su país de origen. Tal vez, el movimiento de esa mirada europea sobre América Latina se reivindique, no por la exposición de algunos testimonios que dejan en un lugar ambiguo a sus entrevistados, sino en la elección de Ángel como personaje retratado que es en sí mismo un testimonio que aporta mucho al pensamiento sobre la cuestión de la identidad y las sexualidades.

Ambos documentales reconstituyen el reencuentro, posterior a la huida de la heterosexualidad, con los lazos familiares. Al final, la aparición de lo religioso trama una encrucijada entre los mundos posibles de la salvación, donde los espacios de habitabilidad no permiten convivir a todos. Los espacios posibles e imaginados impulsan éxodos, exilios, huidas y búsquedas. Ni la religión, ni la revolución, ni el neoliberalismo, pueden garantizar el arribo a buen destino de quienes migran.

Bibliografía

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.

-
- Kerfa, S. (2013). "Homo œconomicus' o el efecto mariposa en la trayectoria de un trans afroecuatoriano entre París y Guayaquil en dos documentales franceses de Sebastiano D' Ayala Valva, *Les travestis pleurent aussi* (2006) y *Ángel* (2009)", en D. F. (editores), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el sur* (págs. 147-159). Madrid: Egales.
- Lopes, D. (2002). *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Lozano, E. (2017). "Memorias de una revolución excluyente: exilio y sexopolítica en *El hombre nuevo* de Aldo Garay", en *Revista Cine Documental*, 28-46.
- Modarelli, A. (2015). "Lohana Berkins, activista", en J. L. (editores), *Memorias, identidades y experiencias trans, (In) visibilidades entre Argentina y España* (págs. 193-201). Buenos Aires: Biblos.
- Perlongher, N. (2004). *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Preciado, P. (2000). "Terror anal", en G. Hocquenghem, *El deseo homosexual* (págs. 133-174). Barcelona: Melusina.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible, Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix barral.

* Lucas Martinelli es licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde realiza su tesis doctoral con mención en Estudios de Género. Se desempeña como docente en la carrera de Artes de la UBA y en la maestría en Estudios y Políticas de Género de la UNTREF. E-mail: lucasmartinelli87@gmail.com.