

## Esfera pública y subjetividades políticas en *El hombre nuevo* (2015) de Aldo Garay

---

Public sphere and political subjectivities in *The new man* (2015)  
by Aldo Garay

*Yamile Ferreira*

*Washington University in St Louis, Universidad de la República  
yamileferreira@wustl.edu*

Recibido: 03.04.19

Aceptado: 06.11.19

### **Abstract**

The article addresses the documentary *El hombre nuevo* by Aldo Garay, which proposed a critical stance towards hegemonic constructions of masculinity and femininity that characterizes patriarchal societies, questioning the idea of *man* as the only subject of social transformation, while proposing other ways to transition gender and political agency. These processes are conveyed through a complex portrait of Stephania Mirza Curbelo. Throughout the film, she confronts discrimination and systematic exclusion, related to poverty and homophobic and transphobic prejudices.

**Keywords:** Uruguayan cinema – Aldo Garay – Trans – Public Shere

### **Resumen**

El artículo aborda el documental *El hombre nuevo* de Aldo Garay, entendido como una fuerte crítica hacia el mandato de masculinidad que atraviesa las sociedades patriarcales, cuestionando a su vez la idea del *hombre* como único sujeto de la transformación social, al tiempo que propone otras maneras de transitar el género y la agencia política. Esos procesos se

concretan a través de un complejo retrato de su protagonista, Stephania Mirza Curbelo, quien confronta la discriminación y exclusión sistemática, ya que la vemos lidiando a lo largo de su vida con la pobreza y los prejuicios homófobos y transfóbicos de diversos signos ideológicos.

**Palabras clave:** Cine uruguayo; Aldo Garay ; Trans; Esfera pública

*Tomemos la arcilla  
para el hombre nuevo.  
Su sangre vendrá  
de todas las sangres,  
borrando los siglos  
del miedo y del hambre.*

Daniel Viglietti

## Introducción

Cuando Stephania Mirza Curbelo se para en frente a la reja de una vivienda de un barrio periférico de Montevideo y aplaude llamando a la dueña de casa (quien la recibe con sorpresa y luego evidente emoción), el público que ve la escena escucha a la señora, Lilián, decirle a Stephania: «¡Tanto tiempo sin verte, querido! ¡querida!... No estoy acostumbrada. Sos querida», y Stephania asiente, concordando: «Ahora querida». Se abrazan y la invita a pasar a su casa a conversar. La mirada de la cámara se queda quieta del lado de afuera de la reja, mientras ellas se alejan charlando, en su intimidad. A los pocos segundos, el cuadro cambia y nos encontramos también como espectadores en el living de Lilián, siendo testigos de los recuerdos de Lilián y Stephania, de su familia adoptiva y su adolescencia.

El procedimiento de Aldo Garay en *El hombre nuevo*<sup>1</sup> permite un acercamiento que se realiza a través de la confianza entre la protagonista y la mirada externa que la enfoca y la escucha. Le da entrada a su mundo, a su intimidad, y a su vida cotidiana, y con la confianza que se va desarrollando, Stephania habilita que la cámara y su director (y, por ende, su público) la acompañen en un viaje de reencuentro a su tierra de origen, a ver a su familia biológica en Managua.

---

<sup>1</sup> Estrenado en el 2015, obteniendo premios en diversos festivales internacionales.

A través del formato del cine-retrato, Garay elabora un registro que da cuenta del periplo personal de Stephania Mirza, una mujer trans nacida en Nicaragua, quien luchó en su niñez en la Revolución Sandinista como parte de los niños alfabetizadores, adoptada luego por una pareja de uruguayos pertenecientes al Movimiento de Liberación Nacional «Tupamaros». En Uruguay, la relación de Stephania con sus padres adoptivos se rompió cuando debió confrontarlos acerca de su deseo homosexual y su identificación femenina, lo que la llevó a los 16 años a buscar un sustento por fuera de los vínculos y contención familiares. En el presente del documental, Stephania se encuentra preparando su viaje a Nicaragua.<sup>2</sup> El filme de Garay se inscribe dentro de una tendencia del cine latinoamericano tanto de ficción como documental volcado hacia la atmósfera intimista, con técnicas y prácticas cinematográficas que se centran en aspectos de la microhistoria (Schroeder Rodríguez, 2016, p. 250), enfocándose de manera particular en las experiencias de minorías de género.<sup>3</sup>

Dada la historia personal de la protagonista, se hace evidente la referencia del título al «hombre nuevo» del socialismo, figura central de un imaginario de izquierda latinoamericana de prevalencia durante y después de los procesos revolucionarios del siglo xx, que se encuentra en varios discursos y creaciones de políticos e intelectuales. Asimismo, el retrato cinematográfico de la protagonista desborda esta referencia particular, ya que el documental procura realizar un cuestionamiento explícito a los límites lingüísticos y discursivos de la idea de Hombre como sujeto universal. Esta concepción atraviesa no sólo los discursos políticos, sino también los religiosos, estatales, familiares, etc., como manifestación de una estructura androcéntrica profunda de la arquitectura social. El propósito del presente artículo es analizar los múltiples sentidos que convergen en el documental y las situaciones específicas que busca criticar y cuestionar.

Dentro de los debates del lenguaje inclusivo en los países hispanohablantes, se encuentra el problema lingüístico-político del género masculino, ya que este no distingue entre su supuesto uso abarcativo de otros géneros y su uso restrictivo, quedando librado al contexto de emisión y recepción. En la película de Garay, el género gramatical del castellano se vuelve un elemento de visibilización de la exclusión y marginalización de los sujetos que no pertenecen al

---

<sup>2</sup> En este sentido, podríamos decir que el documental al mismo tiempo que alude al tropo de *el viaje al origen*, simultáneamente lo elude, ya que no concreta un periplo de enseñanza o de aprendizaje final.

<sup>3</sup> David W. Foster, en su trabajo sobre el cine latinoamericano contemporáneo, ha definido la aparición de un cine *queer* en el período de la posdictadura y los primeros gobiernos democráticos. Este cine, tanto de ficción como documental, se centra en las experiencias de sujetos sociales «que rompe[n] con los dictámenes de la vida burguesa y hegemónica», y cuya mayor preocupación se centra en la temática de la homofobia (2005, pp. 233-235).

(cis)género (hetero)masculino, tal como se aprecia en el dislocamiento entre significante y significado que se encuentra ya anunciado en el afiche promocional de la película.<sup>4</sup> Este dislocamiento semiótico es uno de los aspectos que me parece más productivo para analizar la obra.

La ambigüedad y no concordancia en el uso de los pronombres personales al interior del documental es un anticipo del complejo retrato que realiza de su protagonista, por cuyo género, sexualidad y clase social, será percibida como disidente y marginalizada. Esta tensión idiomática se encuentra ya presente en el primer documental de Garay, titulado *Yo, la más tremendo* (1995). En este primer film, Garay retrata a un grupo de mujeres trans, conocidas entre sí, entre las cuales se encuentra una joven Stephania.<sup>5</sup> En el análisis que propongo, se verán estos múltiples retratos de Stephania Mirza como una reconstrucción de un palimpsesto identitario, en el cual confluyen y chocan los marcos temporales y nacionales de su relato personal para imbricarse con la macrohistoria de la izquierda latinoamericana, sus alianzas y exclusiones, hasta la lucha de los movimientos LGBT de Montevideo. Estas tensiones entre distintos discursos se hilvanan mientras vemos la cotidianidad de la protagonista y su viaje a Managua. El trayecto divide la película en dos partes, y la inscribe en una tradición de *road movie* latinoamericana que permite entender las experiencias y necesidades de Mirza más allá de los límites territoriales. Según esta interpretación, de la misma manera que su persona desborda los límites del binarismo de género, su historia también traspasa las fronteras de los Estados nacionales que regulan esas identidades de género.

El enfoque que permite esta lectura se encuentra en la manera de habitar el espacio público de la protagonista. En el caso de *El hombre nuevo* la disidencia sexual de Stephania está totalmente atravesada por cuestiones de clase social, condición de migrante y vínculos (o no) sociales/familiares.<sup>6</sup> El documental comienza y termina en la calle, lugar que ha habitado durante toda su vida. Hay pocas instancias en las que se habitan espacios domésticos o privados, y abundan las escenas en las cuales Stephania se encuentra en la vía pública, trabajando, comiendo, comprando y durmiendo. Esta pertenencia a la esfera pública puede ser

---

<sup>4</sup> Ver Ilustración 1. En la portada puede verse el título del documental y el nombre de Mirza inscriptos dentro de su silueta femenina, con una mano en la cadera y mirando al frente con una gorra con visera en un fondo completamente rosado.

<sup>5</sup> Fragmentos de este primer documental y otros materiales del archivo de Garay sobre Stephania se harán presentes en la construcción narrativa de la obra.

<sup>6</sup> Uno de los pocos artículos que analiza este documental en particular es el de Ezequiel Lozano, quien profundiza sobre la importancia de la migración como componente fundamental de la construcción identitaria de Stephania (2017, p. 33).

analizada en tensión con los binarismos público/privado, masculino/femenino, que las temporalidad y espacialidades queer y trans\*, utilizando las categorías de Jack Halberstam, cuestionan o transitan de manera diferente (2005).<sup>7</sup> En lo que se refiere al género cinematográfico, me valdré de los trabajos sobre historia contemporánea del cine documental en América Latina para delimitar los procedimientos fílmicos a través de los cuales Garay construye su personaje, así como las posibles tensiones implicadas en esa representación.<sup>8</sup>

### **Redefiniciones de las esferas públicas/privadas**

La esfera pública ha sido un concepto altamente productivo para pensar las diversas relaciones entre sujetos, Estado y sociedad. En la formulación de Jürgen Habermas, la esfera pública es ese conjunto de lugares y prácticas en los cuales los individuos privados se congregan para formar un foro público en el cual debatir sobre el bien común (1991, pp. 25-27). En otras palabras, sería el recinto de la vida cotidiana en el cual asuntos de interés social y referidos al Estado (sin participación directa de este y sus representantes) son discutidos por individuos informados. La esfera pública estaría localizada dentro de la esfera privada, ya que es el espacio en el cual los individuos (privados) producen y hacen circular una opinión sobre el mundo, expresan sus ideas, debaten y cuestionan la autoridad estatal, en suma, forman la opinión pública (Habermas, 1991, p. 30; Remedi, 2004, p. 519).<sup>9</sup>

En lo que respecta a las cuestiones y problemáticas expuestas en el documental, es importante examinar críticamente uno de los aspectos claves de la definición de esfera pública habermasiana: su distinción entre lo público y lo privado.<sup>10</sup> Por una parte, la idea de lo público

---

<sup>7</sup> El uso del asterisco en el prefijo trans se basa en las formulaciones teóricas realizadas por Jack Halberstam, quien afirma que «the asterik modifies the meaning of transitivity by refusing to situate transition in relation to a destination, a final form, a specific shape, or an established configuration of desire and identity», siendo una indefinición al servicio de una categorización elaborada por las personas trans sobre sí mismas (2018, pp. 4-5).

<sup>8</sup> El género cinematográfico del documental tiene una larga y casi ininterrumpida tradición en el campo cultural uruguayo. Es interesante al respecto el reciente libro editado por Georgina Torello (2018) sobre prácticas documentales en el Uruguay a lo largo de todo el siglo XX, que da cuenta de las distintas funciones e instituciones que participaron de su estimulación, hasta de las transformaciones tecnológicas (acceso y abaratamiento de costos) que permitió un cine documental crítico desde el período previo a la dictadura cívico-militar hasta la transición democrática.

<sup>9</sup> Es ese sentido, se debe entender la esfera pública como un espacio abstracto mediatizado para la formación de opinión, la cual se podía realizar en espacios particulares (cafés, plazas, salones), entendidos como *espacios* públicos. Fraser afirma que una definición que parta de la idea de esfera pública formulada por Habermas es útil teniendo en consideración la confusión de significados que puede llegar a generar un uso de esfera pública que abarque «everything that is outside of the domestic or familial sphere» (2010, p. 128).

<sup>10</sup> Para Habermas, en sociedades liberales, la progresiva dialéctica de «“societalization” of the state simultaneously with an increasing ‘stateification’ of society gradually destroyed the basis of the bourgeois public sphere», es decir, la supuesta «separation of state and society», lo público de lo privado (1991, p. 142). El Estado de Bienestar y las

en su sentido lato está atravesada por la acción y autoridad del Estado; por otra parte, lo privado refiere a las actividades del individuo como propietario y como reproductor de la economía doméstica. La esfera pública burguesa, idealmente, sería el lugar en que individuos privados hacen prevalecer el interés público (discurso dirigido hacia el Estado) por sobre sus intereses privados (relacionados al ámbito económico o de lucro personal y familiar). No obstante, este ideal de distinción entre ambas esferas ha sido ampliamente objetado por la crítica feminista (Fraser, 2010; Rodríguez Villamil y Sapriza, 1984; Segato, 2016).<sup>11</sup> Siguiendo esta línea, las categorías privado/público de por sí están provistas de un componente contextual y relacional que redefinen sus significados en distintos momentos de la historia.

Nancy Fraser establece con claridad hasta qué punto existe una porosidad y superposición de ambas categorías en la praxis. Las supuestas distinciones entre lo público y lo privado muchas veces han funcionado como un mecanismo retórico/teórico para deslegitimar ciertos temas o problemas sociales, excluyéndolos de la órbita de «lo común» en detrimento de los directamente afectados por dichas problemáticas, marginalizando su capacidad de participación como ciudadanos y transformación de la opinión pública (2016, pp. 140-141). En este sentido, otro aspecto importante para resaltar de la esfera pública es su multiplicidad. La investigación de Habermas se centra en la esfera pública burguesa y liberal, pero diversos críticos han señalado la diversidad de otras esferas públicas, contrahegemónicas y contestatarias que se han desarrollado en la sociedad, incluso paralelamente a la esfera burguesa (Fraser, 2010, p. 132; Negt y Kluge, 2010, pp. 122-123; Remedi, 2004, p. 11).

Teniendo en consideración estas críticas y reelaboraciones, pienso que la noción de esfera pública popular, tal como la formula Gustavo Remedi, es acertada para analizar la relación de Stephania Mirza con los Estados (de Uruguay y Nicaragua) y las sociedades de ambos lugares, como enclaves en los cuales la vemos involucrarse y dialogar a lo largo del documental.

---

sociedades de consumo serían los responsables de la desintegración de esta «ágora» burguesa ideal, en la cual los intereses del Estado y los privados se encontraban claramente delimitados. En las sociedades liberales y neoliberales, por un lado, la economía corporativista y el derecho privado convierte a los Estados en organismos empresariales y a corporaciones privadas en agentes importantes del *lobby* gubernamental. Por el otro lado, la esfera pública reproduce las conflictivas tensiones (de clase, raciales y de género) dentro de la sociedad, la ciudadanía y el público en general (Remedi, 2004, p. 10). Debido a esto, señala el propio Habermas, en contextos político-económicos de estas características y de sociedades altamente estratificadas, sería inaplicable una tajante distinción de lo público/privado.

<sup>11</sup> Las distinciones entre ambas esferas, hegemónicas por las burguesías locales, fueron fuertemente cuestionadas por los movimientos feministas de mitad del siglo xx: desde el Norte, con la poderosa consigna de *personal is political* y desde el Sur, con las proclamas de mujeres contra las dictaduras cívico-militares, *democracia en el país y en el hogar*.

Esta noción de esfera pública popular permite el montaje de prácticas simbólicas y discursos articulados en espacios propuestos y accesibles para las clases populares. Estos espacios físicos y simbólicos son el escenario de negociación de los significados de experiencias políticas y personales, su visión del mundo, sus roles sociales, las relaciones con la sociedad y el Estado, su lugar en la transformación social (Remedi, 2004, pp. 11-12).<sup>12</sup>

En este sentido, el documental de Garay da cuenta de las tensiones y relaciones de su protagonista dentro de la esfera pública popular, ya que como espectadores vemos que al mismo tiempo que participa de eventos políticos, entrevistas con entes estatales, y conversaciones con diversos amigos, familiares y vecinos, e incluso instituciones religiosas y comerciales, también se encuentra en varias ocasiones en situación de calle y de marginalización social. En todas estas instancias, el ejercicio de narración sobre sí misma, de su consciencia de la exclusión a partir de su experiencia política/sexual, es lo que ocupa la mayor parte de los cuadros, creados como una sucesión de soliloquios, en los cuales Stephania da sentido y ensamblaje a su historia individual dentro de un marco histórico más amplio.

Asimismo, su experiencia como mujer trans define de manera radical su modo de relacionarse y ser percibida en esa esfera pública popular, lo que en mi opinión se relaciona con algunas de las formulaciones sobre temporalidades y espacialidades que desarrolla Halberstam, partiendo del contexto estadounidense, sobre la experiencia *queer* y trans\* y su (in)visibilización.<sup>13</sup>

En el caso de Stephania, la subjetividad trans (en su visibilidad como tal) es lo que condiciona su percepción en la esfera pública. La cuestión de la percepción social y

---

<sup>12</sup> La esfera pública popular se caracteriza por ser un fragmento de la esfera pública en su sentido amplio, hecha a partir de una colección de espacios sociales y simbólicos de encuentro, intercambio y negociación en los cuales efectivamente participan las clases populares, siendo protagonistas de la producción, la crítica y la circulación de la cultura. Para Remedi, el aspecto fundamental de esta esfera pública popular es el nivel de agencia de sus participantes en la formación de la opinión pública y las sensibilidades, su actividad en asuntos de interés general y las relaciones y redes sociopolíticas con las cuales intentan y logran influir en la esfera y el poder públicos. La esfera pública popular, entonces, puede ser encontrada en gestos y conversaciones en espacios tan diversos como el lugar de trabajo, las colas de espera, mercados callejeros, comités de base, cafés, bares, concejos vecinales, protestas, fiestas, ceremonias y otros espectáculos públicos (Remedi, 20004, p. 11).

<sup>13</sup> Siguiendo esta línea, para Halberstam la subjetividad trans como identidad es una *forma de vida* que se aleja de los tiempos y espacios heteronormativos marcados por los ritmos del capital y los ideales burgueses. Por ende, estas subjetividades no se definirían únicamente por la elección de determinados compañerxs sexuales sino por prácticas y experiencias que afectan los modos de organización y administración de la vida (Halberstam, 2018, p. 6). Sin embargo, a pesar de desplazar el énfasis en categorizaciones basadas en la sexualidad o las elecciones eroticoamorosas, esta definición puede ser rebatida en algunos casos, ya que la sola identificación como minoría de género no implica necesariamente modos de vida no heteronormativos, ni mucho menos anticapitalistas.

autopercepción de las subjetividades trans es un aspecto clave que ha sido abordado por Garay en documentales anteriores, desde *Yo, la más tremendo* y más profundamente en *El casamiento* (2011), en el cual se filma los preparativos para el matrimonio civil de una pareja conformada por una mujer trans y un hombre cisgénero. En su clásico ensayo sobre subjetividades, cuerpos y transexualidad, Sandy Stone indica la importancia del «pasar» y su impacto sobre la experiencia cotidiana en las personas trans. Este «pasar» se refiere a la búsqueda por borrar marcas identitarias que alejen al sujeto de su identificación social en un género, lo que en inglés se denomina *passing*:

Lo más importante que una transexual puede lograr, lo que implica tener éxito, es «pasar». Esto significa vivir con éxito en el género que escogió, ser aceptada como miembro «natural» de ese género. *Pasar* significa la negación de la mezcla (Stone, 2015, p. 58, énfasis en el original).

El *passing*, que puede ser aplicado a otros contextos en los cuales se procura invisibilizar una diferencia, es un mecanismo que podríamos llamar defensivo, el cual impide una confrontación directa entre el sujeto disonante (o «distinto», ilegible) y el poder hegemónico (Stone, 2015, p. 61). En *El hombre nuevo* se problematiza el *passing* y las dificultades que esto conlleva a nivel material, relacionándolo con cuestiones de clase social. Un ejemplo de esto puede verse al comienzo del documental, en el cual se ve a Stephania buscando habitaciones en distintas pensiones de Montevideo. La fluctuación entre formas transitorias de alojamiento (casas de pensión, carpas en el espacio público) se explica más adelante en el largometraje debido a las dificultades legales para alquilar una propiedad en Montevideo si no se cumplen ciertos requisitos. Al ver una foto en la computadora de sí misma vestida con un traje de chaqueta y falda formal, Stephania recuerda que ese día fue «cuando me dijeron que no tenía derecho para alquilar». Seguido de esta aclaración, las fotos que aparecen en la pantalla corresponden a un momento en que se encontraba en situación de calle, acampando en la vía pública.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> En este período, la precariedad de su vivienda evidentemente impacta en sus posibilidades de expresión de signos asociados a la feminidad (vestimenta, cosméticos, afeites, etc.), generando una distancia entre las imágenes anteriores que había mostrado de sí misma, en las cuales halaga sus uñas largas, el pelo y su ropa. A pesar de afirmar que actualmente «no se arregla tanto» porque se encuentra «un poco deprimida», en ningún momento se la ve masculinizada como en el período de las fotos en situación de calle.



Es factible que la limitación en el acceso a la vivienda se relacione directamente con la identidad trans de Stephania, en una acumulación con otros múltiples factores. En primer lugar, la ruptura con sus lazos familiares a una edad temprana le impide la creación de redes de apoyo económico para, por ejemplo, pedir una garantía de alquiler; por otra parte, algunas de las prácticas de empleo informal a las que recurren personas trans y mujeres de clases bajas, es el trabajo sexual, en plazos de tiempo variables. Este tipo de trabajo, si no es regularizado ante el Ministerio del Interior no permite una declaración jurada o comprobante de ingresos fijos.<sup>15</sup> Estas cuestiones hacen que sea inviable realizar con éxito los procedimientos de alquiler de propiedades, y, por tanto, contribuyen a una mayor situación de vulnerabilidad, expuesta a soluciones que precarizan sus opciones habitacionales.<sup>16</sup>

La experiencia continuada de habitar la calle, en la cual también realiza los dos trabajos que la vemos practicar (cuidado de vehículos estacionados y trabajo sexual), es uno de los aspectos que se destacan en la composición de la *mise-en-scène* del documental. Desde la primera toma hasta la última, Stephania se encuentra constantemente haciendo uso del espacio público para tareas y actividades fuertemente asociadas a un imaginario de lo doméstico o privado, algo que comparte tanto en su vida cotidiana en Montevideo, como en la visita a sus parientes en Managua.<sup>17</sup> Este uso no normativo del espacio público está totalmente marcado por su clase social, desde la cual negocia con discursos y poderes públicos o hegemónicos.

Una escena que ilustra esta relación es la secuencia en la que vemos a Stephania primero confeccionándose una vestimenta y luego participando de la Marcha de la Diversidad, coordinada por diversas organizaciones sociales, universitarias y estatales, sobre la avenida 18 de Julio. Vemos a una muchedumbre bailando y caminando junta, entre canciones y banderas del orgullo LGBT, en la cual se distingue en un primer plano a Stephania. Las características del retrato que Garay realiza de la protagonista resaltan en la composición fílmica su relación con el

---

<sup>15</sup> Recientemente se han hecho intentos desde organizaciones de trabajadoras sexuales de modificar las leyes que definen el trabajo sexual, enfatizando en los derechos laborales de lxs que prestan estos servicios, a diferencia de las leyes actuales que protegen a clientes y proxenetas. En un artículo reciente del Semanario Brecha, se menciona que en proporción al número de trabajadorxs sexuales estimado, solamente unxs 12.000 son lxs que se encuentran inscriptxs en el Ministerio del Interior y menos aún la cifra que realiza aportes al Banco de Previsión Social, aproximadamente noventa trabajadorxs (Abreu).

<sup>16</sup> Las condiciones específicas de marginalización social de la población trans en Uruguay ha sido en el último año aludido creación de la Ley Integral para Personas Trans, un trabajo en conjunto con la sociedad civil, organismos estatales, y la Universidad de la República. En mayo de 2019 se reglamentó su aplicación, a pesar de los intentos de grupos de derecha y fundamentalistas religiosos por derogarla sobre la base de tergiversaciones de la ley (*La diaria*, 2019).

<sup>17</sup> Véanse cuadros 1 y 2.

contexto nacional y social al que pertenece, forjando un intrínseco entramado entre historia oficial y relato individual.

### **Las (nuevas) subjetividades revolucionarias**

En el documental de Garay las tensiones entre discursos politicoideológicos, estatales y religiosos, se cifran en el viaje de encuentro y aparente reconciliación con el pasado de Stephania, hecho que aviva el recuerdo de su participación en la Revolución Sandinista, como niño alfabetizador y también en la lucha armada. En las escenas en las que hablan sobre ella sus familiares y vecinos, se revela una confusión con respecto a su adopción por una familia uruguaya. No parece haber un relato coherente entre sus parientes, sino más bien incertidumbre, confusión y abandono. El padre de Stephania siente que «lo regalaron», y no tenían certezas ni sobre su paradero ni si se encontraba con vida.

Anterior al encuentro, el público ha atestiguado la carga emocional que significa la posibilidad del reencuentro para Stephania. En el documental se filman las escenas adentro de un cibercafé, espacio que utiliza para reestablecer los vínculos con su hermano a través del Facebook. La vemos realizando una actualización de su perfil público y enviando una «solicitud de amistad» a su hermano Winston junto con un mensaje privado. La ambigüedad entre lo íntimo y lo público puede verse en estas escenas en las que Stephania edita su perfil, selecciona la imagen de sí misma que quiere proyectar en las redes sociales, y explicita que su hermano va a ver una imagen de ella por primera vez en treinta y cuatro años. Creo que en estas instancias resulta gráfica la noción de identidad palimpséstica que como público vemos develándose, ya que en ese momento se concentra un variado recorrido histórico de los momentos que atravesó Stephania y de la reflexión que realiza de su propio trayecto vital, en la que sus diversas facetas se van superponiendo sobre su figura actual.

Si en el género del documental, de acuerdo con Antonio Traverso y otros (2015, p. 19), el uso del archivo es un procedimiento típico, en *El hombre nuevo* nos enfrentamos a un archivo personal y múltiple sobre Stephania. Este archivo es elaborado por Garay, quien contribuye a la adición visual de diversas dimensiones, facetas, capas y ángulos en la construcción fílmica del retrato. Incluye filmaciones realizadas por el director en etapas diferentes de la vida de la protagonista, fotos personales e incluso imágenes de la televisión pública nicaragüense. El modo de mostrar el soporte material en el cual se reproducen esos archivos fílmicos y fotográficos (la televisión, la computadora, la foto en papel) generalmente se continúan con un

cuadro de Stephania o sus familiares viendo el mismo material, creando un circuito de miradas hacia dentro y fuera del documental, casi metafílmico. Se podría pensar esta utilización del archivo y su relación con los recuerdos como un proceso de *remediatización* o *remediation* de la memoria: como un viaje a través del tiempo y las tecnologías, una transcripción de la información de un medio a otro, creando una densidad de significados en el tiempo y espacio del presente (Erll, 2011, p. 12). En su análisis del largometraje, Lucas Martinelli señala el uso creativo del archivo como forma de interpelación a la protagonista y a sus familiares (2017, p. 7). La superposición de elementos audiovisuales genera un desdoblamiento del tiempo y el espacio que contribuye a un recorrido no lineal, sino interrumpido por apariciones del pasado, de la juventud, niñez y otros momentos de la vida adulta de Stephania.

De esta manera, el estilo de documental que plantea Garay se inscribe dentro del documental subjetivo, en el cual «tanto el tema y problema de la identidad como el tema y el problema del sujeto, saltan a un primer plano, a veces fundiendo (y confundiendo) estrategias narrativas con las de la ficción» (Ruffinelli, 2015, p. 124). La ausencia de voz en *off*, subtítulos o aparición del director/entrevistador, generaran una ilusión de verdad que simula borrar la figura del mediador/director.<sup>18</sup>

Sin embargo, como director Garay realiza una decisión fundamental al presentarla como un hombre *nuevo*. La novedad a la que alude el título puede leerse más allá del «hombre nuevo del socialismo», para referirse también al momento actual, en la búsqueda por nuevas alianzas que permitan superar prejuicios e intolerancias sociales y políticas. Los cambios en la relación del Estado y las minorías de género se aprecian con claridad en la escena en la cual Stephania es entrevistada por un comité evaluador del Poder Judicial para iniciar el trámite de cambio de sexo registral. Se habla de una nueva sensibilidad con respecto a las identidades de género: «Stephania: Gracias a Dios han cambiado las cosas en el país... ha revolucionado, creo, más que nada... / Funcionaria: Ha avanzado...». Por otra parte, también se menciona cambios a nivel social y cultural. En su encuentro con Lilián (mencionado al inicio de este trabajo), con quien tuvo trato antes de su transición, se hace referencia a este cambio de paradigma como fenómeno general de la sociedad, que habilitaría más apertura con respecto a las identidades y sexualidades en los últimos tiempos, una visión «menos conservadora» de la subjetividad: «Lilián [a tu madre adoptiva]: tenés que perdonarla un poco porque antes éramos todos muy antiguos». Incluso en conversación con su familia nicaragüense en una primera instancia parece haber un grado de aceptación, aunque inmediatamente el público perciba la violenta negación

---

<sup>18</sup> Este modo de documental en el cine uruguayo tiene su antecedente con el cortometraje *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1965) sobre un habitante de calle, del influyente director Mario Handler.

de sus familiares a utilizar el nombre y pronombres personales con los que desea ser identificada Stephania.

Para este fin, se hace referencia a la ideología del «hombre nuevo», una construcción de la izquierda latinoamericana para rearticular a las clases populares y activarlas políticamente bajo un nuevo sujeto utópico, particularmente en los años sesenta y bajo el impacto de la Revolución Cubana.<sup>19</sup> «Para construir el comunismo, simultáneamente con la base material, hay que hacer al *hombre nuevo*» (Guevara, 1987, p. 7, énfasis mío), al sujeto revolucionario con consciencia de clase. Esta cuestión es fundamental para los proyectos de izquierda latinoamericanas, que veían al *hombre* revolucionario como aquel que debe ocuparse no solo de la transformación económica, sino también cultural.<sup>20</sup> A pesar de las intenciones por alcanzar a quienes formaran parte de las clases populares, sin embargo, excluyó sistemáticamente formas disidentes de identidad sexual, justificando dicha discriminación por atribuirle a ciertas prácticas y sensibilidades un carácter reaccionario. A partir de esta idea del «hombre nuevo», es interesante pensar a Stephania como sujeto político expulsado y apropiado por diversos discursos. Por una parte, rechazada por la izquierda revolucionaria sesentista por su disidencia sexual; posteriormente, reintegrada a la «nueva agenda de derechos» de la izquierda actual, interpelada por el movimiento de la diversidad (Sempol, 2016, p. 325), y simultáneamente a esos dos procesos de exclusión e integración, ha sido marginalizada y excluida de manera sistemática por un régimen capitalista en los países latinoamericanos.

Además de este claro señalamiento crítico, creo que *El hombre nuevo* no se propone solamente volver a poner en crisis un proyecto revolucionario de la izquierda sesentista, enraizado en el imaginario popular, sostenido sobre bases patriarcales y heteronormativas.<sup>21</sup> Se pretende cuestionar los propios límites lingüísticos y discursivos del género como compuesto binario y directamente al género masculino como categoría abarcadora de la totalidad de la

---

<sup>19</sup> Puede notarse según Pablo Alabarces la correlación que existe entre los debates en torno a la cultura popular en América Latina y los momentos de intensidad política y procesos de democratización (2018).

<sup>20</sup> El énfasis en la importancia del cambio cultural dentro del paradigma marxista puede rastrearse en las elaboraciones y fragmentos teóricos de Antonio Gramsci, quien destacaba la importancia de ser «“forjadores de nosotros mismos”, de nuestra vida, de nuestro destino» (2017, p. 437).

<sup>21</sup> Con características propias, que difieren con la ideología de la derecha, debido a su crítica al modelo de familia burgués, célula del capitalismo a la cual consideraban responsable del atraso a nivel social y cultural que impedía la implementación completa del socialismo. A este respecto, es interesante ver la visión del Che Guevara en un discurso en la Asamblea General en Cuba, «la liberación de la mujer no está completa y una de las tareas de nuestro partido debe ser lograr su libertad total, su libertad interna» (1987, pp. 35-36), debido a las compañeras socialistas no participaban activamente de la revolución muchas veces por impedimentos provenientes del ámbito doméstico.

población. El género gramatical empleado en el título se vuelve un elemento de visibilización de la exclusión y marginalización de los sujetos que no pertenecen al género masculino. Las disputas en el lenguaje, conducidas a través de la gramática y las formas «correctas» del idioma, son discusiones sobre contenido y significado (Halberstam, 2018, p. 16). Continuando con los planteamientos de Halberstam, cuando el binario masculino/femenino se desmorona, podríamos preguntarnos «what new constellations of alliance and opposition emerge?» (2018, p. 108). En ese sentido, el concepto de género que plantean (y desbordan) las subjetividades no binarias suponen una crítica incluso a la interna del feminismo, sea a través de la crítica de la heteronormatividad como a la homonormatividad (Cabral, 2006, p. 19).

A lo largo del documental, vemos una identidad porosa, no totalizante de la subjetividad, que permite una superposición conflictiva de características que se enmarcan en la figura de Stephania.<sup>22</sup> En este sentido, creo relevante volver al ensayo de Stone, ya que allí hace referencia a la capacidad intertextual de las narrativas identitarias de las subjetividades trans (2015, p. 59), las cuales permiten un relacionamiento con la subjetividad partir de la multiplicidad y ambigüedad, superando las configuraciones binarias de la identidad. El retrato filmico que presenta *El hombre nuevo* procura hacer visible estos desplazamientos, disonancias y tránsitos entre el espectro del género, enfatizando su carácter relacional y construido histórica y culturalmente.

Los modos en los cuales los interlocutores de Stephania se dirigen a ella varían, fluctúan y a veces se rectifican. La propia protagonista participa de esta negociación e intervención de su representación identitaria a nivel discursivo, atenta ante las hostilidades del medio. El caso más impactante de esta indeterminación es en su presentación ante una comunidad de feligreses en la iglesia evangélica en Managua, frecuentada por su madre y su hermano menor. En ese lugar, Stephania se refiere a sí misma con su nombre de nacimiento:

Stephania: Mi nombre es Roberto. Soy nicaragüense, pero hace treinta y cuatro años que yo no veía a Alma, que es mi mamá, y a Leónidas, que es mi hermano más chico ... Tengo que dar gracias a Dios, primero que nada, por haberme dado la oportunidad de estar con vida ... porque he pasado cosas horribles y mi familia también ... Y he conocido la palabra

---

<sup>22</sup> Las maneras de categorizar subjetividades y corporalidades trans\* que no caigan en la patologización, es a través de la aceptación de un discurso fragmentario, internamente contradictorio, que reconfiguran los mapas de relación entre raza, lugar, género, clase, sexualidad; un discurso habilitador del cuerpo sufriente, que suena distinto a como se ve, que representa «palimpsestic relations of identity», con significados diferentes en sus códigos visuales, auráticos, a través de los cuales se experimenta el «being in a body» (Halberstam, 2018, p. 89).

de Dios allá en Uruguay y he servido a dos o tres iglesias ... La verdad que Dios nunca me ha dejado desamparada... o desamparado, ¿no? en este caso, como es como corresponde.

La maleabilidad lingüística transgénica se manifiesta en su uso de los pronombres, aceptando una especie de pacto implícito exigido por esa comunidad, de aceptación de un determinismo binario de género, con el que sin embargo internamente no concuerda.<sup>23</sup> Esta violencia que se ejerce sobre su subjetividad a través del discurso cristiano llega a un punto cúlmine cuando Stephania es sometida durante el culto religioso, a una especie de purgación de su subjetividad femenina, en el cual el pastor predica con su mano fuertemente posicionada sobre la frente de Stephania, pidiéndole que deshaga «la mentira del diablo», y por último la bendice como «varón».

Luego de esta escena, más adelante, vemos a Stephania y su madre realizando labores domésticas y luego conversando sobre este hecho. La importancia y potencia de la defensa de su subjetividad ante su madre, quien la escucha silenciosamente, creo que da cuenta de los límites de esa negociación, de las estrategias retóricas a las que recurre Stephania para defender sus opciones, sus modos de vida, y de delimitar la injerencia externa, a pesar de las dificultades y conflictos, muchas veces violentos, que puede encontrar en el medio social. Al respecto, Stephania elabora esta reflexión, que creo pertinente citar in extenso:

Stephania: Porque sinceramente sentí como un exorcismo el otro día. ¿Viste que estaban todos rodeándome así? Me puso nerviosa. Realmente de plano que no me gustó. Empezó a decir cosas que me dolían [el pastor]. Y yo digo, yo creo en Dios, entonces si va a hacerme sentir algo que me va a doler, ¡no! Él te prepara antes. Si él va a decirte algo a través de alguien ... te prepara, a uno y al otro ... Está escrito en la Biblia, sí, que los homosexuales no van a entrar al Reino de Dios si no se arrepienten. Pero ¿y...? ¿Dice ahí que yo me tengo que cambiar, me tengo que sacar las tetas? No dice.

Madre: No.

---

<sup>23</sup> En el caso de esa iglesia (pero también aplicable a otras iglesias y otras religiones) el determinismo se debe al poder de intervención de Dios, que no debería ser cuestionado, a diferencia de los discursos seculares que atribuyen el mismo determinismo a razones biológicas y científicas.

Stephania: Aparte yo no vine realmente a cambiar mi sexualidad. Soy sincera... Vine a reencontrarme y a restituir mi familia que había perdido hace muchos años. Ya sea por el demonio, ya sea por el destino que nos separó... La vida cotidiana tiene un montón de cosas. Tengo mis problemas, soy egoísta, quizás, me gusta la vanidad, me gusta verme así. Me gusta verme, ¿cómo se dice? bonita. Pero a mí lo que me importa de vos, mamá, es que me quieras como soy.

Madre: Sí.

Stephania: [Mi relación con Dios] es una cosa personal mía. Vos preocupate de que vos vayas al cielo...

Luego de este diálogo, al final del documental, vemos a Alma, la madre de Stephania, trenzándole el pelo, capturando un gesto de intimidad madre-hija.<sup>24</sup> Dado el orden de los cuadros, siendo esta escena posterior a la conversación, se sugiere un inicio de acercamiento entre ellas desde la aceptación de la realidad de sus identidades, que se habilita luego de la exposición del punto de vista de Stephania hacia su familia biológica.

En suma, el documental exhibe una fuerte crítica hacia el mandato de masculinidad que atraviesa las sociedades patriarcales.<sup>25</sup> La idea del hombre como único sujeto de la transformación social es lo que se cuestiona constantemente, apuntando a otras maneras de transitar el género y la agencia política. Estas formas, como se evidencia en el documental, chocan con la discriminación y exclusión sistemática, ya que vemos a la protagonista lidiando con la pobreza y los prejuicios homófobos y transfóbicos de diversos signos ideológicos, a lo largo de su vida.

## Conclusiones

Los trayectos que realiza Stephania, de un lado al otro del espectro del género, como de un lado a otro del continente, se manifiestan en el formato del largometraje, el cual combina los aspectos de lo local (mostrando los paisajes sociales, capturando los particulares usos y costumbres de los lugares que se transitan) y lo global. Las estrategias narrativas propias del

---

<sup>24</sup> Véase Cuadro 3.

<sup>25</sup> Segato elabora esta forma de masculinidad como «la construcción de un sujeto obligado a adquirirla como estatus, atravesando pruebas y enfrentando a la muerte [...] Sobre este sujeto pesa el imperativo de tener que conducirse y reconducirse a ella a lo largo de toda la vida bajo la mirada y evaluación de sus pares, probando y reconfirmando habilidades de resistencia, agresividad, capacidad de dominio y acopio de lo que he llamado 'tributo femenino', para poder exhibir el paquete de potencias [...] que le permitirá ser reconocido y titulado como sujeto masculino» (2016, p. 113).

«road movie», que en el cine contemporáneo latinoamericano habilitan el despliegue de tramas que participan de lo local y lo internacional (Schroeder Rodríguez, 2016, p. 251), en *El hombre nuevo* remiten al «viaje de aprendizaje» o de «encuentro de las raíces». Sin embargo, es un retrato en movimiento de mucha complejidad, de capas identitarias que construyen un personaje que no permite una simplificación en su viaje de encuentro; no hay raíces a las que volver, ni mensaje final que traer a casa, sino la profundidad palimpséstica de un sujeto en tránsito.

*El hombre nuevo* puede ser considerado un documental que propone una contestación a las visiones restrictivas de la subjetividad. Abre un diálogo, que parte de una (extraordinaria) experiencia individual, para seguir pensando y articulando luchas colectivas y nuevas coaliciones.

### Referencias bibliográficas

- ABREU, Mariana. «Las románticas y las putas. Derechos laborales en el trabajo sexual». *Brecha*. 7 Sept 2018. Web: < <https://brecha.com.uy/las-romanticas-las-putas/> > accedido el 28 de abril de 2019.
- ALABARCES, P. (2018). The Popular Culture Turn. En: Poblete, J. (Ed.). *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power* (pp. 50-64). Nueva York: Routledge.
- CABRAL, M. (2006). La paradoja transgénero. *Ciudadanía Sexual: Boletín Electrónico del Proyecto Sexualidades, Salud y Derechos Humanos en América Latina*, 2 (18), 14-21.
- El casamiento* dirigido por Garay, Aldo. Guazú Media, 2011.
- El hombre nuevo*. *Stephania Mirza Curbelo* dirigido por Garay, Aldo. Cordon Films, 2015.
- ERLL, A. (2011). Travelling Memory. *parallax*, 17 (4), 4-18.
- FRASER, N. (2010). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. En: Gripstud, J. y otros (Eds). *The Idea of the Public Sphere. A Reader* (pp. 127-149). Plymouth: Lexington Books.
- FOSTER, D. W. (2005). Apuntes sobre el cine *queer* en América Latina. *Hispanic Journal*, 26, (1/2), 233-242. Recuperado de: [https://www.jstor.org/stable/44284792?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/44284792?seq=1#page_scan_tab_contents)
- GRAMSCI, A. (2017). ¿Qué es el hombre? *Antología*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- GUEVARA, E. (1987). La formación del hombre nuevo. *El socialismo y el hombre nuevo* (pp. 3-91). Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.



HABERMAS, J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Massachusetts: MIT Press.

HALBERSTAM, J. (2018). *Trans\*. A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Carolina del Norte: University of Carolina Press.

HALBERSTAM, J. (2005). Queer Temporalities and Postmodern Geographies. In *a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives* (pp. 1-21). Nueva York: New York University Press.

*La diaria* (2019, 1.º de mayo). Se presentó la reglamentación de la Ley Integral para Personas Trans. Recuperado de: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2019/5/se-presento-la-reglamentacion-de-la-ley-integral-para-personas-trans/>.

LOZANO, E. (2017). Memorias de una revolución excluyente. Exilio y sexopolítica en *El hombre nuevo* de Aldo Garay. *Cine Documental*, (15), 28-46. Recuperado de: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/78417>

MARTINELLI, L. (2017). Migraciones sexuales y América Latina en documentales de Aldo Garay y Sebastián D'Áyala. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (15), 1-27. Recuperado de: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1255>

NEGT, O. y Kluge, A. (2010). Public Sphere and Experience. Towards and Analysis of Bourgeois and Proletarian Public Sphere. En: Gripstud, J. y otros (Eds.). *The Idea of the Public Sphere. A Reader* (pp. 121-126). Plymouth: Lexington Books.

REMEDI, G. (2004). The Production of Local Public Sphere: Community Radio Stations. En: Del Sarto, A. y otros (Eds.). *The Latin American Cultural Studies Reader* (pp. 513-534). Duke: Duke University Press.

REMEDI, G. (2004). *Carnival Theater. Uruguay's Popular Performers and National Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.

RODRÍGUEZ VILLAMIL, S. y Sapriza, G. (1984). *Mujer, Estado y política en el Uruguay del siglo xx*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

RUFFINELLI, J. (2015). Uruguay 2008: el año del documental político. *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil* (pp. 123-142). Santiago de Chile: LOM.

SEGATO, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Tinta Limón.

SEMPOL, D. (2016). La diversidad en debate. Movimiento LGTBQ uruguayo y algunas tensiones de su realineamiento del marco interpretativo. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 6 (2), 321-342.

SCHROEDER RODRÍGUEZ, P. A. (2016). *A Comparative History. Latin American Cinema*. California: University of California Press.

STONE, S. (2015). El imperio contraataca. Un manifiesto posttranssexual. *Políticas trans: una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos* (pp. 31-66). Barcelona-Madrid: Egales Editorial.

TRAVERSO, A. y otros (Eds.) (2015). El documental político en el Cono Sur. *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil* (pp. 17-24). Santiago de Chile: LOM.

TORRELLA, G. (Ed.) (2018). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.

*Yo, la más tremendo* dirigido por Garay, Aldo. Alunisono, 1993, <[https://www.youtube.com/watch?v=WD\\_WoYFQ1Pk](https://www.youtube.com/watch?v=WD_WoYFQ1Pk)> accedido el 14 de marzo de 2019.

**Anexo**



Ilustración 1: afiche publicitario de la película.



Cuadro 1: Escena del documental. Stephania en una plaza de Managua



Cuadro 2: Escena del documental. Stephania utilizando la caja del tablero del contador de luz en la vía pública para guardas sus objetos personales



Cuadro 3: Escena del documental. Stephania y su madre, Alma, en la casa de Alma en Managua.