

Retratos de la dignidad humana.

Entrevista a Aldo Garay

Por Lucas Martinelli

Aldo Garay es un documentalista uruguayo que desde la década del noventa trabaja, entre otras cosas, en el registro de la comunidad travesti de Montevideo. Uno de mis primeros acercamientos a su producción fue por medio del cortometraje: *Señorita candidata* (2010). Recuerdo haberme apasionado por una afirmación de la identidad sexual que no estaba solo vinculada al arcoíris de la marcha del orgullo, a los productos y sub-productos de lo "gay", sino a un conflicto con mayor afinidad al imperativo de la subsistencia, a la necesidad de lo político y a la vindicación de la clase social como una instancia indispensable para considerar cualquier tipo de identidad de género. A partir de allí, estuve cautivado por una mirada comprometida con el registro sensible de aquellas personas que cruzan las fronteras del género y la sexualidad, sin perder jamás el humor, ni la voluntad de mantener la dignidad de los márgenes. Todo aquello que entra en la cámara conduce a una desautorización de lo que los discursos del consumo tienden a inducirnos. El valor de la vida se afirma lejos del tener, cerca del afecto que nos otorga el pertenecer a un espacio en común. En invierno de 2016 mantuvimos una conversación vía Skype, en la que oír sus comienzos con el cine, sus premisas del documental y comentarios sobre sus películas, pudo derivar en el siguiente escrito.

¿Cuáles son tus primeros acercamientos al cine como espectador?

Situaría mi experiencia de niño con el cine a través de la televisión. Recuerdo haber visto muchos westerns. Tengo imágenes muy claras en la memoria, por ejemplo, Lee Van Cleef fue el primer actor del que aprendí el nombre. Mi pasión empezó en la adolescencia, entre los doce y catorce años, en la Cinemateca

Uruguay. Ahí empecé a ver un cine que no sabía que existía. Por ejemplo, Pier Paolo Pasolini o Jorge Polaco, que estaba prohibido en Argentina. De este último vi *Diapasón* (1986), *En el nombre del hijo* (1987) y *Kindergarten* (1989). La cinemateca fue mi escuela, allí me formé como espectador. Ya que ver cine es una forma de aprender. En el noventa estudié con César De Ferrari, un cineasta que regresaba del exilio a Uruguay y había trabajado en México con Paul Leduc. El curso duró un año, conseguí una Sony High 8 y me dediqué a hacer.

¿Qué fue lo primero que hiciste con esa cámara?

Hacía registros sin ningún tipo de planificación y te diría, hasta sin sentido. No tenía la idea de hacer algo concreto. Pero entre la mezcla de cosas, hice mi primer medimetroraje: *Yo, la más tremendo* (1995). La sucesión de registros, sucesos y entrevistas me hizo caer en la cuenta de que podía encontrar un relato contenido. Fue bastante accidental. Surgió a través de la confianza. En esos años, donde vivía y aún vivo, el barrio Palermo de Montevideo, se formó la primera comunidad de travestis. Era un acontecimiento llamativo y explosivo para un barrio. El dueño era un gallego que tenía un almacén y alquilaba las habitaciones de la pensión. Lo que hice fue acercarme y hacer algunas amigas. Una vez que conseguís entrar en una comunidad, no hay nada excepcional, las cosas suceden naturalmente. En el inicio no era consciente de hacer un documental y ni siquiera sabía cómo hacerlo.

¿Qué más filmabas en ese momento?

Actos, marchas políticas, graffitis. Salía a grabar algunos recitales. Hacía cortos experimentales y de ficción que nunca terminaban. Básicamente filmaba todo lo que se me cruzaba. Bastantes clichés: la rambla, tormentas en la playa y ese tipo de cosas.

¿Cómo terminó sobresaliendo, entre todo eso, el registro de la comunidad travesti?

Si bien no tenía claras algunas de las premisas que hoy me parecen ineludibles en cualquier película documental, ese registro se destacaba por varias cosas. Allí había historias, personajes definidos, ricos en el sentido de las contradicciones y de la valentía, sobretodo porque en ese momento era más difícil la asunción trans. Lo que decantó fue la épica. Había cosas para describir que trascendían el hecho mismo del travestismo. Ese aspecto fue lo que más me interesó. No hacer un regodeo sobre alguien que decide tomar la imagen del sexo opuesto, eso es una anécdota, hay que ir más allá de eso.

Me hablás de premisas, ¿Cuáles serían tus premisas para el documental?

Hoy lo primero que persigo es contar una historia y que no sea la mía. No me afilio al documental en primera persona. Me gusta contar, intentar ordenar el caos de una vida o de muchas vidas. Dar un orden y dotarlo de una épica, de pequeñas luchas. Por ejemplo casarse o volver a ver a la familia.

La construcción de un personaje que sea impulsado a lograr algo que pueda ser aparentemente muy chico o insignificante. A nivel de recursos, todos son válidos, menos esa voz *off* donde el director cuenta lo que le pasa por la cabeza. Solo la usé en el prólogo de *El casamiento* (2011), porque me invitaron a ser el padrino y lo conté como parte de una introducción del relato. No me interesa ponerme como eje principal de las historias, sino contarlas con los recursos que me brindan los protagonistas directos.

¿Cómo trabajas la puesta en escena y la recreación de situaciones?

Propongo deliberadamente. En su mayoría, tengo puestas donde

puedo saber lo que sucede porque ya he visto anteriormente hacer esa situación que podríamos definir como de rutina del personaje. Le explico al personaje que si lo hace como siempre no es falta de realidad. Este es un tipo de puesta. La otra es como tirarse al vacío. Situaciones que la persona no hace habitualmente, pero le gustaría hacer. Entonces planificamos para que eso suceda y se apela a pactar con la realidad y el hacer. Fluctúo entre las dos técnicas.

Respecto a la utilización del archivo, en El hombre nuevo (2015) aparece un dato que no es personal, sino que forma parte del archivo de un Estado.

A mí me gustan mucho los archivos, pero aquellos que son originales, no como *insert* o ilustración, sino con un peso narrativo en sí mismo. Ese es un caso excepcional, si bien no era necesario ver a Stephania/ Roberto niño para creer la historia que cuenta, era importante que ella se cotejara con ese niño y ese pasado. Ella no había visto ese material, pero si recordaba esa situación donde encaró a los comandantes que lideraban el proceso de alfabetización y les reclamó por sus alfabetizandos. Le habían dicho que eso fue televisado. Entonces hice la gestión en la cinemateca de Managua, preguntando por estos programas que se llamaron "De cara al pueblo". Y apareció allí, mientras visionaba unos U-matic. Ese material que ve Stephania fue encontrado media hora antes de que lo vea. No fue un archivo preparado, que tuviera posibilidad de tratar. Ya que ni siquiera lo pude sacar y lo tuve que filmar directamente del monitor.

En ese sentido, resulta llamativa la cantidad de pantallas que aparecen.

Ella mira mucho la televisión en la vida real y en el documental por ese medio se ve a sí misma. Es como si su vida que se representa en la pantalla fuera la de una estrella de cine. Es



Cine Documental



un recurso en función de su personalidad. Ella es propensa al *acting* y la sobreactuación, se autorepresenta. En definitiva todos nos autorepresentamos y estamos en la construcción de un personaje y ella se coteja permanentemente con lo que le gusta o no de su pasado. Por ejemplo, a mí me interesa la cuestión de que el contacto de Stephania con su hermano se haya dado a través de *Facebook* y lo visual. Stephania se da cuenta que su hermano es religioso porque está con la biblia encima, por medio de las fotos que lo autorepresentan y hacen un cuento en sí mismo. El *Facebook* es un falso documental de sí.

¿Qué podrías decirme respecto al documental latinoamericano que retrata la pobreza y la precariedad, en relación con el mercado y los países con mayores recursos que buscan programar este tipo de cosas?

Es cierto que desde afuera, sobre todo para Europa, eso ha sido una carta de presentación para el cine latinoamericano. Nací en un barrio bastante pobre, yo mismo vengo de una familia pobre. Así que no puedo entender y jamás haría eso de vender tu condición o lo que te tocó, para acceder a premios o festivales. Creo que hay muchas formas de acercarse a realidades complejas. La mayoría de los personajes que he retratado son pobres. Pero hago un retrato de la dignidad, no de la pornomiseria. Intento ser justo y respetar los marcos de realidad, a la medida de los personajes, no hacer un regodeo de las miserias. Al contrario, intento resaltar la épica. Son personajes que están al margen, con cosas para contar y lo hacen muy bien.

Un tema del que se evita hablar es el de que muchas veces para hacer este tipo de documentales se accede a presupuestos, a través de concursos. Por ejemplo, tanto para *El casamiento* como para *El hombre nuevo*, escribí un guion y ganó en el ICAU. Entonces, te encontrás con determinada cantidad de dinero para hacer un documental sobre alguien que, en realidad, no tiene para comer. Esto es un conflicto permanente, te tiene que hacer

pensar determinadas cosas. Es injusto porque el sistema es injusto. Pero no hay que conformarse con eso, en estos casos me asocié con los personajes y les dejé en claro que ese dinero era para hacer una película, no comprar una casa o un terreno. Al mismo tiempo, si no fuera por esto, no se podría ganar algo. Si un camarógrafo cobra, si un sonidista cobra, por qué no puede cobrar quien protagoniza la historia, cobrar y asociarse por futuras ganancias.

Más allá de una cuestión monetaria, lo que queda en estos casos es un acto de reparación hacia esas vidas. Verlas desde un lugar diferente, como una especie de herramienta para ellas. Si realmente quisiera hacer sensacionalismo o impactar en audiencias primermundistas pudiera haberlo hecho de un modo más espectacular. Accedí a situaciones que hubiesen sido más vendibles. Pero hubiesen sido deshonestas con la confianza de Stephania. Si alguien te confía cosas, cree que la vas a cuidar. Hay situaciones que no podían ir de ninguna manera. Pero si las pienso desde el lobby de los festivales o desde lo espectacular comercial podían estar. También entiendo que quizás a mucha gente, así como está, le parezca fuerte o que vea un regodeo con las situaciones vulnerables. Pero te aseguro que hay cosas que pueden ser peores. Para mí no hay nada fuerte. Te puedo decir que es un relato justo y hasta suavizado.

¿Cómo pensás tu producción en relación a los estereotipos que existen sobre las travestis que, muchas veces, las toman desde una dimensión superficial, solo asociada al show y al exhibicionismo?

Me interesan los aspectos particulares y no ir a la generalización. Intento retratar lo particular. Me afilio a tomar la individualidad de cada una y no ir por el lado de los estereotipos. Si bien los estereotipos entran, están marcados por la mirada singular. Por ejemplo, el interés por la política de Stephania o Antonella en *Señorita candidata* es una rareza

dentro de la comunidad travesti. Hay una escena de la marcha de la diversidad y la cámara está arriba de Stephania, no hay un seguimiento a alguien más, es un modo de mostrar lo particular en medio de una comunidad.

La vejez aparece en casi todos tus trabajos ¿Por qué?

La experiencia que tengo con la vejez es que es uno de los retratos más libres que he hecho. En determinada edad exponer los sentimientos hace entrar en zonas impunes que no se permiten las personas en otras edades. Algunos viejos cuando les llegan los años entienden de qué va esto de vivir. Hay niveles de reflexión muy sencillos y profundos a la vez. Algunas personas tienen la capacidad de tener una perspectiva de lo que fue su vida y de su sentido. Las personas que he retratado, me enseñaron que cada uno hace lo que puede y muchas veces la vida es como ser un buen surfista, acompañar la ola y no se puede hacer mucho más. Me conmueve y emociona bastante ese estado de la vejez entre la paz y la libertad.

Volviendo a El hombre nuevo, hay una escena muy interesante que es el registro del ritual evangélico al que Stephania se predispone.

Es curioso, porque los pastores pentecostales que llevan adelante la iglesia generaron una memoria afectiva que Stephania traía de niño. Nicaragua tiene una presencia religiosa muy intensa, te diría que casi el noventa por ciento practica la religión evangélica. La familia escucha mucho la palabra del pastor y él ordenó que ella tenía que volver al origen, al vientre de la madre, para que Stephania pueda volver a ser Roberto.

¿Y te dejaron registrar eso?

Si. Estaban convencidos de que era lo que iba a pasar. Y no solo

eso, sino que era lo justo. Para ellos no había conflicto alguno con la cámara.

Para finalizar me gustaría que me digas algo sobre el significado del título: "El hombre nuevo".

Este título lo medité muchísimo. Siempre fui consciente que ponerle *El hombre nuevo* al retrato de una chica travesti podía ser interpretado como un acto de provocación, sobre todo con la generación de los sesenta y setenta, donde se sabe que hay mucho pragmatismo y gente que puede sentirse agraviada o agredida. De hecho, tuvo algunas reacciones contrarias, hubo militantes de organizaciones de izquierda en Montevideo que se manifestaron en contra. Pero me pareció que el título era perfecto. Sobre todo al releer el manifiesto del Che Guevara que habla de una humanidad nueva, de la construcción de un hombre distinto, más justo, solidario y sincero. Mucho de estos valores los encarna la historia que protagoniza Stephania. La épica revolucionaria no está en el centro, por medio de una lucha personal e individual para ser aceptada, vivir en la sociedad, acceder a un trabajo y que esa familia acepte lo que ella ahora es. Ahí también hay una lucha por una humanidad nueva, con otro tono, en otras trincheras y con otra perspectiva.