

## **Archivo y afectos en la trilogía de la identidad de Aldo Garay**

Por Federico Pritsch\*

**Resumen:** Aldo Garay es uno de los documentalistas más prolíficos de Uruguay, destacado como retratista de sujetos al margen, en particular alrededor de comunidades transgénero en Montevideo. Con el estreno de *Carmín* en 2023, culminó su llamada *trilogía de la identidad* tras *El Casamiento* (2011) y *El hombre nuevo* (2015), tres largometrajes con protagonistas trans que buscan cicatrizar heridas en medio de diferentes adversidades, mientras reafirman su identidad y reivindican la diversidad sexual. En este trabajo, analizo el uso del archivo que propone Garay en estos tres filmes como dispositivo que permite un proceso reflexivo y afectivo de sus protagonistas ante el paso del tiempo y los trajines de sus vidas. Sostengo que la obra de Garay ha permitido construir un archivo sobre la memoria e identidades trans en Uruguay, además de la recuperación de archivos dispersos para ponerlos en valor, así como visibilizar el activismo de sujetos que promueven un archivo de memorias trans desde su propia comunidad.

**Palabras clave:** cine documental, Aldo Garay, identidad, archivo, subalternidad.

## **Arquivo e afetos na trilogia da identidade de Aldo Garay**

**Resumo:** Aldo Garay é um dos documentaristas mais prolíficos do Uruguai, destacado-se como retratista de sujeitos à margem, em especial de comunidades transgênero em Montevidéu. Com a estreia de *Carmín*, em 2023, ele concluiu sua chamada trilogia da identidade, iniciada com *El Casamiento* (2011) e *El Hombre Nuevo* (2015), três longas-metragens com protagonistas trans que buscam cicatrizar feridas em meio as adversidades, ao mesmo tempo em que reafirmam sua identidade e reivindicam a diversidade sexual. Neste trabalho, analiso o uso do arquivo proposto por Garay nesses três filmes como um dispositivo que permite um processo reflexivo e afetivo por parte de seus protagonistas diante da passagem do tempo e das turbulências de suas vidas. Sustento que a obra de Garay contribuiu para a construção de um arquivo sobre a memória e as identidades trans no Uruguai, além de recuperar arquivos dispersos para lhes dar valor e visibilizar o ativismo de sujeitos que promovem um arquivo de memórias trans a partir de sua própria comunidade.

**Palavras-chave:** cinema documental, Aldo Garay, identidade, arquivo, subalternidade.

## **Archive and Affects in Aldo Garay's Trilogy of Identity**

**Abstract:** Aldo Garay is one of Uruguay's most prolific documentary filmmakers, renowned for his portrayal of marginalized individuals, particularly transgender communities in Montevideo. With the release of *Carmín* in 2023, he completed his so-called *identity trilogy*, following *El Casamiento* (2011) and *El hombre nuevo* (2015), three feature films with transgender protagonists who seek to heal wounds amid various adversities, while reaffirming their identity and advocating for sexual diversity. In this article, I analyze Garay's use of archival material in these three films as a device that enables a reflective and emotional process for his protagonists as they confront the passage of time and the struggles of their lives. I argue that Garay's work has contributed to the construction of an archive on trans memory and identities in Uruguay, in addition to recovering scattered archives to highlight their value and raise awareness of the activism of individuals who promote an archive of trans memories from their own community.

**Key words:** documentary cinema, Aldo Garay, identity, archive, subalternity.

**Fecha de recepción:** 27/06/2025

**Fecha de aceptación:** 30/09/2025

### **Introducción**

En los años noventa, cuando las comunidades LGTBQ+ no contaban con la creciente visibilidad que han logrado en la esfera pública en las últimas décadas, un joven Aldo Garay se vio deslumbrado por una pensión habitada por travestis cercana a su casa del barrio Palermo de Montevideo. Con una cámara Hi8 que le habían prestado, empezó a acercarse, conversar, registrar... Así empezó a gestarse *Yo, la más tremendo* (1995), mediometraje protagonizado por tres de esas mujeres: Michelle, Adriana y Stephanía, que dan testimonio de la violencia y precarización que han atravesado sus vidas a partir de su disidencia sexual.

Se trata del primer filme uruguayo vinculado a la comunidad trans en Uruguay, e incluye testimonios como el de Gloria Meneses, conocida como la primer

mujer transgénero del país y una de las primeras de Latinoamérica, referente de la comunidad<sup>1</sup> Garay fue pionero en retratar estos sujetos al margen en épocas en que su visibilidad empezaba aemerger a partir del contexto de pandemia por VIH-Sida (Sempol, 2022). Recién en la década del 2010 su presencia en la filmografía documental se expandiría con filmes como *Michelle te hace la cabeza* (Carlos Conti, 2011), *El Bella Vista* (Alicia Cano, 2012) o *Agridulce* (Carlos Conti, 2018), además de la continuidad en la obra del propio Garay con su *trilogía de la identidad*.

El proceso de filmación de *Yo, la más tremendo* llevó a Garay a vincularse con diferentes personas e historias de vida, entre ellas la de Julia, la segunda mujer trans que concretó una operación para cambiarse de sexo en Uruguay. De su acercamiento a ella y su relación con Ignacio, un ex obrero de la construcción devenido en cuidacoches, surge *Mi Gringa, retrato inconcluso* (1998).

Casi una década y media después, Garay, que mantuvo un vínculo de amistad con la pareja, es invitado a ser el padrino de su boda, y así surge *El Casamiento* (2011). Este retrato sobre la vejez, la soledad y la precarización de las vidas, muestra a la pareja en su cotidianidad, atendiendo problemas de salud, encarando una mudanza y el casamiento como telón de fondo y detonante del relato. Se alternan escenas del presente con filmaciones de 1995 de cuando Garay realizó *Mi gringa*, lo que da cuenta del proceso en que se construye la obra, así como del proceso de la pareja tras esos 15 años.

*El hombre nuevo* (2015) también surgió de un reencuentro con una de las protagonistas de su obra anterior. En este caso Garay retoma contacto con Stephanía, a quien había filmado en *Yo, la más tremendo* veinte años antes, y que ahora se proponía viajar a Nicaragua donde se había desvinculado de su familia siendo niño. La protagonista —llamada Roberto antes de su cambio de

---

<sup>1</sup> Este primer acercamiento a la figura de Gloria Meneses derivaría varios después en la realización del mediometraje *La gloria de Hércules* (Garay, 2010).

identidad de género— participó de la revolución sandinista, fue adoptada por una pareja de militantes uruguayos con los que después se fue a vivir a Uruguay, y tras la desaprobación de estos en relación con su identidad de género cortó los vínculos y quedó en situación de desamparo. En una primera parte, Garay retrata a Stephanía en Montevideo, mientras busca habitaciones disponibles por diferentes pensiones, cuida coches para sustentar sus necesidades básicas y recuerda otras etapas de su vida, marcada por abusos y violencia. Al igual que en *El Casamiento*, las escenas del presente dialogan con el material filmado en los años noventa. En una segunda parte, tras contactar a uno de sus hermanos a través de Facebook, Stephanía viaja a Nicaragua para reencontrarse con sus hermanos y padres.

En 2023 Garay estrena su última película, *Carmín*, protagonizada por Sofía Saunier, mujer transgénero que lleva adelante el proyecto Transur, en el que recupera testimonios y memorias de la comunidad trans uruguaya para la construcción de un archivo audiovisual que visibilice experiencias e historias de vida. En este caso, el retrato de Sofía alterna entre su proceso de producción de entrevistas para Transur y escenas de su convivencia con Carmen, una vecina con la que se termina mudando tras la expropiación de sus casas por donde pasará una nueva vía de tren de carga para la producción de celulosa.

Propongo en este artículo pensar en esta trilogía desde dos dimensiones: por un lado, analizar el uso del archivo en estos filmes considerando los efectos narrativos y estéticos que este dispositivo genera; por otro, pensar la construcción de la mirada en estos documentales en relación con los sujetos y la dimensión afectiva que propone Garay en su obra.

### **El archivo como catalizador de la identidad**

Michel Foucault (2002) [1969] y Jacques Derrida (1997) han propuesto pensar el archivo como un sistema que rige lo que puede decirse sobre el pasado, más que como una institución física concreta. Derrida (1997: 16-17) sostiene que los

archivos se estructuran a partir de ciertas lógicas atravesadas por el poder, que determinan qué documentos deben almacenarse y preservarse y cuáles quedan excluidos por no considerarse relevantes.

El *archivo* antiguamente estaba vinculado a la órbita de lo institucional/oficial: se confiaba en su documentación como garantía de objetividad. Esto ha sido cuestionado y problematizado desde hace un tiempo, así como las fronteras entre el archivo oficial y otros espacios que funcionan igualmente como repositorio.

Respecto a los archivos feministas, LGBT y queer, Nayla Luz Vacarezza señala que “en su gran mayoría, no han sido considerados como objetos con suficiente valor para ser guardados por las instituciones tradicionalmente dedicadas a la custodia de documentos” (Vacarezza, 2021: 80). Entendiendo los archivos como agentes de poder que incluyen o excluyen a partir de decisiones políticas “aquellos que merece ser recordado y aquellos que puede pasar al olvido” (Vacarezza, 2021: 81), reivindica la importancia de producir archivos que contribuyan a la “memoria de experiencias vitales y políticas que no suelen ingresar en los archivos tradicionales” (Vacarezza, 2021: 83).

Diego Sempol (2022) identifica dos momentos u olas de la memoria trans uruguaya en los últimos 30 años: la primera, surgida a mediados de los noventa, con la aparición de las primeras organizaciones travestis locales y el inicio de las marchas por el orgullo; la segunda, alrededor de la discusión y aprobación de Ley Integral de Personas Trans (sancionada en 2018). Respecto al primer período, señala que el contexto de pandemia de VIH-Sida y la creación de organizaciones trans/travestis<sup>2</sup> llevaron a cierta visibilidad sobre estas comunidades en los medios de comunicación: esas “memorias que circulaban en las catacumbas surgieron en el espacio público y por primera vez

---

<sup>2</sup> En 1990 se conformó la Mesa Coordinadora de Travestis, que en 1994 se transformó en la Asociación de Travestis del Uruguay (ATRU).

fueron escuchadas socialmente” (Sempol, 2022: 258). Producciones culturales como el documental de Garay *Yo, la más tremendo* fueron piezas significativas de ese entramado emergente, al que Sempol caracteriza como *memorias travestis plebeyas*, en las que el discurso se construye con el testimonio de sujetos populares en torno a sus estrategias de sobrevivencia y el desarrollo de redes de solidaridad, en los que “coexisten múltiples visiones contradictorias que revelaban que aún se estaba ante la construcción de un lenguaje común” (Sempol, 2022: 274).

La segunda ola, sostiene Sempol, se enmarcó en un discurso vinculado a la agenda de derechos, con una fuerte incidencia de la Campaña Nacional de Apoyo a la Ley Trans, en la que predominaban militantes trans con educación universitaria y perspectivas transfeministas. Las narrativas se centraron más en la violencia estatal sufrida por esa comunidad, “lo que terminó por generar que se caracterizara a esta población como víctimas pasivas, casi sin agencia alguna” (Sempol, 2022: 252). Afirma el autor que a respecto a los discursos de los noventa, en este nuevo período “desaparecieron de los testimonios el humor y la ironía que permitieron tantas veces gestionar la angustia y la exclusión, las estrategias de confrontación y negociación para lidiar y sobrevivir la cismatatividad, las redes formales e informales de apoyo e integración, las transgresiones, las conquistas eróticas y los amores” (Sempol, 2022: 252).

La filmografía de Garay adquiere una particular relevancia al generar un archivo sobre la comunidad LGBTQ montevideana, inexistente cuando comenzó sus primeras filmaciones en los años noventa. El material filmado para *Yo, la más tremendo* y *Mi Gringa, retrato inconcluso* permitió a su vez un archivo que colocó en sus posteriores obras *El Casamiento* y *El hombre nuevo*.

*El Casamiento* comienza con un teléfono dentro de la casa de Aldo Garay, al que nos vamos acercando en travelling mientras oímos la voz del director: “En 1995 conocí a Julia e Ignacio. Sin guion, motivado por la potencia de los

personajes, rodé durante 1 año y medio 4 horas de entrevistas y situaciones cotidianas. La falta de recursos y el surgimiento de otros proyectos le pusieron pausa al retrato, aunque no dejé de estar en permanente contacto con ellos". Suena la contestadora del teléfono y oímos a Julia: "Hola Aldo. Nos vamos a casar con el viejo. ¿Te animás a hacer de padrino?" (*El Casamiento*: 00:00:39'-00:01:22').

Durante la película se alternan escenas del presente de Julia e Ignacio con material filmado entre 1995 y 1998. Se hace referencia a cómo se constituyó la pareja, qué importancia tuvo y tiene en sus vidas o los prejuicios que pudieron existir en el entorno de Ignacio. El archivo funciona en el montaje como indicio del paso del tiempo y como un diálogo posible entre las valoraciones actuales de los protagonistas con su mirada de quince años atrás. También da cuenta de los cambios en las formas y los medios de filmación del propio director. El archivo también aparece en el documental cuando Julia comparte fotos de su juventud que conserva en un álbum, anteriores a su cambio de sexo. Estas imágenes funcionan allí como un dispositivo que hace emergir desde un plano afectivo las reflexiones de Julia acerca de su identidad de género y sus procesos de cambio a lo largo del tiempo.



Fotograma de *El Casamiento* (Garay, 2011).

Material filmado para *Mi Gringa, retrato inconcluso* (Garay, 1998) utilizado como archivo.



Fotograma de *El Casamiento* (Garay, 2011).

Julia muestra fotos sobre su juventud, anteriores a su operación para cambiar de sexo.

Jaimie Baron (2014) ha desarrollado la idea de *efecto archivo* en relación a la experiencia que las imágenes de archivo logran ofrecer sobre el pasado. Según la autora, estas trascienden la dimensión más racional de la escritura y nos conectan desde lo sensible: el pasado no se vuelve sólo comprensible, sino que parece incluso perceptible a partir de ellas. “Parecen “más cercanas” al pasado que representan y son potencialmente seductoras en su textualidad aparentemente transparente. Aunque todo rastro, escrito o de otro tipo, está abierto a interpretación, las grabaciones audiovisuales indiciales son especialmente resistentes a la comprensión o interpretación total” (Baron, 2014. Traducción propia<sup>3</sup>).

Sin embargo, es importante considerar que el marco interpretativo es fundamental para dotar de significado a las imágenes: aunque se crea que las

---

3 “They seem ‘closer’ to the past they represent and are potentially seductive in their seeming transparent textuality; and although every trace, written or otherwise, is open to interpretation, indexical audiovisual recordings are especially resistant to full comprehension or interpretation.”

imágenes portan su significado de forma independiente, éste está vinculado a ese marco.

En *El hombre nuevo*, podemos identificar diferentes funciones en el uso del archivo como dispositivo: a) como pincelada del retrato, que aporta elementos sobre el pasado de Stephanía, da cuenta del paso del tiempo y su transformación; b) como catalizador que hace emerger pensamientos, reflexiones e interacciones entre personajes, disparador que incentiva un diálogo entre Stephanía y el archivo, entre sus familiares y el archivo, o entre Stephanía y sus familiares frente al archivo; c) como articulador entre la historia individual de Stephanía y la historia política de Nicaragua.

El documental comienza mostrando a la protagonista por las calles de Montevideo en busca de un refugio en alguna pensión, mientras se gana la vida cuidando coches a cambio de alguna propina. Su testimonio filmado veinte años atrás nos traslada a capas más profundas y singulares: descubrimos que nació en Nicaragua, que sufrió un contexto de violencia y abandono familiar, que participó de niño en la revolución sandinista, que fue adoptada por una pareja de uruguayos militantes del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, que luego ya en Uruguay rechazaron su identidad de género y rompieron el vínculo, que sufrió la violencia en las calles y la lucha por la supervivencia.

En algunas escenas, el archivo de *Yo, la más tremendo* es visionado por Stephanía desde un televisor en su habitación de pensión, y suscita una conexión afectiva que superpone los dos tiempos desde un lugar de introspección, que pone de relieve su identidad.



Fotograma de *El hombre nuevo* (Garay, 2015). Reproducción de fragmento de *Yo, la más tremendo* (Garay, 1995) desde un televisor en la habitación de Stephanía.



Fotograma de *El hombre nuevo* (Garay, 2015). Stephanía mirando el fragmento de su testimonio filmado veinte años atrás.

El relato del filme da un giro cuando Stephanía contacta a través de Facebook a uno de sus hermanos y planifica viajar a Nicaragua para reencontrarse con su familia, con la que no había vuelto a tener contacto desde niña. El viaje implica una necesidad de reencontrarse con sus raíces, su infancia, una familia con la que rompió contacto y no supo nunca más nada. En Nicaragua, el retrato de Stephanía pasa a complementarse a través de la mirada de sus hermanos, padre y madre, que en sus testimonios agregan piezas al muchas veces borroso puzzle vital de la protagonista.

El reencuentro con su hermano mayor y con sus padres abre un intento por entender las circunstancias de su separación, mientras asumen la nueva identidad de género de quien fuera su hermano Roberto. Los fuertes vínculos con la religión evangélica de su familia complejizan la aceptación de la nueva identidad de Stephanía. Es de gran impacto una de las escenas finales, en la que la protagonista participa de un ritual de exorcismo por parte del cura de la iglesia de sus hermanos, en la que éste invoca para que vuelva a su cuerpo “natural”. Sin embargo, Stephanía no pone en duda su identidad y en la escena siguiente confronta con su madre, dejando en claro que a pesar de considerarse religiosa, no está dispuesta a dejar de lado cómo se siente y cómo se identifica.

El propio archivo nuevamente es utilizado como dispositivo que interpela a otros personajes, como cuando su hermano mayor, Winston, se enfrenta al testimonio de su hermana acerca de la violencia y los abusos intrafamiliares que sufrió de niño, relato que desde lo gestual da cuenta de su sorpresa y conmoción, y sugiere cierto entendimiento sobre las circunstancias que llevaron a Stephanía a alejarse de su familia.



Fotograma de *El hombre nuevo* (Garay, 2015).

Winston mira el testimonio de Stephanía en una entrevista realizada por Garay años atrás.

Finalmente, el uso del archivo en este documental se hace presente también a partir de la búsqueda y encuentro en la Cineteca de Managua de un programa del noticiero Poder Popular, en el que un joven Roberto, que participó como alfabetizador en el marco de la educación popular revolucionaria, realiza una pregunta a las autoridades del acto.



Fotograma de *El hombre nuevo* (Garay, 2015). Stephanía (Roberto) preadolescente, participando en evento como alfabetizador en el marco de la educación popular revolucionaria, en los archivos de la Cineteca de Managua.



Fotograma de *El hombre nuevo* (Garay, 2015). Stephanía mira su intervención de niño en los archivos de la Cineteca de Managua.

Algunos trabajos en torno a *El hombre nuevo* (Lozano, 2017; Martinelli, 2017) han destacado la afirmación identitaria empoderada de la figura de Stephanía, que trasciende las representaciones tradicionales estereotipadas de la población trans. Lozano destaca el recurso de enfrentamiento de los personajes con el archivo “como un anidamiento de imágenes con una posibilidad de relectura abierta, semiosis infinita que filma el encuentro con territorios visuales del pasado para encontrar allí nuevas preguntas y nuevas respuestas” (Lozano, 2017: 38).

El archivo funciona, así, como un dispositivo que cataliza los procesos identitarios de la protagonista, al tiempo que estas nuevas imágenes ensanchan el archivo sobre las memorias LGBTQ. Por otra parte, el propio proceso de producción de estos documentales llevó en muchos casos a recuperar un archivo privado disperso a nivel de diferentes actores sociales. Tal es el caso de Gloria Meneses, cuyo testimonio filmado en *Yo, la más tremendo* impulsó la producción de un mediometraje sobre su figura: *La gloria de Hércules* (Garay, 2010). En ese proceso, Garay accedió a una colección fotográfica privada muy valiosa de la primera activista trans del Uruguay (nacida en 1910 y fallecida en 1996), que posteriormente fue donada a la Facultad de Ciencias Sociales y exhibida en muestras fotográficas del Centro de Fotografía de Montevideo.

En *Carmín* (2023), la última película de esta *trilogía de la identidad*, Garay retrata a la realizadora audiovisual Sofía Saunier, quien lleva adelante un proyecto llamado Transur, en el que filma testimonios de personas trans que conforman un archivo sobre las trayectorias de vida de esta comunidad en Uruguay<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Estos videos están disponibles en el canal de Youtube de Sofía Saunier: <https://www.youtube.com/@aureafrodita>



Fotograma de *Carmín* (Garay, 2023).

Sofía durante la filmación de uno de sus episodios de *Transur*.



Fotograma de *Carmín* (Garay, 2023).

Sofía durante la filmación de uno de sus episodios de *Transur*.

Garay filma a Sofía en diferentes instancias en las que realiza sus entrevistas, en un juego de miradas entre dos retratistas, el de la película y la de los videos de Transur. El documentalista filma las producciones de la protagonista sin intervenir y con cierta neutralidad en el lenguaje, en un gesto respetuoso que evita pasarle por arriba a las formas que elige Sofía para su proyecto. La protagonista oficia de puente entre el realizador y otros sujetos trans de quienes conocemos algunos fragmentos de sus experiencias vitales, mientras nos adentramos en los barrios y locaciones que habitan, donde son retratados por la realizadora.

Vacarezza (2021) destaca la relevancia política y epistémica de la construcción de archivos: «no se trata solo de reunir y preservar documentos del pasado, sino de comprometerse en la tarea de lograr que ciertas voces y experiencias políticas puedan ser dignas de reconocimiento, rememoración y estudio» (p. 97). El proyecto que lleva adelante Sofía da cuenta de una necesidad de construir un archivo vivo de experiencias trans en Uruguay, antes que muchos de esos testimonios se pierdan. A su vez, la película *Carmín* visibiliza la figura de Sofía como activista al tiempo que potencia y pone en valor esas historias de vida como memorias que es necesario preservar y colocar en la esfera pública.

La película muestra, por otra parte, la relación entre Sofía y Carmen, una mujer mayor que atraviesa la vejez en una situación de desamparo, con la que termina conviviendo. Entre ambas se dan varias escenas de diálogo en las que se encuentran y tensionan dos generaciones y dos modos de ver el mundo: Carmen parece haberse quedado en un mundo aferrado a la idea de familia tradicional, con valores católicos acerca de las virtudes de la monogamia y la castidad sexual, mientras que Sofía representa el polo opuesto. A pesar de estas diferencias, ambas forman una suerte de familia poco convencional, unidas por la necesidad de enfrentar la soledad y apoyarse. La casa que habitan, rodeada de un cerco que delimita las obras de una nueva vía de tren

de carga, funciona como metáfora territorial de la exclusión social que históricamente han padecido tanto los viejos como los sujetos trans. Garay ha resaltado la fuerza que encontró en este vínculo intergeneracional e intercultural en relación con los procesos de la memoria: “por un lado, Sofía está detrás de la memoria, haciendo estos collages que son Transur, y esta señora Carmen tiene una memoria que se diluye, que se pierde” (Garay en Temesio, 2023).

### **Imágenes afectivas de mundos al margen**

En los tres films analizados, Garay apuesta a un tratamiento que deja entrever un vínculo afectivo entre cineasta y sujetos, y permite un retrato de los personajes respetuoso y en alguna medida colaborativo. El director se sale de un posible lugar que pretenda utilizar la historia particular como una herramienta para generar un discurso político *desde* el autor y construye un punto de vista que respeta la perspectiva de los propios sujetos, se adentra en su cotidianidad y deja que ellos se autorrepresenten, sin dejar de tener control sobre la obra (Pritsch, 2021 y 2025). Construye una mirada *con* y no *sobre o por* los sujetos protagonistas (Ruby, 1991).

Interviene tanto en la producción de las situaciones como en momentos de interacción con las protagonistas, aunque evita las entrevistas tipo *busto parlante*; prefiere que la palabra esté inserta en una acción, además de detenerse en los gestos, los elementos no verbales, los cuerpos que también construyen significado. La posición en que se encuentra Garay es al mismo tiempo de otredad y de extrema confianza. Sin desconocer su poder en la construcción de la enunciación, como mediador entre la realidad y la obra, propone un cine donde se pueda negociar con los sujetos representados, contar con su complicidad y mostrar sus contradicciones tanto como las suyas como director.

Andrea Soto Calderón cuestiona la idea instalada de que vivimos en un mundo con exceso de imágenes, ya que en todo caso se trata de una saturación de las imágenes hegemónicas, mientras “el mayor problema tal vez sean todas esas realidades que no tienen imágenes, esto es, que carecen de capacidad para ser imaginadas” (Calderón, 2020: 13). Por otra parte, objeta la tendencia a asociar los discursos emancipadores a una dimensión argumental y racional desde la palabra, “cuando los procesos de transformación no son sólo una cuestión de la articulación de un discurso o de los modos en que se toma la palabra, sino de disposiciones de cuerpos, articulaciones entre lo pensable, lo decible, lo visible, lo audible” (Calderón, 2020: 21). Considera que es necesario crear imágenes nuevas, que puedan disputar el espacio con las hegemónicas y visibilizar los márgenes. Esta idea podría aplicarse a la postura de Garay de pensar las imágenes de sus protagonistas desde sus propios universos y puntos de vista, más allá del discurso verbal/racional/político, a partir de dimensiones afectivas, desde los cuerpos y gestos.

La representación en el cine documental de sujetos subalternos conlleva una dimensión ética particular, dadas las asimetrías de poder entre el equipo realizador y las personas filmadas (Nichols, 1997; Chanan, 2003; Plantinga, 2008; Lanza, 2016). Las diferentes violencias sufridas por las protagonistas de la obra de Garay bien podrían construirse desde un abordaje espectacular. Sara Ahmed advierte sobre la posibilidad de que las historias sensacionalistas conviertan el dolor “en una forma de espectáculo mediático, en donde el dolor de los otros provoca risa y gozo, en vez de tristeza o indignación” (Ahmed, 2015: 66). Frente al dilema de la representación visual, Leonor Arfuch (2016) se pregunta “cómo mostrar, cómo hacer justicia, en un sentido ético, a aquello que se quiere destacar no sólo como inolvidable sino sobre todo como inolvidadizo”.

Este ha sido un aspecto sobre el que Garay ha reflexionado y del cual se ha posicionado firmemente. Considera que la realización de *El Casamiento* y *El*

*hombre nuevo* como segundas oportunidades respecto a los retratos de sus obras iniciales implicaron un proceso de maduración y reflexión como director, en el que puso en cuestión algunos recursos utilizados anteriormente.

Me dejé seducir por la espectacularidad o la radicalidad del discurso... Y quizás haya abusado de la falta de conciencia de ser retratado. Siempre aclaré que se estaba filmando y que eso se iba a ver, pero mi duda es hasta qué punto ese mensaje llegó y se entendió. Después entendí que ellos [los personajes de Yo, la más tremendo y Mi gringa...] son así, o sea personas sin filtro, o que al vivir tan al margen no cotejan determinadas cosas, no llegan a la conclusión que hay cosas que no se pueden decir porque en la vida no podés andar diciendo todo lo que pensás (...) Pero en el momento de hacerlo no me di cuenta, me encegueció la sucesión de cosas que eran muy transgresoras, sobre todo viniendo de gente grande. (Garay en entrevista a Pritsch, 2018).

Considera que el efecto de impacto en el cine documental es bastante fácil, pero lo difícil es hacer que tenga emoción sin un decálogo de calamidades que dejen bien parado al director, pero expuesto al protagonista. “Yo necesito contar las cosas positivas dentro de la adversidad y de las cosas duras; es decir, son historias ásperas generalmente, pero trato de sacar lo mejor” (Garay en entrevista a Pritsch, 2018).

El crítico de cine Diego Faraone (2023) ha dicho respecto de Garay que su obra en torno a las minorías marginadas ha escapado tanto al *miserabilismo* —“una representación que exacerba el sufrimiento y las condiciones precarias de las personas”— como al *paternalismo* —“por el cual se representa a los individuos como seres adorables y unidimensionales, quizá simpáticos, pero sin dobleces humanos, esencialmente incapaces de tomar decisiones o de cuidar de sí mismos”—. En su lugar, sus películas “resaltan, ante todo, personajes con cualidades reconocibles: virtudes, defectos, deseos, miedos, formas de ser” (Faraone, 2023).

Garay sostiene que a lo largo de su obra ha logrado dos tipos de imágenes: «imágenes hirientes, con heridas abiertas, y otras que en el mejor de los casos han cicatrizado», y afirma que su gran orgullo es haber logrado cicatrizar en imagen el tratamiento de sus protagonistas de *Mi Gringa... a El Casamiento*, y de *Yo, la más tremendo a El hombre nuevo*. (Garay en Doc Montevideo, 2022. Transcripción propia).

### **Reflexiones finales**

La comunidad trans en Uruguay carecía en los años noventa de una iconografía a nivel cinematográfico; su visibilidad en la esfera pública fue históricamente construida desde una posición distante, estigmatizante y estereotipada. La temprana producción de Aldo Garay en video en esa década significó una ruptura con los modos de representación de estos sectores, en la que se exploró un acercamiento sensible y afectivo, alcanzando un grado de intimidad y empatía que permitió décadas más tarde dar continuidad a esos retratos. El pasaje de *Yo, la más tremendo y Mi gringa, retrato inconcluso a El Casamiento y El hombre nuevo* —con más de 15 años de diferencia— posibilitó al director reflexionar sobre los desafíos de la representación de sujetos que habitan la marginalidad y apostar a nuevos tratamientos en los que dialoga con el material de sus óperas primas al tiempo que construye un punto de vista en complicidad con sus protagonistas.

La producción de los primeros mediometrajes permitió además generar un archivo sobre la memoria trans en Uruguay a partir de las propias filmaciones de Garay, pero también a partir de la recuperación y puesta en relieve del acervo personal de las protagonistas en el proceso de realización.

El uso del archivo en la trilogía de la identidad permite dar cuenta del paso del tiempo y sus transformaciones, así como hacer emerger la reflexión de las protagonistas en torno a sus procesos identitarios y trayectorias de vida. Se esquiva un enfoque desde la espectacularidad para construir imágenes que

reivindiquen con dignidad sus disidencias sexuales, activismos cotidianos y redes de solidaridad, sin dejar de mostrar sus propias contradicciones.

En ese sentido, retomando la caracterización que realiza Sempol sobre los dos momentos de la memoria trans en Uruguay (2022), podemos afirmar que la trilogía de la identidad de Garay —que abarca el período 2011-2023, coincidente con la segunda ola— retoma formas propias de la primera ola, desde sujetos populares que construyen una *memoria travesti plebeya* a partir de sus retratos de protagonistas humanizadas, a veces contradictorias, donde el discurso de los films emerge de las acciones cotidianas y los afectos más que de los argumentos verbales y proclamas políticas explícitas.

El tratamiento de los films analizados da cuenta de un vínculo afectivo entre cineasta y sujetos; Garay se encuentra en una posición al mismo tiempo de otredad y de cercanía con las vidas que retrata. No desconoce que es él quien controla la enunciación, pero apuesta a una construcción del discurso fílmico colaborativo, que supere las *imágenes hirientes* que emergen de la crudeza de estas vidas al margen, para construir *imágenes cicatrizantes*, capaces de dignificar y fortalecer a los sujetos y su comunidad.

### **Bibliografía**

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de estudios de género.
- Arfuch, Leonor (2016). Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. Disponible en: <http://pensamientocriticooiigg.sociales.uba.ar/2016/01/25/nuevo-articulo-en-revista-z-cultural/>
- Baron, J. (2014). “The archive affect: the archival fragment and the production of historical ‘presence’” en *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Chanan, Michael (2003). El documental y la esfera pública en América Latina. *Secuencias. Revista de historia del cine* 18 (2003), pp. 22-32, Universidad Autónoma de Madrid.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Faraone, Diego (2023). Con ellas, junto a ellas, en *Semanario Brecha*. Disponible en: <https://brecha.com.uy/con-ellas-junto-a-ellas/>

- Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lanza, Pablo (2016). "La ética de la representación en el documental" en *Ética y Cine Journal*, volumen 6, número. 1, pp. 41-50.
- Lozano, Ezequiel (2017). "Memorias de una revolución excluyente: exilio y sexopolítica en El hombre nuevo de Aldo Garay" en *Revista Cine Documental*, número 15. Disponible en: <https://revista.cinedocumental.com.ar/memorias-de-una-revolucion-excluyente-exilio-y-sexopolitica-en-el-hombre-nuevo-de-aldo-garay/>
- Martinelli, Lucas (2017). "Migraciones sexuales y América Latina en documentales de Aldo Garay y Sebastiano D'Ayala" en *Imagofagia*, número 15). Disponible en: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/304>.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Plantinga, Carl (2008). "Caracterización y ética en el género documental" en Català, Josep Maria y Josetxo Cerdán (eds.), *Después de lo real. Volumen I y II*. Número monográfico de Archivos de la Filmoteca, número 57-58, octubre-febrero. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Pritsch, Federico (2021). "Hacia una idea de cine popular. Producción, representaciones y circulación" en Remedi, Gustavo (coord.) *La cultura popular en problemas. Incusiones críticas en la esfera pública plebeya*. Montevideo: Zona Editorial, pp. 243-276.
- \_\_\_\_ (2025). *Miradas otras. Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio*. Montevideo: Universidad de la República.
- Ruby, Jay (1991). "Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside - An anthropological and documentary dilemma" en *Visual Anthropology Review*, volumen 7, número 2, pp. 49-67. Disponible en: [bit.ly/3s546h4](http://bit.ly/3s546h4)
- Soto Calderón, Andrés (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Sempol, Diego (2022). "Memorias trans/travestis. Carnaval, templos y resistências" en Fonseca, Melody, Hernández, G.; y Tito Mitjans (coords.), *Memoria y feminismos: cuerpos, sentipensares y resistencias*, CLACSO. Siglo XXI Editores: Buenos Aires. pp. 251-278.
- Temesio, V. (2023). Aldo Garay: "No podés buscar un lugar cómodo narrativo cuando la vida es incómoda", en Montevideo Portal. Disponible en: <https://www.montevideo.com.uy/Beat/Aldo-Garay--No-podes-buscar-un-lugar-comodo-narrativo-cuando-la-vida-es-incomoda--uc870734>
- Vacarezza, Nayla (2021). "Archivos indisciplinados, afectos y políticas sobre el aborto en América Latina" en López, H., Gutiérrez, D. y Palomino, Jorge (coords.). *Lecturas interdisciplinares de los cuerpos: discursos, emociones y afectos*. México: UNAM.

**Entrevistas / Conferencias**

Garay, Aldo: entrevista [jun. 2018]. Entrevistador: F. Pritsch.

Garay, Aldo: master class realizada para el Workshop de Cine Documental en el Doc Montevideo 2022 [jul. 2022]. Transcripción: F. Pritsch

\*Federico Pritsch es Docente, Investigador y Documentalista. Licenciado en Comunicación y Magíster en Ciencias Humanas por la Universidad de la República (UdelaR). Realiza actualmente el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Adjunto en el Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación de la UdelaR. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el cine y los sectores populares y subalternos. Dirigió varios cortometrajes documentales y el largometraje *Cometas sobre los muros* (2014). Recientemente publicó el libro *Miradas otras. Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio* (2025). E-mail: federico.pritsch@fic.edu.uy