

¿Éste no es un hombre? Una lectura a la película “Cambio de Sexo” a tres décadas de su estreno

Autores: Claritza Arlenet Peña Zerpa y José Alirio Peña Zerpa

Resumen

Cambio de sexo es uno de los primeros abordajes de la transexualidad en el cine. Probablemente, el primer filme de habla hispana que problematiza la transexualidad. En este ensayo se expone una lectura al filme a partir del trabajo *Esto no es una pipa* de Foucault, sobre la relación entre la palabra y la imagen. Se incluye, además, los conceptos de Deleuze de armonía y disonancia entre la imagen y lo sonoro. Aún cuando este filme asuma la *demonstración* de forma reiterada, acercándose a una armonía que dista de lo planteado como cine moderno por Deleuze, es una referencia para el cine trans latinoamericano. Ante la opción “Esto no es una pipa” se identifican relaciones no disonantes en la película ya referenciada.

Palabras claves: transexualidad, cine, imagen, palabra, armonía, disonancia

¿Éste no es un hombre? Una lectura a la película “Cambio de Sexo” a tres décadas de su estreno

Cambio de sexo y la transexualidad como ficción (1)

Cambio de sexo es una película española estrenada en 1976, dirigida por Vicente Aranda. Esta película conjuga lo que algunos investigadores han coincidido en denominar elementos que definen la identidad transexual. Familia, escuela, lugar de trabajo y el aspecto médico aparecen allí. Todos estos elementos **(2)** parten de la imagen condicionada por la palabra. Un chico es confundido por chica, le llaman “nena” los clientes donde él trabaja. Esta situación molesta a su progenitor quien desea que su hijo sea un “hombre”. El padre constantemente le recuerda al chico que “es un macho”, demostrándole acciones de un hombre viril **(3)**: ver mujeres semidesnudas y beber licor. En la escuela pululan las frases discriminatorias como: “José María es marica” y en el trabajo su jefe le indica: “no eres un hombre”. Palabras que van acompañadas de imágenes de un chico con gestos femeninos. Hay un esfuerzo por la semejanza en lugar de la diferencia y por la demostración sujeto-palabra. Esto lleva a revisar qué hace el cine a diferencia de aquel cuadro de Magritte analizado por Foucault.

Al leer el ensayo *Esto no es una pipa* de Foucault (1981), cabe recordar imágenes de *Cambio de sexo* (1976). Aún cuando el ensayo remita a la pintura y a los principios que la gobiernan no deja de ser un punto de partida para la lectura del cine en términos de imagen-palabra.

Es preciso en este momento retomar la discusión (lamentablemente olvidada) respecto al uso y abuso de la sincronía imagen-palabra. Desde luego, el cine conjuga elementos del estatuto semiótico (imagen, palabra, sonido, música y grafismo) y se busca un equilibrio de ellos. La aparición de la imagen en movimiento fue un avance en sus tiempos. Un hito que arrancó en 1895 y cambió la forma de ver la imagen fija (pintura y fotografía). Tras la llegada del sonido, la dramaturgia de la imagen se complementa. Lo paradójico es que aún en estos tiempos, por más que se haya estudiado el cine como arte, lenguaje e industria, muchas veces, entrar a una sala signifique encontrarse con un filme que aún trate de explicarlo todo **(4)**

En la película *Cambio de sexo* tras los rótulos aparece una escultura de un transexual. Una mujer voluminosa dotada de un pene **(Fotograma 1)**. De entrada se advierte al espectador: “esto no es una mujer”, ¿entonces qué es? En la primera toma aparece el personaje José María, dotado de unos pequeños senos, caderas y nalgas femeninas. El espectador ya ha caído en la trampa y está a la espera de otra información. Se observa la sutileza al caminar y ¿entonces de qué trampa se trata? Al menos como “personaje de ficción” no ha logrado convencer lo suficiente a aquellos ojos que los ven en la butaca o desde un cómodo sofá. De inmediato comienza a tejerse vías de indagación: a) la época de la película, b) actores- actrices y c) contexto. Al menos estos tres elementos precisan algunas pistas mientras se sigue a la imagen en movimiento.



Fotograma 1. Rótulos iniciales

Ciertamente el personaje José María –hombre- es interpretado por una actriz española: Victoria Abril -mujer- (**Ver Fotograma 2**). Hay un mensaje explícito: quien habla no es lo que aparenta. Hay una identidad **(5)** disfrazada para que otros puedan entender el significado de la transexualidad. Y ¿es la transexualidad un estado momentáneo? ¿Acaso la transexualidad puede equipararse a un disfraz? Por un lado está la imagen de una mujer disfrazada mientras que las palabras indican: “hermano menor de la familia”, “el chico delicado de la escuela” o “el chico con gestos afeminados”. En cualquiera de estos casos la imagen y la palabra están disociadas. Por un lado nos muestran la imagen de una actriz disfrazada de hombre y por otro los roles de un chico de dieciocho años. Antes de pensarse en un transexual la película ya lo concibe desde la actuación.



Fotograma 2. Personaje José María interpretado por la actriz Victoria Abril

¿Cuándo comienza a emerger una relación de equivalencia entre imagen y palabra? Luego de los primeros planos, aproximadamente en el minuto dos, aparecen discursos discriminadores que dan cuenta de una equivalencia entre lo que se ve y lo que se escucha. Ejemplo de ello es la referencia de los demás respecto al personaje principal. Un caso específico: José María se corta el cabello para lucir masculino y su hermana vocifera el cambio. Si se remite al ejemplo de la pipa, nuevamente citando a Foucault, equivaldría al mensaje: *esto es una pipa y su representación*. En el caso señalado sería: *lo que veo es igual a lo que digo*. Pero, ¿por qué el cine no recurre entonces al juego de otros elementos para la dramaturgia y toma el afán por el mimetismo de la pintura?

El transexual y los discursos discriminadores que le rodean: equivalencia entre palabra e imagen (6)

La palabra es equivalente a la imagen. Adquiere fuerza al punto de descuidar el uso de planos y de privilegiar la fórmula $A=A$. Entendida ésta como la palabra dibuja la imagen.

Deleuze (1987) señala la equivalencia entre imagen y palabra en películas como *Week-end*. El equivalente de “Esto no es una pipa” de la pintura de Magritte (**Figura 1**) puede verse en la película *Week-end*: “no es sangre, es rojo”. Se está ante una ruptura de la armónica (7) que predominaba en el cine clásico (8). Se pasa de la metaforización (9) a la demostración. “Hay que hablar y mostrar literalmente, o bien no mostrar, no hablar” (Deleuze, ob. cit: 244). En el esfuerzo por dejar de armonizar puede llegarse a una suerte de armonía (entendida como la presentación de lo visual y lo sonoro dentro de un acuerdo perfecto (10)).



Figura 1. La Traición de las imágenes de Magritte

Disponible en:

<http://personal.telefonica.terra.es/web/auladefilosofia/arte/magritte.htm>

El director de *Cambio de sexo* asume el acuerdo no desde lo disonante sino del acuerdo perfecto y así lo deja entrever desde algunos diálogos y canciones. Para muestra algunos ejemplos:

- a) “Largo o corto seguirás siendo el mismo” (Lolita, hermana de José María). Mientras pronuncia estas palabras se ve al personaje con el cabello corto que entra a una habitación.
- b) te voy a enseñar. Todos...Todos buscan mi cosita. Poder conseguir. ¿Por qué? Porque soy lo que yo quiera. Te lo voy a permitir. Es una peca que tengo sí, sí, al lado del corazón. No se la doy a cualquiera. No, no, no. La guardo para mi amor.

Mi cosita. Mi cosita. Chiquitica. La quieres tú mi vida para ti. Mi cosita. Mi cosita.
Luego, luego te voy a enseñar. La quieres tú mi vida para ti. Mi cosita. Mi cosita.
Luego, luego te la voy a enseñar. Mi cosita. No ¿Quieren ustedes ver mi cosita?
(Ver Fotogramas 3 y 4). Finaliza con un plano detalle del pene de María José.



Fotogramas 3 y 4. La canción demuestra en forma armónica no- disonante

Fuerza de la palabra sobre la imagen en el cine (11) vs “el sordo trabajo de las palabras” de la pintura magritteana (12)

Cuando aparecen los discursos en la escuela donde estudiaba José María cobra fuerza la palabra sobre la imagen. No importa lo que se ve sino lo que se dice del sujeto. Algunos ejemplos podemos encontrarlo al comienzo:

- a) “Se observan en él ciertas maneras y actitudes que yo me atrevería a afirmar de irreprimible... ¿hasta qué punto debo poner en peligro la formación de muchachos normales por culpa de él?” (Director del Colegio) **(13)**. Aquí adquiere tanta fuerza estos diálogos se limitan a presentar a una autoridad de la escuela recorriendo el pasillo. José María es visto como un obstáculo del proceso formativo de otros chicos.

Valdría revisar qué entiende por formación ese director de la escuela. Más allá de develar vacíos devela su ignorancia respecto a la posibilidad de formar-se de un sujeto que no necesariamente deviene de una relación con el otro sino de una iniciativa respecto a la posesión de la cosa. Al respecto recordemos a Hegel y Gadamer (14). Ambos coinciden en la apropiación y en un recorrido que consta de varios niveles.

- b) “¿Quiere decir que mi hijo no es como los demás...mi hijo es dócil y delicado?” (madre de José María le pregunta al director). La postura de la madre sorprende al espectador. Ella asume la relación de identidad que le muestra el director y a su vez devela que su hijo rompe con una identidad sexual común para un adolescente (A≠A).

Esos diálogos saturan a aquella imagen de actriz disfrazada de hombre. De modo pues que se encuentra un discurso en donde el centro es la sociedad y deja como nota marginal la individualidad del sujeto. La familia dividida respecto a la individualidad de José María. El padre, un dueño de hotel y típico machista, rechaza cualquier calificación adjudicada a su hijo (“nena” o “anormal”). Defiende la tesis de la masculinidad al poseer un pene. Por ello toma más fuerza la imagen que proyecta (vestimenta, forma de hablar, posición de liderazgo en el grupo familiar). Es quizás uno de los personajes que adecúa la equivalencia entre palabra e imagen. Lo mismo por lo mismo. Pero, paradójicamente esa equivalencia invita a José María a admitir que es diferente de él.

Ya al asumir su identidad como mujer en aquellos shows, María José (anteriormente llamado José María) canta. El texto enuncia e introduce la identidad trans:

bim bam soy o no soy oh oh oh oh... una mujer que tiene y sabe todo aquello que tú sabes para darte todo lo que quieras za ca za . Pero callar si lo sabes. Que calle quien shhhhhh, para lo que yo soy... lo que antes fui y al fin lo que soy. Mira bien quien soy, quién, quién quieras tú ahhhhhhhh, quién quieras tú... **(Ver Fotograma 5)**.
Canción de María José en un show



Fotograma 5. La imagen subordinada por la fuerza de la letra de una canción

Se sigue no tanto a la imagen sino lo que la palabra dice de la imagen. Esa imagen: una representación del transexual. Un transexual anidado entre confusiones y decisiones. A la representación del transexual (en este caso una actriz vestida de hombre) le rodean palabras demostrativas: “él es una marica”. Se está ante una fórmula $x \rightarrow z$, con la cual se afirma, en primer lugar, que una apariencia de mujer no es una mujer y, en segundo lugar, que la imagen tiene más fuerza a través del poder de la palabra.

María José (mujer transexual) puede pasar desapercibida en discotecas, en la calle y en una conversación breve con cualquier extraño. Es ella quien inicia un juego de palabras: “yo no soy una...” La afirmación “yo no soy una mujer” contiene una trampa conceptual,

sin que esto se traduzca en un acercamiento a *La Traición de las imágenes* de Magritte. Lo que se ha denominado trampa no es más que una alerta al personaje y al espectador de aquello que está viendo. La ruptura entre lo dicho y lo visto, entre mostrar y nombrar. Se trata de un aviso a la identidad trans.

Si el cine sólo intentara mostrar y nombrar sería un intento de acercamiento al mimetismo. Ni siquiera está presente aquella estética del *como si* que lo caracteriza. Se sabe que no sólo esta película sino otras, tienen de fondo la idea de representación. Resulta curioso que en ese intento de representación se caiga en una indicación y demostración.

Pero, no es tan simple la afirmación. No ser una mujer aunque psicológicamente sí lo sea implica cambios. El principal de ellos es el físico. El órgano masculino es intervenido quirúrgicamente hasta llegar a una aproximación del órgano femenino (**Ver Fotograma 6**). Ese personaje que originariamente se llamaba José María pasa a ser María José. Aquella afirmación en forma de negación pasa a una afirmación definitiva, ya al final de la película.



Fotograma 6. Intervención quirúrgica

Si se llegase a plantear el sordo trabajo de las palabras al modo Foucaultiano sería otra experiencia. En lugar de esa obsesión de equivalencia y semejanza se apostaría por una

manipulación de elementos estéticos del cine. En lugar de sincronías se observarían asincronías. La música pudiera provocar en el oyente la retirada de los ojos en la imagen. Pero ¿estaría solo en la música este juego?

¿Escuchar la imagen en lugar de la palabra?

La imagen guarda una relación con el pensamiento en términos deleuzianos **(15)**. Las imágenes observadas en *Cambio de sexo* no sólo hacen referencia a una historia sino al concepto de transexualidad. La transexualidad como problema **(16)** y no tanto como elección individual. De acuerdo a lo señalado en líneas anteriores, con una imagen subordinada al poder de la palabra.

Este es uno de los aportes importantes de la película. A partir del minuto catorce en el show de Fanynk (**Ver Fotograma 7**) el espejo no refleja lo que esa actriz hace. La imagen nos dice mucho más de lo que podemos escuchar. Aquel juego de plano y contraplano invita a interrogarse: ¿esa imagen que ejecuta movimientos sensuales contiene los deseos de la mujer que está estática mirándose al espejo? Y a esto se suma la llegada de un personaje masculino quien asesina a la imagen. De modo que aquello que está en el espejo no es imagen de un objeto real. Este planteamiento aunque no esté relacionado con lo trans convoca a pensar si ese juego queda replicado. Lamentablemente el problema de la transexualidad no recurre a este recurso: dos imágenes asociadas irracionalmente en un mismo tiempo.



Fotograma 7. El show de Fanynk

Referencias

ARANDA, V. (1976). *Cambio de sexo*. Compañía Productora: Impala/ Morgana Films

AUMONT, J. y MARIE, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine A-Z*. Buenos Aires: La Marca Editora.

DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.

FERRATER, J. (1994). *Diccionario de Filosofía E-J*. Barcelona: Editorial Ariel Filosofía.

FOUCAULT, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Editorial Anagrama.

FOUCAULT, M. (1998). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Tomo I*. México: Editorial Siglo XXI.

MAGRITTE, (s.f). *Esto no es una pipa*. Documento en <http://personal.telefonica.terra.es/web/auladefilosofia/arte/magritte.htm>

MARTÍN, A. (2006). *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.

PEÑA, Claritza. (2010). *Formación, Tradición y Modernidad (El Proyecto Modernizador de Akira Kurosawa)*. Tesis doctoral para optar al título de Dr. En Ciencias de la Educación. Unesr. No publicada.

SALIN, R. (2007). “Aportaciones para la comprensión de las personas transexuales”, en *Revista Mexicana de Neurociencia*, n° 6 P, 575-585.

TRINIDAD, M. y otros (2008). “Una reflexión sobre el concepto de género alrededor de la transexualidad” en *Revista de la Asociación de Especialistas de Neuropsiquiatría*, n° 1 P, 211-226.

Notas

(1) ¿Qué es ficción? Entre uno de los significados está el disfrazar. Al revisar el Diccionario de Ferrater José (1994) se encuentra que Vaihinger señala la ficción como la descripción de los hechos enmarcados en el como si. Algunos investigadores, entre ellos

Pranaguá, prefieren separar al cine como de ficción y no ficción. Esta clasificación abre un debate ya existente y aún no agotado: ¿el cine representa lo ficcionado de la realidad?

(2) Estos elementos, así como aquí se denominan, responden, en parte, a instituciones que en lugar de orientar respecto a las identidades sexuales practican lo que Foucault en Historia de la sexualidad. Tomo 1 (1998) denomina *dispositivos de vigilancia*, es decir, discursos represivos y métodos de vigilancia. Específicamente la familia y la escuela destacan en esta película por presentar discursos basados en la ignorancia respecto a la transexualidad.

(3) Virilidad como sinónimo de masculinidad. Es el hombre quien hace alarde de su sexo, mientras que pensar en otra opción (llámese transexualidad) se acerca a una concepción de prohibición y represión, en palabras de Foucault (ob. cit), una afirmación de la represión.

(4) Con filmes que tratan de explicarlo todo se hace referencia a películas que perpetúan el llamado Modo de Representación Institucional (MRI) descrito por Aumont y Marie (2006). Este esquema mantiene la linearización de las historias, la moraleja explícita, el melodrama y el principio de *intentio operis*, es decir, el texto de la película basta por sí solo.

(5) Si la *identidad* es un proceso que permite a las personas ubicarse en el mundo y se piensa de forma ontológica y la *identidad de género* se entiende como inmutable y constante a lo largo del tiempo mientras que el sexo se convierte en maleable ayudado por la tecnología médica (Trinidad y otros, 2008), entonces puede señalarse que la *identidad trans* abarca a individuos, comportamientos y grupos que presentan divergencias con los

roles de género duales más tradicionales, ya que traspasan las fronteras de identidad genérica comúnmente asignadas (Martín, 2006). Identidades trans o transgéneros “... abarca todos los estilos de vida en los cuales se hace un cambio, definitivo o momentáneo del género biológico (genético) al opuesto...” (Salin, 2007: 576).

(6) Ante este enunciado valdría preguntarse ¿el cine es equivalencia entre voz e imagen? Quizá en la pintura no siempre se encuentre la relación entre caligrama e ideograma y así se ve en Magritte, pero pensar en una película del subgénero trans distinta a la equivalencia voz – imagen llevaría a plantear un nuevo concepto de espectador.

(7) La armónica es la relación entre imágenes. La armonía de la imagen contempla lo visual y lo sonoro. Se considera que no hay lugar a las disonancias

(8) Para Deleuze el cine clásico presente un conjunto de características: relación de imágenes, cronología, no hay lugar para la experiencia del pensamiento, predominan las asociaciones, hay una representación indirecta del tiempo.

(9) La metáfora para Deleuze está dentro de una lógica de fusión, de relación, visible en el montaje.

(10) Ese acuerdo está en la metáfora y los cortes. En contraste con estas características del cine clásico aparece el discurso indirecto del cine moderno, donde no hay unidad ni relación de la imagen y lo sonoro (acuerdo disonante).

(11) “la esencia del cine, que no es la generalidad de los films, tiene como objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento” (Deleuze, 1987: 225)

(12) Magritte señala: “Entre las palabras y los objetos se pueden crear nuevas relaciones y precisar algunas características del lenguaje y de los objetos generalmente ignoradas en la vida cotidiana” (Magritte citado por Foucault, 1981: p. 58) El cine sin palabra sigue siendo cine, ahora que con la llegada del sonido se ha pretendido que tenga más peso no significa que sea mejor cine.

(13) La institución escolar entra una sola vez como discurso en la película. El poder que concentra el director cobra fuerza y presenta a José María como una rareza. La escuela plantea un discurso castigador, al modo de policía del sexo foucaultiano como reglamentación del sexo.

(14) Para ampliar información respecto a las concepciones de formación de Hegel y Gadamer puede consultarse el capítulo 2 de la tesis doctoral titulada: Formación, Tradición y Modernidad (El Proyecto Modernizador de Akira Kurosawa) de Peña Claritza (2010).

(15) Deleuze piensa y escribe sobre el cine como una relación entre cine y pensamiento. Formula el yo pienso cinematográfico como un todo (como sujeto). Para él “La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo” (Deleuze, ob. cit: 212). De modo que el punto de partida si no es propiamente la imagen ¿podría generar ese mismo choque? Si el

cine no se piensa en términos de imágenes entonces ¿tiene sentido la palabra? Sea la imagen-movimiento o imagen-tiempo vemos como privilegia Deleuze aquello que denominaba la creación de bloques de movimiento creado por los cineastas.

(16) Aducir que esta película corresponde a un cine de autor sería una formulación apresurada. El cine de autor de acuerdo al planteamiento de Deleuze, en Imagen-Tiempo, implica la presentación de un problema. Ciertamente esto no es la única característica. Valdría preguntarse ¿por qué para 1976 se presenta a través de esta película un amplio discurso de la transexualidad que curiosamente está privilegiado de la palabra y no por la imagen? En términos de los cortes realizados por Vicente Aranda, se hace referencia a un cine clásico con una representación indirecta del tiempo.