

## ***MDLSX*, de Motus: performando la intersexualidad**

Ana Prieto Nadal  
*SELITEN@T (UNED)*  
[apriet22@gmail.com](mailto:apriet22@gmail.com)

### **Palabras clave:**

Intersexualidad. Motus. Performance. Teatro italiano. Teoría *Queer*.

### **Resumen:**

Nos proponemos analizar el espectáculo *MDLSX* (2015), de la formación italiana Motus. La obra, a medio camino entre el teatro y la performance, entre la ficción y la falsa autobiografía, busca llevar escena la intersexualidad y para ello utiliza algunos fragmentos de la novela *Middlesex* (2002) de Jeffrey Eugenides y citas emblemáticas de la teoría *queer* —de autoras como Judith Butler, Beatriz Preciado y Donna Haraway—, música y proyecciones, y sobre todo las acciones ejecutadas por una actriz, Silvia Calderoni, que potencia al máximo la apariencia andrógina de su cuerpo.

---

## ***MDLSX*, by Motus: performing intersexuality**

### **Key Words:**

Intersexuality. Motus. Performance. Italian Theatre. Queer Theory.

### **Abstract:**

We set out to analyze the show *MDLSX* (2015), by the Italian company Motus. The work, halfway between theatre and performance, between fiction and false autobiography, aims to stage intersexuality. With this purpose they use some fragments of the novel *Middlesex* (2002), by Jeffrey Eugenides, and emblematic citations of queer theory —authors like Judith Butler, Donna Haraway and Beatriz Preciado—, music and projections, and especially the actions executed by an actress, Silvia Calderoni, that maximizes the androgynous appearance of her body.

---

## **El cuerpo intersexual como desestabilizador del binarismo de género**

A través del cuerpo, el género y la sexualidad se exponen a otros, esto es, se implican en los procesos sociales y son inscritos por las normas culturales. Señala Judith Butler que «las normas que gobiernan la anatomía humana idealizada producen un sentido de la diferencia entre quién es humano y quién no lo es, qué vidas son habitables y cuáles no lo son» [Butler, 2006: 18]. Tal como apunta Michel Foucault [2003: 39], el hermafroditismo supuso durante mucho tiempo una abominación peculiar —contra natura—, por cuanto la ciencia médica consideraba que esta disposición anatómica «embrollaba y trastornaba la ley que distinguía los sexos y prescribía su conjunción».

En 1860 el fotógrafo francés Gaspard-Félix Tournachon, conocido como Nadar, recibió una carta del médico Armand Trousseau en que este le instaba a documentar fotográficamente los genitales ambiguos de una paciente; de este modo, hizo que «la ciencia y el arte convergieran en un mismo punto cuando fotografió a un hermafrodita» [Alvarado, 2013: 222]. En aquellos años era común documentar cuerpos que presentaban genitales ambiguos. Un siglo más tarde Alexina B. —su nombre oficial era Herculine Barbin—, que nació con una pequeña vagina, un cuerpo masculinizado, un pequeño pene y testículos en el interior de su cuerpo, puso por escrito sus tribulaciones en un diario íntimo que publicó Michel Foucault. En sus escritos se hacía patente hasta qué punto los médicos, influenciados por la hegemonía del orden de lo científico, buscaban establecer el «sexo verdadero» de los hermafroditas:

Las teorías biológicas sobre la sexualidad, las concepciones jurídicas sobre el individuo, las formas de control administrativo en los Estados modernos han conducido paulatinamente a rechazar la idea de una mezcla de los dos sexos en un solo cuerpo y a restringir, en consecuencia, la libre elección de los sujetos dudosos. En adelante, a cada uno un sexo y uno solo [Foucault, 1985: 12-13].



En 1968, Alexina B se suicidó por asfixia y dejó una carta donde expresaba el profundo dolor y ridiculización a los que constantemente estaba expuesta. Así, en el ejercicio de la medicina, «ante un hermafrodita, no se tratará ya de reconocer la presencia de dos sexos yuxtapuestos o entremezclados [...], sino de descifrar cuál es el sexo verdadero que se esconde bajo apariencias confusas» [Foucault, 1985: 13]. Desde el punto de vista del derecho, esto implica la desaparición de la libre voluntad de elegir. Es el experto quien determina el sexo que ha escogido la naturaleza. Herculine Barbin, apodada en su entorno Alexina, después de verse obligada a cambiar de sexo legal, fue incapaz de adaptarse a su nueva identidad y acabó por matarse.

En 2002 Jeffrey Eugenides publicó su novela *Middlesex* —ganadora del Premio Pulitzer—, en que trazaba la historia de tres generaciones de una familia americana con raíces griegas, a partir del motivo conductor de la intersexualidad de su narrador. El protagonista de *Middlesex* se llama Cal —diminutivo de Calíope, que era el nombre de la musa de la poesía épica y la elocuencia— y tiene una anatomía análoga a la de Alexina B —de hecho, alude a ella al principio de la novela—. Tras descubrir en un informe médico que están planeando feminizarle los genitales, Cal decidirá no someterse a esta decisión arbitraria y huirá de la clínica y del medio familiar a fin de buscar su propio camino. Con ello Eugenides se manifiesta a favor del hecho de que debe ser el individuo —y no el progenitor, el estado, el doctor o el documento fotográfico— quien tenga la última palabra y determine la identidad del propio sexo. Hay, por lo tanto, una negativa a dejarse reducir a la mera materialidad del cuerpo, y una incitación a dejar emerger el sujeto.

La formación artística Motus, fundada en Rimini en 1991 por Enrico Casagrande y Daniela Nicolò, e inscrita en la llamada la tercera ola del teatro experimental o de investigación italiano, se caracteriza por un arte escénico polimorfo y una mirada política sobre el mundo contemporáneo. En sus montajes, el cuerpo, sujeto y objeto al mismo tiempo, deviene lugar de experimentación y de surgimiento del sentido. *MDLSX* (2016), una de sus



creaciones más recientes, es un trabajo performático que se apoya en una dramaturgia textual con referencias a la novela *Middlesex* —título del que *MDLSX* es el acrónimo— y breves fragmentos espigados de los escritos teóricos de Judith Butler, Beatriz Preciado y Donna Haraway. En este espectáculo calificable de *solo* —en el sentido en que lo teorizó Valentina Valentini [1991: 68]—, y que muestra hibridación de lenguajes y códigos escénicos, la ambigüedad impregna hasta la textura autobiográfica del discurso. El cuerpo de la *performer* es una materialidad real, incontrastable, pero su cualidad de hermafrodita es falsa, mera ficción, puesto que la historia que hace suya parte de la novela de Eugenides. Atraviesan la pieza reflexiones sobre el dimorfismo corporal, los usos y abusos de la ciencia médica y el controvertido estatus de lo humano.

### **MDLSX, de Motus. La ambigüedad sexual a escena**

Motus es un grupo independiente surgido en la década de los años 90 en el panorama teatral italiano, junto con otros grupos experimentales como Gruppo di Lavoro, Masque Teatro, Fanny & Alexander, Accademia degli Artefatti y Teatrino Clandestino. Hay en todos ellos un deseo de hacer tabula rasa del pasado; de no reproducir sino repensar lo real; de mezclar la materia prima del teatro con otros elementos artísticos y también virtuales. Estas compañías se acercan al espectáculo por vías tangenciales que parten de la filosofía —Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Michel Foucault— y de las especulaciones del mundo del arte, y se contaminan ávidamente de todo tipo de manifestaciones artísticas y también extra-artísticas [Chinzari y Ruffini, 2000: 122].

Motus, formación artística con más de medio centenar de proyectos teatrales realizados —entre ellos, los espectáculos *Cassandra. Interrogazioni sulla necessità dello sguardo* (1993), *L'occhio belva* (1994), *Catrame* (1996), *O.F. ovvero Orlando furioso impunemente eseguito da Motus* (1998), *Orpheus Gance* (2000), *Visio Gloriosa* (2000), *Alexis, Una tragedia greca* (2010), *Caliban Cannibal* (2013), *King Arthur*



(2014), y los proyectos *Rooms* (2001-2002) y *Syrma Antigones* (2008-2010)—, se caracteriza, entre otras cosas, por su sonoridad *dub*, el uso de dispositivos electrónicos y digitales en escenografías concebidas como sets o instalaciones, y, sobre todo, por el enorme dispendio energético generado en el campo operativo del cuerpo [Chinzari y Ruffini, 2000: 146].

El tratamiento que hacen del tiempo los grupos de teatro experimental en los años noventa está influenciado por el uso y el concepto de la música techno y el sonido reiterado del *dub*. En los espectáculos de *Motus*, la música y el ritmo construyen la escena, con una cierta independencia respecto a los lenguajes del cuerpo y la palabra. Señalan los integrantes de la formación, entrevistados por Sara Rojo [2002: 183] que «El espacio y el sonido son dos elementos básicos [...] con relación al cuerpo, el cuerpo del actor [...]. Cuando no hay escena, no hay palabra, no hay acción, tenemos el sonido como primera señal, como ámbito emocional, puramente sugestivo». La música electrónica, con su proceso sumatorio, está en la base de su concepción del espectáculo: hay un ritmo básico, una idea axial, sobre la que se insertan otros ritmos e interferencias que progresivamente la complican: «la base permanece, pero, lentamente, es sumergida por otras sonoridades que se sobreponen y, en conjunto, producen algo que no es una simple suma de partes, sino que adquiere otros valores» [Rojo, 2002: 184].

En palabras de *Motus*, incluso la escenografía, «estructura ferrosa de líneas, organismo esencial, sintético, obra utópico-imaginativa, que refuerza el estar del actor, contiene sus palabras disueltas» nace de un «magmático estrépito» y «se transforma en caja de amplificación extrema de su quehacer alterado y olvidado que se entrega [...] en el tiempo del acto» [Rojo, 2002: 184]. Sus escenografías son portátiles y autónomas, con sistemas propios de luz y de sonido que sumergen a los actores en una dimensión espacio-temporal diferente. La escena teatral es concebida como un set donde los actores aparecen como bajo una lente de aumento, en el sentido de que todo movimiento-acción viene amplificado [Valentini, 2007: 87]. En este espacio el actor se entrega a un ejercicio atlético no solo en el plano físico sino sobre



todo mental, y que remite a «la dimensión elástica de estar siempre entre el devenir continuo, que no es alcanzar una forma, no es representación, imitación, sino [...] desvío, deserción continua de aquello que es fácilmente reconocible, catalogable, definitivamente nominable» [Rojo, 2002: 183].

Por otra parte, tal como señalan Chinzari y Ruffini [2000: 204], los grupos de teatro de investigación surgidos en los noventa usan e instrumentalizan la gramática del videoarte, para atravesar y superar la etapa de la videoinstalación y llegar a codificar un auténtico lenguaje del audiovisual electrónico. Son de notar las influencias de videoartistas como Bill Viola, Pipilotti Rist, Mariko Mori, Vito Acconci, Nam June Paik y Gina Pane, entre otros. En Motus, el dispositivo electrónico y digital, además de permitir la exploración de espacios mentales, descompone el unitarismo de la escena teatral y del organismo actoral [Valentini, 2007: 71-72].

Procederemos ahora al análisis del espectáculo *MDLSX*, estrenado el 11 de julio de 2016 en Santarcangelo di Romagna<sup>1</sup>, y que fue presentado por Motus<sup>2</sup> como un explosivo dispositivo sonoro, y un lisérgico y solitario himno a la libertad del devenir. Se trata de un viaje teatral en que la actriz Silvia Calderoni, que lleva más de diez años con la compañía, explora el potencial andrógino de su cuerpo en el formato de un set de disc-jockey y video-jockey<sup>3</sup>.

En el set de *MDLSX* destacan la manta isotérmica que cubre el suelo y la mesa alargada donde reposan una serie de objetos a los que la intérprete recurrirá a lo largo de la función —entre ellos una tableta con una *playlist*—. En la enorme pantalla del fondo, donde se lee el título del espectáculo, destaca un círculo que será el espacio acotado para las proyecciones, como si se

---

<sup>1</sup> Nos basaremos, para nuestro análisis, en la representación del día 20 de julio de 2016 en el Mercat de les Flors de Barcelona.

<sup>2</sup> Véase la página web de la compañía Motus: <<http://www.motusonline.com/it/mdlsx/>> [consultado el 20-10-2016].

<sup>3</sup> FICHA ARTÍSTICA: Dirección: Enrico Casagrande y Daniela Nicolò. Dramaturgia: Daniela Nicolò y Silvia Calderoni. Interpretación: Silvia Calderoni. Diseño de iluminación: Alessio Spirlì. Diseño de sonido y concepción sonora: Enrico Casagrande. Diseño de vídeo: Alessio Spirlì. Producción: Elisa Bartolucci y Valentina Zangari.



tratara de un ojo indiscreto que mira hacia el pasado del personaje o dentro de su inconsciente: en él se proyectarán imágenes superpuestas al devenir escénico de la actriz. Al principio de todo, lo que este círculo de proyección muestra son las imágenes de una niña —Silvia Calderoni de pequeña— que canta en un karaoke. El solo hecho de que la intérprete del espectáculo haya cedido un vídeo familiar en Super-8 en que ella aparece cantando demuestra el alto grado de implicación de la artista en un proyecto que simula su propia autobiografía, como si se tratara de un falso documental escénico.

La banda sonora, un total de veintiuna canciones, contiene muchos temas representativos del punk rock de los años setenta y ochenta, que se ajustan muy bien a la estética provocadora y subversiva que, con sus acciones escénicas, asume por momentos la *performer*; también contiene temas folk, que ilustran musicalmente algunos vídeos en Super-8. Hay otras canciones más recientes, escogidas sin duda por las referencias que contienen a distintos modos de afrontar la vida y vivir la sexualidad.



MDLSX. Fotografía de Nada Zgank



El primer tema de la *playlist*, *Despair* (2013), de la banda americana de rock indie Yeah Yeah Yeahs, inaugura el espectáculo con un mensaje de esperanza que introduce la terrible batalla identitaria y vital librada en el cerebro del personaje. Aparece la actriz, Silvia Calderoni, que se echa laca en el pelo y se contonea de un modo deliberadamente ambiguo e insinuante, sin dejarse llevar del todo por el movimiento. Se enfoca con una cámara de vídeo mientras baila, ofreciendo sobre todo primeros planos del rostro y del cuello, de nuez muy marcada, que se proyectan en el círculo de proyecciones. De este modo, la performance en vivo es parcialmente restituida —y seccionada— en imágenes, las de la filmación en directo.

Mientras suene el siguiente tema musical —*Step* (2013), de la banda de rock indie Vampire Weekend—, Calderoni, de espaldas al público y micrófono en mano, hablará del sentimiento de felicidad que a menudo antecede al desastre, y de que la belleza es siempre un poco monstruosa. Las palabras que pronuncia inciden en la idea de un sujeto quebrado, puesto en cuestión. Como señala Estrella de Diego [2011: 11], la esencia de las aportaciones de signo autobiográfico en la era moderna y posmoderna consiste en este sujeto escindido, que lucha por subvertir la subjetividad dominante. En esa clave debe leerse la insistencia de la *performer* en mirarse en el espejo y mostrar las sucesivas imágenes de un yo en proceso y crisis permanente que pugna por recuperar una imagen unitaria. Los distintos yoes —el sujeto se revela como una entidad móvil— se irán superponiendo y desfilando ante el espectador, desde la niña escuálida de las filmaciones hasta la asunción de una apariencia masculina, pasando por diversas plasmaciones de la androginia.

Para ilustrar las imágenes de una película en Super-8, en que aparece Calderoni de niña y que funcionan como flash-back, sonará *Every Day*, de Buddy Holly, uno de los pioneros y creadores del rock and roll a mediados de la década de 1950. Se acude a la narración de Eugénides, cuya Calíope dice: «El 8 de enero de 1967 cumplí siete años. En Detroit, 1967 marcó el fin de muchas cosas, pero entre ellas se contaban las películas domésticas de mi



padre. Séptimo cumple de Callie fue la última Súper 8 de Milton» [Eugenides, 2005: 292]. Aquí el pacto con el espectador consiste en dar por sobreentendida la licencia poética y escénica. Las filmaciones son trampas que promueven y facilitan el juego de la identidad, de la remisión al pasado, de la metamorfosis. La grabación en directo y el espejo de mano establecen un juego de complicidades: los autorretratos de Calderoni surgen de proyectar la imagen reflejada en el espejo —también el público verá su reflejo ampliado cuando ella, de espaldas, exhiba la máscara del autorretrato en movimiento a través del espejo—. El efecto de la imagen amplificada y reproducida procura una suerte de «autorreflexividad» [Valentini, 1991: 60] y fragmenta el *contínuum* de la identidad.

Mientras suena el cuarto tema musical —*One Hit* (2006), de The Knife, un grupo de electropop especializado en cantar sobre mansiones encantadas—, la actriz, con el torso desnudo y unos pantalones ajustados, performa el tipo duro ante la cámara. Habla de lo apolíneo y lo dionisiaco, concepto expuesto por Nietzsche y parafraseado por Eugenides: «hay dos tipos de griegos: el apolíneo y el dionisiaco. Yo nací apolínea, una niña de rostro luminoso y enmarcado en bucles. Pero, al aproximarme a los trece años, un elemento dionisiaco empezó a invadir sigilosamente mis rasgos» [Eugenides, 2005: 378]. Expone aquí el terror de saberse distinta al resto de adolescentes —ella quedaba excluida de las metamorfosis de la pubertad, aunque un auténtico «jolgorio dionisiaco» [Eugenides, 2005: 379] se desarrollaba en su organismo—: la sangre menstrual jamás hizo su aparición, ni le salieron pechos. Explica que los sujetadores para ella eran algo denso y teórico como la física superior. Esta aseveración es puntuada con un primer plano del pecho, grabado en directo y amplificado en pantalla. El espectador tiene la sensación de estar asistiendo a un acto privado, a una exhibición o exposición de la intimidad. El tema *River* (2015), de la banda electrónica Ibeyi, con sus alusiones al misticismo y a la purificación del alma —«I will come to your river / Wash my soul»—, enlaza con la necesidad de lavar y hacer renacer los viejos significados.



Al ritmo de *In The Room Where You Sleep* (2009), de Dead Man's Bones, otra canción sobre fantasmas y monstruos —«There's something in the shadows / In the corner of your room / A dark heart is beating and waiting for you»—, Calderoni performa el monstruo que para la sociedad es su anatomía. Se pone un sujetador relleno de ropa, y adquiere un cuerpo andrógino con pechos sobredimensionados, como la caricatura del travesti. Las luces estroboscópicas invaden su cuerpo, con especial énfasis en su entrepierna. Habla de su aspecto cuando era pequeña, cuando llevaba el pelo muy largo con el fin de ocultar los contornos del rostro.

Suena el tema *Coin-Operated Boy* (2004) de The Dresden Dolls, con música de cabaret alemán de los años veinte y un uso exhaustivo del staccato, y la *performer* se coloca unas enormes pelucas en las axilas y en la entrepierna. Después coge una grabadora, como modo de indicar que lo que va a enunciar a continuación es una cita textual, y reproduce algunos fragmentos de *El manifiesto contrasexual* de Beatriz Preciado, quien entiende el cuerpo como una tecnología de inscripción al que se le añaden nociones binarias —hombre/mujer, heterosexual/homosexual, etc.— que no son sino ficciones políticas, establecidas por discursos médico-jurídicos que intentan determinar qué es normal y qué se debe censurar. A fin de rebelarse contra las performatividades normativas, inscritas en los cuerpos como verdades biológicas, Preciado propone un contrato contrasexual, por el que los cuerpos renunciarían a «una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente» [Preciado, 2011: 12]. Tras la citación, la actriz agita las pelucas como si fueran pompones y las arroja al fondo del escenario.





MDLSX. Fotografía de Ilenia Caleo

La elección del octavo *track*, *This Is Not a Song: It's An Outburst: Or, The Establishment Blues* (2008), de Rodríguez, probablemente tenga su razón de ser en la referencia al estallido del cuerpo, a la violencia con que afloran en Cal los caracteres sexuales secundarios masculinos. La actriz trata de meterse en unos pantalones de cuero y se revuelca por el suelo para encajárselos.

Después la *performer* habla del día en que su hermano —el hermano de Cal, la protagonista de la novela de Eugenides— llevó a casa a su novia Meg, una estudiante de ciencias políticas que empezó a cuestionar la faceta de empresario explotador del padre de Cal, director de una cadena de puestos de comida en Detroit. La actriz interpreta, con leves inflexiones de la voz, a todos los personajes involucrados en el episodio. Cuenta cómo su hermano, tras un año fuera de casa, volvió hecho un hippie y atiborrado de ácidos que le provocaban alucinaciones; así, durante una cena familiar, «Estaba viendo como trinchaba papá el pollo cuando, de pronto, ¡el animal empezó a batir las alas y salió volando!» [Eugenides, 2005: 404]. En un momento de gran



comicidad, Calderoni simula ser el pollo de la alucinación, moviendo los brazos como alas cortas.

El novena tema musical es *Witches! Witches! Rest Now In The Fire* (2008) de Get Well Soon. Calderoni coge la tela ignífuga y se revuelca sobre ella, mientras el círculo proyectado en la pantalla se vuelve psicodélico, de conformidad con las luces estroboscópicas —verdes, rojas, azules— que tiñen la escena. Después sonará *Honey Bunny* (2001), de Vincent Gallo, y se acudirá a un fragmento de la novela en que aparece la metáfora del sexo como una flor que eclosiona: «Calíope también sentía que le brotaba algo. Un oscuro objeto enteramente suyo [...]. Un croco rosado surgiendo entre musgo oscuro y fresco. Una flor verdaderamente extraña, porque parecía transitar todas las estaciones en un solo día» [Eugenides, 2005: 423]. Las palabras se acompañan con un sinfín de imágenes de flores —vistosas, coloridas, sensuales— abriéndose, elocuente metáfora de un sexo que quiere emerger de la oscuridad.



MDLSX. Fotografía de Nada Zgank

El undécimo *track* de la *playlist* no corresponde a una canción sino a un fragmento de la entrevista que Alejandro Jodorowsky le hizo a Beatriz Preciado para el programa Carta Blanca de TV2 el 1 de junio de 2006<sup>4</sup>. En ella, la pensadora hablaba del insulto *queer* reapropiado como espacio de lucha política, al tiempo que señalaba que el hecho de ser transgénero equivale a estar más allá de la masculinidad y la feminidad. La pensadora sostiene que la sexualidad y el género son espacios plásticos, no naturales; construcciones sociales y políticas instituidas en el siglo XIX para patologizar la homosexualidad, y para regular el sistema que une sexo y reproducción en el capital.

Tras las palabras de Preciado, la actriz toma de nuevo la palabra: «Nací dos veces: fui niña primero, en un increíble día sin niebla tóxica de Detroit, en enero de 1960; y chico después, en una sala de urgencias cerca de Petoskey, Michigan, en agosto de 1974» [Eugenides, 2005: 11]. Ello corresponde a las palabras iniciales de la novela *Middlesex*, de la que se toma asimismo la referencia al mito de Tiresias. Suena el tema *Nancy Boy* (1996) de Placebo y un efecto de luz —un rayo verde— divide en dos el escenario. La actriz se sitúa tendida en el suelo; levanta la pelvis y el rayo chisporrotea sobre la zona genital, foco del conflicto. Entonces muestra su sexo desnudo, en una aproximación performática al hecho de ser inspeccionada y manoseada por los médicos.

La cámara registra varios primeros planos del rostro. Con un solo pendiente largo y una chaqueta masculina, Calderoni luce como una estrella del glam rock. Habla por el micrófono, y adopta la voz de otros, esto es, de su padre y del médico que llevó su caso —el caso de Cal, en la ficción de Eugenides—; reproduce fragmentos de la conversación en la que el doctor aduce una explicación simplista y falsa de la situación, y expone su voluntad de «corregir» el exceso de hormonas masculinas mediante tratamiento hormonal y cirugía plástica. Suena *Formidable* (2013) de Stromae, y después

<sup>4</sup><<http://www.rtve.es/alicarta/videos/carta-blanca/carta-blanca-n6-jodorowsky/865895/>> [consultado el 20-10-2016].



*Galapagos* (1995) de The Smashing Pumpkins, tema que habla de la dificultad de enfrentar un cambio radical.

La *performer*, identificada con Cal, el personaje de Eugenides, narra cómo recibió la noticia de que era un pseudohermafrodita masculino, genéticamente hombre pero con apariencia de lo contrario, con un síndrome de deficiencia de 5-alfa reductasa y una hipospadia. Con todo, el médico concluyó que, puesto que Cal había sido educada en sentido femenino y tenía una identidad sexual femenina, debía someterse a una feminización. Lo que el médico le ocultó —y Cal acabó leyendo en su historial— es que la intervención quirúrgica implicaba una mutilación del órgano sexual y una pérdida total o parcial de sensación erotosexual. En este punto, nos parece oportuno volver a Preciado, quien afirma y denuncia que «una vez que la asignación de sexo se ha producido, cualquier cambio de denominación exige, literalmente, el recorte físico del cuerpo» [Preciado, 2011: 120].

Cal buscó la palabra «hipospadia» en el diccionario y halló sinónimos como «hombre sin genitales», «eunuco», «hermafrodita» y finalmente «monstruo». La *performer* grita y se rebela contra el dictamen: «Allí estaba escrita, *monstruo*, bien claro, en un baqueteado diccionario de la biblioteca de una gran ciudad [...]. El sinónimo era una palabra autorizada, oficial: el veredicto que la cultura daba a una persona como ella. *Monstruo*. Eso era ella» [Eugenides, 2005: 449]. Se proyectan de nuevo flores abriéndose, pero esta vez están deformadas, pixeladas, rotas, cruzadas.

La etimología del término «monstruo» está relacionada con los verbos latino *moneo*, «advertir», y *monstro*, «desvelar» [Stewart, 1984: 108]. El monstruo ha sido históricamente visto como algo capturado y enviado a la clínica de investigación médica, o al circo [Diego, 2011: 105]. Los monstruos definen los límites de la comunidad: «Gemelos no separados y hermafroditas eran el confuso material humano en la temprana Francia moderna, que basaba el discurso en lo natural y lo sobrenatural, en lo médico y lo legal, en portentos y enfermedades, todo ello de suma importancia para el establecimiento de la identidad moderna» [Haraway, 2016: 105-106]. Por ello Butler insiste en



preguntar «¿Y qué pasa cuando empiezo a convertirme en alguien para el que no hay espacio dentro de un régimen de verdad dado?» [Butler, 2006: 90]. La norma de feminidad o de masculinidad se impone externamente, y su acción se manifiesta no solo en el ideal que postula sino también en el sentido de aberración y anormalidad que transmite.

Tanto el intersexo, que se opone a la cirugía, como el transexo cuestionan el principio del dimorfismo natural que debe ser establecido o mantenido a toda costa. Por definición, la teoría *queer* se opone a toda reivindicación de identidad, incluyendo la asignación de un sexo estable; se opone a la legislación no voluntaria de la identidad. Y cuestiona por qué la sociedad mantiene el ideal del dimorfismo de género cuando un porcentaje significativo de niños tienen cromosomas diversos, y cuando existe un contínuum entre el varón y la hembra que sugiere la arbitrariedad y la falsedad del dimorfismo de género como prerequisite del desarrollo humano. Así lo expresaba Alexina B en sus diarios: «¿He sido culpable, criminal, porque un error grosero me asignara en el mundo un lugar que no era el mío?» [Foucault, 1985: 69].



MDLSX. Fotografía de Claudio Penna



Al ritmo de *Up Past The Nursery* (2010), de la banda canadiense Suuns, la intérprete ensaya ademanes masculinos, imposta seguridad y hombría. Quiere pasar con desenvoltura al otro lado. Aprende a caminar como un chico, para lo cual hay que mover los hombros y no las caderas. Explica cómo entra en una barbería y se hace un corte de pelo masculino. En el círculo de proyecciones la vemos con el pelo corto y rubio platino; son imágenes de una grabación anterior que no hacen sino tematizar la relación con la alteridad que anida en uno mismo: «Abrí los ojos. Y en el espejo ya no estaba yo [...]. Sin la cortina del pelo, los últimos cambios sobrevenidos en mi rostro eran aún más evidentes. Tenía la mandíbula más ancha y cuadrada, el cuello más grueso, con una nariz prominente en el centro» [Eugenides, 2005: 566]. Durante años se ha puesto la máscara femenina y ahora deberá revertir el proceso y aprender el rol masculino. Ello demuestra hasta qué punto el sentido de identidad se deriva de la citación performativa.

El tema *Road to nowhere* (1985) de Talking Heads ofrece un mensaje de esperanza: el futuro es incierto pero hay que buscar el camino. El personaje, a la conquista de su propia libertad, baila con una maleta, símbolo del viaje. Se pone un pulgar postizo de gran tamaño para explicitar el gesto del autoestopista y la amplitud de ese momento, que es una puerta abierta a conocer mundo y dejarse llevar. El viaje funciona como metáfora de la evolución personal, del cambio, y por ello la actriz transmite un sentido de liberación que se vuelve por momentos más poderoso que la incertidumbre y el miedo. Afirma que todos tenemos la posibilidad del escándalo dentro de nosotros; que todos podemos decidir cambiar.





MDLSX. Fotografía de Nada Zgank

Se escucha el tema *Open Your Eyes* (2008) de UNKLE, interpretado por Abel Ferrara, y en la pantalla se suceden imágenes de autopistas, estaciones de servicio e interiores de vehículos; también se proyectan vídeos en que Silvia Calderoni aparece con un traje y un corte de pelo masculino. Asistimos al relato del periplo de Cal en autostop, a la conquista de su libertad. Cuenta cómo le costó acostumbrarse a ir a los servicios de caballeros —«mientras los hombres encerrados, flatulentos, no mostraban ningún pudor, en los urinarios en cambio parecían nerviosos. Miraban de frente, como caballerías con orejeras» [Eugenides, 2005: 575]— y cómo, en los moteles de carretera en que se alojó, hacía flexiones para muscularse un poco. La visión de su nuevo cuerpo aún lo desconcertaba: «Sin más ropa que los calzoncillos, examinaba mi físico en el espejo [...]. A veces no parecía mío. Era duro, blanco, huesudo. Bonito a su modo, supongo, pero espartano. Nada receptivo ni acomodaticio. Contenido a presión, más bien» [Eugenides, 2005: 576]. Se recoge parcialmente el episodio de la novela de Eugenides en que un hombre llamado Bob Presto recoge en su coche a Cal y le acaba ofreciendo un trabajo: «Venga, hombre, estoy en el negocio. A lo mejor puedo ayudarte. ¿Eres



transexual? [...] Si alguna vez quieres ganarte un buen dinerito, llama a tu amigo Bob Presto» [Eugenides, 2005: 589].

Se suceden los temas musicales *Kelly Watch the Stars* (1998), del dúo francés de música electrónica Air; *Lola* (1977), del grupo italiano de punk rock Krisma, y *Human Fly* (1978), de la banda americana de punk rock The Cramps. La letra de esta última habla de un híbrido, un monstruo, una larva a combatir con pesticidas.

Se evoca después el Jardín de Neptuno, un lago artificial construido en el interior de un local de San Francisco, el Sixty-Niners, donde se exhibían cuerpos sexualmente ambiguos. Se crea un ambiente de *peep show*, con luces rojas, y se le superponen las imágenes de Cal buceando con bañador de chico bajo el agua. Durante cuatro meses —corría el año 1974— actuó exhibiendo sus genitales e interpretando al dios Hermafrodito: «Hermafrodito se debatió para liberarse del tenaz abrazo de la ninfa del agua, señoras y caballeros. Pero Salmacis era demasiado fuerte. Y tan desenfrenado era su deseo que los dos se hicieron uno. Sus cuerpos se amalgamaron, el masculino se fundió en el femenino, el femenino en el masculino. ¡He aquí al dios Hermafrodito!» [Eugenides, 2005: 624]. El mito de la fusión de Salmacis en Hermafrodito lo convierte en un emblema de lo híbrido, del mismo modo que en *Orpheus Glimpse* (2000) Orfeo devenía «figura della metamorfosi incessante» e «immagine di resistenza» [Motus, 2000: 21].

Cal era expuesto en un jardín subacuático por poseer un cuerpo fuera de la norma, por hallarse en un territorio intermedio. Ello remite el concepto de lo abyecto de Julia Kristeva: «lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. Lo entremedias, lo ambiguo, lo mixto» [Kristeva, 1998: 110]. Este algo indefinible e inclasificable es lo que habitualmente se etiqueta de monstruoso y deviene susceptible de ser mostrado en el circo o en la feria: «Se trata de un límite, de una fractura, algo que anuncia la separación, un umbral: lo que queda fuera y lo que queda dentro, el antes y el después; lo que pertenece al sistema y aquello que lo desborda y lo desbarata» [Diego, 2011: 130]. Cal



encontró su particular parada de los monstruos en el Jardín de Neptuno, donde deseo y temor, fascinación y rechazo se confundían.



MDLSX. Fotografía de Alessandro Sala

Suena *A Real Hero* (2010), del dúo canadiense College & Electric Youth, y la actriz se pone una cola de sirena hecha de la misma tela ignífuga que recubre una parte del suelo. Explica cómo realizaba su performance en el Jardín de Neptuno, adonde la gente acudía a buscar su propia fantasía. El transexual —afirma— es la fantasía de todos. Pero ya en fecha tan temprana como 1974 —añade— Cal supo del término «intersexual» y empezó a utilizarlo. Cuenta que un día, mientras posaba en el Jardín de Neptuno, abrió los ojos y escrutó las caras del público. En ese momento, la luz invade la gradería, a los espectadores. Es el momento metateatral de la función.

Después explica cómo la policía hizo una redada y terminó en comisaría por ser menor de edad. Entonces decidió llamar a su hermano, a quien su radical metamorfosis de género le pareció más un juego de ciencia ficción que un motivo de conflicto: «Desde el comienzo del mundo había habido hermafroditas como yo. Pero en la época en que yo salía del talego,



era posible que no hubiera existido una generación tan dispuesta a aceptarme como la de mi hermano» [Eugenides, 2005: 654]. Cuenta después que, de vuelta a casa, su padre le abrió la puerta y, atónito ante su transformación, le preguntó si no habría sido más fácil seguir siendo como era; a lo que Cal respondió: «Yo siempre he sido así». Este final representa un cambio respecto de la novela, en la que el padre de Cal ya ha muerto y es la madre quien formula esta pregunta [Eugenides, 2005: 661]. El último *track* del espectáculo, *Imitation of Life* (2001) de R.E.M., suena cuando la actriz ha salido ya de escena. Se proyectan unas imágenes que muestran un momento de felicidad y plenitud familiar, en que Cal, ya como chico, y su padre bailan en el comedor de casa. Esta plasmación fílmica de la aceptación familiar ofrece, pues, un final feliz. Aunque, tal como irónicamente puntúa la canción de R.E.M., tan solo se trata de una imitación de la vida; como este espectáculo, una falsa autobiografía creada a partir de una ficción novelada. Con todo, no podemos olvidar que, de acuerdo con lo expuesto por Jean Baudrillard [1988: 70], la simulación vuelve las cosas más verdaderas que lo verdadero, puesto que todo escapa a sí mismo y todo se ríe de su propia verdad.

La actriz sale a saludar vestida con unos tejanos cortados por las rodillas y una camiseta blanca donde hay estampadas unas letras negras con el mensaje «My girlfriend is a marxist». Mientras, suena la que, ahora sí, es la última pista: *Please, Please, Please Let Me Get What I Want* (1984) de The Smiths. Con ello se reafirma el sentido y alcance de las intenciones de este espectáculo, que explora las fronteras de la identidad y las pone en relación con el libre albedrío.

Hemos visto, pues, cómo al entramado textual hecho de citas y fragmentos de obras de Butler, Haraway y Preciado, y por supuesto de la novela de Eugenides que prestó título e inspiración al espectáculo, se le suman grabaciones, filmaciones en directo, acciones con objetos, cambios de vestuario y una *playlist* de 21 temas que pasan por un amplio espectro de estilos, desde el folk hasta el rock psicodélico y el punk. Y, sobre todo, está



el cuerpo. Un cuerpo de apariencia andrógina, en continuo movimiento y autoexploración, y acompañado de espejos y cámaras que lo amplifican, y de citas textuales y documentos videográficos que lo glosan.

### **Performando la intersexualidad**

El personaje interpretado por Silvia Calderoni en *MDLSX* viene a representar y reivindicar el movimiento intersexual, que en términos generales rechaza la cirugía de reconfiguración genital en la infancia; esto es, rechaza el proceso de normalización de la masculinidad y feminidad de los cuerpos. De este modo se reivindica el cuerpo como un campo de multiplicidad abierto a la transformación. Como dice Donna Haraway [2016: 106], «Los cuerpos son mapas de poder e identidad [...]. Uno es poco y dos es solo una posibilidad».

Foucault habló del ideal regulatorio del sexo, y del poder que este tiene para producir los cuerpos que controla. La sexualidad constituye el campo en el cual proliferan con mayor fuerza las prácticas discursivas y, por lo tanto, los efectos de verdad normativos; la sexualidad deviene, así, el lugar de la revelación y la verdad sobre uno mismo. Butler vinculó la materialidad del cuerpo con la performatividad del género, entendiendo performatividad como «ese poder que tiene el discurso para producir efectos a través de la reiteración» [Butler, 2011: 82], y que, por eso mismo, permite una elaboración discursiva capaz de reescribir los límites del sexo. Por su parte, Preciado [2011: 31] postula la contrasexualidad como una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de oposiciones y dualismos; como una tecnología de producción de cuerpos no heterocentros, que declara y exige la separación absoluta de las actividades sexuales y de las actividades de reproducción, y que denuncia las actuales políticas psiquiátricas, médicas y jurídicas, así como los procedimientos administrativos relativos al cambio de sexo. La contrasexualidad reivindica su filiación con los análisis de la heterosexualidad como régimen político de Monique Wittig —«La categoría de sexo es una categoría política que funda la sociedad en cuanto



heterosexual» [Wittig, 2006: 26]—, la investigación de los dispositivos sexuales modernos llevada a cabo por Foucault, los análisis de la identidad performativa de Butler y la política del ciborg de Haraway.

La teoría performativa de género busca poner de manifiesto que «lo que hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados» [Butler, 2007: 17]. Así pues, la identidad de género no sería más que una ficción reguladora constituida por actos performativos:

A través de la imitación de una idealización aprendemos a actuar como hombres o mujeres, y a modelar nuestra gestualidad, indumentaria, habla, etc., de acuerdo con los estereotipos y fantasías de masculinidad o feminidad. Los signos externos que nuestro cuerpo exhibe se interpretan como la expresión de nuestro yo interior cuando, de hecho, no hay un verdadero yo [Soley-Beltran, 2009: 39].

Según Donna Haraway, el ciborg sería una criatura perteneciente a un mundo no dualista y, por tanto, posterior al género. Por su parte, Rose Braidotti habla de la subjetividad nómada como una simultaneidad de identidades complejas y multiestratificadas: «El nomadismo es una forma intransitiva de devenir: marca una serie de transformaciones sin un producto final. Los sujetos nómades son cartografías vivientes del presente y crean mapas políticamente informados de su propia supervivencia» [Braidotti, 2004: 222].

El cuerpo vive en y con la posibilidad constitutiva de devenir otra forma, muchas otras formas que pueden exceder la norma y redibujarla. La identidad no es unívoca ni está escrita, sino que es compleja como lo son la vida y las relaciones. Afirma el personaje de Cal, en *Middlesex*, que su caso demuestra como el libre albedrío vuelve a escena: «La biología nos da un cerebro. La vida lo convierte en intelecto» [Eugenides, 2005: 610].

La identidad es móvil, y más en el arte: en la escritura, en la representación, en el juego escénico. Silvia Calderoni ejecuta una



performance —consecuencia lógica de la secuencialidad del yo y sus procesos— falsamente autobiográfica. El propio cuerpo es un lugar idóneo no solo para la representación sino también para la reflexión sobre el sujeto. La autobiografía de ficción —la deliberada confusión entre actriz y personaje— mantiene al sujeto dentro del discurso, implicado en todo lo que narra. Los límites entre ficción y documento, entre performance y autobiografía, devienen frágiles. En la medida en que se trata de su cuerpo el que expone y explora, Calderoni no está simplemente actuando o representando, sino que su rapsodia, completada con documentos de su propia vida, presupone su identificación con el personaje —la épica Calíope de la novela de Eugenides— y prueba su compromiso total con el proyecto y el tema. En ocasiones se diría que la *performer* es un ángel caído, o arrojado a la escena para mostrarse y ser en toda su desnudez y vulnerabilidad; en palabras de Motus, «un estar angelical, pero lanzado en el palco [...] tremendamente terreno» [Rojo, 2002: 185].

El texto es un collage de fuentes diversas, que se disponen en torno a un núcleo temático y constructivo; en el montaje se estratifican diversos planos de realidad: la ficción literaria interacciona con el documento autobiográfico y la citación ensayística. A través de un incesante flujo verbal-gestual, la *performer* trata de inscribir en el propio cuerpo-texto el otro, pasando del narcisismo a la representatividad. La necesidad de explicarse en público, de exhibir la propia biografía delata sintomáticamente, según Valentini [1991: 73], una deficiencia de existencia que, para devenir efectiva para el mismo sujeto, demanda una separación, un mirarse mirar. En el caso de *MDLSX* este «mirarse mirar» se amolda a una ficción previa, ajena a la biografía de la actriz.

El cuerpo de la intérprete se halla en un continuo y frenético movimiento, lo que no impide que sea expuesto como un objeto de arte y, en tanto que tematizado, como un foco de conflicto. El cuerpo, con su capacidad de ejercer sexualidad y padecer dolor, es un escenario privilegiado, el más inmediato y urgente, del acontecer político, que debe ser capaz de inventar



otras formas de placer y de convivencia. El cuestionamiento de los modelos de realidad es el primer paso para cambiarlos o para construir nuevos referentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, Karina, «El documento, la alegoría y un hermafrodita» en Tania Alba y Enric Ciurans (eds.), *L'accionisme: en els límits de l'art contemporani*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013, 219-227.
- BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- BRAIDOTTI, Rose, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.
- \_\_\_\_\_, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Madrid, Paidós, 2007.
- \_\_\_\_\_, «Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”» en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2011, 51-89.
- CHINZARI, Stefania y Paolo RUFFINI, *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.
- DIEGO, Estrella de, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Ediciones Siruela, 2011.
- EUGENIDES, Jeffrey, *Middlesex*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Herculine Barbin, llamada Alexina B*, Madrid, Revolución, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2009.



- HARAWAY, Donna, *Manifiesto para ciborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, Barcelona, Puente Aéreo, 2016.
- KRISTEVA, Julia, «Aproximación a la abyección» en *Revista de Occidente*, 1998, núm. 201, 110-116.
- MOTUS, *Crash into me. Orpheus glance*, Milán-Verona, Infinito, 2000.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- ROJO, Sara, *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002.
- SOLEY-BELTRAN, Patricia, *Transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio crítico de Judith Butler*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2009.
- VALENTINI, Valentina, *Después del teatro modern*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Mondi, corpi, materia. Teatri del secondo Novecento*, Milán, Bruno Mondadori, 2007.
- WITTIG, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales, 2006.

