

El lenguaje y la cultura de masas en *De monstruos y prodigios*



Analola Santana

California State University, Fresno

En la era de la comunicación de masas, el teatro encuentra nuevos códigos con los cuales trabajar y establecer una comunicación con el receptor, puesto que los discursos producidos dependen de la competencia cultural del emisor. Por lo tanto, en los discursos teatrales latinoamericanos, aparecen prácticas escénicas que presentan y, a veces, cuestionan por medio de códigos vigentes para su imaginario social el papel del discurso oficial frente al objeto cultural. Si el teatro se ha considerado como objeto de Arte, es a partir de su concepción tradicional, y es de esperarse que nuevas puestas en escena que rompen con esta tradición tomen en cuenta y cuestionen la naturaleza del objeto de Arte.

De monstruos y prodigios, escrito por el fallecido dramaturgo Jorge Kuri y dirigido por Claudio Valdés Kuri, fue estrenado en el año 2000 durante el Festival de Teatro de Cádiz y luego fue puesto en escena en la Ciudad de México desde noviembre del 2000 hasta abril del 2001. *De monstruos y prodigios* problematiza la manera en que un lenguaje legitimador determina el valor simbólico y económico de un producto artístico y cómo este objeto de arte puede entrar en decadencia con el cambio del pensamiento legitimador a través de la historia. Demuestra cómo un objeto cultural pasa de ser Arte a ser producto de consumo masivo y, por lo tanto, una monstruosidad decadente.

El espectáculo teatral *De monstruos y prodigios*¹ puede ser apreciado a través de diferentes perspectivas, ya sea ópera, teatro, espectáculo multidisciplinario, etc. Se trata de representar sobre un escenario un fenómeno artístico, cultural y social que no había tenido precedentes similares: la historia de los *castrati*, quienes se consideraron monstruosidades prodigiosas durante su época; niños pequeños que fueron separados de sus padres durante la infancia, castrados y llevados al estrellato en las cortes europeas. En *De monstruos y prodigios* se lleva al público por un recorrido histórico de tres siglos por medio de una

¹ El título e información completa del texto teatral es: *De monstruos y prodigios*. Librementemente inspirada en *La historia de los castrati* de Patrick Barbier.

conferencia narrada por unos siameses y un centauro, quienes nos transportan desde los extremos del Barroco a la tecnología del siglo XX, con el propósito de mostrar aquellos espacios donde la belleza en el arte ha sido aniquilada por la razón.

En el presente ensayo, se trabajará con la puesta en escena que se llevó a cabo en la Ciudad de México en el teatro El Galeón en el 2001. La historia cubre siglos, desde el XVII hasta el presente, y presenta a los *castrati* italianos, cantantes de ópera alejados de sus padres a temprana edad y castrados con el fin de conservar su fenomenal voz infantil.² El espectáculo teatral en sí surge con el propósito de ser un concierto didáctico, como asegura el propio director, pues el texto está formulado como una conferencia. Estas narraciones/conferencias se dictan por medio de unos cuantos personajes principales que añaden un subtexto performativo, puesto que alteran el guión dramático por medio de su jocosidad gestual. El espectáculo carece de intriga o acción, pues lo que se busca es llevar a cabo una visión global de tema central: la legitimación del Arte. Así, el texto teatral inserta a los *castrati* como parte de las maravillas y monstruosidades que ha creado la historia y de las que no está exento nadie, ni México, ni Europa, ni Latinoamérica. Esta falta de especificidad en cuanto a un tema “nacional” inserta este espectáculo dentro de un contexto global que se interesa en mostrar los efectos de los discursos hegemónicos en la cultura desde una perspectiva impersonal y alejada.

De monstruos y prodigios se centra en la existencia de los *castrati* a través de la Historia. Se cuenta esta historia a partir de la base del discurso científico. Se narran diferentes sucesos con respecto a estos cantantes de ópera, desde la separación de sus padres hasta el proceso de entrenamiento y su triunfo en el ambiente artístico de la época. El texto se encarga de dar un recuento del éxito y fracaso de los *castrati* italianos, culminando con la historia del último *castrato*: Alessandro Moreschi, que no aparece físicamente en escena, aunque de él se conserva su voz en un disco. La narración principal es marcada por números musicales que aparecen durante el espectáculo.

El monstruo/prodigio central es el castrado, personaje a quien por medio de un procedimiento médico le han quitado los testículos antes de llegar a la pubertad con el propósito de prevenir una voz profunda. El castrado, “fusión de

² El tema de los *castrati* forma parte ya de la cultura de masas, puesto que ya ha sido trabajado por otros medios, incluyendo la película *Farinelli* (1994) dirigida por Gérard Corbiau, sobre el castrato del siglo XVIII Carlo Maria Broschi.

ángel con demonio,” con su voz angelical y la redondez de su cuerpo de querubín seduce de una manera perturbadora a todo quien lo escucha. Jean y Ambroise Paré aparecen como los hermanos siameses, barberos cirujanos a cargo de las castraciones y que, a la vez, son amantes y cronistas de la ópera. Estos hermanos representan los extremos de la ciencia y el arte y, junto al maestro de canto, Galluppi, son las voces narrativas que guían al espectador a través de esta conferencia científica. Por otro lado, Quirón, un centauro de 4000 años, que es presentado como un discípulo de los hermanos Paré, complementa la narración con sus historias sobre la naturaleza del monstruo. Este personaje aparece en escena detrás de una puerta de establo; por lo tanto, permanece invisible de la cintura para abajo. Su contrapartida como ser “salvaje” es Sulaimán, esclavo de Jean y Ambroise, que utiliza un taparrabos como única vestimenta. Es él quien recibe al público, pues al entrar en el teatro se encuentra parado solo en escena sin moverse y, con el transcurso de la obra, simplemente obedece las órdenes dadas por sus amos sin hablar hasta el momento final cuando cambia su función e impone un discurso propio.

A lo largo de la historia del Arte se ha debatido qué se valora estéticamente y qué queda afuera de este discurso valorizador. El valor estético es impuesto sobre el objeto a partir de la mirada del sujeto que lo percibe, la cual asocia lo estético con lo bello. Esta mirada crea a su vez un lenguaje legitimador que impone una separación en el mundo del arte entre lo que es considerado “puro” y artístico (“bello” y desinteresado) y lo que adquiere un valor económico, lo cual queda descartado como objeto de consumo masivo (lo “no artístico”). Esta división entre lo artístico y no artístico es arbitraria, ya que se basa en las oposición de las categorías “bello” y “horrible,” las cuales son poco claras y reduccionistas. En *Monstruos y prodigios*, estas categorías se critican no sólo por esta razón, sino también por ser intercambiables dependiendo de la mirada legitimadora de la época.

De monstruos y prodigios presenta el fenómeno de la ópera para llevar a cabo un cuestionamiento del valor de lo denominado “bello” en el Arte. El concepto predominante del Arte en una época impone una “verdad” estética que determina la jerarquía bajo la cual se formula el discurso cultural vigente del momento. El deseo por alcanzar este valor impuesto transforma el pensamiento de un momento histórico y este espectáculo teatral demuestra cómo se llevan a cabo dichos cambios en pensamiento y cuáles son los resultados de tal búsqueda.

En el texto se presenta una serie de personajes que corporalizan el debate entre belleza y monstruosidad. Esta serie de personajes reflejan un desdoblamiento de personalidades que instrumentan la “realidad” de la obra por medio del binarismo. Esta dualidad es muy clara en los personajes, cada cual tiene su contrapartida: su otro que lo complementa. Incluso, cada personaje en sí tiene características binarias. Los hermanos siameses, Jean y Ambrose Paré, son un personaje dual por su naturaleza. A la vez, representan una segunda dualidad temática al hablar de los dos extremos del lenguaje legitimador dentro de este debate: la ciencia y el arte. Uno es cirujano, el otro cronista de ópera. Por otro lado, están los personajes de Quirón, el centauro mitológico, y Sulaimán, el esclavo negro, quienes reflejan discursos de otras épocas y espacios. Quirón representa el extremo animal frente a la mente humana, mitad caballo mitad hombre, que es guiado tanto por el instinto animal y pasional (tendencia a actuar de una forma muy sexualizada) como por el elevado razonamiento intelectual. El principal representante de binarismo es el *castrato*, el cual es un ente fronterizo entre el hombre y la mujer y alberga características de ambos. El carácter de estos personajes se va transformando según cambia el discurso legitimador que califica y determina el valor artístico y estético del objeto de arte a la vez que jerarquiza a su consumidor.

El personaje del *castrato* incorpora este discurso legitimador que lo califica en un momento como la esencia del arte puro que logra encantar con su voz. Sin embargo, también son muestra del artificio de la categoría “belleza,” puesto que esas proezas vocales son ejemplos de un arte que fue “quirúrgicamente moldeado” para lograr la creación de la categoría de lo bello. El *castrato*, junto con la ópera, se convierte en un objeto mercantil, puesto que están diseñados para el consumo masivo. Esta negación del *castrato* como “objeto de arte” a partir de su capacidad mercantil nos recuerda al pensamiento de Adorno, quien aseguraba que algo no podía ser objeto de Arte si se convertía en parte de la industria. En este espectáculo, ambos son ejemplos de la comodificación del arte y, es esta categoría la que, de acuerdo con el pensamiento de la Razón, comienza con la decadencia de la ópera italiana. Sin embargo, lleva al cuestionamiento de si la mediación de la industria masiva y la tecnología son incompatibles con la creación artística. El hecho de que un objeto tenga éxito comercial, ¿niega su legitimidad como objeto de Arte?

Pierre Bourdieu explica la división entre el arte comercial y el arte “puro” que determina diferentes valores para la obra artística. El mundo del arte hace:

A place for an inverse economy whose particular logic is based on the very nature of symbolic goods —realities with two aspects, merchandise and signification, with the specifically symbolic values and the market values remaining relatively independent of each other... The principle of differentiation is none other than the objective and subjective distance of enterprises of cultural production with respect to the market and to expressed or tacit demand, with producers' strategies distributing themselves between two extremes that are never, in fact, attained— either total and cynical subordination to demand or absolute independence from the market and its exigencies. (141-142)

De esta manera, queda cuestionada la manera en que se podría determinar el valor del producto de arte, puesto que estos funcionan en base a dos sistemas: economía y significación. Mientras más valor económico tenga un objeto artístico, se le asigna menos valor simbólico. Al hacer del *castrato* un producto de consumo masivo, aumenta su valor como mercancía y, por lo tanto, disminuye el valor simbólico. Es aquí donde cabe cuestionarse el verdadero significado del concepto de *industria cultural*. Según Martín Barbero, la industria cultural pasa a significar el conjunto de mecanismos y operaciones a través de los cuales la *creación* cultural se transforma en *producción*. Esta definición redefine el concepto de producción cultural de una manera similar a lo que proponía Walter Benjamin al hablar de la reproducción del arte. Al comercializar el objeto de arte se permite un acercamiento a él por parte de las masas, lo cual lleva a lo que Benjamin denomina el “atrofiamiento” del aura en el sentido de que la obra de arte queda desacralizada. El objeto de arte ya no es algo ajeno e intocable, sino un objeto tangible al alcance de cualquiera. Sin embargo, ese valor mercantil del objeto de arte tiene la posibilidad de transformarlo dentro del discurso oficial de una época. Los hermanos Paré señalan la ventaja monetaria de hacer del niño pequeño un *castrato*, puesto que “los sopranistas son una mercancía muy buscada” y “más tarde vendrán los empresarios, ávidos de figuras para la ópera” (129). El *castrato* sucumbe a las demandas del mercado, lo cual hace de la ópera un producto mercantil basado en la demanda económica. Así, se podría decir que el discurso legitimador de la Razón desposee al objeto de arte (en este caso el *castrato*) de todo valor simbólico al convertirse éste en un objeto de consumo masivo que atiende más al goce del consumidor. El valor de los *castrati* disminuye según lo hace su popularidad, pues va cambiando el tipo de consumidor que disfruta en masa de este espectáculo al incorporarse los sectores bajos a la élite.

Todo esto apunta al control del arte por el mercado. En el texto teatral se hace un comentario sobre el valor del arte frente al control económico, pues ¿quién controla a quién y qué significa ese intercambio de poder? De acuerdo al mensaje que aparece en este espectáculo, la actitud que se toma frente a la creación artística crea un producto específico. El lenguaje legitimador francés, donde los empresarios controlan la producción artística a partir del razonamiento, crea un tipo de ópera muy diferente a la italiana, que, a pesar de ser el ejemplo de la decadencia, es el reflejo de un arte creativo. Aparece un comentario sobre la naturaleza de lo estético frente al consumo masivo, es decir, la división entre lo artísticamente “bello” (Arte) y lo popularmente “bello” (goce), pues se cuestiona el deleite del consumo frente a la significación artística determinada por un lenguaje legitimador que descarta aquello relacionado con el consumo masivo.

En el caso de *De monstruos y prodigios*, el lenguaje legitimador está basado en el pensamiento europeo de una elite y esto se recalca con la distinción que se hace entre la ópera italiana y la francesa. Italia representa lo emotivo, producto del Romanticismo, mientras que Francia es lo racional resultado de la Ilustración. El pensamiento ilustrado se basa en el razonamiento y presenta la cultura a partir de la educación; por lo tanto, va en contra de todo aquello que se considere fuera de ese ámbito racional. Los valores asociados con el pueblo, es decir fundamentados en tradiciones, son vistos como superstición e ignorancia. Los franceses critican el valor simbólico de la ópera italiana por ser un ejemplo de la decadencia y del mal gusto. Este binomio entre el pensamiento francés y el italiano se traduce al enfrentamiento entre la razón y la emoción, lo que se trata de una forma muy irónica en la obra. La ópera italiana representa la cultura de masas en el sentido más literal de la palabra, pues junta al público popular con la aristocracia para consumir un producto que deleita. La ópera italiana es accesible a todos, pero eso lleva a cuestionar si se consume de diferentes maneras por los distintos sectores. De una manera muy diferente a la ópera francesa (que se mantiene como objeto de Arte y por lo tanto descarta a los *castrati* y distancia las clases bajas), la ópera italiana aparece como un espectáculo de goce que permite la integración de diferentes estratos sociales, por lo tanto, se transforma en un objeto mercantil.

La ópera italiana, por ser un producto comodificado, también refleja la decadencia del arte frente al consumo masivo. Por eso, es también, dentro del espectáculo teatral, un producto desechable. En un momento todos los personajes se encuentran en el escenario representando pedazos de diferentes óperas italianas. Se interrumpen constantemente para señalar qué no funciona o para

abuchearse. A veces cuentan chismes del ambiente de la ópera. Se crea un ambiente ridículo que indica como nada marcha bien y todo es desechable, dependiendo del gusto de público. El colmo de esa ridiculez aparece en la escena en que el *castrato* canta “Tu preparati a morire.” Acompañado por el caballo³ y vestido de una manera sumamente exagerada, que incluye la vestimenta romana compollementada con un casco con plumas gigantescas y el maquillaje excesivo, los dogmas autoritarios de la Razón quedan anulados por el signo visual, el cual es incompatible con la belleza vocal o con la erudición verbal.

El razonamiento, sin embargo, se muestra igualmente ridículo. El discurso legitimador francés representa lo opuesto al italiano, y es este lenguaje de la Razón el que destrona al *castrato* del reino de la ópera. El discurso científico del razonamiento se centra en la figura de Rousseau, quien “después de acaloradas discusiones ha terminado por calificar a los *castratti* de verdaderos monstruos, sí señores, “monstruos,” cuya existencia es una ofensa a la razón” (147). Los hermanos Paré ridiculizan el pensamiento de Rousseau al señalar como “incluso ha llegado al colmo, este Rousseau, de criticarlos por no pronunciar bien la “erre” de su apellido... (*ambos se corrigen a sí mismos*) “Rousseau con erre” (147). Lo que se busca recalcar es la mitificación de los *castrati* como “entes divinos,” seres “no aptos para una mente obnubilada por la razón” (147). El mito viene a oponerse a la razón.

El pensamiento de la Ilustración, discurso legitimador francés asociado con el pensamiento científico de la Razón, es cuestionado como lenguaje oficial de la época. Un ejemplo clave de esto se ve en el personaje del esclavo negro, Sulaimán. Durante el espectáculo, Sulaimán sufre la ira de todos los otros personajes, quienes le gritan y pegan constantemente. Sin embargo, es Sulaimán quien utiliza el lenguaje oficial para interrumpir el debate anterior de los hermanos Paré sobre el razonamiento francés. Después de insultar a todos en su idioma oriental, grita “Je suis un homme, et je suis un homme libre, et je peux pedir tous que je vuez. Vous etes des imbecils, des imbecils. L’egalité, liberté, fraternité!” (147). Este es un grito lleno de ironía, pues es el esclavo quien declara los derechos del hombre otorgados por la Revolución francesa. De esta forma, Sulaimán es el pueblo que se levanta y se convierte en protagonista de la historia. El marginado,

³ El rol del caballo en la obra es parte de la dualidad del *castrato*, pues como señala el propio director, el arte ecuestre que demuestra este caballo amaestrado tiene que ver con las descripciones de las proezas vocales del castrado. Es una metáfora de la voz del castrado.

el Otro, es el único personaje que se levanta y enuncia el pensamiento de la Razón. Sin embargo, inmediatamente es callado por alguien del público, quien reclama “yo no voy al teatro para que me insulten, crees que no entendemos negro...” (147). Aunque esta persona del público es cómplice de los actores en escena, pues se le ha pedido que diga estas líneas, en las funciones, el resto del público presente, por lo general, intenta callar al “gritón.” Esta interrupción, junto con la reacción del público, sirve para marcar el artificio de todo discurso y para recordar cómo todos somos partícipes de este juego puesto que se recalca que estamos consumiendo un producto de arte: el espectáculo teatral en sí que también es un artificio⁴.

En el espectáculo, Napoleón y la guerra llevan a la decadencia total. Cambia el momento histórico y, por lo tanto, cambia el discurso legitimador, con lo cual los *castrati* se convierten en “objeto de placer y de vergüenza.” De acuerdo al director, la entrada de Napoleón tiene como significado el triunfo de la Razón. La cultura napoleónica es lo que realmente acaba con los castrados, por lo tanto quien mejor que él mismo en el escenario para marcar con un violento cañonazo el cambio en pensamiento histórico, social y cultural. Junto con la entrada de Napoleón se individualizan los personajes, pues el cañonazo que éste da en escena separa a los hermanos siameses y hace que Quirón pierda su mitad animal. La historia y el discurso oficial ha cambiado definitivamente. Se hace un repaso de la historia de la ópera que culmina con lo kitsch: la ópera para consumo masivo representada por Los Tres Tenores (Plácido Domingo, Luciano Pavarotti y José Carreras), lo que da paso a la confusión de la música popular masiva. Aquí se puede notar el cambio que ha ocurrido en los códigos teatrales, marcando el indicio de la cultura de masas en el teatro, puesto que hay una reflexión de cómo han cambiado los gustos del público receptor. En el escenario se puede observar el caos, las interrupciones constantes, la interacción con el público; todos códigos vinculados con la cultura de masas como fuera de la tradición oficial. De esta manera, tanto en la temática como en lo visual hay un cambio, pues se ha terminado una época y se abre el espacio para que el público

⁴ Valdés Kuri señala que la interrupción que sigue el monólogo de Sulaimán sirve como un recordatorio de la ópera italiana que existía en esa época, pues tenía mucho de convivencia entre el público y el actor en escena. Con esta interrupción se busca recordar al público presente lo que era la experiencia teatral, al obligarlo a participar se crea una añoranza por el teatro donde el público completa el elenco, es decir, el público seducido a ser partícipe de la obra.

receptor sienta nostalgia al identificar estos cambios. El público receptor es sumamente importante en esta etapa del espectáculo teatral, pues el juego del consumo masivo funciona a partir del reconocimiento de las canciones populares y las imágenes que se presentan en escena. De esta manera, tanto el público como los personajes se declaran inmersos en la cultura musical popular, lo que los hermana.

Finalmente, lo único que queda de los *castrati* es un disco con la voz de Alessandro Moreschi, el último de los *castrati*. Estos han sido desposeídos de todo valor simbólico, por lo que no es de extrañarse que su único rastro quede en un disco, símbolo de la distribución masiva del arte. A su vez, la escena donde se presenta el disco es interrumpida por Ambroise cantando “I Will Survive” de Gloria Gaynor, canción de la época disco, otro símbolo de la decadencia. Jean ahorca a su hermano por cantar dicha canción, diciéndole “eso no es un castrado.” El comentario de Jean conduce a ciertos cuestionamientos si se ha de seguir con la línea crítica que ha establecido el espectáculo, pues ¿quién determina lo que es legítimo en la época de la cultura de masas? Así, el texto teatral traza esa progresión y división entre popularidad masiva y Arte, incluyendo desde los seres míticos (Quirón, quien en su momento fue el favorito de los Paré) a los objetos considerados artístico-populares (el *castrato*), hasta lo popular mercantil (el disco de pasta y la música moderna).

El final del espectáculo marca el cierre de una etapa, puesto que han muerto todos excepto Sulaimán y el *castrato*, quienes se encuentran solos en escena. Sulaimán, quien siempre ha quedado afuera de todo discurso, es el encargado de narrar el resultado del final de una época. Ya no es posible incorporar al *castrato* al lenguaje oficial, pues el discurso que lo denotaba como un ser sublime ha entrado en decadencia. La Historia cambia de discurso y ahora tenemos una nueva perspectiva. Este monólogo final es sumamente poderoso y, de cierta manera, marca un ciclo en la historia. Sulaimán dice:

Si pudiéramos recapitular la historia musical, el fenómeno de los *castrati* llamaría nuestra atención como un hecho prodigioso que se suscitó en pleno esplendor del arte barroco, para desaparecer definitivamente y pasar a ocupar un sitio en la galería de seres mitológicos. Si bien este fenómeno existía desde el medioevo, las luces del “Siglo de la Razón” terminaron con el mito, al calificarlo de espeluznante, y acabar con un prodigio que sacrificaba todo su ser al servicio del arte... Lo más importante es el descubrimiento de uno de los mitos más conmovedores de la historia

musical desde Orfeo. La aventura duró tres siglos, desafiando todas las leyes de la moral y la razón, para concluir la imposible unión del monstruo y el ángel. (156)

La imagen final es la del *castrato*, solo en el escenario, llorando mientras se escucha el “Ave María” cantado por el último *castrato*: Alessandro Moreschi. Es el final de una época, sin embargo, no el final de un discurso, puesto que el espectador está conciente de que somos el producto de esa época. La Historia no presenta una “verdad,” sino que llega a ser un discurso que legitima ciertas monstruosidades sobre otras y las declara prodigios.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971 (1970).
— y Max Horkheimer. “La industria cultural.” *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, 1994.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Illuminations*. New York: Schocken, 1969.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. California: Stanford U P, 1995.
- Cornago, Óscar. *Resistir en la era de los medios: Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets Editores, 6ª reimpresión, 2005.
- Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Editorial Paidós, 1998.
- Kuri, Jorge y Claudio Valdés Kuri. “De monstruos y prodigios. La historia de los castrati.” *Gestos* 31 (2001): 111-156.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Unidad Editorial del Convenio Andrés Bello, 5ta edición, 2003.
- Marx, Carlos. *La ideología alemana*. México: Ediciones de Cultura Popular, 1976.
- Perales, Rosalina. “El mundo al revés: inversión y carnavalización de la historia.” *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Eds. Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas. Irvine: Ediciones de *Gestos*, 2001. 173-185.

- Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*.
Irvine: Ediciones de *Gestos*, 2000.
- . "México. 'De monstruos y prodigios: la historia de los castrati.'" *Revista Teatro CELCIT* 19-20 (2001).