

De monstruos y prodigios: la historia de los castrati **y la decadencia de la cultura y la estética de occidente¹**

Juan Villegas

University of California, Irvine

Universidad de Chile

“El sueño de la razón produce monstruos” (título de uno de los *Caprichos* de Goya)

De monstruos y prodigios, con texto de Jorge Kuri y Claudio Valdés Kuri, dirigido por este último, tuvo su estreno en el Festival Iberoamericano de Teatro de la ciudad de Cádiz, España, en octubre del 2001. Entonces fue considerado uno de los mejores espectáculos del Festival y uno de los más interesantes e innovadores. A partir de entonces, ha sido presentado con mucho éxito en numerosas ocasiones tanto en Europa como Estados Unidos y México.

Tanto en Miami como en New York los elogios de los espectadores fueron numerosos y aquellos con quienes conversé pensaban que era el mejor espectáculo que habían visto en las muestras de esos festivales. Durante el foro celebrado en Cádiz sobre el espectáculo, hubo grandes elogios y los actores y el director manifestaron profundo y detallado conocimiento de la historia de los *castrati*. En el foro, impresionó a los participantes la familiarización de los actores con la historia. Impresionó aún más la participación de Javier Medina, el actor que hace del *castrato* y que estableció una relación personal entre el personaje del escenario y su experiencia, explicando las razones físicas de su voz y las consecuencias de tener esa voz en el contexto social mexicano.

¹ Con excepción del primer párrafo y esta nota, este ensayo fue publicado en *TEATRO/CELCIT* 19-20 (2002). Lo incorporamos a esta edición electrónica de *GESTOS* porque fue uno de los primeros sobre el espectáculo y, en cierto modo, anuncia su continuo éxito desde su estreno. En la representación actual, de acuerdo con el Director, hay variantes menores. Para mayor información actualizada sobre el grupo y video clips de sus espectáculos, ver: www.artsourcemangement.com/ciertos.htm

Yo la vi en Cádiz en octubre del 2000 y la volví a ver en la ciudad de México en la primera semana de diciembre del mismo año. En cada caso, tuve una reacción diferente. En ambos, me pareció un espectáculo a ratos genial, con un texto fino, irónico, con extraordinario manejo del lenguaje y de la historia.² La dirección y la actuación sumamente finas, con actores de extremada versatilidad en el gesto, la voz y el ritmo. Todos ellos grandes cantantes —con fuerte entrenamiento musical—, y asombrosas facilidad para desplazarse prácticamente por la historia de la música. Algunas de las escenas me resultaron conmovedoras; otras extraordinariamente divertidas.

1.- *La historia narrada*

Sobre las dos puestas: La conmiseración y la parodia

Con frecuencia se proponen interpretaciones de los textos teatrales sobre la base de los textos publicados, lo que suele ser el modo tradicional de estudiar teatro. La interpretación, por lo tanto, suele ser una construcción imaginaria del espectáculo por parte del crítico o historiador. Sabemos, sin embargo, que la sala, el grupo teatral, el público son factores determinantes en el proceso comunicativo del teatro. Por ello, antes de proponer una interpretación del espectáculo, se hace necesario hacer algunas observaciones sobre la puestas, ya que ellas determinan bastante la interpretación. En mi caso, fundamento mi lectura en la puesta de Cádiz, que fue la que más me gustó. La justificación de mi preferencia, probablemente, viene de que al verla en México ya tenía mi interpretación y la versión mexicana tendía a darle una dimensión más paródica que mi lectura gaditana.

La puesta en Cádiz se llevó a cabo en la sala de La Central Lechera, la cual es una sala pequeña, con un escenario de dimensiones reducidas, con el público casi encima de los actores. En algunas escenas, los actores estaban a no más de un metro de los espectadores de primera fila. Esta proximidad y la acústica construyó una relación de proximidad entre público y actores, a la vez que estableció una proximidad afectiva con la sentimentalidad del *castrato*. La proximidad del público y lo reducido de la sala contribuyó a que la voz de los cantantes se escuchase muy

² Cito por la versión publicada en *Gestos* 31 (2001): 111-156. En esta edición se incluye una breve presentación del autor y el director, con algunas fotos de la versión de Cádiz, junto con un comentario “Del Director sobre la puesta en escena.”

claramente y que los solos del “virtuoso” se escuchasen con gran claridad y concentración absoluta del público.

La sala en México, aunque no permite un número mucho mayor de espectadores, fue dispuesta como un enorme escenario, en lo ancho y en profundidad. Todo el escenario estaba cubierto de arena, como una gran playa. Además, hay un espacio —especie de foso de orquesta— que distancia físicamente al público en unos tres o cuatro metros desde el borde del escenario. El cielo raso de la sala, además, es una especie de galpón, con vigas a la vista, sin recubrir, que afectó fuertemente la acústica.

Estas diferencias en la sala y modalidad del escenario, sin alterar radicalmente el sentido, determinaron dos modos de percepción que sí alteraron la apreciación de sus rasgos. Entre otras consecuencias, atenuó los efectos de voz del *castrato*, disminuyó la admiración por lo artístico de su canto, abrió espacio a la ridiculización de algunas de las situaciones y transformó en paródicas varias de las escenas que en Cádiz aparecían como sublimes.³

El cambio más evidente y de mayores consecuencias es la incorporación de un personaje que está en el texto original, pero que no se incluyó en Cádiz. Este personaje es Marengo, un caballo que en México era un magnífico caballo andaluz, blanco, amaestrado que se transforma en el centro de la atención cada vez que sale al escenario. De esta manera, mientras en Cádiz el foco de atención, en varias escenas claves, era el canto del *castrato*; en la ciudad de México el caballo desplazaba el interés del público desde el canto a las piruetas del corcel. El escenario de arena, mencionado anteriormente, facilitaba y favorecía los movimientos del caballo, pero dificultaba el de los actores. El efecto, a mi juicio, negativo fue disminuir la percepción de lo artístico de las participaciones del cantante al hacerlo compartir el escenario y el virtuosismo en varias escenas con el caballo. Una de las escenas cumbres desde el punto de vista musical en Cádiz fue cuando el *castrato* canta la obertura del aria “Tu preparati a morire,” de Haendel, en la que pese a vestidura de opera y los movimientos iniciales de la escena un poco ridículos, la

³ La parodia constituye de todas maneras un aspecto clave del espectáculo. Rosalina Perales, cuyo trabajo se basa en la puesta de Cádiz, propone una interpretación sustentada en el elemento paródico. Ver el ensayo “El mundo al revés: inversión y carnavalización de la historia” en *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*, Eds. Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (Irvine: Ediciones de *Gestos*, 2001).

pristinez de la voz del personaje logró crear un espíritu de admiración musical plasmada en el silencio de los espectadores. Esta misma escena, en cambio, en México se da con el caballo trotando alrededor del cantante y, al final, el caballo hace una especie de genuflexión como rindiendo pleitesía al cantante. En México, mi atención fue atraída hacia los desplazamientos del caballo y se concentró menos en la voz del *castrato*, voz que, a la vez, como he sugerido se atenuaba o perdía en el amplio escenario. La escena en México resultó paródica o, por lo menos, divertida, para muchos espectadores por cuanto se escucharon numerosas risas.⁴

2.- *Sobre el sentido*

De monstruos y prodigios: la historia de los castrati es casi un texto ideal como práctica de estrategias de análisis contemporáneo, ya sean éstas desde una perspectiva postcolonialista, de la construcción del otro, de la construcción de la identidad sexual o nacional. Plantea a la vez interesantes problemas relacionados con las tendencias actuales del teatro en México, con productos culturales de la globalización, los destinatarios nacionales o internacionales, la cultura como objeto de mercado, la función del artista en la sociedad. Semejante es su riqueza con respecto a la puesta en escena como puesta postmoderna.

De esta multitud de posibilidades en este escrito he optado por centrarme en llamar la atención sobre el texto y entreabrir posibilidades de lecturas.

Quiero proponer que esta serie de textos constituyen un indicio de que la cultura de la postmodernidad regresa a los principios de la cultura de la modernidad, para cuestionar sus principios, evidenciar sus supuestos y contradicciones, tanto por medio de un discurso racional como por la parodia.

Desde esta perspectiva, los principios fundamentales y fundadores de la ilustración y modernidad: la razón, la razón como orientadora y fundadora de la felicidad y la armonía social, la educación como clave de la realización personal y la armonía social, la cultura y la estética como factores fundamentales en la educación del ser humano como ente comprensivo, tolerante, ingredientes claves de la democracia, la libertad, la justicia, la paz social y el progreso.

De los numerosos aspectos que surgen de esta propuesta, en este ensayo, quiero

⁴ Este contraste de efectos del mismo espectáculo también puede ser pensado en relación con los públicos de cada interpretación y la representación del homosexual en la cultura mexicana y frente a un público español e internacional.

destacar el cuestionamiento del discurso científico, de la estética hegemónica de occidente y de la moral de la iglesia católica

1.- *Cuestionamiento del discurso científico*

La ilustración, la edad de la razón, trajo la validación del discurso científico como revelador de la verdad. Aun recuerdo la frase con la cual terminaban —o terminan— algunas de las discusiones: “está demostrado científicamente.” La sátira o parodia del discurso científico se da en varios niveles.

Al comienzo del espectáculo el emisor del discurso científico es Quirón, personaje centauro que, en las primeras escenas, es visto sólo desde el dorso desnudo hacia arriba. Su tema es el de las desviaciones de la naturaleza y el nacimiento de “monstruos.” Su discurso científico, dicho con el tono de autoridad y objetividad del discurso académico, visto desde el presente, se evidencia falso, lleno de prejuicios e impregnado de errores para describir a aquellos seres que él considera aberraciones, sin considerarse a sí mismo como una de esas supuestas anomalías. Aún más, en su afán de objetividad descriptiva se refiere a crímenes sociales cometidos sobre la base de los supuestos “científicos” de la época.

La descripción que hace del tratamiento social de estos personajes, por ejemplo, revela una sociedad cruel e ignorante. Quirón concluye su introducción refiriéndose a “una especie de andrógino o hermafrodita” al que describe cuidadosamente. Sin embargo, apunta el otro lado de este monstruo y afirma:

El misterio de este fenómeno radica en el inefable timbre que produce su voz; un sonido sublime y sensual que transporta a estados de profunda nostalgia: su canto encarna el misterio de una voz que franquea constantemente el abismo entre el monstruo y el prodigio. (120)

El discurso científico también está representado por otro “monstruo” que no se considera como tal: los hermanos siameses, Jean y Ambroise, que se encuentran unidos por el costado, constituyendo de este modo una unidad física, aunque con voces y pensamientos diferenciados. Los hermanos hablan a veces individualmente, otras al unísono, y en otras uno termina las frases del otro. Su discurso científico inicial corresponde a la cátedra académica en que se dirigen al público como si fuesen sus discípulos y les describen “científicamente” el acto de castración de un niño. Su tono es de objetividad y distancia, racional, con información estadística,

detalles y demostración con ejemplos:

El discurso científico pedagógico está a cargo del maestro Galluppi, quien explica la formación de los niños y jóvenes como cantores y cuya nota dominante es el dominio y la sumisión, la violencia y falta de libertad:

A las doce en punto serán las comidas; ni un minuto más ni un minuto menos. Las comidas serán en absoluto y perfecto silencio... ¡Dije silencio! (*Todos callan.*) A los pequeños castrados se les servirá sopa, ensalada y pollo, y por las noches habrá queso, pastas y frutas, ya que cualquier descuido en su alimentación puede afectar sus voces. Tendrán media hora de recreo, durante el cual sólo pueden conversar con los de su dormitorio, pero nunca con los más grandes o los pequeños. No se les autoriza la hora de la siesta, salvo en el verano. (122)

El discurso científico, base de la cultura de la modernidad, es criticado y parodiado al desconocer su propia ignorancia, al hacer afirmaciones rotundas que se han demostrado falsas y al servir de justificación a la crueldad y la opresión.

2.- *Cuestionamiento de los principios estéticos*

Durante la Ilustración cuando se fijan y legitima conceptos de la estética dominante en Occidente en tiempos de Modernidad: la importancia de la estética, de la belleza como adorno y como constituyente excelso del sistema de valores humanos. La estética pasa a constituirse en el sentido de la vida y, en cuanto a los artistas, se les otorga poderes y condiciones especiales dentro de la sociedad. A cambio de este endiosamiento y seudo-libertad, el artista es utilizado o castigado de acuerdo con su servicio a los poseedores del poder. *De monstruos y prodigios* se sustenta en esta creencia en el valor absoluto de la belleza para los sectores cultural y políticamente dominantes. El personaje de un cuerpo y dos cabezas, Ambroise-Jean, define la función del arte:

El arte de estos virtuosi consiste en la extrema sofisticación de la belleza, que se hace visible tanto en los fuegos de artificio vocales como en la exteriorización desgarradora del pathos, ya estos cantantes cuentan con una voz tan...

Jean: Delicada,

Ambroise: Tierna,

Jean: Ágil,

Ambroise: y potente, que no tienen dificultad alguna en subyugar a su público, hasta hacerlo llorar.

El espectáculo, sin embargo, revela que este gusto por la voz de los *castrati* corresponde principalmente a la clase acomodada, en especial, a la clase eclesiástica, cuyos miembros se constituyen en sus protectores. En consecuencia, estas clases sociales sacrifican cruelmente a los niños, anulan la vida social y personal de seres humanos para satisfacer su búsqueda del goce estético. Los seres humanos son sacrificado para el placer estético de unos pocos.

En relación con este nivel de lectura, surge otra lectura que se enfatiza bastante en el espectáculo y que pareciera entrar en contradicción: el espectáculo conlleva una cierta nostalgia por un gran momento de la música, constituida en su exquisitez y dimensión angelical. Como he dicho, esta excelstitud está realizadas gracias a la explotación y crueldad sobre seres humanos que son forzados a dedicarse al “arte.”

3.- Cuestionamiento de la iglesia y de la moral del período

El espectáculo también cuestiona a las autoridades de las Iglesia y sus gustos exquisitos y estetizantes, por cuanto sus representantes y autoridades aparecen como los defensores del arte de los *castrati* y, en consecuencia, de sus modalidades artísticas y, en el fondo, su mecenazgo es el responsable de la crueldad del sistema.

La estructura del texto, el espectáculo y el concepto de unidad artística: el neobarroco o postmodernidad

Por otra parte, es un espectáculo cuya estructura se funda en la pluralidad de sentidos posibles. Cualquiera de las opciones que he mencionado es demostrable, pero, si el espectador se inclina por una de ellas, probablemente, encontrará que hay escenas que están demás o que al director le faltó claridad o decisión para ceñir el espectáculo. Esta superabundancia de sentidos lo hace, en cierto modo críptico, pero

a la vez abierto. Desde el punto de vista del teatro aristotélico, carece de unidad. Su unidad, sin embargo, es la diversidad.

Si el espectador opta por la representación de los orígenes de la cultura de occidente, mi lectura preferida, la estructura del espectáculo tendría dos partes desproporcionadas. Una que va desde el principio, con énfasis en la mostración del mundo como lo hemos descrito, hasta que llega a su crisis manifiesta en el caos en el escenario, caos que se manifiesta incluso en las relaciones con el público y que concluye cuando el personaje Napoleón entra en el escenario, los persigue y finalmente vuelve a aparecer con un cañón y, al dispararlo, originaba la fuga de los personajes del escenario. Para mi lectura, por ejemplo, esta escena constituía el más adecuado de los finales. El cañonazo de Napoleón parecía destruir todo un sistema de vida y un modelo aristocrático de sociedad.⁵ Constituía un modo espectacular de poner término a una etapa de la cultura de occidente.

La unidad del espectáculo hay que verla dentro de los parámetros de la postmodernidad o del nuevo barroco en que los conceptos de unidad, estructura, mensaje o discurso con sentido se problematizan. Dentro de esta perspectiva, como en el manierismo y el barroco, las partes adquieren vida independiente, autónoma, de modo que no tienen que vincularse necesariamente con una unidad nuclear, sino con la unidad de las partes y en su propia performatividad. Por ello, las unidades de canto adquieren una magnitud independiente de la unidad. La sección de los cantantes modernos, en la cual cada uno de los actores pone de manifiesto su habilidad como cantante no tienen que ser leídas como la decadencia del ideal de canto fundado en los *castrati* sino como el estado o manifestaciones de la canción popular y la atracción fascinante que los divos de la canción popular ejercen sobre el espectador actual, que no sólo está familiarizado con las canciones sino que reconoce al divo que la canta.

Hay numerosos rasgos que se asocian con la llamada postmodernidad o el neobarroco en el teatro: su dimensión metateatral, la continua conciencia de hacer evidente su carácter de espectáculo, personajes que llaman la atención hacia sí mismos como personajes ya sea mediante el gesto, el comentario o, en varios casos, “apuntando” al otro lo que debe decir o haciendo evidente el error que ha cometido.

La dimensión lúdica y el disfrute del espectador

⁵ En la versión de México, Napoleón entra a caballo en el escenario y produce más o menos el mismo efecto.

Ninguna de estas lecturas, que pueden explicar el imaginario social construido en el espectáculo, justifican lo que el texto espectacular tiene de disfrute y goce para el espectador. Creemos que este disfrute proviene de varios elementos. En la versión de Cádiz, provenía fundamentalmente de la fascinante actuación de los actores, tanto en su construcción de los personajes teatrales como en sus talentos musicales. Personalmente disfruté enormemente de la inteligencia del texto, las pequeñas frases, el tono de las mismas, la ironía, la parodia verbal, los supuestos lapsos. El trabajo del director y de los actores en este sentido fue asombroso: el manejo del ritmo verbal y gestual, la vanidad implícita de los personajes en su manejo intelectual y verbal resultó en ciertos momentos para mí fascinantes.

De monstruos y prodigios: la historia de los castrati es un espectáculo admirable, para ver varias veces, tanto por la maestría de la dirección, la actuación de actores asombrosamente versátiles, su pluralidad de sentidos y su inserción dentro de unas de las modalidades del teatro contemporáneo: el regreso a la teatralidad del barroco, pero parodiada, como cuestionamiento de la cultura y los valores que fundaron la modernidad.