

## ***De Orfeo al electroclash***

**Problemáticas de la identidad sexual en la teatralidad musical posmoderna<sup>Ⓞ</sup>**

Félix Zamora Gómez

*Para Héctor*

---

<sup>Ⓞ</sup> Este texto fue, en origen, el proyecto final para la asignatura de Historia de la Música como parte de la Licenciatura de Historia del Arte durante el curso 2011/2012 en la Universidad Complutense de Madrid. Dicho curso fue impartido por la profesora Ruth Piquer Sanclemente, a la que agradezco todo el apoyo y la ayuda ofrecidos.

Este texto aborda las problemáticas en la relación entre intérprete y personaje y género e identidad sexual en el caso de la artista *Peaches*. Asimismo, y partiendo de su interpretación del personaje de Orfeo en la producción de la ópera *L'Orfeo* de Monteverdi llevada a cabo en 2011 a cargo de Olof Bofman, reflexiona sobre su práctica escénica y su crítica contra la categorización sexual binaria entre hombre y mujer. Esta producción escénica sirve en el texto como punto de referencia para desarrollar una comparación entre la teatralidad de la artista y la de los *castrati*, gremio de intérpretes que durante su periodo de auge en la ópera jugaron igualmente un rol cuestionador de las identidades y categorías sexuales.

This text tackles the problematics in the relation between interpreter and character and gender and sexual identity in the case of the artist *Peaches*. Using her interpretation of the character of Orfeo in Olof Bofman's 2011 production of Monteverdi's *L'Orfeo* as a starting point, it reflects on her scenic practice and her critique against binary sexual categorization between male and female. This scenic production serves in this text as a reference in developing a comparison between the theatricality of *Peaches* and that of the *castrati*, musical interpreters who, during the period of their preeminence in opera, questioned identities and sexual categories in the same manner as *Peaches* does today.



Entre 1964 y 1965 Nina Simone publicó tres álbumes con la productora Philips: el primero fue *Broadway-Blues Ballads* en 1964 y al año siguiente *I Put a Spell on You* y *Pastel Blues*. Como resultado de las sesiones de grabación de estos tres álbumes, los dos años en Philips y un breve contrato de un solo año con Colpix, se publicó en 1966 el álbum *Wild Is the Wind*. Este último disco se componía de once de los temas que se grabaron durante las mencionadas sesiones entre 1964 y 1965 y que no habían sido editados anteriormente.

El segundo corte del álbum, “4 Women”, habla de la lucha de la raza negra y, más específicamente, de la mujer negra. Nina Simone enumera en la canción algunos de los lugares comunes de la identidad de la mujer afroamericana: *Aunt Sara*, la imagen arquetípica de la anciana fuerte; *Saffronia*, aquella que vive en un constante conflicto de identidad y reflexiona sobre ésta por su condición de criolla; *Sweet Thing*, la joven prostituta que se pregunta a sí misma aquello de: “¿Qué clase de joven chica soy yo?/Aquella que cualquiera con dinero puede comprar”; y, por último, *Peaches*, la empoderada pero ciertamente agria tras años de opresión, aquella cuyos padres fueron esclavos, aquella que sin miedo y con desgarró grita su nombre al final de la canción.

Nina Simone era *Aunt Sara*, era *Saffronia* y era *Sweet Thing*. Y por supuesto era *Peaches*. Se concedía el amargo lujo de ser todas las mujeres oprimidas, de cantar desde el arquetipo para que éste se reflejara en ella. Simone se convertía en el significante y el significado no sólo de la mujer sino también de las protestas que, por aquel entonces, estaban teniendo lugar por los derechos de la comunidad afroamericana en Estados Unidos. En “4 Women” Nina Simone desdibujó primero a Eunice Kathleen Waymon –su nombre real– para más tarde hacerlo con el propio personaje de Nina Simone. Se podría decir que en “4 Women” no es Simone sino la voz de la mujer negra, que habla a través de una voz simbólica, casi impersonal pero intensamente real y corpórea.



De esto precisamente quiero tratar aquí: de voces y cuerpos que habitan en una paradoja continua. En aquella de la confrontación y diferencia entre apariencia y realidad, entre personaje e individuo. Entre sexualidad y género.

Treinta y cuatro años más tarde de la publicación de *Wild Is the Wind*, en el año 2000, el sello alemán Kitty-Yo publicó el primer álbum de una canadiense afincada en Berlín. Su nombre era Merrill Nisker pero se apodaba *Peaches*.<sup>1</sup> Tomó su nombre artístico directamente de la canción de Nina Simone y no lo eligió porque se identificara con las mujeres que retrataba la canción. Lo hizo por la fuerza, la visceralidad y crudeza con que Simone pronunciaba aquel nombre en “4 Women”. Lo hizo porque quería poder gritar en un escenario que su nombre era aquel mismo. Y lo quería hacer con la misma energía, la misma fuerza y violencia que Nina Simone.

Bajo este pseudónimo, *Peaches*, publicó cuatro discos: *The Teaches of Peaches* (2000), *Fatherfucker* (2003), *Impeach my Bush* (2006) y *I Feel Cream* (2009). La temática de todos sus álbumes y su imaginería en el escenario giran en torno a la libertad sexual, el cuestionamiento de la idea de lo grosero a través de las letras y los títulos de sus canciones, así como el juego entre géneros: grandes falos hinchables, decoración con forma de vagina y vello facial. Títulos como “Shake Yer Dix”, “Boys Wanna Be Her” o “Slippery Dick” dicen bastante de la abierta sexualidad de sus composiciones.

### **Políticas *electroclash***

La problematización de la feminidad sobre el escenario y la consecuente puesta en duda del papel de la mujer en la música hacen de *Peaches* una artista difícilmente clasificable, incluso en términos musicales. A pesar de que dentro de su catálogo se pueden encontrar composiciones que van desde la electrónica más repetitiva y de secos *beats* como “I U She” hasta colaboraciones con clásicos del punk y el rock como Joan Jett o Iggy Pop,<sup>2</sup> habitualmente se ha considerado la música de esta artista como

---

<sup>1</sup> <[www.peachesrocks.com](http://www.peachesrocks.com)>. Fecha de consulta el 16 de octubre de 2013.

<sup>2</sup> Todos estos ejemplos de canciones y videoclips están incluidos en la playlist aportada:



parte del *electroclash*. Este género fue bautizado así por el *dj* y productor Larry Tee a principios del presente siglo,<sup>3</sup> aunque sigue siendo complicado de definir por el amplio y heterogéneo abanico de artistas que conforman este estilo musical. Con todo, se podría intentar componer una imagen muy general del *electroclash* diciendo que, entre otras cosas, se basa en lo *homemade* o en el uso puro y simple de las bases del sonido *beatbox* de los años 80. Así se refleja en grupos tan diferentes como *Miss Kittin*, *Chicks on Speed* o la propia *Peaches*.

Si bien, y según el análisis que Brent Luvaas hace de la escena y el estilo *electroclash*, éste se presenta como la reacción de una serie de artistas a la sobreexposición y saturación de la cultura de masas. El uso de *locus* comunes propios de la década de los 80 tales como el maquillaje excesivo, el neón, el *spandex*, la excesiva teatralidad en sus actuaciones o las referencias a películas como *Liquid Sky* dan algunas de las notas esenciales del *electroclash*. Sin embargo Luvaas también explica cómo este movimiento, que se mueve entre la celebración y la crítica de los cánones establecidos por la propia cultura de masas, hizo uso del imaginario *plástico* de los 80, situándose en una posición de ataque directo hacia los símbolos de los que se nutrió. Las imágenes provistas por canales como MTV, la explosión de la cultura del videoclip e inherentemente su reificación y refuerzo de los estereotipos de la figura del *pop-star*, además de la imagen de la mujer que se ofreció y se ofrece a través de éstos (que para los primeros años 2000 estaba ya más que asentada en el imaginario común) hicieron del *electroclash* un movimiento posicionado abiertamente en contra del *mainstream*.

No obstante, la recuperación de todo lo *ochentero* que se dio a principios de la década pasada sirvió de columna vertebradora del *electroclash*, cuyo aspecto contestatario hizo del género un enorme cajón de sastre para estilos y sonidos. De este modo, se convirtió en una simple denominación musical en la cual las preferencias entre seguidores se guiaban más por las filiaciones e intereses estéticos y políticos de

---

<<http://www.youtube.com/playlist?list=PL7OB1rTVS0AGdlbiHe3DgPGF8L5ariSGR>>.

<sup>3</sup> LUVAAAS, Brent. "Re-producing Pop. The Aesthetics of Ambivalence in a Contemporary Dance Music". *International Journal of Cultural Studies*, vol. 9, nº 2 (2006), p. 171.



los propios artistas. Así, bandas como Le tigre o *Peaches* ofrecían un estilo visual más enfocado hacia las comunidades gay y lésbica, precisamente por la visibilidad que estos grupos dieron a imágenes comunes entre dichos sectores de la población.

El carácter posmoderno y apropiacionista de este estilo musical lo acercó a determinadas políticas de identidad que, en clave *queer*, caracterizaron al género. Este término, que hasta la aparición de los movimientos LGBT<sup>4</sup> y feminista era utilizado de forma peyorativa para denominar a las personas homosexuales, fue subvertido y transformado a partir de los años 90 en bandera identitaria por los mencionados colectivos. Como explica Judith Butler: “el término *queer* emerge como una interpelación que plantea la cuestión del lugar que ocupan la fuerza y la oposición, la estabilidad y la variabilidad, *dentro* de la performatividad. El término *queer* operó como una práctica lingüística cuyo propósito era avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, producir un sujeto a través de esa interpelación humillante. La palabra *queer* adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, patologización y el insulto”.<sup>5</sup>

De fuerte carácter político, este concepto es básico no sólo para aproximarse a los movimientos musicales como el *electroclash* sino que también es un elemento clave para la puesta en escena de la propia *Peaches*, quien construye su propia visibilidad sobre el escenario en base a una estética de lo rudo y lo desagradable. *Peaches* subvierte lo negativo del término para convertirlo en su arma discursiva contra los estándares sociales sobre género y sexualidad. A pesar de la total falta de un carácter programático detrás del movimiento, la idea del *electroclash* de ir contra todo lo establecido convirtió a los sonidos y a los grupos cercanos a esta escena en claros ejemplos de una política musical *queer*. Este término no es entendido aquí como habitualmente se hace, es decir, relacionado con la identidad gay. Es, por el contrario, como el propio *electroclash*, una universal forma de cuestionamiento y problematización de todo lo establecido, concretamente aquello referente a la

---

<sup>4</sup> LGBT: siglas bajo las que se denominan a los colectivos de lesbianas, gays, transexuales y bisexuales.

<sup>5</sup> BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 318.



sexualidad y la identidad: “no gay *per se*, sino en oposición a lo *mainstream*, a los constructos normalizados del deseo [...]. Todo lo *queer* es aquello que rechaza conformarse con las costumbres sexuales impuestas por la sociedad *normal*”.<sup>6</sup>

Insisto en que este carácter *queer* del *electroclash* acercó las características del estilo hacia el ambiente gay sin por ello dejar de tener un amplio grupo de fans fuera del mismo. El *electroclash* habitó a su vez en una doble escena: *underground*, como en el caso de *Peaches* y sus dos primeros álbumes; y *mainstream*, como fue el caso de *Miss Kittin*. Ésta fue precisamente una de las problemáticas que llevaron al estilo a una rápida desaparición. Lo liminar del *electroclash* en cuanto a su relación con lo culturalmente *pop* provocó precisamente que este aspecto popular y globalizador de sus imágenes acabara por fagocitar al estilo y convertirlo exactamente en lo contrario: un sonido aceptado y *mainstream*. Así Luvaas señala que, para 2003, el estilo *electroclash* estaba, si no muerto, sí bastante débil en cuanto a lo llamativo de su sonido rudo y sus imágenes provocadoras. La música de todos estos artistas ya había pasado a formar parte del repertorio habitual de discotecas en ciudades como Nueva York o Los Ángeles, mientras que, desde Berlín, *Peaches* seguía produciendo su música.

### El caso de *Peaches*

Precisamente fue en 2003 cuando *Peaches* publicó su segundo álbum: *Fatherfucker*. La diferencia del sonido aún agresivo y áspero de las canciones incluidas en este disco contrasta con el sonido más *pop-electro* del que hizo uso para su siguiente álbum de 2006: *Impeach My Bush*. Este penúltimo disco le proporcionó un mayor reconocimiento en el mundo de la música, sirva de ejemplo el interés que artistas como Madonna o Britney Spears mostraron en aquellos años por trabajar con ella. A pesar de que *Impeach My Bush* continuó haciendo gala de unas letras poderosamente sexuales y potentes, la producción del álbum se abrió a la colaboración con otros artistas.

---

<sup>6</sup> LUYAAS, Brent. “Re-producin pop...”, p. 65. La traducción es mía: “Not gay *per se*, but standing in opposition to mainstream, normalized constructions of desire. [...] Anything is *queer* that refuses to conform to the imposed sexual mores of ‘normal’ society”.



El agotamiento de los recursos visuales del *electroclash* fue aprovechado por *Peaches* tras la publicación de su último disco en 2009. Ese mismo año *I Feel Cream* marcó un cambio de ruta en la dirección de los proyectos de la artista. La práctica totalidad de las canciones que componen el álbum se vio acompañada de *videoclips* en los que se puede percibir un cierto distanciamiento del habitual uso que se suele hacer de éstos, es decir, como simple versión visual de la canción. En particular, el *videoclip* producido para la canción “Take You On” muestra a una multitud de *Peaches* caracterizadas con los diversos disfraces y recursos que la artista ha venido utilizando desde la publicación de su primer álbum. *Peaches* dirige con este video una mirada retrospectiva a las *peaches* del pasado, muestra una reflexión sobre la multiplicidad de personajes y actitudes que ha mostrado en los nueve años que separan *The Teaches of Peaches* e *Impeach My Bush*. Parece querer mostrar intencionadamente la conciencia de lo teatral, lo falso y lo creado en su performatividad.

Esta reflexión fue la que llevó a la artista a embarcarse en proyectos de producción teatral que mostraran las otras facetas de *Peaches* como personaje. En 2010 participó junto al artista Chilly Gonzales en una versión del musical *Jesuschrist Superstar* titulada *Peaches-Christ Superstar*<sup>7</sup> que tan solo contaba con ella para las voces y Gonzales al piano. A finales de ese mismo año compuso y dirigió un musical autobiográfico: *Peaches Does Herself*.<sup>8</sup> La obra utiliza sus propias canciones y juega con esa misma premisa de autorreflexión sobre la construcción del personaje: en ella relata su propia historia, empezando con cómo grabó su primer disco desde su cama jugando con un sintetizador –un Roland Mc-505– hasta la creación de su último álbum. Una producción que, como describe la propia artista, es un *anti-jukebox musical*.<sup>9</sup> Se elimina la trama y también los diálogos que entre canción y canción componen habitualmente el argumento del musical. La música y la actuación teatral construyen y

<sup>7</sup> <[https://www.youtube.com/watch?v=tHJQduA5\\_38](https://www.youtube.com/watch?v=tHJQduA5_38)>.

<sup>8</sup> <[https://www.youtube.com/watch?v=P7Sy7YVN\\_38&list=UUAVB5fxiG2CYxS74w3qUpqw](https://www.youtube.com/watch?v=P7Sy7YVN_38&list=UUAVB5fxiG2CYxS74w3qUpqw)>.

<sup>9</sup> El término *juke-box musical* se utiliza para describir musicales que, tanto en el cine como en el teatro, han hecho uso de música previamente editada y que no ha sido compuesta específicamente para la producción. Generalmente utilizan música de un solo grupo o compositor. Sirvan de ejemplos *Mamma Mia!*, basado en la música de ABBA, o *A Hard Day's Night*, de 1964 y con música de The Beatles.





llevan el peso. En *Peaches Does Herself* (obra que se filmó y que actualmente está de gira por diversos festivales) la artista, acompañada de una compañía de danza, interpreta al personaje *Peaches*. Cada miembro del reparto, caracterizado de la misma manera que ella y a modo de coro clásico, la acompaña en su introspección teatralizada.

Precisamente esta idea de realizar una obra que prescindiera del diálogo declamado, sustituyéndolo por la música y la interpretación teatral, culminó con la participación de *Peaches* en una versión de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi que se presentó en el teatro HAU de Berlín dirigida por el sueco Olof Boman en 2012. Merrill Nisker, es decir, *Peaches*, es mujer y no canta ópera pero eso no es, sin embargo, impedimento para que interpretara a Orfeo. Merrill Nisker no tenía formación musical previa a sus escauceos con el sintetizador y quizás no conocía qué era un *ritornello*, pero sin embargo había estudiado dirección teatral. Este último hecho vertebró el desarrollo de *Peaches* como personaje desde sus comienzos hasta la actualidad y precisamente es el que provee de lógica su elección como miembro del reparto de *L'Orfeo*. Pues, como establece Sam Abel en su texto sobre la sexualidad y fisicidad en la actuación operística: ¿qué queda en la ópera si obviamos la técnica virtuosa del canto? La respuesta, lejos de ser obvia, nos permitirá ver la ópera como lo que en realidad es, teatro. O mejor dicho, teatralidad. Pura actuación, pura encarnación de personajes, inexistentes e inventados, en los cuerpos de los intérpretes, al igual que en el caso de *Peaches* y Merrill Nisker.

Esta incursión de *Peaches* en escenarios alejados del *electroclash* alberga una conexión con la figura del *castrato*. Conexión para nada accidental pues en la propia web de la artista se dice lo siguiente en la nota de prensa publicada con motivo de este *L'Orfeo*: “*Peaches* tendrá el personaje masculino principal, añadiendo una dosis de ambivalencia post-género a la actuación (históricamente era común tener a hombres castrados interpretando personajes femeninos)”.<sup>10</sup> Este hecho ha sido constatado por varios autores que han reflexionado sobre el papel de los *castrati* en la ópera antes de

---

<sup>10</sup> <<http://peachesrocks.com/peaches-in-lorfeo/>>. Fecha de consulta: 16 de octubre de 2013.



su desaparición. Mientras que Sam Abel o Roger Freitas han hecho mención a este hecho estudiando la interpretación de papeles femeninos por parte de estos intérpretes desde una perspectiva de crítica *queer* o feminista, autores como Iain Fenlon en su texto “The Mantuan Orfeo” han proporcionado un análisis histórico de las diversas puestas en escena que se han llevado a cabo desde 1607. Fenlon demuestra en base a las cartas originales entre Fernandino Gonzaga y su hermano Francesco (al que estaba dedicada la primera representación de la obra de Monteverdi) que al menos dos personajes de la obra (La Música y Eurídice) fueron interpretados por *castrati*.<sup>11</sup> *Peaches* en el papel de Orfeo es una reivindicación de aquella costumbre de la ópera por la cual el género del personaje no necesariamente tenía que corresponderse al del intérprete. La valoración de la voz, sus aptitudes y su tono trascendía las características fisiológicas del intérprete y permitía no sólo dar personajes femeninos a *castrati* sino también personajes de marcada masculinidad como héroes o dioses: “Esta estrategia iguala la jerarquía de los personajes en escena –una obvia reproducción del orden social– a una jerarquía del tono. En base a este pensamiento, los tonos más altos personifican los estatus sociales más altos (soprano=sovrano, es decir, soberano en lengua italiana), y de tal manera los *castrati* interpretaban personajes de mayor importancia debido a su rango vocal”.<sup>12</sup>

Claro está que la revisión de dicha costumbre y la elección de *Peaches* como Orfeo no es inocente. En el caso de la versión de Borman no es una soprano la que interpreta el papel, es *Peaches*. El personaje de Orfeo, al igual que el de *Peaches*, puede estar interpretados tanto por un hombre como por una mujer. Éstas son las razones que subyacen tras la elección para este montaje de la artista canadiense. Pero, ¿con qué fin? ¿reflexionar sobre el *castrato*?, ¿sobre el papel de la mujer en la ópera? Ambas en realidad, pues elegir a una artista como *Peaches* implica una reflexión sobre la imagen, la caracterización y la performatividad, pero sobre todo acerca de la identidad. No sólo identidad como concepto general sino identidad sexual, tanto en el escenario como dentro y fuera de lo musical. Partiendo de este montaje de *L’Orfeo*

<sup>11</sup> FENLON, Iain. “The Mantuan Orfeo”, en *Orfeo*, Whenham, John (ed). Cambridge, 1994, p. 16.

<sup>12</sup> FREITAS, Roger. “The Erotism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the *Castrato*”, *The Journal of Musicology*, vol. 20, nº 2 (2003), p. 198.



realizaré un análisis de la performatividad del género de acuerdo a la imagen de los *castrati* y el uso que a día de hoy se hace de esta figura en el ámbito musical.

### Un breve recordatorio sobre la historia de los *castrati*. Procesos físicos

Aunque la aparición de los *castrati* se suele situar en torno a la mitad del siglo XVII en Italia, es necesario señalar que los *castrati* no eran hijos de una práctica aislada en este momento en el territorio italiano. La castración como castigo o derivada del culto a ciertas divinidades había sido habitual en el pasado: tanto en Roma, en el culto a Cibeles, como en Egipto, Mesopotamia, Grecia o Bizancio. En el mundo árabe fueron miembros altamente valorados en los microcosmos áulicos por su función como protectores del harén.<sup>13</sup>

Precisamente por medio de la cultura mozárabe se introdujo esta práctica en Europa<sup>14</sup> a través de la Península Ibérica. De acuerdo con diversas fuentes, en 1550 el duque de Ferrara contrató a los dos primeros *castrati* en el territorio italiano y se tiene constancia de que para 1562 ya había un castrado cantando en el coro de la Capilla Sixtina. No fue hasta 1589 cuando el papado autorizó la contratación de *castrati* para la Capilla Giulia,<sup>15</sup> para el año de 1599 ya se les denominaba *castrati*.<sup>16</sup> A pesar de que en toda Italia el procedimiento de castración había sido prohibido por el emperador Justiniano no lo había sido por la legislación de los Estados Pontificios dentro de sus territorios.

De hecho la práctica, según cuentan en la introducción de su libro Corinne E. Blackmer y Patricia Juliana Smith, tendría su justificación en un pasaje de la Biblia escrito por San Pablo (I Cor. 14:34) en el que se dice que las mujeres debían estar en silencio en la iglesia.<sup>17</sup> Esta implícita prohibición a las mujeres cantantes en la iglesia

---

<sup>13</sup> BARBIER, Patrick. *Historia de los castrati*. Buenos Aires, Vergara, 1990, p. 17.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> ROSSELLI, John. "The *castrati* as a Professional Group and a Social Phenomenon", *Acta Musicologica*, vol. 60, nº 2 (1988), p. 146.

<sup>17</sup> BLACKMER, Corinne E. y SMITH, Juliana Patricia. *En travesti. Women, Gender subversion, Opera*. New York, Columbia University Press, 1995, p. 7.



fue la que llevó al papado a permitir la castración de los niños *ad honorem dei*.<sup>18</sup>

Por otro lado el filósofo italiano Giorgio Agamben en su ensayo *Desnudez* relaciona esta práctica con la falta de vergüenza en los niños ante la desnudez propia, y señala la falta de libido y la pureza en las voces de los niños (por su supuesta mayor cercanía a un estado anterior al pecado y más cercano a la gloria) como las causas de esta práctica.<sup>19</sup>

De esta manera la castración representaba una doble solución al problema planteado por la Iglesia: evitaba la presencia de la mujer en los escenarios del territorio pontificio y añadía un mayor aspecto de *pureza* a las representaciones dentro de las iglesias.

Sin embargo en la popularidad de los *castrati* no sólo influyó el aspecto religioso. El desarrollo casi en paralelo del género de la ópera en el contexto italiano tuvo mucho que ver en la fama de estos cantantes casi de manera proporcional a cómo éstos influyeron en el éxito de dicho género. Es precisamente su gran popularidad en los coros eclesiásticos lo que motivó la aparición de estos cantantes en las primeras representaciones operísticas.

La cirugía castradora se llevaba a cabo en niños entre los 7 y los 12 años de edad. La búsqueda de pureza y singularidad del tono del niño no era, desde luego, ni definitiva ni totalmente satisfactoria. Los procesos biológicos derivados de la maduración y el crecimiento en la adolescencia se veían retrasados y degenerados y, en consecuencia, los *castrati* crecían con unas características fisiológicas distintas a las del resto de los hombres, pero también con problemas de salud distintos. Desarrollaban enfermedades de una manera prematura y su fisionomía era particularmente llamativa. No les crecía barba, tenían la piel aniñada y pálida por lo general. Brazos, piernas y tórax anormalmente alargados y pequeñas cabezas para unos cuerpos adultos.

---

<sup>18</sup> BARBIER, Patrick. *Historia de...*, pp. 29-30.

<sup>19</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, pp. 106-107.



Toda esta serie de cambios derivados de la cirugía generaban en el *castrato* una mezcla entre atributos adultos derivados del imparable crecimiento y características propias de un niño. Así, sus cuerdas vocales no ensanchaban hasta el tamaño habitual en un hombre adulto. Por otro lado, el desarrollo normal de su caja torácica y capacidad pulmonar en conjunción con un crecimiento menor de la laringe eran las causas de la capacidad vocal de un *castrato*.

La cirugía, por tanto, tenía como *leitmotiv* la preservación de los caracteres que representaban la voz de un niño. Pero, ¿por qué esta preferencia por las voces agudas? Además de la ya mencionada salvedad de la cita de San Pablo diversos autores apuntan a una predilección general de las voces agudas durante el Barroco, ya que “era una cultura que operaba en términos de oposición y jerarquías en las que lo más alto era valorado por encima de lo inferior y asociado con conceptos de superioridad. De tal manera que la voz de rango más alto era el *rey*”.<sup>20</sup>

Esa consideración jerárquica aplicada al tono de las voces que Reynolds menciona al principio del texto trascendía también a otras esferas de la sociedad. Thomas Laqueur en su libro *Making Sex* presenta, a este respecto, la teoría que denomina *one-sex system* y que expone que desde la Antigüedad la consideración con respecto a la diferenciación hombre-mujer se realizaba partiendo de la base de que ambos cuerpos eran en realidad una misma carne, un mismo cuerpo sólo que desarrollado de mejor o peor manera. En palabras del propio Laqueur:

Mi propósito es dar cuenta, partiendo mayoritariamente de la literatura médica y filosófica, de cómo el cuerpo *mono-sexual* era imaginado; señalar cómo el modelo *mono-sexual/única-carne* dominó el pensamiento sobre la diferencia sexual desde la antigüedad clásica hasta el final del siglo XVII.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> REYNOLDS, Margaret. “Ruggiero’s Deceptions, Cherubino’s Distractions”, *En travesti. Women, Gender subversion, Opera*. Corinne E. Blackmer y Juliana Patricia Smith (eds.). New York, Columbia University Press, 1995, p. 136. La traducción es mía: “Was a culture that operated in terms of oppositions and hierarchies where the higher is valued over the lower and associated with concepts of superiority. So the high voice is the king”.

<sup>21</sup> LAQUEUR, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 25.



### Entremezclando géneros e identidades

Las implicaciones de esta teoría en el ámbito musical y más concretamente en el caso de los *castrati* han sido expuestas por el musicólogo norteamericano Roger Freitas en su ensayo *The Erotics of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato*. Según Freitas esta división entre hombre y mujer más relacionada con el rango vocal que con el tipo de sexo generaba un gran espacio social o *middle-ground*.<sup>22</sup> O lo que es lo mismo: una especie de vacío inter-género en donde Freitas inserta al *castrato* por su condición de castrado; la cirugía “los congelaba dentro de un campo intermedio o limbo dentro de la jerarquía”.<sup>23</sup> Esta idea ha sido reforzada a través de los siglos con el uso de determinados adjetivos referentes a la voz: la voz de un ángel, incorpóreo, de otro mundo, y, sobre todo, intersexual (aquí la autora usa el término transexual).<sup>24</sup>

Puesto que la voz más alta era supuestamente la del *castrato*, el primitivo repertorio operístico daba los personajes principales de reyes y guerreros, de poetas y dioses a *castrati*.<sup>25</sup>

Esta preferencia por las voces agudas sobre las graves tiene varias implicaciones. Entre ellas que los *castrati*, que tenían una voz una octava por encima de la voz más aguda, la de las sopranos, interpretaban no sólo estos papeles sino también papeles femeninos. Esto, unido a la inexistencia de una apreciación binaria de las voces y los géneros (en la que lo grave se asocia a lo masculino y lo agudo a lo femenino) así como la categorización sexual explicada en la teoría de Laqueur, sin olvidar el apoyo de la Iglesia a la práctica de la castración,<sup>26</sup> dio como resultado un panorama bastante proclive a la aparición y fama de *castrati* en la ópera. Es importante señalar que, con la llegada del siglo XVIII, estos intérpretes hicieron suya la

---

<sup>22</sup> FREITAS, Roger. “The Erotism of Emasculation...”, p. 203.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 204. La traducción es mía: “froze him within the middle ground of the hierarchy of sex”.

<sup>24</sup> REYNOLDS, Margaret. “Ruggiero’s Deceptions...”, p. 136. La traducción es mía: “the voice of the angel-high, disembodied, otherworldly, and, above all, transsexual”.

<sup>25</sup> *Ibid.* La traducción es mía: “Because the best high voice is supposed to be that of the *castrato*, the early operatic repertoire gives the main roles of kings and warriors, poets and gods to the *castrato* singer”.

<sup>26</sup> SCHULENBERG, David. *Music of the Baroque...*, p. 162.



práctica totalidad de la escena operística. En este momento “la mayoría de personajes principales, tanto masculinos como femeninos, estaban escritos para voces altas, y en torno al 70 por ciento de los intérpretes masculinos de ópera eran *castrati*”.<sup>27</sup>

Dichos intercambios de género entre intérprete y personaje se daban siempre entre hombres *castrati* y mujeres.<sup>28</sup> Tal y como establece Margaret Reynolds en su texto *Ruggiero’s Deceptions, Cherubino’s Distractions*, se puede realizar una división entre los tres tipos básicos de papeles: papeles para *castrati*, es decir, personajes escritos para un *castrato* y que más tarde con su desaparición irán a parar a otros intérpretes –volveré más tarde sobre esto–; papeles de travesti, en los que una mujer interpreta a un hombre; y por último *disguise roles* o personajes en los que una intérprete femenina representa el papel de una mujer que, por exigencias del guión y no según la valoración jerárquica de las voces, aparece caracterizada de hombre.<sup>29</sup> Dicha jerarquía era la que, durante los siglos de nacimiento y apogeo de la ópera, hacía que los papeles se escribieran siguiendo un orden descendente del tono y en relación al carácter soberano y la importancia del personaje:

La práctica de intercambiar los géneros sexuales del reparto, tal y como se veía en la ópera barroca italiana, indica que la audiencia no estaría perturbada por las contradicciones ni por el retrato de la identidad sexual del personaje. Tampoco por el género real del intérprete o su registro vocal.<sup>30</sup>

De tal manera que no sólo héroes y dioses eran *castrati*, también los personajes de poderosas sacerdotisas y ambiciosas cortesanas. Igualmente ocurría en el caso de mezzosopranos femeninas, a las que se les daban papeles de oráculos, príncipes, pastores, semidioses o incluso emperadores. Es curioso observar cómo a tenores,

---

<sup>27</sup> REYNOLDS, Margaret. “Ruggiero’s Deceptions...”, p. 137. La traducción es mía: “By the eighteenth century almost all the lead roles, male and female, were for high voices, and something like the 70 percent of all male opera singers were *castrati*”.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>30</sup> FREITAS, Roger. “The Erotism of Emasculation...”, p. 197. La traducción es mía: “The practice of cross-sexual casting as seen in the Italian baroque opera assumes that the audience will not be disturbed by contradictions between the sexual identity of the character being portrayed and either the actual gender of the performer or the voice register of the musical part”.



barítonos y bajos se les solía encomendar personajes secundarios.<sup>31</sup> Reynolds explica: “las voces que se vieron perjudicadas por esta práctica eran aquellas naturales, las de los tenores y los bajos, a quienes habitualmente se les daba los papeles del hombre viejo, el villano, el aya o a efectos especiales”.<sup>32</sup> Como se puede entender, la relación entre el personaje y su rango dejaba de lado la cuestión del género del intérprete. Lo que quizás hoy nos pudiera parecer extraño con respecto a este juego de sexos en escena no lo era tal en el XVII y parte de XVIII. Pero es que la ópera era una forma de arte altamente *queer*, cosa que tanto Abel como Reynolds remarcan.

¿Cómo era el *castrato* en escena? No debemos olvidar que los *castrati* hacían gala de una voz que no pertenece a ningún registro conocido, no era la de un hombre, ni la de una mujer, pero tampoco era la de un niño. Era la alteridad hecha voz. Una alteridad que como he venido explicando está claramente marcada por connotaciones sexuales. La curiosidad y dificultad de clasificación del espectador, unidas a la mencionada falta de extrañamiento en la audiencia ante la alteridad del *castrato*, produce en torno al intérprete una aura de atracción acentuada tanto por la caracterización del cantante en escena como de sus actitudes durante la representación.

Independientemente de la parte representada, el intérprete (*castrato*) vestía un atuendo enjoyado, casco con plumas y una espada, y hasta que su aria diera comienzo debía retirarse de la acción en el escenario, tomar tabaco y conversar con sus conocidos desde el mismo: a la audiencia le estaba raramente permitido olvidar que estaban viendo a una celebridad.<sup>33</sup>

Este último hecho, la insistencia del *castrato* en mostrar ante el público su estatus de celebridad es algo muy importante a la hora de revisar el interés de esta figura y sus influencias en actuaciones como las de *Peaches* u otros artistas. El público empezó a acudir a las representaciones para ver a un determinado intérprete, no se

---

<sup>31</sup> BLACKMER, Corinne E. y SMITH, Juliana Patricia. *En travesti...*, p .8.

<sup>32</sup> REYNOLDS, Margaret. “Ruggiero’s Deceptions...”, p. 137. La traducción es mía: “the voices that really were neglected were those natural voices of tenor and bass who were usually consigned to the part of the old man, the nurse, the villain, or special effects”.

<sup>33</sup> FREITAS, Roger. “The Erotism of Emasculation...”, p. 202. La traducción es mía: “regardless of the part portrayed, the singer must wear a bejeweled costume, plumed helmet, and sword, and that until his aria begins, he should withdraw from the action, take tobacco, and talk to friends from the stage: An audience was rarely allowed to forget it was watching a famous celebrity”.





iba sólo a escuchar, sino a ver y ser visto. La ópera se concibe de esta manera como un espacio de visibilidad social. Este aspecto, el de la gestualidad, interpretación y caracterización de los *castrati*, fue también comentado por Patrick Barbier en su texto sobre la historia de los *castrati*. Barbier apunta la poca formación en la práctica escénica de la que en muchos casos adolecían los *castrati* en el siglo XVII. Algo que más tarde, en el XVIII, parece cambiar. La actitud en escena parece verse reiterada por textos de la época que mencionan la manera “familiar y poco respetuosa hacia los espectadores. Saludan a sus conocidos, incluso en la mitad de la actuación, sin temor a desagradar al público, cuya indulgencia autoriza esos abusos desde hace tiempo”.<sup>34</sup>

La decadencia de estos intérpretes comenzó a mitad del siglo XVIII con la aparición del enciclopedismo francés e inglés. Este movimiento de clasificación y definición en pos de una iluminación de la razón marcó la pauta en Europa y fue el que mostró un rechazo y una negación totales ante todo aquello que implicaba el Barroco: su imaginario y sus políticas de identidad, de las que los *castrati* y la ópera eran claros ejemplos. Sirva de ejemplo este extracto del *Cándido* de Voltaire donde el autor francés se pronuncia sobre la ópera a través del protagonista Pococuranté:

Quienquiera que lo desee, que vaya a ver las malas tragedias musicales, cuyas escenas sólo están hechas para colocar importunamente dos o tres canciones ridículas que hacen lucir el gaznate de una actriz; quienquiera que lo desee o que pueda, que vaya a desmayarse de placer viendo a un *castrato* canturrear el papel de César o Catón y pasearse con torpeza por el escenario.<sup>35</sup>

Este debate se dio en un contexto cultural marcado por las discusiones sobre la inmutabilidad de los sexos, problemáticas derivadas de la búsqueda de categorización y separación entre géneros. Otro buen ejemplo es la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Edmund Burke (1757). La sección IX del mismo texto, titulada “La perfección no es causa de belleza” dice lo siguiente:

---

<sup>34</sup> BARBIER, Patrick. *Historia de...*, p. 112.

<sup>35</sup> Citado en *Ibid.*, p. 230.



Está comúnmente recibida otra opinión, [...] que la perfección es el constitutivo de la belleza [...] pero tan lejos está de ser causa de la belleza en esto la perfección, considerada como tal, que el sexo femenino, en el cual es más relevante esta cualidad, lleva casi siempre casi siempre consigo la idea de debilidad e imperfección.<sup>36</sup>

Y más adelante remarca:

Las virtudes que causan admiración y son del género sublime infunden terror más que amor: tales son la fortaleza, la justicia, la sabiduría y otras semejantes. Nunca ha sido amable un hombre por estas cualidades. Las que obligan a nuestros corazones, las que causan un sentimiento de amabilidad, son otras virtudes más dulces [...] aunque estas son de menos dignidad ciertamente.<sup>37</sup>

Desde su teoría estética Burke crea un relato en el que el género sexual es reconsiderado según el carácter de los individuos. En este periodo se reformulan las nuevas y aún vigentes formulas de la masculinidad y la feminidad en las que lo masculino es entendido en términos de gravedad, seriedad, fortaleza y violencia mientras que lo femenino ha de ser afectado, suave y ciertamente débil. Es en lo antitético de los conceptos de lo Sublime y lo Bello, entre otros, donde se encuentra la semilla de este proceso, siendo el primero de ellos un símil de la masculinidad y el segundo de la feminidad. La creciente preocupación de los filósofos y árbitros de la moral sobre los roles del hombre y la mujer se hacía progresivamente más visible. También Rousseau en su *Diccionario de música* de 1768 da en la entrada dedicada a los *castrati* una clarísima contribución a la descalificación que estos cantantes sufrieron en toda Europa.

Se encuentran, en Italia, padres brutales que, sacrificando la naturaleza por la fortuna, envían a sus hijos a esta operación, para el placer de las personas voluptuosas y crueles, que osan perseguir el canto de estos desgraciados. [...] Estos hombres que cantan tan bien, pero sin calor y sin pasión, son, en el teatro, los más desagradables actores del mundo; pierden su voz con rapidez y tienen una robustez que desagrada. Hablan y pronuncian peor que los *hombres de verdad*, existiendo incluso letras, como la *r*, que en absoluto pueden emitir del todo.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985, pp. 175-176.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 176-177.

<sup>38</sup> ROSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid, 2007, pp. 126-127 (la cursiva es mía).



Curiosa y reveladora esa descalificación de los *castrati* como “hombres de verdad”, que los sitúa como seres de dudoso género y cuya masculinidad había sido diezmada a través de la cirugía. Seres cuya hombría era puesta en cuestión por la falta o la disfuncionalidad de un órgano que se entendía como receptáculo de la misma. La performatividad del *castrato* residía pues en la exaltación de la propia falta. La misma que permitía su teatralidad y carencia de condicionantes sexuales en su caracterización sobre el escenario.

Cada vez que el *castrato* daba visibilidad a su cuerpo subiendo al escenario ponía en duda su eficiencia sexual a través de la identificación con el rol público del *castrato* y la consecuente conciencia de su incapacidad por parte del público. Y cada vez que exitosamente llevaba a cabo una de sus culminantes arias, vencía la batalla por demostrar su potencia, convenciendo a la audiencia de que su extrañamente construido falo vocal hacía uso de más poder que aquel físico, al menos dentro del marco del escenario.<sup>39</sup>

A pesar de esto, los *castrati* acarrearón la clasificación de “medio hombres” a lo largo de toda su existencia. Napoleón prohibió la práctica de la castración con fines musicales y el ingreso de niños castrados en las escuelas de música en todos los países bajo su mandato, y clasificó de “medio hombre” al *castrato* Velluti en 1810.<sup>40</sup>

En este contexto, en el que la publicación de *La Enciclopedia* en 1750 y la Ilustración parecían poco a poco ir abriendo camino al larguísimo proceso de aparición de la democracia, paradójicamente se dio lugar una involución que culminaría, en el ámbito de la ópera, con la mencionada prohibición de los *castrati* y la castración en toda Europa. La más que necesaria medida de prohibir dicha cirugía arrastró consigo también la desaparición del aspecto más *queer* de la ópera. El resultado fue un mayor encorsetamiento definitorio de los géneros sexuales en los papeles de nueva creación. Voltaire, Rousseau o Burke reforzaban en sus textos un rechazo que no sólo afectó a la presencia del *castrato* en los escenarios sino que marcó también la importancia de la

---

<sup>39</sup> ABEL, Sam. *Opera in the Flesh, Sexuality in Operatic Performance*. Boulder, Westview Press, 1997, p. 130.

<sup>40</sup> REYNOLDS, Margaret. “Ruggiero’s Deceptions...”, p. 139.



mujer sobre el escenario. Ésta residía no en lo que se refiere a la proliferación del uso de sopranos como sustitutas de los *castrati* en algunos papeles –otros fueron reasignados a partir de este momento a contratenores que hasta entonces habían tenido mayor presencia en los coros eclesiásticos–, sino precisamente en las características de los papeles femeninos de nueva creación a partir de ese momento.

Aquellos personajes que jugaban con el travestismo en el XVII desaparecieron en pos de una nueva oleada de papeles que a pesar de incorporar intercambios de género lo hacían siempre de manera pretendidamente descafeinada: se trataba de retratos gentiles y más cercanos al pastor de la Arcadia o al adolescente que al inocente pero sexual amante que, a través de un ejercicio de antífrasis, representaba lo masculino en la ópera del XVII. De igual manera, los roles que Reynolds clasificaba de *disguise role* o personajes disfrazados se convertirán en un reducto en el XIX para *naughty girls* o mujeres pícaras y de abierta sensualidad como Gilda en *Rigoletto*. Este proceso de reducción del *middle-ground* en su versión operística y de concesión de los papeles a intérpretes cuyo género correspondía con el de los personajes llevó a que en otros casos aquellos creados para *castrati* fueran dados a tenores que, hasta el Romanticismo, no habían tenido un excesivo carácter protagonista ni heroico en las obras. Por otro lado, el mismo proceso de fijación de los estándares masculinos y femeninos contribuyó a la creación del nuevo papel de la mujer en la ópera: dócil, sentimental y débil. En palabras de Reynolds:

El repertorio romántico del XIX [era aquél] en el que las mujeres eran auténticas mujeres, yaciendo en divanes, muriendo en buhardillas, saltando desde parapetos. El tono agudo del XIX pertenecía exclusivamente a la mujer soprano, y era la voz de un ángel, ya no incorpóreo, sino un ángel victoriano, de forma femenina, etéreo, auto inmolador.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 141. La traducción es mía: “The nineteenth-century romantic repertorie where women are very women, lying on couches, dying in garrets, leaping over parapets. The high voice in the nineteenth century belonged exclusively to the female soprano, and it was the voice on an angel, not disembodied, but a Victorian angel, womanly, ethereal, self-immolating”.



### El *castrato* del siglo XXI. S/Z de Roland Barthes

Tras la prohibición definitiva de los *castrati* en 1878 por parte del papa León XIII y su desaparición en las primeras décadas del siglo XX, los estudios que se han dedicado a investigar esta figura se centran, en su mayoría, en aspectos alejados de su fisicidad y la paradoja que en sí misma representa. Asimismo, los análisis que desde la musicología académica se han llevado a cabo para dar cuenta del papel de los *castrati*, y en general del juego sexual en la ópera, han dejado de lado esto último. Han evitado problematizar el aspecto teatral y abiertamente erótico que suponía el espectáculo de la ópera hasta mediados del XVIII para sencillamente ofrecer visiones historicistas del desarrollo del género, la implicación de este gremio de intérpretes en él o en las características de la voz y, en algunos casos, de la puesta en escena.

Precisamente fue durante el periodo de decadencia de estos intérpretes cuando Honoré de Balzac, uno de los mayores representantes de la novela realista del XIX, publicó la novela corta de título *Sarrasine*. Narra la historia del escultor Sarrasine, que habiéndose mudado a Roma se enamora de una cantante de ópera, Zambinella, quien resulta ser un *castrato*. Esto produce en el escultor un sentimiento de odio que le lleva a intentar asesinar a su amado, culminando la acción con su propia muerte. Esta novela corta fue analizada y comentada en 1970 por el semiólogo francés Roland Barthes en su libro *S/Z*. En ella se pueden encontrar múltiples referencias a la relación entre voz y género y en contra de la división de sexos:

La oposición de sexos no debe ser una ley de la naturaleza, por lo tanto, las confrontaciones y paradigmas deben ser disueltos, tanto los significados como los sexos han de ser pluralizados.<sup>42</sup>

Podríamos decir que el análisis de Balzac que Barthes realiza en *S/Z* se centra precisamente en esta relación entre voz y género y en la supuesta homosexualidad inherente a los personajes de la historia. Homosexualidad que, como veremos más adelante, es en cierta manera negada por el ensayista francés.

---

<sup>42</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. New York, 1977, p. 69. La traducción es mía: "The opposition of the sexes must not be law of Nature, therefore, the confrontations and paradigms must be dissolved, both the meanings and the sexes must be pluralized".



Como he mostrado, la figura de los *castrati* incluye, por múltiples razones, importantes alusiones a lo homosexual. Es paradójico el hecho de que, a través de la castración, estos intérpretes alcanzaran un estado de *hipersexualización*. Estado que, por su total libertad de los cánones de género, hacía a los *castrati* atractivos tanto para los hombres como para las mujeres. Por tanto ¿dónde se encontraba el sexo del *castrato*? Barthes lo localiza, a través del concepto de denegación<sup>43</sup> (antífrasis), en su garganta.

La voz italiana era producida *denegativamente* (según una inversión específicamente simbólica) por cantantes sin sexo: esta inversión es lógica (*“Esa voz de ángel, esa voz delicada, habría sido un contrasentido si hubiese salido de otro cuerpo que el tuyo”*, dice Sarrasine a la Zambinella), como si, por una hipertrofia selectiva, la densidad del sexo debiese retirarse del resto del cuerpo y refugiarse en la garganta, drenando a su paso todo lo *ligado* del organismo.<sup>44</sup>

Según Barthes el sexo, desde una perspectiva lacaniana, es decir, el *falo*<sup>45</sup> de Zambinella y por consiguiente de los *castrati*, residía en su voz. Esa misma que Balzac llamaba voz de ángel. Asexual y casi flotante o, como Margaret Reynolds definió en su texto sobre el homoerotismo en la ópera: “extraña voz en el cuerpo equivocado”.<sup>46</sup> El texto original de Balzac refuerza la idea antes expresada de juego de roles sobre el escenario y el travestismo utilizado en la ópera durante el XVII.

Retomando la aparente lectura homosexual que parece darse en *S/Z*, Roland Barthes ofrece en el fondo una lectura adherida a la construcción binómica de masculino y femenino, incluso aplicada a relaciones entre personas del mismo sexo. Y es que a pesar de su proclama por la disolución de los paradigmas sexuales clásicos,

---

<sup>43</sup> Sobre el uso de este término en la obra de Barthes me remito al texto de José Domínguez Caparrós titulado “La retórica en la interpretación psicoanalítica” publicado por la Universidad de Valencia en el número 5 de su *Revista de Lingüística*. 1988-1989, p. 18: “La misma idea de parentesco entre retórica y psicoanálisis aparece en Roland Barthes, de nuevo, cuando se refiere a la lógica del significante y a las formas en que se asocian los símbolos, estableciendo cadenas de transformaciones reguladas; se trata, pues, de las reglas generales que rigen la organización de elementos simbólicos. Dice Barthes: “Estas formas de transformación han sido enunciadas, a la vez, por el psicoanálisis y la retórica. Son, por ejemplo: la sustitución propiamente dicha (metáfora), la omisión (elipsis), la condensación (homonomia), el desplazamiento (metonimia), la denegación (antífrasis)”. (Barthes 1966:68).

<sup>44</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*. Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1980, p. 91.

<sup>45</sup> Lacan propone caracterizar al falo como significante de la falta, de la carencia o del deseo, en este caso nos referimos al deseo, la voz del *castrato* es la que despierta en Sarrasine su atracción por Zambinella.

<sup>46</sup> REYNOLDS, Margaret. “Ruggiero’s Deceptions...”, p. 137.



Barthes hace en *S/Z* una interpretación que sigue apoyándose en éstos. Sarrasine es pasivo mientras que es la voz de Zambinella la que es activa y fálica. Barthes necesita del binomio activo-pasivo, masculino-femenino, para poder componer el armazón de su lectura de Balzac. No hay lugar en su análisis para una visión de una supuesta confrontación entre dos hombres activos, ya que la parte masculina en Sarrasine está negada por su condición de castrado. La subyacente perspectiva homosexual de Balzac es entonces cancelada mediante esta interpretación de Barthes al negarle a Zambinella su masculinidad. Sirva como ejemplo la descripción que hace éste de la reacción de Sarrasine ante la voz de Zambinella:

La voz descrita en su fuerza de penetración, de insinuación, de coladura, pero aquí es el hombre el penetrado; como Endimión “recibiendo” la luz de su amante, es visitado por una emoción activa de la feminidad, por una fuerza sutil que lo “ataca”, lo toma y lo fija en situación de pasividad.<sup>47</sup>

Barthes dice “es aquí el hombre el penetrado” pero ¿Acaso Zambinella no es también un hombre? Está claro que el *castrato* como parte de nuestro imaginario social tiene una serie de implicaciones femeninas, y es que Balzac busca hacernos sentir a todos como si fuéramos Sarrasine. Nos hace dudar del género de Zambinella y sobre todo de por qué lo hacemos. Pues ¿qué hace a Zambinella femenina? La respuesta a esto y, por extensión, a la paradoja de la figura del *castrato* no es el papel de la cirugía como elemento feminizador, ni siquiera necesariamente su voz que, recordemos, era angélica, supraterrrenal e incorpórea, ni su caracterización sobre el escenario. Lo que los hace femeninos, que no mujeres ni medio hombres, es su performatividad, su política con respecto a su imagen, su modo de autorrepresentación. El *castrato* es imagen de los *castrati* por su *saberse* femenino, por su libertad en el escenario y, sobre todo, fuera de éste, de poder seguir o no representando una imagen de la feminidad. El *castrato* se convertía en una imagen ambivalente entre la corporeización del concepto *castrati* y la condición de castrado. El *castrato* era tal no sólo por el hecho de estar emasculado sino porque desde esa premisa y a través de su importancia dentro de la ópera construía una identidad borrosa, irreal y liminar. Teatral, falsa y performada actitud que funcionaba como

---

<sup>47</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*, p. 99.



barrera invisible y de protección entre el castrado y la sociedad. La misma barrera que, fuera del ámbito operístico, consideraba tal condición como una desventaja, la misma que acudía a la ópera por su carácter legitimador de la castración. Así, tanto la propia ópera como la condición de *castrato* se convertían en fachada, en mera visibilidad, en espectáculo a la vez sancionador y acusador de la falta del *castrato*.

En conclusión, la condición de castrado no convertía al individuo en *castrato* y, en el caso de que esto ocurriera, lo hacía de una doble manera: tanto en lo físico, por la cirugía, como en lo visual, a través de su teatralidad escénica llevada fuera del ámbito de la ópera, donde se encontraba marcado por las características que el género y el imaginario social imponían sobre su condición física. Como se puede ver, estas dos formas de mirar al personaje del *castrato* están innegablemente entrelazadas. Pues si bien lo físico no era signo unívoco de la condición de *castrato*, sí lo eran lo teatral y estético, que hacían de lo primero una condición *sine qua non*. Y aquí precisamente es donde reaparece la figura de *Peaches*.

Creo que la idea de *gender fucking* se me ocurrió porque la gente pensaba que era muy masculina en el escenario. Ya sabes, la gente me decía: “Oh, eres tan agresiva en el escenario, eres como un hombre en el escenario” y yo les respondía: “No, sólo doy el 500% de mi energía” y de eso se trata precisamente, ¿sabes?, de dar tu energía. ¿Por qué eso se entiende, de repente, como algo *masculino*?<sup>48</sup>

A pesar de que *Peaches* no es un *castrato*, a pesar de que tampoco es intérprete de ópera o que en sus actuaciones no se caracterice como un hombre, existe algo que en su performatividad la conecta con aquella de los *castrati*. Precisamente esa dicotomía entre lo masculino y lo femenino y que acabó por erradicar el juego de intercambio de géneros en la ópera es la misma desde la que *Peaches* articula todo su discurso para conseguir desmontar esa concepción binaria entre sexos. Para *Peaches* ser agresiva, escupir sangre en el escenario o mostrarse abiertamente ruda y vulgar no son cuestiones propias de la masculinidad. Del mismo modo que utilizar pelucas, tacones, purpurina o maquillaje no lo son de lo femenino.

---

<sup>48</sup> *Peaches: a mini-documentary*: <<http://www.youtube.com/watch?v=yxSMIA3uDDw>>. La traducción es mía: “I think that the idea of gender fucking came because people thought I was being really masculine on stage. You know, they really said to me: ‘Oh you’re so aggressive on stage, you’re like a man on stage’ and I was like: ‘no, i’m giving 500% of my energy’ and it’s just that, you know, giving energy. Why is that, all of a sudden, *male*?”.





Lo que por el contrario hace a *Peaches* masculina en principio no es, al igual que ocurría con el *castrato*, su caracterización ni su voz. Al igual que aquellos intérpretes castrados de la ópera, es su modo, su forma de representar el papel que ejerce encima del escenario lo que la convierte en masculina.

Este problema de clasificar de masculina o femenina a una artista con sobrenombre y haciendo uso de un personaje es el problema del que *Peaches* hace la piedra angular de su trabajo. La imposibilidad de definir quién es, si Nisker o *Peaches* aquella que se sube al escenario durante las actuaciones, es la razón que ha llevado a plantear el lesbianismo de Nisker en base su masculinidad escénica. A este respecto debemos acudir a uno de los *videoclips* de la artista para encontrar respuestas. “Show Stopper”, vídeo de la canción del mismo título incluida en su último álbum, es uno de esos vídeos que, junto al mencionado “Take You On”, ofrecen una visión más consciente y reflexiva por parte de Nisker sobre su identidad como *Peaches* y lo simbiótico entre ellas. La pieza muestra a Nisker en la habitación de un hotel antes de una de sus actuaciones como *dj*, muestra un momento de privacidad en el que la artista recibe la visita de una masajista (que es en realidad la protagonista del *videoclip*) y un periodista invitado a entrevistarla. Ante la pregunta del reportero sobre su lesbianismo Nisker responde con un simple “a veces”. *Peaches* no juega a reforzar el papel de la mujer mediante la afirmación de la capacidad del género femenino de ser agresivo, rudo o violento; no refuerza una identidad apropiándose de aquella entendida como masculina a través de una perspectiva totalmente maniquea. Al contrario, lo que hace *Peaches* es desdibujar los límites de las categorías sexuales, busca a través de su performatividad romper precisamente esa relación binómica entre características del comportamiento de los individuos y su opción sexual. *Peaches* no es (siempre) lesbiana por ser como es sobre el escenario, pero este hecho tampoco la hace heterosexual.

*Peaches* se postula entonces no como una representación de ninguna opción sexual en concreto: es mujer sin necesidad de ser heterosexual ni homosexual. Al igual que los *castrati* ella es una figura de carácter pansexual y además altamente política. A través de su ejercicio paródico de crítica de la sociedad heteronormativa también lleva



a cabo un ataque a la homonormatividad inherente en la asunción del estereotipo gay-lésbico como seña de identidad. A través de esta crítica rehabilita la posibilidad de un *middle-ground* perdido, aquél en el que habitaban los *castrati* hasta la llegada del XVIII, pero en esta ocasión uno de carácter individual. O en otras palabras: no pretende postularse como ejemplo a seguir, al contrario, tan sólo muestra una forma de acercarse a esta cuestión desde su propia individualidad, alejada de estereotipo, identidades colectivas y clasificaciones sexuales. Por otro lado subvierte aquella relación de necesidad entre la condición performativa del *castrato* y su característica física. En la relación *Peaches*-Nisker no existe un condicionamiento genérico y jerárquico entre una y otra pues, al contrario de como ocurría en la ópera, no es un personaje el que requiere de una característica específica del intérprete (la castración) sino que la relación se conforma al revés: es el individuo, desde sí mismo y sin necesidad de identificación alguna con el resto el que crea y modula al personaje.

Este modo performativo de aproximarse a lo teatral en el mundo de la música actual no ha sido propiedad exclusiva de *Peaches*. Artistas como David Bowie o Prince han tomado posesión de toda aquella gestualidad afectada, femenina y *camp* de la que se acusaba al *castrato*; otros como Marilyn Manson a través de su imagen y su vestuario (y no de su voz ni sus formas, arquetípicas por otro lado dentro del rock industrial) utilizan o han utilizado en el pasado sus personajes en el escenario para jugar no a la indefinición sexual sino también a emborronar los límites entre su género hombre, independientemente de gay o heterosexual, y su formas masculinas.

Sin embargo existe aquí otra diferencia que hace del caso de *Peaches* una excepción a las políticas escénicas de la música *pop* (por su carácter masivo). El juego de *Peaches* no consiste en utilizar el escenario como una excusa teatral para mostrarse. El escenario y el propio personaje no son para ella una forma de exposición como herramienta para ser adorada como estrella (lo que es habitual en la música *pop*). Al contrario, lo que hace interesante el ejemplo de *Peaches* es precisamente esta individualidad fresca y cuestionadora de la totalidad de las identidades. Lleva tanto lo *gay* como lo hetero a un estado de cuestionamiento, respondiendo así a la esencia del término *queer*: poner en jaque cualquier normatividad posible.



En lugar de amonestar a los hombres por sus deseos sexuales y por salivar sobre los pechos de una mujer, *Peaches* les alienta no sólo a que entren (en el juego) moviendo sus pollas (en *Fatherfucker*, en la canción "Shake Yer Dix", les invita a hacer precisamente eso, de la misma manera que las mujeres son animadas a mover sus pechos y sus culos), sino también a tumbarse, relajarse y dejarse objetualizar, justo como hacen las mujeres. [...] En vez de promover en las mujeres un rechazo contra esa misma objetualización y una reprimenda contra la mirada masculina, como haría el feminismo ortodoxo, *Peaches* enseña a ambos sexos a objetualizar y dejarse ser objetualizados. A todos nos gusta mirar, y si todos estuviéramos en realidad en contacto con nosotros mismos sexualmente hablando, nos permitiríamos ser penetrados, o al menos, en el lado masculino, dejar que nos masajearan nuestras próstatas.<sup>49</sup>

En el escenario, Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi no era otro sino Farinelli, al igual que Nisker es *Peaches*, y ésta, a diferencia de esos otros artistas contemporáneos que mencioné (y que como los estos *castrati* arrastraban la caracterización del personaje *castrato* fuera del teatro), se sitúa en un *middle-ground* posmoderno en el que la identidad es formulada desde la individualidad y no desde el reconocimiento comunitario o social; cuestionando desde lo *queer* todo lo esencialista del propio término. A su vez legitimando el juego del intercambio de género pero estableciendo lo innecesario del sedentarismo identitario y problematizando, por último, precisamente lo que decía LaBruce: la posición del espectador.

Pues si en la ópera la audiencia acudía para ver pura teatralidad alejada de la vida y, a su vez, exaltar la falta biológica del *castrato* desde una noción de lejanía total entre lo que ocurría en el escenario y fuera de éste, en el caso de *Peaches* esa barrera de la realidad del espectador y la ficción del escenario entre el binomio personaje-intérprete y los espectadores se ve dislocado. No sólo por la aplicación tanto por parte

---

<sup>49</sup> LABRUCE, Bruce. "Word to the Fatherfucker", *C Magazine*, vol. 81 (2004), pp. 14-19. La traducción es mía: "Rather than berate men for their sexual urges and beat them down for salivating over women's breasts, Peaches encourages them not only to get involved by swinging their own dicks (on Fatherfucker, in the song Shake Yer Dix, she invites guys to do just that, the same way that girls are always encouraged to shake their tits and asses), but also to lay back, relax, and allow themselves to be objectified, just like women do. Rather than encourage women to reject objectification and rebuke the male gaze, like orthodox feminism did, Peaches teaches that both sexes objectify and both are objectified. We all like to watch, and if we were really in touch with ourselves sexually, we'd all allow ourselves to be penetrated, or at least, on the male side, have our prostates massaged".



del *castrato* como de *Peaches* en la vida real de los roles teatrales, sino porque esta última desde su comportamiento encima del escenario plantea un gran reto para la audiencia: cuestionate a ti mismo, lleva tu performatividad al ámbito de lo real, traduce lo teatral en vital. Convierte el mundo en un escenario, provee de escenario a tu propio personaje. *Peaches*, que es directora y actriz en un constante diálogo dentro-fuera del personaje de sí misma cuando presenta *Peaches Does Herself* pero también cuando se sube a un escenario operístico lo hace preguntándose y preguntándonos: ¿qué me hace a mí ser quien soy? ¿mi género? ¿mi sexualidad? ¿O aquello que yo hago con ellos?



## BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Sam. *Opera in the Flesh, Sexuality in operatic performance*. Boulder, Westview Press, 1997.
- AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011.
- BARBIER, Patrick. *Historia de los castrati*. Buenos Aires, Vergara, 1990.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. New York, 1977.
- BLACKMER, Corinne E. y SMITH, Juliana Patricia. *En travesti. Women, Gender Subversion, Opera*. New York, Columbia University Press, 1995.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- FENLON, Iain, "The Mantuan Orfeo" en Whenham, John (ed.), *Orfeo*, Cambridge, 1994.
- FREITAS, Roger. "The erotism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato", *The Journal of Musicology*, Vol. 20, nº 2 (2003).
- LABRUCE, Bruce. "Word to the Fatherfucker", *C Magazine*, vol. 81, 2004.
- LAQUEUR, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- LVAAS, Brent. "Re-producing Pop. The Aesthetics of Ambivalence in a Contemporary Dance Music", *International Journal of Cultural studies*, Vol. 9 (2).
- ROSSELLI, John. "The castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon", *Acta Musicologica*, vol. 60, Fasc. 2 (1988).
- ROSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid, 2007.
- SCHULENBERG, David. *Music of the Baroque*. New York, Oxford University Press, 2001.

## PÁGINAS WEBS CONSULTADAS

[www.peachesrocks.com](http://www.peachesrocks.com)



Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Sineris* a través del correo electrónico [redaccion@sineris.es](mailto:redaccion@sineris.es).