

Farinelli o sobre las derivaciones vocales de esa vieja costumbre de castrar

Oscar Bottasso

Instituto de Inmunología. Facultad de Ciencias Médicas, Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

Correspondencia: Oscar Bottasso. Facultad de Ciencias Médicas. Santa Fe 3100. Rosario -2000- (Argentina).

e-mail: bottasso@uolsinectis.com.ar

Recibido el 14 de octubre de 2009, aceptado el 2 de enero de 2010

Resumen

La película representa algunos pasajes de la vida de Carlo Broschi, el célebre Farinelli, un *castrato* que hizo las delicias de tantísimos amantes de la ópera *settecentista*. De un reto callejero entre el joven cantante y un trompetista del cual Farinelli emerge triunfante gracias a su voz excepcional, George F. Haendel por ese entonces músico oficial de la corte inglesa y casi como de paso por el lugar le propone viajar a Londres. La oferta es desechada por Farinelli lo cual da lugar a una tirantez en la relación entre ambos, impregnada por antipatías pero al mismo tiempo un dejo de reconocimiento mutuo. En contraposición al escasamente abordado confinamiento de Farinelli en la corte española, en pleno apogeo de su carrera, el film abunda en mostrarnos las variadas visitas de los hermanos Broschi a distintos escenarios europeos, matizado por episodios donde el seductor de su talento servía de disparador de numerosas escenas amorosas finalmente efectivizadas por su hermano Ricardo, anatómicamente intacto. Un hecho que en función de la fisiopatología de un castrado prepuberal parece más sobrerrepresentado que veraz.

Palabras clave: Carlo Broschi, castración, Farinelli, Gérard Corbiau, Haendel.

Ficha técnica

Título: *Farinelli (Il castrato)*.

Título original: *Farinelli*.

País: Bélgica, Italia, Francia y EEUU.

Año: 1994.

Director: Gérard Corbiau.

Fotografía: Walter Vanden Ende.

Música: temas clásicos.

Fotografía: Walther van den Ende.

Montaje: Joëlle Hache.

Guión: Marcel Beaulieu, Andrée y Gérard Corbiau.

Intérpretes: Stefano Dionisi (Carlo Broschi - Farinelli), Enrico Lo Verso (Riccardo Broschi), Elsa Zylberstein (Alexandra), Jeroen Krabbé (George Frederic Handel), Caroline Cellier (Margareth Hunter), Renaud du Peloux de

Saint Romain (Benedict), Omero Antonutti (Nicola Porpora), Marianne Basler (Condesa Mauer) Pier Paolo Capponi (Broschi) Graham Valentine (Príncipe de Gales), Jacques Boudet (Felipe V), Delphine Zentout (joven admirador), Jo Betzing y Josef Betzing.

Duración: 111 minutos.

Género: biografía, drama y música.

Productoras: K2 SA, Canal+, France 2 Cinéma, MG, RTL, Sony Pictures Classics, Studio Image, Stéphane Films, TV 1 Films Production y Union Générale Cinématographique (UGC).

Sinopsis: la película toma algunos aspectos de la vida del cantante de ópera italiano Carlo Broschi más comúnmente conocido como Farinelli, uno de los "*castrati*" más notables de todos los tiempos. El film guarda relación con el contexto del siglo XVIII y exhibe una excelente

reconstrucción de época. Es muy acertada la utilización de tecnología digital para fusionar las voces del soprano, Ewa Mañas-Godlewska y el contratenor Derek Lee Ragin en un intento de reconstruir lo que habría sido en realidad el canto de Farinelli. Como en tantas películas basadas en personajes descollantes, existen a nuestro parecer unas cuantas licencias dramáticas para las cuales no existe demasiado sustento desde los aspectos histórico y médico en que se produjeron los hechos. El desdibujamiento de Porpora, el motivo por el cual adopta el nombre de Farinelli, la competencia entre los teatros donde se presentaba Farinelli o se ejecutaba la música de un Haendel; la gran gravitación de su hermano Ricardo, y el escaso tratamiento de los largos años transcurridos en España. Cinematográficamente son muy efectistas los numerosos encuentros sexuales de Farinelli pero menos creíbles en términos reales.

Premios: En 1995 fue nominada al Oscar a la Mejor Película Extranjera, ganó el Globo de Oro a la Mejor Película Extranjera.

<http://www.imdb.es/title/tt0109771>

Un breve recorrido histórico sobre la castración en la civilización occidental

Nunca sabremos cuándo fue la primera vez, pero de alguna manera el hombre siempre estuvo poseído de pasiones tan detestables como esto de emascular, y los consabidos disfrutes de los perversos que la promovían. Quizás haya empezado como una práctica de domesticación animal que alguien decidió reproducirla en humanos. La constatación de los cambios conductuales que tienen lugar en un macho esterilizado por un accidente bien podría haber operado como elemento disparador.

Sea como fuere, para el tiempo en que la historia comenzó a escribirse la castración era un procedimiento que atravesaba una gran variedad de culturas, si no todas. En el antiguo Egipto, el muchacho era asegurado a la mesa, y se le practicaba una castración radical vale decir pene y testículos. Le herida era cauterizada y luego se le insertaba una pequeña pieza metálica en la uretra para impedir el cierre. La persona era enterrada hasta el ombligo, en arena caliente durante 5-6 días sin agua y sin comida. ¡Un 20-40 % de ellos sobrevivía! En la India eran más compasivos. Se administraba opio y mientras el joven permanecía sentado sus órganos eran asegurados con bambú y luego se removían con una navaja. La herida era lavaba, esterilizaba con aceite y luego se la cubría con una tela empapada en aceite. Se lo alimentaba con leche y permanecía en reposo hasta la curación^{1,2}.

Los griegos muy afectos a sus mitos dan cuenta de “magnas” castraciones. Según Hesíodo (foto 1) en su *Teogonía* (Θεογονία)³, ni el mismo Urano habría imaginado aquel fatídico episodio: *“Pues bien, cuantos nacieron de Gea y Urano, los hijos más terribles, estaban irritados con su padre desde siempre. Y cada vez que alguno de ellos estaba a punto de nacer, Urano los retenía a todos ocultos en el seno de Gea sin dejarles salir a la luz y se gozaba cínicamente de su malvada acción. La monstruosa Gea a punto de reventar se quejaba en su interior y urdió una cruel artimaña. Produciendo al punto un tipo de brillante acero forjó una enorme hoz y luego explicó el plan a sus hijos... Vino el poderoso Urano conduciendo la noche, se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes. El hijo (por Cronos) saliendo de su escondite, logró alcanzarle con la mano izquierda, empuñó con la derecha la prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes y apresuradamente segó los genitales y luego los arrojó a la ventura por detrás”*.



Foto 1: Hesíodo y la Musa (1891), por Gustave Moreau (1826-1898). Museo de Orsay de París.

Cibeles también acumulaba historias. Si bien las versiones no son del todo coincidentes, se la consideraba como la diosa madre tierra oriunda de Frigia en Asia Menor y adorada en Anatolia desde el neolítico. Al igual que Gea, Cibeles era la personificación de la tierra generosa, de la Naturaleza y los animales; una deidad de vida, muerte y resurrección. En la estatua madrileña puede vérsela en un trono carro tirado por dos leones (foto 2). El culto de Cibeles era llevado a cabo por unos cofrades quienes danzaban en forma extraña y convulsiva hasta que presa de un furor orgiástico no pocos se automutilaban. Zeus quien padecía de un amor no correspondido por Cibeles derramó semen sobre una piedra de la que nació la hermafrodita Agdistis. Posteriormente convertida en mujer, tras castrárseles los genitales que dieron lugar a un almendro en el sitio en que fueron enterrados. Una hija del río Sangario tomó una almendra que guardó en su seno y así se embarazó. Dio a luz a un niño llamado Atis quien al llegar a la pubertad apasionó a Cibeles por su gran belleza. Sin embargo el joven debía casarse con la hija del Rey, por lo que la diosa hizo que enloqueciera durante la ceremonia nupcial. Preso del delirio Atis se castró y murió. Arrepentida Cibeles consiguió de Zeus que el cadáver permaneciera incorrupto. Quienes se incorporaban al culto de Cibeles como sacerdotes eran castrados como una contribución a la madre tierra⁴.



Foto 2: fuente de La Cibeles de Madrid (1782). La diosa y el carro son obra de Francisco Gutiérrez (1727-1782).

Desde el lado opuesto del mediterráneo, la castración no cuajaba muy bien entre los israelitas⁵, *El que tenga los testículos mutilados o el pene cortado no será admitido en la asamblea del señor* (Deuteronomio 23:2). En los impedimentos para al sacerdocio, el Levítico también señala *quien esté castrado* (21:20) y en los animales para sacrificios (22) se establece *que no se ofrecerán animales con los testículos aplastados, destrozados, arrancados o cortados*. Isaías es más conservador (56:3-5): *Que no diga el extranjero que se ha unido al Señor: "El*

Señor me excluirá de su Pueblo"; y que tampoco diga el eunuco: "Yo no soy más que árbol seco". Porque así habla el Señor: A los eunucos que observen mis sábados, que elijan lo que a mí me agrada y se mantengan firmes en mi alianza, yo les daré en mi casa y dentro de mis muros un monumento y un nombre más valioso que los hijos y las hijas: les daré un nombre perpetuo que no se borrará.

En el nuevo testamento Mateo (19:12) hace referencia a un comentario de Jesucristo donde se enumeran las razones para no contraer matrimonio *"En efecto algunos no se casan, porque nacieron impotentes del seno de su madre; otros porque fueron castrados por los hombres y hay otros que decidieron no casarse a causa del Reino de los Cielos"*. El Islamismo tampoco compatibilizaba con la castración, no obstante, que los eunucos gozaban de muy buena aceptación en los ambientes palaciegos.

Contrariamente al sentido peyorativo que tiene en nuestros días, el término eunuco derivado del griego *"eunouchos"* y del latín *"eunuchus"* significa el custodio del dormitorio (foto 3). Alguien en quien se podía confiar para vigilar lo más íntimo de la casa, un servidor que no permitiría a nadie de violentar la cámara nupcial en ausencia del amo. Sin hacer demasiada bambolla, cierto era que los eunucos castrados luego de la pubertad podían tener una muy buena erección. Así las cosas un pene vigoroso privado del saco de esperma no provocaba embarazos. ¡Todos contentos!

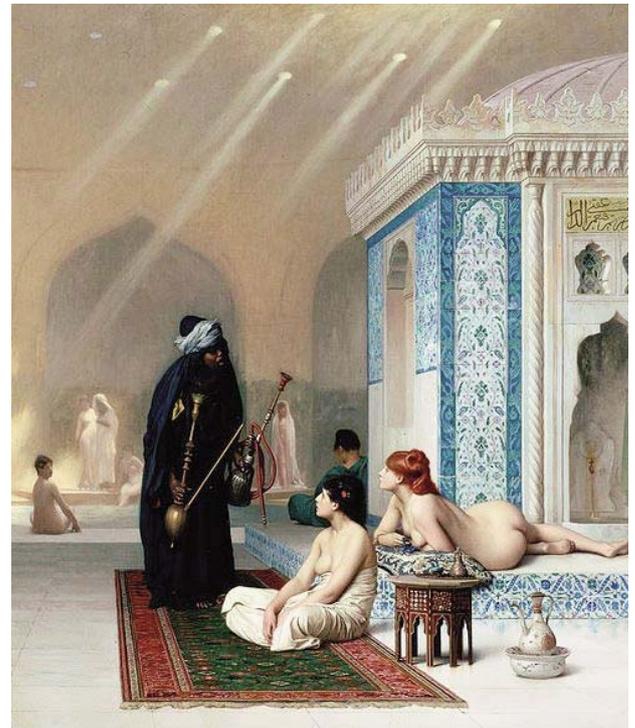


Foto 3: eunuco en un harén (1876) de Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Museo del Hermitage de San Petersburgo.

Adentrados en el Medioevo y también durante el Renacimiento, los hombres seguían mutilándose. Amén de las puniciones ligadas al adulterio, violación u homosexualidad ahora se agregaba una suerte de medida profiláctica como para no sucumbir a las tentaciones sempiternas, en tiempos donde las enfermedades venéreas estaban a la orden del día y las prácticas para intentar curar dichas afecciones eran bastante cruentas. Quien haya presenciado el “deslizamiento” del beniqué en los pacientes con estrechez uretral a raíz de las uretritis posteriores ocasionadas por la aplicación preventiva de permanganato de potasio para una eventual blenorragia, acordará con esta aseveración.

Sin embargo no habíamos visto todo. Hacia finales del siglo XVI, el mundo musical de la Europa renacentista incorporaría un nuevo tipo de voces los *castrati*. Jóvenes castrados antes de la pubertad y muy importantes para la música eclesiástica habida cuenta que estaban prohibidas las voces femeninas. La práctica se introdujo oficialmente en 1599 cuando el Papa Clemente VIII quedó prendado por la dulzura y flexibilidad de voces, *quasi* angélicas, muy aptas para los coros y las óperas que muy pronto ganarían la escena. Los *castrati* despertaban una cautivante sensación de otredad para algunos y el horror para otros. Ni hombres ni mujeres, tampoco niños, algo totalmente novedoso “*castrati*”. Como la práctica era ilegal, la causa por la cual el joven coreuta había sobrellevado la castración se debía a un terrible accidente. No contamos con estadísticas como para saber si el fenómeno adquirió ribetes epidémicos, pero la casuística “accidentológica” debe haber sido muy significativa. Los niños eran tratados con opio, y luego se los sumergía en una tina de agua muy caliente hasta que quedaban inconscientes. El cirujano cortaba los cordones testiculares y tras ello los iba traccionando para su remoción. Por ser castrados antes de la pubertad, sus cuerpos no experimentaban los cambios debidos a la testosterona. Mantenían características infantiles, con ausencia de bello facial, no desarrollaban calvicie ni demasiada masa muscular y tampoco lograban una erección completa. Era típica la Macrosquelia, vale decir brazos largos, bien altos y una tendencia a la obesidad. El último *castrato* fue Giovanni Battista Velluti que se retiró en 1830 (foto 4).

En la práctica médica, en 1941 se introdujo la castración para el cáncer de próstata, ya desestimada en nuestros días en que se aplica métodos farmacológicos. También sabemos de la castración psicológica pero de momento no nos ocuparemos.

Datos bibliográficos de Farinelli

El personaje de nuestra historia nació en 1705 en Andria, lo que hoy corresponde a la Apulia, y era hijo de Salvatore Broschi compositor y *maestro di cappella* de la



Foto 4: Giovanni Battista Velluti (1780-1861) hacia 1800.

catedral. Su familia poseía un estatus económico aceptable. Para 1711 los Broschi se mudan a Nápoles (la madre era napolitana), y en 1712 su hermano mayor Ricardo ingresó en el Conservatorio Santa María di Loreto, para especializarse en composición. Carlo poseía grandes condiciones para el canto y fue presentado a Nicola Porpora, maestro en el Conservatorio de San Onofrio, de quien podría haber tomado lecciones. El año 1717 signaría en buena medida su futuro. Su padre Salvatore fallece súbitamente, la situación económica de la familia se deteriora y sobrevino la inevitable caída del caballo por lo que debieron castrarlo. La endemia de infortunios ecuestres se cobraba una víctima más.

El joven efectuó grandes progresos de la mano de Porpora y pocos años después hizo su debut con *Angelica e Medoro* una composición del mismo Porpora y texto de Pietro Trapassi “Metastasio”, con quien trabaría una profunda amistad. In 1722, cantó por primera vez en Roma en una pieza de Porpora y otra de Predieri. El mundo musical de la península hablaba de los éxitos de este *ragazzo* y por aquellos años también surge la versión del supuesto desafío entre él y un músico que debía ejecutar un aria con trompeta del cual el joven salió airoso. En oposición a lo que se menciona en el film, el nombre de Farinelli aparentemente derivaba de dos abogados napolitanos, los hermanos Farina, quienes habrían contribuido a pagar sus estudios.

En 1724, Farinelli hizo su primera aparición en Viena, invitado por Pio di Savoia, director del Teatro Imperial. Regresaría en otras oportunidades, 1728 y 1731 para conciertos a los que asistió el emperador. En 1727 se presentó en Boloña con el famoso *castrato* Antonio Bernacchi para la *Antigona* de Orlandini. Si bien Farinelli era dueño de una voz penetrante, rica y bien modulada, con un excelente control de amplitud y merecedora de grandes elogios, Bernacchi lo superó en exquisitez.

Farinelli le solicitó que lo instruyera en esas técnicas a lo que Bernacchi acordó.

En 1734 (foto 5) se trasladó a Londres. Un año antes, Senesino, otro castrado de la compañía de Haendel (a su vez interesado en incorporar a Farinelli a su agrupación) había entrado en reyertas con el compositor por lo que estableció una compañía rival en Lincoln's Inn Fields. La compañía tenía a Porpora como compositor y Senesino cantante principal. Farinelli se unió a ellos y el éxito no se hizo esperar. Su primera aparición fue en Artajerjes y según la crítica sus intervenciones fueron aplaudidas por varios minutos. Se dice incluso que los violines tenían dificultad en seguirlo en su canto. Sumado a ello poseía un trato muy amigable y cortés por lo que el público sencillamente lo adoraba. Permaneció en la ciudad hasta el verano de 1737 cuando recibió una invitación para visitar la corte española. Elisabetta Farnese, la Reina, pensaba que la voz de Farinelli curaría la severa depresión de su esposo Felipe V, la musicoterapia era una práctica aceptada.



Foto 5: Farinelli hacia 1735. Grabado de Joseph Wagner (1706-1780) según pintura de Jacopo Amigoni.

Se detuvo en París para cantar en Versalles ante el Rey Luis XV. Arribado a España, en agosto de 1737, Farinelli fue nombrado músico de cámara del Rey, y criado familiar. No más apariciones para el gran público. A poco de andar se volvió el favorito real y muy influyente en la corte, aunque se mantenía al margen de cuestiones políticas. Durante 9 años, Farinelli dio conciertos para la pareja real. Como instrumentista ejecutaba muy bien el clavicordio y en sus últimos años aprendió a tocar la *viola d'amore*. Solía cantar, asimismo, para otros miembros de la familia real y les organizaba actuaciones en privado. En 1738 hizo que una compañía de ópera visitara Madrid, inaugurando la tradición de *opera seria* en la ciudad capital. Su influencia en la corte se acrecentó aún más con el

ascenso de Fernando VI al trono. El nuevo Rey era un músico aguzado y su esposa Bárbara de Portugal, una apasionada de este arte. En 1750 se le designó caballero de la Orden de Calatrava (foto 6), una distinción de la cual se sentía muy orgulloso a punto tal que pidió ser sepultado con el manto de la Orden. Su suerte cambió radicalmente cuando en 1759, Fernando fue sucedido por su medio hermano Carlos III. El Rey no sólo carecía de simpatía por la música, sino que nunca le había perdonado a Farinelli su decisión de permanecer en la corte tras la muerte de Felipe V. La estancia en España llegaba a su fin. Se retiró a Boloña, donde poseía una propiedad y ciudadanía. Fue visitado por grandes personalidades, pero paulatinamente se fue quedando solo a medida que sobrevivía a los amigos de su generación. Vivió en la ciudad desde 1761 hasta su muerte en 1782 y fue enterrado en el cementerio del monasterio de capuchinos de Santa Croce⁶. En 1810 la sobrina nieta Maria Carlotta Pisani transfirió sus restos al cementerio de La Certosa en Boloña puesto que el sitio donde estaba su tumba había sido destruido en las guerras Napoleónicas.



Foto 6: retrato de Carlo Broschi, Farinelli (1750-1752) de Jacopo Amigoni (1682-1752). Nótese la Cruz de Calatrava en el pecho. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

En reconocimiento de su trayectoria, en 1998 se crea el Centro de estudios Farinelli, encargado de restaurar su tumba en Certosa de Boloña (foto 7), la publicación oficial *Il fantasma del Farinelli* (2005), y el desentierro de sus restos el 12 de julio de 2006. Sus huesos eran largos y fuertes en consonancia con los informes acerca de las características de los castrados.

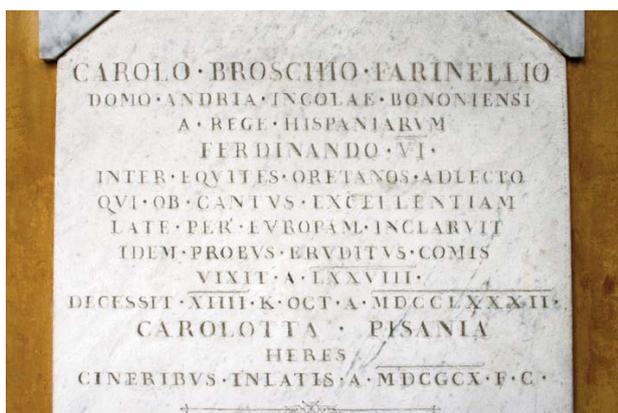


Foto 7: lápida de la tumba de Farinelli en Bolonia.

El romanticismo también se ocupó de su persona. Con libreto de Eugène Scribe (quien produjera los textos para *Ballo in maschera*, *Vesperi Siciliani* y *Adrienne Lecouvreur*), Daniel Auber musicalizó la ópera *La Part du Diable*. En 1839 el compositor inglés John Barnett, también estrenó otra ópera bajo el título *Farinelli*⁷.

Síntesis de la película

El film arranca en 1740 con un Riccardo (Enrico Lo Verso) (foto 8) camino a España, en su intento de reconciliarse con Carlo (Stefano Dionisi) y de allí nos transporta al Nápoles de 1722 donde se recrea la conocida reyerta entre Carlo y el trompetista, la cual es presenciada casi sin querer por un Haendel (Jeroen Krabbé) de visita por la ciudad. En 1720 Haendel había sido designado director de la Royal Academy of Music por lo que recorría Europa en búsqueda de cantantes y compositores con deseos de radicarse en Londres⁷. A partir de esta escena el director presenta tres cuestiones centrales de la historia. El supuesto bautismo de Carlo como Farinelli por haber hecho harina la trompeta; la muchacha prendada por la voz de Carlo y el encuentro amoroso entre ambos al que se sumará Riccardo a raíz de las limitaciones anatómicas del primero; y la reunión de los hermanos Broschi con Haendel iniciadora de un desentendimiento



Foto 8: Riccardo Broschi (Enrico Lo Verso).

nunca resuelto cuyo eje principal se desarrollará en Londres.

La simbiosis de los hermanos es un ingrediente que el director utiliza y quizás sobre utiliza tomando como punto de partida el poder seductor de Carlo para suscitar variados encuentros de alcobas finalmente efectivizados por su hermano Ricardo. La componenda está muy bien ejemplificada en una representación donde Farinelli detiene su canto (*Ombra fedele anch'io*) al advertir que la condesa Mauer (Marianne Basler) estaba muy concentrada en la lectura de un texto, situación que posteriormente deviene en una suerte de encantamiento por parte de ella (foto 9) hacia Carlo y el resultante terceto amoroso.



Foto 9: la condesa Mauer (Marianne Basler).

Como fuera adelantado, el grueso de la película se concentra en los 3 años transcurridos en Londres. A partir de 1734 comienza a cantar en la compañía de Porpora el cual rivalizaba con las producciones montadas por Haendel. Pugna que a su vez servía de sustento para los sucesivos ataques del compositor hacia Farinelli, a quien calificaba como máquina de cantar, amasijo de notas, voz de una naturaleza sin alma, virtuosidad en reemplazo de inspiración y encantador del público femenino, entre otros halagos. Por su parte Farinelli, quien ya tenía bastante con su hermano autodeclarado propulsor de su popularidad y recordador de su condición de castrado, defiende la música de Haendel ante el mismo príncipe pero al mismo tiempo dejando en claro que su canto tenía poder sobre los demás. De hecho, al relacionarnos con otra persona aquello que resuena interiormente está vinculado a nuestras primeras experiencias emocionales, previas a la razón. Posteriormente aparece el lenguaje que intentará resignificar, codificar o recubrir lo sentido y así le asignamos palabras a las sensaciones. La percepción se recorta desde la emoción y también repercute sobre nuestra sensopercepción y memoria. En definitiva estamos motivados para memorizar aquello que tiene un significado emocional. Digamos que existe una suerte de recorte perceptivo en función de nuestras tramas significantes. Así

las cosas, la emoción nos invade previo a que tengamos un conocimiento consciente del sentimiento subyacente. Constituye un estado afectivo en que podemos experimentar una intensa conmoción con gran participación del sistema nervioso autónomo y endócrino. Cuando estas emociones no son decodificadas por la conciencia hay “permiso” para que ejerzan una gran influencia sobre nuestro accionar sin que tengamos una clara idea que momentáneamente nos están gobernando. Para el caso de las somatizaciones se llega a afrontar con el cuerpo lo que el intelecto no llegó a registrar, pero de momento eso es harina de otro costal. El Carlo que hoy nos ocupa gatillaba estados emocionales placenteros (foto 10) y cómo no querer aproximarse y mejor aún poseer a quien fuera capaz de dispensar tal deleite (pensemos por un momento lo que le ocurriría a un cantante pop de ser alcanzado por un público femenino ávido de experiencias no precisamente platónicas). Aun cuando el “objeto” había sido diezclado en sus posibilidades amoratorias, resulta claro que la incorporación de Ricardo aportaba cierto grado de compensación que incitaba a su exploración.



Foto 10: el Carlo que hoy nos ocupa gatillaba estados emocionales placenteros.

Intercalado con otras escenas en las que participan Alexandra (Elsa Zylberstein) (foto 11), Lady Margareth (Caroline Cellier) y su hijo (foto 12); la trama continúa centrándose en los hermanos Broschi y Haendel. Carlo en poder de una partitura del músico, Ricardo quien prosigue con la musicalización de su interminable Orfeo y un Haendel que mientras revisa la música ejecutada por Ricardo presta oídos al porqué de la castración de su hermano: una voz que debía ser salvada no sólo por sus dotes sino porque a través de ella fluiría su música; una unión superior a la existente entre los amantes. Aunque el film no apunta en esa dirección, los datos históricos no sugieren que Haendel desaprobara a los castrados, por cuanto el rol de Rinaldo estaba asignado a un *castrato contraltino*.

Finalmente Carlo canta una ópera de Haendel en el teatro de la nobleza. El abucheo del comienzo va



Foto 11: Alexandra (Elsa Zylberstein).



Foto 12: el hijo de Lady Margareth.

cediendo paso a un respetuoso silencio y creciente atención que finalmente deviene en una encendida aclamación del público ante la *Cara Sposa* de Rinaldo (foto 13). Desde los altos del teatro Ricardo observa como Haendel arroja una misiva que cae junto a los pies de Carlo al concluir *Venti turbini*. El contenido no es menos hiriente que sus ataques previos, un castrado que consagra su talento al victimario mientras escupe a Haendel, ahora castrado de su propia vena musical. Sobreviene el *Lascia ch'io*



Foto 13: Carlo cantando el aria de Cara Sposa de Rinaldo de Handel.



Foto 14: el clímax se apodera de toda la audiencia hasta del mismo Haendel es presa de una gran excitación...

pianga matizada con escenas de su niñez y la castración. El clímax se apodera de toda la audiencia hasta del mismo Haendel es presa de una gran excitación (foto 14), el público por su parte lo ovaciona y grita su nombre. En el escenario un ser sumergido en el drama de aquello que no fue su decisión y que de algún modo busca mitigar a través de lo suscitado en los demás.

El tramo final se desarrolla en España. Ricardo aparece luego de 3 años y anuncia haber concluido el Orfeo que también venía musicalizando Carlo. El alma de Ricardo es tan sombría como aquel Madrid invadido por el eclipse (foto 15). Intentará suicidarse al no ser perdonado por su hermano pero el hecho no pasa a mayores. A poco de dejar su lecho, advierte a Carlo y Alexandra entrelazados en el amor que se profesan y se aproxima para consumir el acto como tantas veces lo hiciera. En una escena muy bien lograda, la mirada de Alexandra penetra a Carlo mientras Ricardo hace lo propio con ella. El hermano se aleja y Alexandra porta un hijo en sus entrañas. A medias pero resarcimiento al fin.



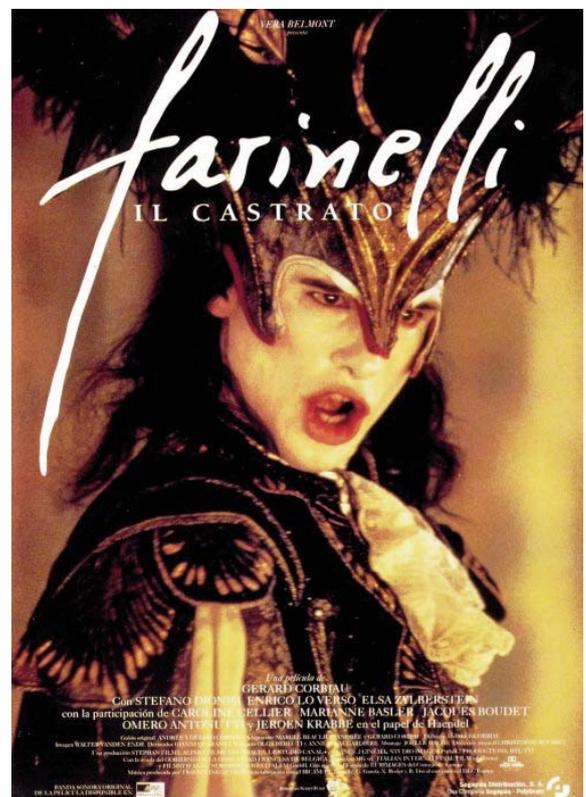
Foto 15: el alma de Ricardo es tan sombría como aquel Madrid invadido por el eclipse.

Conclusión

Desde una perspectiva semántica el término testículo está ligado a una especie de "habilitación" para

atestiguar. Obviamente, quien estuviera privado de ellos no podía testimoniar. Sumado a las connotaciones sexuales no quedan dudas que un castrado acumulaba razones suficientes para sentirse degradado en lo más íntimo de su persona. Y si de deshonor se trata, los seres humanos conocemos bastante, mayoritariamente para con los demás pero algunas veces hacia nosotros mismos. Sobre este sustrato, la "demoníaca fortuna" un buen día determina que la castración adquiera connotaciones bien diferentes. Engalanada con dinero y popularidad, la justificación tácita o manifiesta para una práctica inaceptable desde cualquier punto de vista logra su consenso.

La película se aviene a ese contexto histórico y exhibe una excelente reconstrucción de época. Gracias a la tecnología digital se consiguió fusionar las voces del soprano, Ewa Małas-Godlewska y el contratenor Derek Lee Ragin en un intento de reconstruir lo que habría sido en realidad el canto de Farinelli. Por su parte, los personajes exhiben las variadas facetas del género humano, la relación ambigua de Carlos con Ricardo; un Porpora más interesado en los negocios que la música misma, en contraposición a un Haendel virtuoso que de alguna manera seduce a Farinelli quien finalmente llegará a cantar el Rinaldo casi como disculpándole su orgullo y encono; como así también una suerte de orgasmos musicales del público presente merecedor de variadas indagaciones



Cartel español.

psicoanalíticas. Como en tantas películas basadas en personajes descollantes, existen a nuestro parecer unas cuantas licencias dramáticas para las cuales no existe demasiado sustento desde el contexto histórico y médico en que se desarrolló la acción. El motivo por el cual adopta el nombre de Farinelli, la competencia entre los teatros donde se presentaba Farinelli o se ejecutaba la música de un Haendel; la gran gravitación de su hermano Ricardo, y las numerables escenas amorosas de Farinelli que en función de la fisiopatología de un castrado prepuberal parece mucho más sobrerrepresentado que veraz. Ingredientes muy eficaces, no obstante, a la hora de concitar la atención del público.

Referencias

1. Taylor G. An abbreviated history castration of western manhood. Nueva York: Routledge; 2000.
2. Nygard T, Sonstebj A. Testicles. En Pitts V, editora. Cultural Encyclopedia of the Body. Westport-CT: Greenwood Publishing; 2008. p. 502-507. Disponible en: <http://www.travisnygard.com/Text/NygardeSonstebjCastration.pdf>
3. Hesíodo. Teogonía. Madrid: Editorial Gredos; 2006.
4. Baring A, Cashford J. El mito de la Diosa. Madrid: Ediciones Siruela; 2005. p. 445-471.
5. La Biblia. El libro del pueblo de Dios. 7ª edición. Madrid: Ediciones Paulinas; 1992.
6. Clapton N. Carlo Broschi Farinelli: Aspects of his Technique and Performance. Journal for Eighteenth Century Studies. 28(3):323-338, 2005.
7. De la Guardia E. Compendio de historia de la música. 8ª Ed. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana; 1972.