

EL ULTIMO PUCCINI: REDESCUBRIR “TURANDOT”

El 29 de noviembre del 2004 se cumplirán ochenta años de la desaparición de Giacomo Puccini. Con ella quedó planteado el enigma de su última ópera inconclusa, excelentemente formulado por Spike Hughes: él consiste “no en que Puccini muriera antes de acabar “Turandot” sino en que no pudo terminarla antes de morir” (p.211). La correspondencia atestigua la angustia que lo dominó durante el largo período de composición, culminando en el explosivo: “Esta infame Turandot me aterroriza y no llegaré a terminarla”. Y así sucedió. ¿Por qué?.

A descifrar el enigma quieren contribuir estas líneas apoyadas en una serie de datos sólidamente establecidos cuya convergencia invita a escuchar y a contemplar con oídos y ojos nuevos la última ópera de Puccini. Resultado: la figura misma del compositor surge así considerablemente renovada, y toda su obra se presta, gracias a una mirada retrospectiva a partir de “Turandot”, a una apreciación mucho más profunda que la habitual. Se tratará al menos de sugerirlo.

Sentido del enigma

Acercarse al proceso creador de un artista es siempre tarea difícil que demanda tanto conocimientos objetivos como un respeto casi religioso en la lectura a que ellos dan lugar. A través de cuanto se ve, se lee y se oye al respecto, comenzando por la misma ópera, se va revelando el sentido de lo que el artista hizo con su creación. Aquí, el operista Puccini con “Turandot”. Sin olvidar la dificultad especial de esa constante inseguridad que lo acompañó hasta el fin, haciéndole modificar sin cesar su proyecto inicial hasta casi cambiarlo de signo. Gracias al testimonio único que ofrece ese proceso creativo, hay que esforzarse por captar la lucha entre la consciencia y el inconsciente del autor. Pensamos que el enigma de esta ópera inconclusa sólo se devela penetrando el sentido de un proceso creador de belleza cuyo campo conflictivo fue, más que la conciencia del artista, su inconsciente trabajado por fuerzas múltiples y complejas. Todas ellas afortunadamente confirmadas por datos disponibles; sólo es cuestión de saber interpretarlos bien. Tarea difícil pero digna de esfuerzo, pues a través de ella un compositor habitualmente tenido por “fácil” se muestra profundo, original y moderno, sin por eso dejar de ser accesible.

Descifrar el enigma

Tres preguntas clave permitirán abrirse el camino en tan delicado terreno: a) ¿cual fue el proyecto inicial de Puccini, cual su intención primera?; b) ¿en qué consistió la dificultad de su tarea “composicional”, qué modificaciones esenciales se vio obligado a introducir?; c) ¿cómo explicar el resultado de esas modificaciones y su diferencia del proyecto inicial? Proyecto, tarea, resultado: tres elementos presentes en cualquier proceso creador, pero que en este caso revisten caracteres de excepción. Si se quisiera condensar en una sola palabra lo esencial de esos interrogantes podrían proponerse las siguientes: 1.- Proyecto: la “modernidad” de Puccini. 2.- Tarea: el “inconsciente” de Puccini. 3.- Resultado: el “cristianismo” de Puccini.

1.- Proyecto: mito y modernidad

Una serie de datos, precisos aunque esquemáticos, bastará para situarse:
- el proyecto de “Turandot” marca un punto culminante en la evolución comenzada en “La fanciulla del West”. Harto ya de sus temas habituales, Puccini busca “algo nuevo”.

- Ello lo conduce: a) a internarse en un universo “fantástico”: la leyenda modelada por Gozzi y otros permite el abrazo del mito con la grandiosidad musical estilo “grand’opéra”; b) siempre fiel a las emociones humanas profundas, Puccini huye cada vez más del peligro de sentimentalismo, mostrando al mismo tiempo su inquietud por problemáticas “modernas”. Su heroína, dice en célebre carta, debe salir de un “cervello” moderno.
- La unidad de estos elementos dramático-musicales le dan la convicción de estar frente a su trabajo más importante. En sus propias palabras, todo lo anterior sería una “burletta”.

2.- Tarea: la dinámica del inconsciente

Si el proyecto muestra el punto de la evolución histórica pucciniana, la dificultad de la composición pone de relieve, si puede decirse, la evolución dentro de la evolución. Muestra como esta trabaja en la mente del artista haciéndolo pasar de la intención a la realización progresiva del proyecto.

Hay un signo típico de la dificultad de esta tarea: la búsqueda insaciable y no alcanzada del fin de la ópera. Imposibilidad fundada más en motivos dramático-argumentales que en los estrictamente musicales. He aquí algunos datos indiscutibles: a) oscilación constante del compositor entre la exaltación y la desconfianza llevada al descorazonamiento total; b) dificultad en establecer la estructura dramático-musical de la ópera, sobre todo los actos segundo y tercero. Testimonios de exigencias constantes con los libretistas que no lograban satisfacer su instinto dramático, su necesidad de “visualizar” para poder componer; c) importancia creciente del personaje de Liú que desdibujaba el de la heroína principal de la ópera; d) en fin, la dificultad esencial: imposibilidad de dar forma dramática convincente al duo final que Puccini quería tan bello como el de “Tristán”. “E poi Tristano”, como escribió en su partitura inconclusa.

Mientras que el resto de la ópera, laboriosa pero perfectamente estructurada, permitió el ensamble de muchos elementos musicales: tradicionales y modernos, italianos y germanos, y hasta los infaltables elementos de un folklore chino transfigurado gracias a la sutilísima orquestación, no le fue dado a Puccini lograr lo mismo con el final de la ópera. ¿Por qué? Se tropieza nuevamente con el enigma señalado al comienzo.

3.- ¿Turandot o Liú?: el “cristianismo” de Puccini.

Estamos quizás ante el punto clave. La introducción y la creciente obsesión de Puccini por el personaje de Liú pasan por tres etapas: necesidad ante todo de introducir la figura de una “piccola donna” que tiene poco que ver con la Adelma de Gozzi, y mucho con los típicos personajes femeninos del universo pucciniano, en especial Mimi y Butterfly. En segundo término, la imposición del nombre de Liú, descubierto en Petis de la Croix, otra de sus fuentes literarias. En fin y sobre todo, su muerte presentada como sacrificio por amor. Culminación de hecho de la ópera que concluye con esa escena, ¿es ella también su culminación de derecho, como si tuviera que terminar así?...¿Explicaría eso la extinción de la inspiración del compositor imposibilitado de concluirlo? ¿Habría entonces Liú acabado por desplazar realmente a Turandot?...

Ensayo de interpretación

Varios especialistas han arriesgado razones para explicar tanto la evolución del proyecto como la no conclusión de la ópera. Todas ellas, referidas al mundo consciente del autor, parecen insuficientes. Que Puccini sea un autor dramático incapaz de satisfacerse con un mero “happy end”, es harto discutible, cuando tanto la “Fanciulla” como el “Trittico” (tomado en su conjunto), las dos óperas precedentes, concluyen positivamente. Que algunos

motivos de tipo familiar (como el suicidio de su servidora ocasionado por los celos de mujer Elvira) puedan haber influido, no cabe duda. Pero, a pesar del aval que les da el renombrado biógrafo crítico Mosco Carner, reducir a tales razones (u otras semejantes) el enigma de “Turandot” parece insuficiente y, en el fondo, extrañamente superficial.

La pregunta esencial parece ser: ¿cómo operó inconscientemente en Puccini la fuerza del mito? Presente en él a través de netos indicios como su entrega apasionada al mundo de la leyenda, de la fantasía, de la modernidad “freudiana”, de la ópera espectáculo (no en la línea de Meyerbeer, sino más bien de “Parsifal”, de “La mujer sin sombra”, de lo que luego será “Moisés y Aaron” y - ¿por qué no? - de lo que antes fue “La flauta mágica”), todo ello se encontrará en su inconsciente con una raíz cristiana que, cualquiera haya sido la fuerza de sus convicciones católicas y la calidad de su vida religiosa, sin duda se mantuvo presente en él. Dichos elementos entraron en violenta colisión, y a través de ellos se fue dibujando, laboriosamente pero cada vez con mayor nitidez, la figura de Liú. ¿Por qué? Estamos una vez más ante el enigma. Se intentará aportar un esbozo de respuesta, con la ayuda en fin de algunos estudios de antropología cultural.

Siendo imposible entregar aquí un análisis dramático musical, detallado y personal, de “Turandot” (cf, por ejemplo, la revista “Avant-Scène OPERA”. No 33, 1981), bastará proponer cuatro elementos fundamentales de reflexión.

1.-La China legendaria

El marco espacio-temporal donde se ubica la ópera evoca un mundo arcaico y misterioso, abierto a dimensiones cósmicas y a fuerzas “sobrenaturales”. (cf el múltiple papel del coro). Es el cuadro ideal para ambientar el mito y encarnarlo plásticamente y musicalmente en la majestuosidad de un ritual hierático. Tal la novedad del lenguaje dramático-musical pucciniano en “Turandot”.

2.- Los cuatro temas cíclicos

Se ha mostrado de manera convincente que cada uno de los cuatro cuadros que estructuran la ópera está caracterizado por un tema musical propio que lo abre y lo cierra. De ahí lo de cíclico. Lo sorprendente comienza al ver cuales son los temas y como juegan entre si:

- 1er. acto: tema de la “violencia”. Es doble: violencia “real” (abre y cierra el acto como tema de Scarpia en “Tosca”), unido al de la violencia “oficial” simbolizado por la figura de Turandot (tema chino Moo-Lee-Vha, que caracteriza las apariciones de la princesa). Pero esta es ambas cosas al mismo tiempo: violencia real y oficial. Es decir, la realidad elevada al orden del símbolo. Y en cuanto tal, administra el rito de la violencia real (ejecuciones) e interpreta oficialmente (=mitifica) el rito violento (cf el aria del segundo acto). Pero todo el pueblo la acompaña y la secunda, aunque ambiguamente, en ambos casos.

- 2o. acto, primer cuadro: tema “nupcial”, sutilmente evocado por los nostálgicos ministros y/o por la orquesta, remite al tiempo de la China primordial, del cosmos paradisiaco al que puso fin la aparición de Turandot. Reminiscencias de un mundo digno de Papageno destruído por la fuerza de una nueva Reina de la Noche. Esta aparece aquí en el

- 2o. acto, segundo cuadro: es la entrada “en force” de Turandot que opone su interpretación violenta del mundo en el que ella reina a la interpretación paradisiaca de sus ministros. Lo importante es notar que el tema cíclico es aquí el “Himno a la divinidad imperial”: hace la transición con el cuadro anterior y pone término al presente. pero el cambio entre principio y fin es evidente. Las últimas notas triunfales, dignas de un “Te Deum” (de nuevo la

evocación de “Tosca), no responden a la ambigua y casi vulgar majestuosidad de los acordes del comienzo. Es que se trata allí, no de un mero ídolo, pero sí de una divinidad prisionera del mito y del rito violentos (el emperador Altoun) que espera su liberación a través del eventual vencedor. Al obtener su triunfo, Calaf da el primer paso hacia ella.

Así, pues, se ha ido pasando por los temas siguientes: violencia (real y oficial: Turandot y el pueblo), amor paradisíaco (la China arcaica de los ministros), divinidad presa de la violencia y en espera de liberación (Altoun). Queda el paso decisivo.

- 3er. acto (inconcluso): tema musical del “nombre” que abre el acto con el aria de Calaf y lo cierra con el fin de la ópera (compuesto por Alfano). Pero también aquí hay un cambio: poco importa finalmente el nombre de Calaf, lo decisivo es la revelación del “Amor” encarnada en el gesto de Liú. En otros términos, el descubrimiento del nombre, proclamado finalmente por Turandot, es la revelación de lo que se manifiesta gracias a Liú, al dar su vida por amor a Calaf. Por eso el tema musical del nombre, aunque sea entonado al comienzo por el tenor, trasciende la figura de Calaf y apunta a la revelación del Amor mediatizado por Liú que logra en fin transformar a la totalidad de los participantes, comenzando por el pueblo y culminando con la misma figura del emperador Altoun, es decir de la divinidad.. Tal lo que pretendía Puccini y los que todavía se ve hoy en los teatros. Pero el autor concluyó de hecho con el gesto mismo de Liú que encarna en si el tema final y triunfal del nombre. No le fue dado escribir nada más definitivo, sólo esbozos...

Importa, pues, sobremanera percibir que dicho tema (Amor=Liú) asume y resuelve los anteriores. En efecto, la última escena muestra simultáneamente:

- el cambio de Turandot y del pueblo, incluyendo a Calaf en fin liberado del “fascino horrible” (fin de la violencia)
- la plena glorificación de la divinidad (paso de la divinidad presa del odio a la divinidad liberada por el amor)
- la renovación de la alianza nupcial (transformación y no simple repetición de la alianza paradisíaca mítica).

De esos tres puntos Puccini sólo logró mostrarnos al primero. No logró, antes de su muerte, dar forma acaba a los restantes. Todo esto es innegable y es de gran elocuencia. Es posible, sin embargo, dar un paso más.

3.- Inversión de los tres enigmas

Leídos en esta óptica, la lectura de los tres famosos enigmas del segundo acto (esperanza-sangre-Turandot) sufren una extraordinaria inversión, sobre todo si se tiene en cuenta que el último trata del nombre y, a través de él de Turandot (=violencia). En efecto, la figura de Liú revela en el tercer acto, a través de su gesto de entrega, el nombre del Amor (primer enigma que invierte el tercero del acto anterior). ¿Cómo? Dando su sangre purísima (como cantará luego Calaf) por amor, y no exigiéndola de los otros (como el segundo enigma presedente). Al hacerlo así, transforma la esperanza en realidad, logrando y desbordando la alianza nupcial que ambicionaban los pretenientes “regios” y que rehusaba Turandot. Así, pues, se tiene:

2o. acto: Turandot

3er. acto: Liú

	enigmas		resolución/inversión
. esperanza		Alianza	. realidad
.sangre		violencia	. dar su sangre (=vida)
.Turandot		nombre	. Amor =Liú)

4.- Antropología cultural y ópera

Relacionando la estructura dramático-musical de “Turandot”, obsesión del compositor, con algunos datos de recientes investigaciones antropológicas, es dable obtener todavía ulteriores luces sobre el enigma del último Puccini. Así, René Girard muestra las relaciones que hay entre las figuras míticas del “chivo” emisario y de la simple “víctima” emisaria. La primera expresa la necesidad, socialmente fundante, de superar la violencia multitudinaria por el sacrificio impuesto a un solo individuo, mientras la última descarta radicalmente toda violencia negándole significado positivo, es decir todo “valor”. Y padece, en consecuencia, la represalia que le imponen quienes no pueden soportar negación tan radical. Se convierte así en “chivo expiatorio” de un sacrificio cuya significación es esencialmente anti-sacrificial. La distancia inconmensurable que separa a Edipo de Cristo no esconde sin embargo las relaciones que semejante visión permite explorar.

Es legítimo pensar que “Turandot” recibe no pocas luces de tales consideraciones. Basta recordar su estructura dramático-musical para percibir que ella está regida por la dialéctica que enlaza mito y rito. Ya se ha aludido al segundo acto con su doble interpretación mítica. Los actos primero y tercero lo encuadran centrándose en el rito sacrificial y violento: el príncipe de Persia en el primero y Liú en el tercero. Pero con caracteres distintos: en el primer acto es violento e impuesto porque el Príncipe está dentro de los mecanismos fatídicos de la “ley” de los enigmas (enunciada por el mandarín desde el comienzo de la ópera) que domina el mundo de Turandot. Liú, en cambio, dentro también de ese clima de violencia en el que entra libremente, ofrece su vida como gesto de amor. Dos posturas y dos sentidos de la muerte: del simplemente padecerla al don de sí. Por un lado, afirmación e imposición de la muerte violenta para guardar la ley social, por el otro, su negación en un gesto libre de amor que es la afirmación más clara de la carencia de valor de toda violencia. Paso, pues, del chivo emisario a la víctima-chivo expiatorio. Paso también del “complejo edípico” formado al comienzo por la tríada Timur-Calaf-Liú, del que esta última participaba ya libremente, al gesto oblativo final que emparenta a Liú sola con la figura redentora del “Agnus Dei”. Para mejor entenderlo conviene añadir todavía algo más sobre el sentido de su muerte.

Su gesto es simultáneamente autorealización del amor que se da libremente hasta la muerte (línea ritual) y autointerpretación en cuanto significa el repudio de todo tipo de sacrificio distinto del suyo, es decir que no sea anti-sacrificial (línea mítica). Así se distancia del rito violento del primer acto, por una parte, y por otra, de las interpretaciones míticas del segundo acto.

Última coincidencia: así como a través de la figura neotestamentaria del “Agnus Dei” resplandece una imagen nueva de la divinidad, así también gracias a Liú es definitivamente liberada la figura de la divinidad (Altoun) a la par que se transforman todos los personajes. Simultáneamente elevación de lo humano y humanización de lo divino. Paso del registro de lo sacro (rito y mito) al de lo teándrico (humano-divino). Es el “re-encantamiento” de la China legendaria que no deja de recordarnos, al final, la situación

análoga de “Parsifal”. ¿Cosas del “destino”?... Puccini buscaba reencontrarse con “Tristán” y le fue dado, en cambio, hacerlo con la sacralidad de Parsifal. Pero cristianizada a fondo y no sólo en la corteza, a partir de su mismo núcleo teándrico y teologal, desde el Misterio Pascual.

Conviene recordar, al concluir, la frase llena de sentido de Margarita Wallmann: “Es imposible seguir poniendo en escena “Turandot” como si fuera un cuento de hadas”. No en vano vivimos una época trabajada por el psicoanálisis y la antropología cultural. Lo interesante es constatar que, de acuerdo a los documentos existentes, esas inquietudes estuvieron presente en el mismo Puccini, pero sobre todo que un análisis serio de la estructura de su última ópera se presta sin artificio alguno a semejante tipo de lectura. Y que, gracias a ella, el enigma de “Turandot” inconclusa alcanza quizás su mejor solución. ¿Qué le quedaba a Puccini por agregar, en efecto, si la muerte de Liú había resuelto, en la perfecta interpretación y realización del Amor por su muerte como don de la vida, todo lo que se había ido preparando en los cuadros anteriores?. Los cuatro temas musicales, la dialéctica del rito y del mito, la resolución por inversión de los tres enigmas, y muchas otras cosas que quedarían por agregar. Lo dicho, creemos, bastará para llamar la atención sobre el interés que representa el último Puccini e invitar, a partir de esta perspectiva, a una exploración retrospectiva del resto de su obra. Parece evidente que, en esta óptica, la totalidad de la creación pucciniana está destinada a sufrir un cambio radical de interpretación.

BIBLIOGRAFIA

I/ Puccini:

- AUBANIAC R.: *Lueurs sur “Turandot” de Puccini*, en “Regards sur l’opéra” PUF 1976 1161-174.
- CARNER M.: *Puccini. A critical Biography*, Brentano’s, Londres 1972 2a de.
- GAUTHIER A.: *Puccini*, Seuil, Paris 1961.
- HUGHES Sp.: *Famous Puccini Operas*, Dover, New York 1972 2a de.
- LEIBOWITZ R.: *L’oeuvre de Puccini et les problèmes de l’opéra contemporaine*, en “Histoire de l’opéra”, Buchel/Chastel, Paris 1957.
- OSBORNE Ch.: *The complete Operas of Puccini. A critical Guide*, V. Gollancz, Londres 1981.
- RICCI L.: *Puccini interprete di se stesso*, Ricordi 1954.
- *Carteggi Pucciniani* (a vura de E. Gara), Ricordi 1958.
- *Avant-Scène/Opéra*, PUCCINI-Turandot (No.33), mai/juin 1981.

II/ Antropología cultural:

- GIRARD R.: de su abundante obra destacamos lo esencial:

. *La violence et le sacré* 1972; *Des choses cachées depuis la fondation du monde* 1978; *Le bouc émissaire* 1982. Todos publicados por Grasset, Paris.

III/ Aclaración

No ignoramos que, en estos últimos años, diversos teatros han ido ofreciendo las versiones de Alfano (completa y no en la mutilación que le exigió Toscanini) y la más reciente de Berio. No habiendo podido presenciar una representación “in vivo” ni conocer siquiera suficientemente la partitura musical prefiero abstenerme de todo juicio al respecto. De cualquier manera ello no afecta el fondo de nuestro pensamiento que parte de la base del carácter inconcluso de la obra. Puccini no pudo llegar más lejos. ¿Por qué? Mas allá de lo que hayan intentado hacer otros compositores, esa será siempre su obra y no la del autor. Tal la cuestión del “enigma” de “Turandot” a la que hay que responder.

Eduardo Briancesco