

TURANDOT

Notas del escenógrafo y director de escena

Génesis

¿Cuántas obras han tenido una génesis tan larga, desde su concepción, hasta la forma final con la cual pasaron a la posteridad?

Corría el año 633 DC y Turandokht —hija del rey Khosrow Parviz, y hermana de Azarmidokht y Purandokht—, la más bella de las tres princesas de Persia en ese preciso momento histórico de la dinastía sasánida, se había transformado en un verdadero paradigma de la nobleza y de la estatura política de su estirpe. El nombre Turandokht significa, literalmente, “hija de Turan” siendo *dokht* la contracción de “dokhtar”, hija, en lengua persa. El origen del pueblo Turan se remonta al año 1700 AC, y estaba formado en su mayoría por los iraníes de la Era Avesta. La importancia de este pueblo en la espiritualidad oriental es enorme, siendo su mayor legado el libro sagrado del zoroastrismo, el Avesta, escrito en lengua Zend.

Inspirándose en la figura histórica de la legendaria princesa, uno de los más grandes poetas de la literatura épica persa del siglo XIII, Nezamí Ganyaví, relata en su obra *Las siete princesas*, escrita alrededor del año 1200, las vicisitudes de una princesa que habría jurado entregarse sólo a quien resolviera una serie de enigmas. Unos quinientos años más tarde, en el 1700 circa, la historia de la princesa Turandokht fue recogida por el orientalista francés, François de la Croix, en una colección de cuentos basados en el folclore de los pueblos orientales. Sólo que De la Croix, quizás por motivos comerciales, ya que el exotismo chino estaba de moda entonces, se inspiró en la obra del persa Ganyaví, pero transpuso los hechos a China, donde la “hija de Tur”, se convirtió en la princesa “Turandot”. Fue a partir del relato de De la Croix, y no del original persa, que en el 1762 Carlo Gozzi escribió su fábula *Turandot*. Tanto suceso tuvo la versión del famoso dramaturgo veneciano, que hasta el mismísimo Friedrich Schiller se entusiasmó con ella y en 1801 la obra subió a escena en Weimar, esta vez, transformada en tragedia...

Finalmente, luego de que cuatro plumas distintas desahogaran su creatividad usando la obra original de un poeta persa del que pocos se acuerdan, los libretistas Giuseppe Adami y Renato Simoni, quinta y sexta plumas a posarse sobre la princesa, crearon la versión que conocemos hoy, y que ha hecho casi olvidar todas las anteriores en el corazón del gran público: el libreto para la obra homónima (y póstuma) de Giacomo Puccini. El genio de Lucca empezó a poner música a *Turandot* en 1921, pero el 10 de octubre de 1924, con la obra todavía por acabar, le diagnosticaron cáncer de garganta —una burla del destino, para quien hizo, hace y hará cantar al mundo por siempre—, muriendo a las pocas semanas en una clínica de Bruselas. Siguiendo el deseo expreso del Maestro, se entregan sus bocetos para el final de la obra (unas 36 páginas) al compositor Riccardo Zandonai de manera que éste la termine, pero Tonio Puccini, hijo de Giacomo, objeta la decisión y comisiona a Franco Alfano, para concluir la obra de su padre. Muchos atacan a Alfano, hasta incluso se burlan —con esa sorna típica de quien se cree siempre mejor que los demás, hasta que toca demostrarlo—, de

sus esfuerzos para acabar *Turandot*. Es verdad que nunca sabremos qué habría hecho Zandonai y tanto menos Puccini, pero lo que sí sabemos es lo que hizo el pobre Alfano, quien, seguramente con lágrimas en los ojos por la muerte del amigo y maestro, tuvo que enfrentarse al gigantesco compromiso histórico de terminar su obra. Franco Alfano no era un genio como Puccini, pero, aun si lo hubiera sido, no era el autor. Punto. De paso, recordemos que también el compositor Luciano Berio quiso probar suerte escribiendo un final nuevo... O sea que sólo Puccini, ¡oh perogrullo!, habría podido terminar su obra como nos hubiera gustado a todos. No lo pudo hacer, por lo que es hora de dejar atrás la polémica estéril y dedicarse a exprimir al máximo de esta composición inacabada e inacabable, antesala de lo que seguramente habría sido una revolución sin retorno en el modo de escribir de Giacomo Puccini. Nunca sabremos cuán lejos habría llegado en su famélica curiosidad musical, pero, en *Turandot*, mucho se intuye del Puccini que habría podido venir: un compositor inquieto que, adonde sea que lo hubiese llevado su evolución, jamás habría renunciado a la melodía.

En fin, hoy, a catorce siglos de la época en que vivió la verdadera “hija de Turan”, a más de ochocientos años del poema original que la hizo inmortal, y a pesar de que muchas manos distintas se metieran con ella, *Turandot* nos sigue fascinando.

Motivación

Para esta versión de la ORW, la dirección artística del Teatro me pidió terminar el espectáculo —como ya hiciera Toscanini el día de su estreno—, con la muerte de Liù. La cosa me entusiasmó mucho pues esta decisión me daba la posibilidad de poner en escena mi personal “*adieu*” a Giacomo Puccini, que tantas emociones y éxitos me regaló, y me seguirá seguramente regalando, a lo largo de mi carrera internacional. Recuerdo como si fuera hoy cuando, con ocasión de mi debut en Tosca —Torre del Lago Puccini, 1995—, visité privadamente Casa Puccini y rompí a llorar como un crío al tocar su féretro.

El final “toscaniano”, sin las turbulencias sexuales y musicales del último duo, abre las puertas a la posibilidad de retornar al origen “fabuloso” de la obra, al espíritu poético de Nezamí Ganyaví, a la tragicomedia de Carlo Gozzi, o sea, posibilita el volver al cuento, a la fábula y a su consiguiente moraleja que reside en la lección de Liù: ¿“*Quién ha puesto tanta fuerza en tu corazón*”, le pregunta la princesa, “*¡El amor!*”, responde la esclava.

Amo trabajar con niños, los mejores actores que un director pueda soñar, por lo que encarar la puesta como una fábula, era la excusa ideal para tenerlos en escena lo más posible. Niños de hoy y de siempre, que, acompañados por su profesor, ponen en práctica lo que aprendieron en clase, construyendo un castillo en Lego, disfrazando al profesor con la ropa del Mandarín, etc, cosas todas que luego tendrán su concreción en escena, donde la fantasías de los hombres se vuelven realidad. En este sentido, es importante recalcar los roles del Mandarín-Profesor, que alude brevemente a la figura del “narrador”, y que es tan importante en la mayoría de las fábulas y de Ping, Pong e Pang, inspirados en la *Commedia dell'arte*. Aprovechándome de la puerta abierta que me deja Gozzi, y del juego con los niños, las tres máscaras son actores contratados por el Maestro

de escuela para encarnar a *Pantalone*, *Arlecchino* y el *Dottore*, los cuales, una vez entrados en la fantasía, cambian sus trajes tradicionales de la *Commedia dell'arte*, por vestidos chinos, acordes a su rango, para tomar parte en la ceremonia de los enigmas. Ahora bien, según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, una fábula es un “Breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica, frecuentemente manifestada en una moraleja final”. De allí que el género venga muchas veces asociado a la pedagogía infantil, aunque la mayoría de las fábulas sean de una violencia psicológica tal, que no se explica su conexión con la edad de la inocencia.

A propósito de esta supuesta capacidad educativa de la fábulas, si hay una de ellas cuya modernidad es apabullante, es *Turandot*: ¹*La princesa teme el amor físico —con todo lo que representa—, y por eso tiembla ante la impetuosa carga sensual masculina. Usa el estupro padecido por una antepasada suya —¡1000 años antes! (2nda)—, como excusa para odiar a los hombres, lo que la lleva a vivir la presencia de sus pretendientes como la de potenciales “violadores”, en el sentido que da Hilmann a la palabra: “Alguien que, a la fuerza, penetra la pseudo seguridad defensiva del femenino, desarmándola”. Puccini y sus libretistas, hombres modernos y sensibles, habiendo entendido perfectamente el concepto, transmitieron en su obra la laceración que sufre una mujer cuando es obligada a vivir ese “rendirse al hombre”, como una pérdida de su independencia. Por eso, la princesa, que no ha dudado en matar pretendientes masculinos para poder afrontar sus fantasmas, necesita, irónicamente, del sacrificio de un “femenino diverso”, Liù, para poder aceptar esa parte de sí de la que tanto reniega. Por su lado, Calaf —que no se enamora de ella, sino que se “encanta” con ella (nda)—, está dispuesto a poner en juego todo su magnetismo sensual y sexual para obtener lo que desea: un reino que le devuelva su condición de príncipe. En este sentido, el aria “Nessun dorma”, más que una canción de amor, es el grito de un guerrero herido en su orgullo por la derrota en batalla, que ve la llegada del alba como el triunfo de sus planes de redención: ¡Vincerò!*

A mi modo de ver, *Turandot*, con su argumento rico de matices freudianos —no por nada esta viejísima historia cobra fuerza, definitivamente, en la década del 1920, época en la que se afirma el psicoanálisis moderno como instrumento de conocimiento—, fue “la gota que colmó la medida” de un Puccini desde siempre muy sensibilizado con lo femenino. ¿Quizás por eso no pudo concluir la obra? ¿O sea que, más allá de su terrible enfermedad, lo que minaba su confianza era el temor ante la “rendición de cuentas” entre el Yo masculino y el Yo femenino, que representa el desenlace de *Turandot*? No lo sabremos nunca.

Como tampoco sabremos nunca cuánto hay de verdad en las teorías que conectan a algunos habitantes de la Pekín fantástica de *Turandot*, con ciertas personas de la muy real ciudad de Torre del Lago, en la que habitaban el compositor y los suyos: en 1909, Doria Manfredi, empleada de casa Puccini, se quita la vida en Torre del Lago. La imaginación popular asocia este triste desenlace a la persecución de Elvira Puccini, mujer de Puccini, que habría acusado a la joven de adulterio. Cuenta la leyenda que Giacomo nunca pudo recuperarse del dolor por la injusticia de aquella muerte inútil, que marcó el

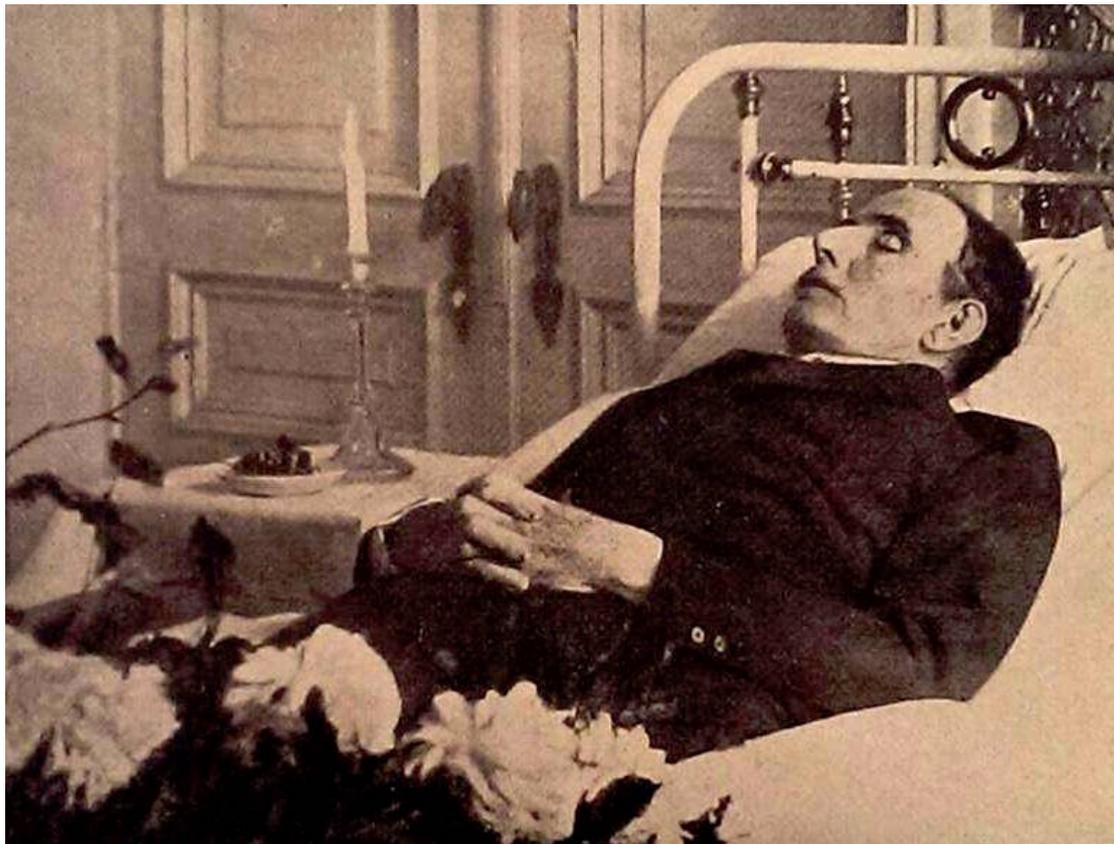
¹ Conceptos elaborados del libro *Giù la Maschera, dissertazioni di José Cura*, de la psicóloga Serenella Gragnani. Ed. Pacini Fazzi

² nda: nota del autor

inicio de una desilusión cada vez más acentuada hacia la vida, claramente reflejada en sus cartas. Basándose en estos hechos, muchos ven en el personaje de Liù un tributo al sacrificio de la Manfredi.

Asociaciones aparte, por mucha tinta que corra (incluso a la luz de las recientes investigaciones que motivaron el film *Puccini e la fanciulla* de Paolo Benvenuti), nunca se sabrá en modo concluyente la verdad. Y es bueno que así sea, para que esa manía que tienen muchos de revolver en las miserias de los demás —que, genios o no, siempre humanos son—, quede sepultada en la nebulosa de lo imposible de demostrar.

Personalmente, prefiero ver en el canto final del viejo Timur —desolador adiós a Liù—, al compositor mismo que se despide de sus criaturas todas (quizás también de nosotros), apropiándose de la voz del padre de Calaf. “*Para reposar junto a ti en la noche que no tiene mañana*”, dice el anciano, y mi romántica imaginación me hace pensar que una voz de bajo, rota por el dolor de la pérdida, es, probablemente, lo más parecido a lo que habría podido salir de la boca del agonizante Puccini —ronco por el cáncer de laringe—, si hubiera podido articular algún sonido en las últimas horas de su increíble vida. Por esa razón, al final del espectáculo, Giacomo sustituye a Timur en escena y, luego de despedirse de sus criaturas, se recuesta a morir en paz, mientras todos los personajes se acercan a rendirle tributo, emocionados.



Giacomo Puccini (Lucca, 22-12-1857, Bruselas, 29-11-1924)

A propósito de los decorados

La escena se rige por la fantasía de los niños, que reproduce en Lego una versión libre de la Puerta Meridional de la Ciudad Prohibida de Pekín. Por eso hemos privilegiado el uso de líneas de construcción muy depuradas, despojándolas de la “poesía” del usado, del calor de lo muy vivido, para asociarlas a la plástica frialdad del famoso juego. Otra divertida acción escénica, como imaginada por niños, es el uso de linternas con los colores de cada enigma (verde=esperanza, rojo=sangre y dorado=realeza) que se elevan en representación de los enigmas, los cuales, una vez resueltos, dejan de tener “peso” y vuelan, o el uso de esferas de colores —iguales a las de las piscinas de bolas—, que, representando piedras preciosas, caen en cascada por los muros del Palacio.

Este concepto de simplicidad también afecta a los trajes diseñados por Fernan Ruíz, quien ha vestido a todos los personajes, incluso al coro, con ropas de líneas depuradas, evitando lo recargado y, sobre todo, limitando la “chinoiserie” a lo estrictamente necesario. La ropa de la guardia imperial, en cambio, es un “*clin d’oeil*” a la imaginación infantil: consultados algunos niños sobre cómo vestirían a los soldados de la princesa, la respuesta casi unánime fue: Ninjas! Así es que, aunque los ninjas no eran chinos, ninjas tendremos, pues, en este juego mandan los niños...

Mientras escribo estas líneas, me comunican la muerte de mi amiga y gran colega por más de 20 años, Daniela Dessi. Daniela nunca fue mi Liù, pero sí fue una de mis más grandes Desdémonas, Toscas, Magdalenas, Manon, Iris, además de inestimable compañera de escenario en conciertos y grabaciones.

Dedico esta producción a su memoria.

José Cura
Madrid, 21 de agosto de 2016