



Turandot, de Ferruccio Busoni: Un juego del amor y del azar con elementos de la comedia del arte y la magia de una leyenda oriental.

**Música**

# Entre las llagas de Job y la magia china

Bajo la encristalada marquesina del teatro Colón, en una noche de la semana última, un grupo de curiosos escuchaba con escaso disimulo las invectivas que, a la salida del espectáculo, profería una señora elegante —canas impecablemente matizadas, espeso visón doré, alhajas—, quien blandía un bastón cuya empuñadura de plata centellaba tanto como sus ojos enfurecidos. “¡Es una vergüenza! —proclamaba—. ¡Le plantearé una cuestión al teatro! ¡Vine a solidarizarme con la pobre Liú y me la sacan de la ópera!” Un atildado caballero intentaba calmarla, pero la señora no lo escuchaba: “¡En lugar de ella sale una hindú regordeta que, en vez de matarse en escena, traiciona al príncipe Calaf y lo denuncia! ¡Estoy furiosa!”

Más tarde, el caballero habrá podido explicar a la irascible dama que la ópera que acababan de ver en el Colón, aunque se llama *Turandot*, no es la que con el mismo título clausura el ciclo operístico de Giacomo Puccini (y en la cual la esclava Liú se mata por amor al príncipe Calaf). En cambio, habían asistido a la primera representación sudamericana de la *Turandot* de Ferruccio Busoni, estrenada hace 47 años en Zurich (Suiza). Si bien ambos compositores italianos basan la estructura argumental de sus respectivas obras sobre una pieza teatral homónima del conde Carlo Gozzi (puesta en escena en Venecia, hacia 1761), uno y otro la adaptan a sus propias necesidades expresivas.

Puccini, partidario sin atenuantes del melodrama “verista” (que buscaba reproducir en el teatro lírico una supuesta realidad), atendió a que la fá-

bula gozziana le otorgara un pretexto para reconstruir el pomposo esplendor de una mítica corte de la China. Al mismo tiempo, y como sagaz usufructuario del sentimentalismo del público, hizo del sacrificio amoroso un resorte para obtener la indispensable cuota de lágrimas, suscitadas por el suicidio de la esclava Liú. Busoni, en cambio, eligió otro camino, de acuerdo a las convenciones teóricas que recopiló en su libro *Ensayo de una nueva estética musical*, publicado en 1907. Allí expresa su oposición al verismo, anteponiéndole “un mundo escénico musical que refleje la vida como en un espejo mágico o un espejo deformante, un mundo que conscientemente quiera mostrarnos aquello que en la realidad no existe: el espejo mágico para la ópera seria y el espejo deformante para la ópera cómica. Una combinación de danza, mascarada y magia, para que el espectador tenga en todo momento la conciencia de la agradable ficción y no se entregue a ella como si se tratara de un acontecimiento de la vida real”.

Sobre estos principios se estructura la farsesca *Turandot* de Busoni, un juego de picardía dentro de los esquemas de la *commedia dell'arte*, al que se añade un soplo de la nostalgia del exotismo oriental que asedió al siglo XVIII. La mezcla de épocas y estilos (el Trufaldino, una máscara veneciana, en Pekín) demostró ser una fórmula impecable para concretar las teorizaciones del compositor, el vehículo ideal para que la yuxtaposición de “danza, mascarada y magia” reintegrara al género operístico los valores que el melodrama italiano y las opulentas innovaciones wagnerianas habían hecho desaparecer, en perjuicio de la ópera misma.

La exhumación de la partitura de Busoni en Buenos Aires ha permitido aclarar algunos enigmas de este revolucionario compositor italiano (ver PRIMERA PLANA, número 91), pese a las reconveniones de los tradicionalistas. Hasta ahora, en los medios argentinos se lo reconocía principalmen-

te por las avanzadas nociones estéticas de sus textos y por las laberínticas transcripciones para piano que hizo de algunas partituras escritas originalmente para órgano por Juan Sebastián Bach. Pero su música era poco o nada escuchada, y este reciente encuentro sudamericano con una de sus obras más calificadas prueba que Busoni sabía ser más osado en la teoría que en la práctica. La revelación no impide que se reconozcan las virtudes de su tersa escritura musical (curiosamente, desde el punto de vista técnico, el verista Puccini fue más atrevido en su *Turandot*); el interés dramático de su libreto, el sentido escénico que lo anima con perdurable vitalidad.

En el mismo programa en que se ofreció el estreno de *Turandot* de Busoni, el Colón acumuló otra novedad: la “sacra representación” en un acto *Job*, del músico italiano contemporáneo Luigi Dallapiccola (quien pasará fugazmente por la Argentina, dentro de pocas semanas, para dar algunas conferencias). Es la tercera vez que Buenos Aires asiste a una de sus obras: la primera fue *Volo di Notte* (basado sobre el texto de Antoine de Saint-Exupéry) y la segunda la ópera *Il Prigioniero*, considerada como una de las piezas capitales de la lírica contemporánea.

Al insistir en su predilección por páginas literarias de alto nivel, Dallapiccola aclara que esta suerte de oratorio escénico sobre el bíblico Libro de Job surgió de su contemplación de dos diversas manifestaciones de arte: un recital coreográfico de corte expresionista, del austriaco Harald Kreutzberg, titulado *Job lucha contra Dios*, y la escultura *Ecce Homo*, del inglés Jacob Epstein, que vio en un viaje a Londres.

“Mi obra es el poema del pesimismo —aceptó Dallapiccola—, pero también el de la rebeldía, puesto que Job se resigna a los males que sabe provenientes de Dios, pero se desespera ante la falta de piedad de sus semejantes. —Y agrega:— Con mi música he intentado crear lo que entiendo como *atmósfera del Antiguo Testamento*, pero quise dejar un pequeño rayo de luz tras las palabras finales del recitante: *Y Dios bendijo los últimos días de Job más que los primeros.*”

El resultado de esta experiencia musical es óptimo. Dallapiccola se muestra aquí como un auténtico creador, en pleno disfrute de su imaginación y de un resplandeciente arsenal de recursos, cuya vastedad y exactitud apabullan. Si la obra se muestra accesible al impacto de la crítica, lo es sólo en el ámbito estrictamente teatral. Sucede que una “sacra representación” —aunque, como en este caso, no exceda los 35 minutos de duración— impone de por sí un contenido dramático escasamente ágil, severo y solemne; imposición que suele no compaginarse con los gustos de un público acostumbrado al dinamismo escénico, a las mutaciones y a las sorpresas visuales. Sin embargo, las puestas en escena del Colón fueron más que meritorias, atendieron cuidadosamente a lo plástico y señalaron un empinado nivel dentro de una temporada valiosa. ♦