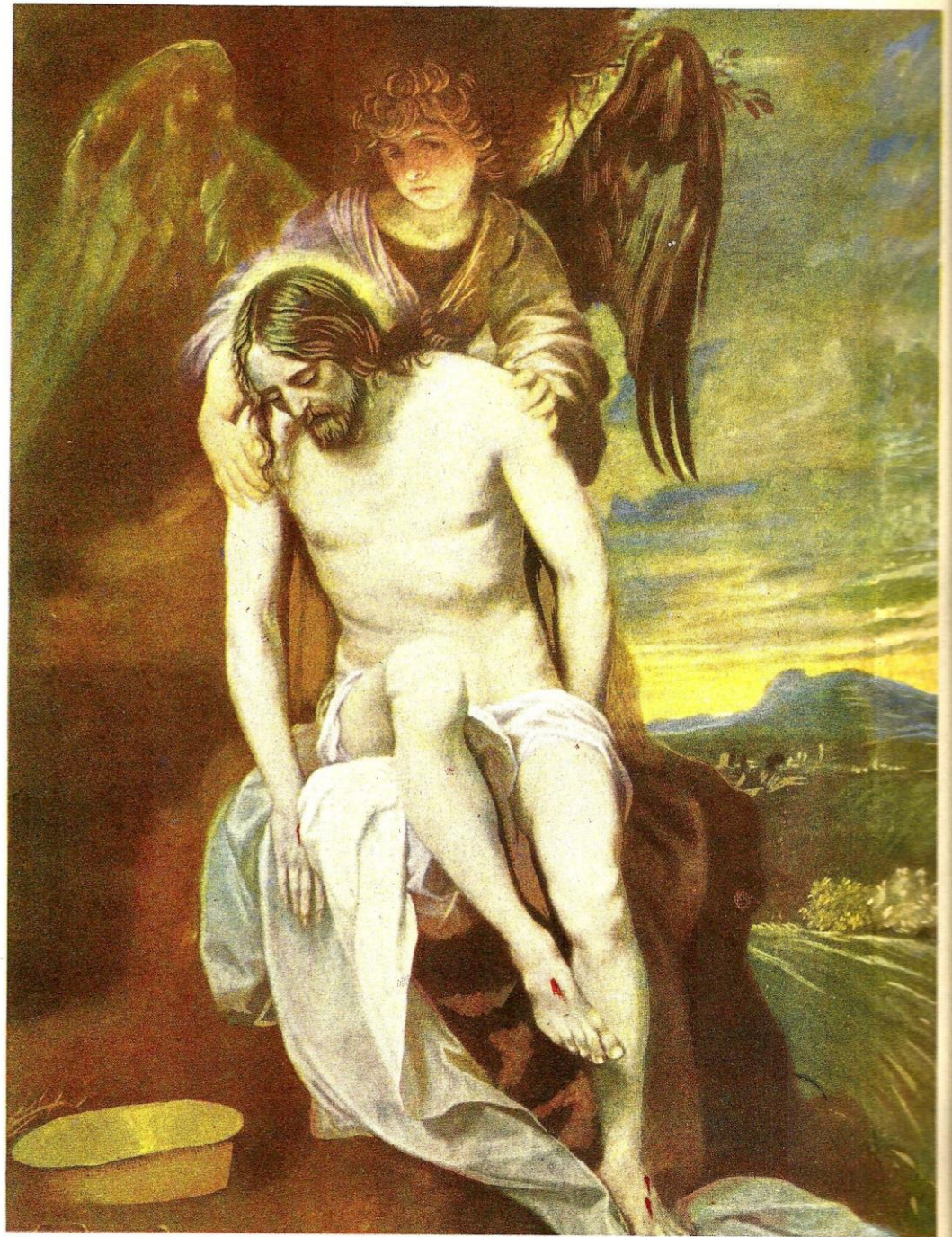


ABRIL DE 1946

HISTONIUM

(I S T O N I O)



JESUCRISTO SOSTENIDO POR UN ANGEL, por Alonso Cano - (Museo del Prado - Madrid.)

AÑO VII - - Nº 83
BUENOS AIRES
PRECIO \$ 1.—

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA DE CULTURA

Sumario

	Página		Página
CIENCIA AMENA, Ingenium I, III y	V	<i>Las sobremesas del viejo doctor</i> , A. G. Madruzzo	236
<i>El "insigne desatino"</i> (editorial), D. Hernández	193	<i>El campamento de Plumerillo</i> , J. N. Vilardi . .	238
<i>Actualidad e inconsistencia de la Fenomenología</i> ,		Notas bibliográficas: B. Jacovella, P. Girosi, E.	
S. Cantaro	196	B. Lurá Villanueva, Hernán, Dr. H. Arroyo	
<i>15 de Abril de 1446</i> (Brunellesco), R. Rocca .	200	y C. Brunella	240
<i>Turandot</i> , J. F. Giacobbe	207	<i>Frente al dial</i> , R. de Sotomayor	244
<i>Las amígdalas</i> , Dr. L. Minieri	212	<i>Teatro y Cine</i> , El Duende	245
<i>Josefina de Beauharnais</i> , B. Baravelli Buffoni	214	<i>Arte Moderno</i> (cuento), H. Ferreira	249
<i>¿Justificación del Arte Moderno?</i> , J. Corradini	218	<i>A solas</i> , Syria	255
<i>Panorama de la Pintura Italiana Contemporá-</i>		NUESTRA CARÁTULA	VII
<i>nea</i> , J. Corradini	221	DE TODO UN POCO Y PARA TODOS, Gilliat	IX
<i>Octavio Fabrizio Mossotti</i> , B. Marcel Porto . .	229	ANÉCDOTAS ARGENTINAS	XI
<i>El maíz</i> , M. Sinibaldi	231	PROBLEMAS, Ingenium	XII

HISTONIUM

Circula en todo el país
y en toda Sud América

Dirección y Administración:
PARANA 464 BUENOS AIRES
U. T. 35, LIBERTAD 4041

SUSCRIPCIÓN ANUAL
Capital e Interior \$ 10.— m/n.

Registro Nacional de Propiedad
Intelectual N° 192.998

CORREO ARGENTINO
Franqueo pagado Tarifa Reducida
Conces. N° 804 Conces. N° 953

REPRESENTANTES
EN EL EXTERIOR:

BRASIL: João Castaldi
Rua Antonio de Godoi 122
119 Sala 118

Suscripción anual Sao Paulo
50 Cruzeiros

CHILE: Pedro Ceci
Casilla 1779 - Fono 52279
Suscripción anual Santiago
m\$e. 100.—

PARAGUAY: A. Costagliola
Humaitá 102
Suscripción anual Asunción
8 Guaraníes

URUGUAY: Santiago Cogorno
Av. Sayago 955
Suscripción anual Montevideo
m\$u. 5.—

Agentes en todas
las ciudades y
pueblos del interior

Distribuidor para la venta
en la Capital Federal:
FRANCISCO CAVALLÒ

La Dirección selecciona los artículos para su publicación, siendo los autores responsables de la exactitud de las afirmaciones contenidas en los mismos. No se devuelven los originales.

No lo decimos nosotros

LO AFIRMAN DOCUMENTOS IRREFUTABLES, COMO ESTE
TELEGRAMA DE LA CRUZ ROJA ITALIANA DE GENOVA
AL COMITE DE AYUDA A ITALIA DE BUENOS AIRES

TRANSRADIO INTERNACIONAL

EMPRESA ARGENTINA DE TELECOMUNICACIONES S. A.

NOMARIX



RECIBO POR UN TELEGRAMA

TELEGRAMA

CABLE DE CRUZ ROJA ITALIANA (GENOVA), A COMITE DE AYUDA A ITALIA,
GENOVA, MARZO 7 DE 1946.

RECIBIMOS ENVIADAS POR EXPRESO AMERICA-EUROPA LAS MERCADERIAS SIGUIENTES: 1.007 CAJONES ALIMENTOS Y 242 BULTOS FRAZADAS EX CABO HORNOS. 94 CAJONES ENCOMIENDAS INDIVIDUALES. 1.180 CAJONES ALIMENTO TAMBIEN EN ENCOMIENDAS INDIVIDUALES CON CABO PRIOR. 2.129 CAJONES CARNE Y 85 CAJONES CONTENIENDO ENCOMIENDAS INDIVIDUALES ROPA. ADEMAS 161 CAJONES CONTENIENDO TAMBIEN ENCOMIENDAS INDIVIDUALES ALIMENTOS EX CABO BUENA ESPERANZA. EN REGLA CON PERMISO Y FRANQUICIA ADUANERA. DISTRIBUCION COMENZARA MAS PRONTO POSIBLE

FIRMA: DAVID TORRE
(PRESIDENTE CRUZ ROJA ITALIANA)
GENOVA

ENCOMIENDAS para

El Expreso más antiguo. El de
mayor confianza y seguridad
Todas nuestras encomiendas
van aseguradas hasta el domici-
lio del destinatario

ITALIA

LA SEGURIDAD CON QUE VIAJAN LAS ENCOMIENDAS
ENVIADAS POR EXPRESO A EUROPA ES ABSOLUTA E
INCUESTIONABLE. UTILICE SUS SERVICIOS.

EXPRESO A EUROPA

MEXICO 972 - U.T. 37, 4592 y 2598 - BUENOS AIRES

ANEXO Sec. ROPAS: MEXICO 936

ANIVERSARIOS
PUCGINIANOS

por

JUAN FRANCISCO GIACOBBE

especial para
"Histonium"

A VEINTE AÑOS
DE UNA OBRA
MAESTRA:



"Pang"



"Pong"

TURANDOT

PONGO las manos sobre el piano y se me ensucian de polvo". "No teniendo libreto, ¿cómo puedo hacer música?" "Yo no soy un sinfónico, que por lo menos engañaría a mi tiempo y a mi público: no se escribir sino cuando mis verdugos títeres se mueven sobre la escena, porque el Dios Santo me tocó con su dedo meñique y me dijo: Escribe para el teatro, solamente para el teatro".

Así escribía Giacomo Puccini con una consciente y afirmada valoración de sus capacidades artísticas a sus libretistas G. Adami y R. Simoni, antes de tener el argumento de *Turandot*. Y en esas palabras, simples y de una escueta sinceridad, muchos críticos huecos y muchos compositores fallidos y avinagrados en la chatura moral del fracaso, hallaron motivo de blanco para burlas y menoscabos en la personalidad del Maestro. Unos y otros le enrostraban la limitación de sus facultades creativas y, sobre todo y más que nada, su falta de don sinfónico, en una época en la cual el más pedante y vanidoso de los músicos que chachareaba cuatro notas mal digeridas y mal aplicadas, se creía con el derecho de ser sinfonista. Un coro de rastrería y de malevolencia trató de enturbiar la aureola que a fuerza de lucha directa el músico se había ganado.

Pero él, — instinto puro y jerarquía de artista — desdeñoso aunque dolido, cerró su corazón a los decires y se encastilló en la espera de un libreto que hiciera desbordar el delirio de su lirismo, ya por entonces histórico, definido y universal.

Pocos años antes (1919) había dado al teatro lírico italiano una criatura poliforme y orgánica dentro de un estilo y una tensión teatral nueva: *Trittico*; criatura en la

cual ya, Puccini, ponía de manifiesto en la luz de una realidad tangible, una idea suya, que a fuerza de repetírsela se le había encarnado en máxima, idea que decía: "tentar vie inconsuete" (tentar vías desacostumbradas) y en gracia a la que había podido amalgamar en la unidad de un solo espectáculo los tres géneros diversos del teatro lírico (melodramático, lírico y cómico) en tres obras singulares y llenas de fuerza creativa opuesta, pero recorridas las tres por una sola personalidad artística y por un solo soplo generador. Esas tres obras, de las cuales, a nuestro entender, *Il Tabarro* y *Gianni Schicchi*, marcan dos puntos cimeros, en la creación del teatro lírico breve de nuestro siglo, tenían ya en floreciente desarrollo el germen innovador, que en la personalidad evolutiva y ascensional de Puccini iba a culminar en *Turandot*.

Si ha habido un artista que haya sabido intuir, con inteligencia abierta y receptiva, las necesidades y los vuelcos que la belleza problematizaba en su época, ese artista ha sido Giacomo Puccini. Muchos antes de él lo fueron, Un Palestrina, un Monteverdi, un Bach, un Haendel, un Gluck, un Rossini, un Gounod, un Verdi, un Musorgsky, se mueven todos, en el genio creativo, al servicio de las necesidades históricas de su época, y van

"Ping"



evolucionando y progresando, según el clima afectivo y valorativo del medio ambiente y de las configuraciones estéticas que el espíritu de las correlativas sociedades les sugiere. Es decir que ellos, como todos los artistas señeros de todas las artes, representan y perpetúan en alguna forma la sublimación expresiva de su época, y son más que nada la síntesis y la suma de todos los procesos de la vida, en su verdad sensitiva.

Giácomo Puccini supo asimilar con una personalidad característica y bien sopesada, todas las inquietudes, los anhelos, los ensayos y los credos que durante cincuenta años fueron dando rostro nuevo a la estética de Occidente, y supo, aún más, moverse con una independencia de radio y una seguridad de altura, en todos los modismos y todas las conquistas de novedad que en el campo del arte lírico se hicieron. Y fué así que naciendo del sentimiento coevo de un "verismo" muy purificado, fué tentado, en bien dosificadas obras, casi todas las necesidades sucesivas de la sensibilidad ambiente: verista de almas cotidianas en *Bohème*; verista melodramático con poderosa capacidad de síntesis en *Tosca*; exotícista, (en aquellos años de ensoñados orientes a lo Loti) en *Butterfly*; debussyista en la armonía, y plásticamente cinematográfico en *Fanciulla del West*; superador del operetismo en *Rondine* y tentador de planos nuevos y disímiles en las síntesis del *Trittico*, Puccini, sabía atesorar lo mejor de cada tendencia, de cada posición, (a veces más teórica que artística), y sabía llevarla hasta la captación del gran público. Su arte no está exento de las más opuestas influencias, cuando se le mira a través de un análisis parcial y detallista, pero esas influencias, injertadas por don de amor en su talento canoro, nunca tienen el lineamento del préstamo y de la incongruencia. Perfectamente asimiladas, aún más, absolutamente reencarnadas, esas tendencias de confraternización ideal, pasando por el tamiz incon-sútil y fuerte a la vez de su personalidad, llegan a ser parte integral de su modo y parte substancial de su estilo. Y entonces más de una novedad (nunca tan nueva como se la supone) de alguna posición de la bellísima escuela rusa de comienzo del siglo; más de una exquisitez de los ecos debussyistas; más de un atrevimiento y audacia

de los más teóricos modernistas, se diluyen en su arte lógico y preciso, como partes episódicas y decorativas del todo de su personalidad. Porque, por sobre todas las modas y los modos que inclinan al creador a pertenecer a una determinada época, Puccini supo poner un sello de inconfundible sensatez y coherencia: la tradición. No la tradición entendida como coyunda, como dato estéril de secuela, como esclavitud o como vejez defensiva, sino la verdad de la tradición tal como es en su esencia vital, es decir, *conducta selectiva y conducta unitiva* entre los diversos tiempos del

gusto y de la acción humana.

Puccini, entonces, supo coordinar, en la cronología evolutiva del sentir italiano, un arte de inferencias mundiales y supo sublimizar, en una belleza sencilla y simple, todas las sensibilidades, ya fueren rebuscadas o revolucionarias, que coexistían durante el período de cada una de sus obras. Por eso en la gradual ascensión de su arte, *Turandot* ocupa un lugar muy especial, porque sin lugar a dudas, es el corolario de todo un proceso ya volcado y superado en muchas obras anteriores y es también la culminación de una vida artística.

ORIGEN DEL LIBRETO

Uno de los méritos más exclusivos de Puccini por sobre casi todos los autores contemporáneos de teatro lírico, es su percepción innata y profunda de la esencia íntima y verídica del teatro en sí.

Antes que compositor habría que analizar en Puccini al hombre de teatro, al hombre que sabe, siente, y prevé lo que "es" y "debe ser" una obra para el teatro lírico. En esto, un vivaz sentimiento de la objetividad escénica; una inequívoca concepción de la lógica en la consecuencia argumental y una equilibrada y bien latina precisión en el juego de la proporción, le valieron por anticipado la mitad del éxito universal de sus obras.

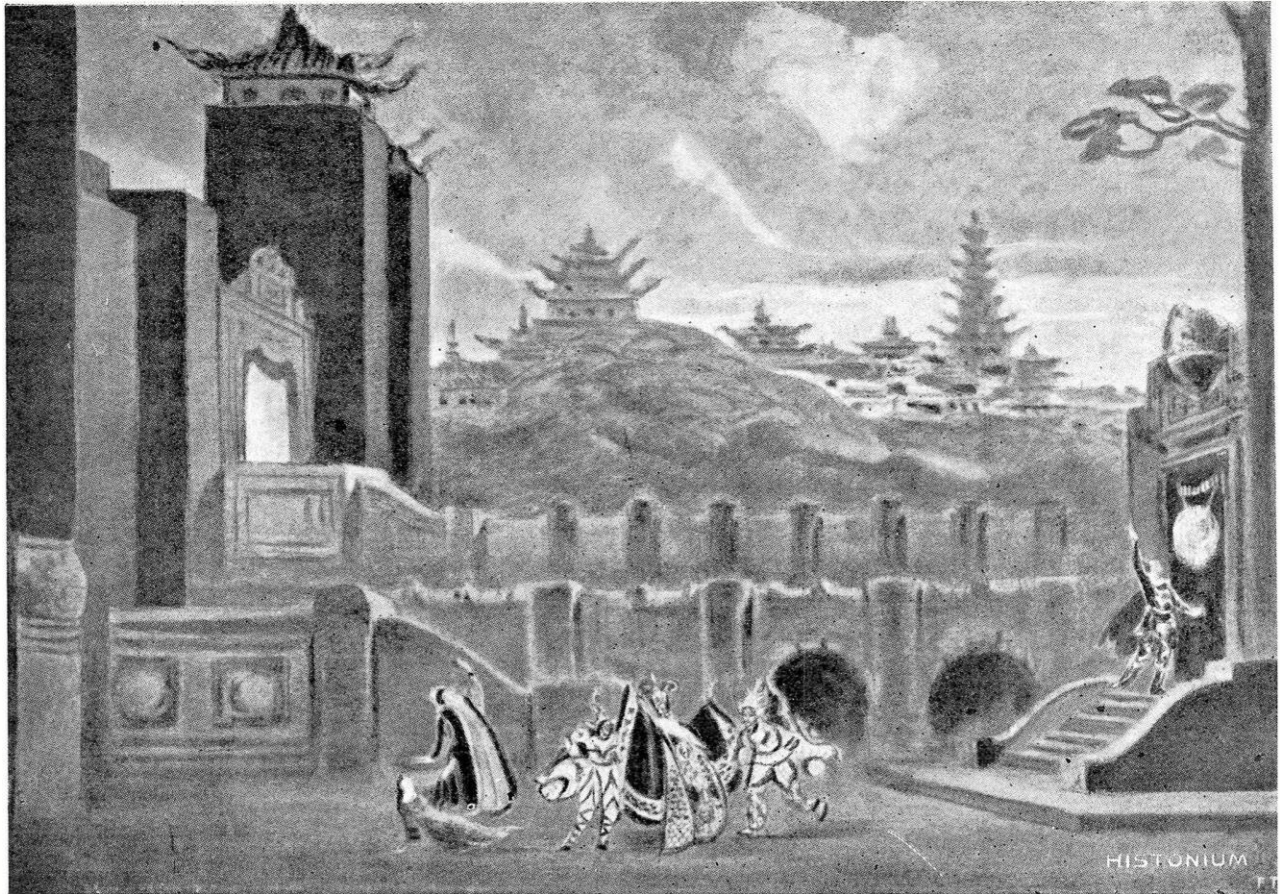
Artista real de un teatro real, Puccini nunca se perdió en las frondosidades verborrágicas del mito, ni en la amusicabilidad de las más hondas reflexiones poéticas que escapan siempre, por serlo ellas todo en sí mismas, al revestimiento musical. Su teatro — y decimos "su" teatro, porque sabido es que él escogía, él ordenaba la trama, él hasta solía dar el ritmo de los versos y él discutía hasta el disgusto el valor de los vocablos — es un teatro de vivas realidades representables: nada en él es superfluo, ni nada es metafísico, ni nada es problemático. Todo se produce — como ya lo quería Verdi — por síntesis representativa y por gravitación sentimental.

Pues bien, agotados los modelos más o menos tradicionales en las obras que se cierran con el prodigio chispeante de *Gianni Schicchi*, Puccini sintió que su necesidad creativa le reclamaba algo nuevo, "vie inconsuete" y ascensiones arriesgadas.

El libreto de *Turandot* nació de la colaboración de dos duchos

hombres de teatro: Giuseppe Adami y Renato Simoni, ambos de una sensibilidad y una cultura a toda prueba. La elección del tema, que fué de Simoni, no podía ser más acertada y más feliz. Ya que Puccini quería tentar algo nuevo y espectacular, ¿por qué no volver al teatro fabuloso y a la invención legendaria?, ¿por qué no tentar la unificación de todos los géneros en una sola obra? y ¿quién mejor que Carlos Gozzi, el defensor acérrimo de las máscaras, el polemista chocante contra el arte humanamente burgués de Goldoni? Y la idea fué puesta en práctica.

Entre las obras fúlgidas de una imaginación plásticamente veneciana, ricas de luces de ingenio insólito, y plenas de invención miliunanochesca, de Carlos Gozzi, estaba esta *Turandot*, que ya había sido traducida y rehecha por Schiller en alemán e inspirado a Ferruccio Busoni unas composiciones de escena de magnífica expansión sinfónica. El teatro de Gozzi es un teatro feliz, ya sea en la trama, a veces genialmente y voluntariamente dispartada, ya sea en los medios, de una eficacia teatral sorpresiva y atrayente, y en él, la princesa Turandot tiene un lugar de excepción por transcurrir toda la obra en una China aparatosa e inverosímil, de falso cuento. Consecuente con su idea de hacer sobrevivir a las "máscaras" del teatro italiano del Renacimiento, Gozzi hace intervenir en ella, (como en todas las otras, ya sucedan en Arabia, en la India o en países fabulosos), los tradicionales personajes de Pantalón, Tartaglia, Brighella y Truffaldino, que intervienen "a soggetto" y hablan en dialecto, creando así una combinación curiosa entre lo dramático y lo gro-



Final del acto I, de "Turandot": El príncipe Calaf se ofrece para la prueba.
(Dibujo de M. Vellani Marchi.)

tesco, entre lo real y lo convencional. De estas máscaras, nacieron los tres personajes grotescos y extravagantes de Ping, Pang, Pong, que ponen en el libreto de *Turandot*, de Puccini una fuerte ráfaga de sorpresa y una insólita novedad escénica.

Tanto como para no desacreditar su fama de disconformista con la construcción del libreto, Puccini rechazó de plano la primera versión de él. El mismo Adami, en un libro de conmovedora memoria sobre Puccini, narra el fracaso del primer libreto, diciendo que tanto él como Simoni — que había vivido mucho en China — quisieron ofrecer a Puccini, después de haber trazado con él la escenificación, una obra de gran color local, pero que la China inmensa los había aplastado y que el compositor había declarado "neta y rotundamente que no había ya nada que hacer y que renunciaba al proyecto. Todo se desmoronaba ante aquella cortante decisión. Adiós meses y meses de trabajo. Adiós búsquedas, escrúpulos, fantasías, estudios de color y de caracteres, cambio de ideas, de cartas, de viajes, de fatigas, de esperanzas. Adiós todo." ... ¿Y todo por qué? Por que el libreto era,

según Puccini, no ya un libreto, sino una conferencia, y a las conferencias no se les puede poner música.

Aplacada la primera impresión, se procedió, de acuerdo con las exigencias de Puccini, a una poda cruenta y, de entrada no más, fueron a parar al canasto nada menos que... diez y nueve páginas de versos, para que la obra comenzara en su forma actual.

He ahí un ejemplo que tendrían que seguir muchos, pero muchos

compositores que creen que basta tomar una obra (¡y para mayor desgracia, a veces en prosa!) y que creen que todo lo que es interesante en la letra es interesante también con música. No y no. A veces, las menos de las veces, tiene razón Voltaire cuando satirizaba diciendo que "todo lo que es suficientemente estúpido para ser dicho hablado, se canta". Y lo cierto es que, en el equilibrio crítico de Puccini, la paradoja volteriana había hecho escuela.

LA PARTITURA

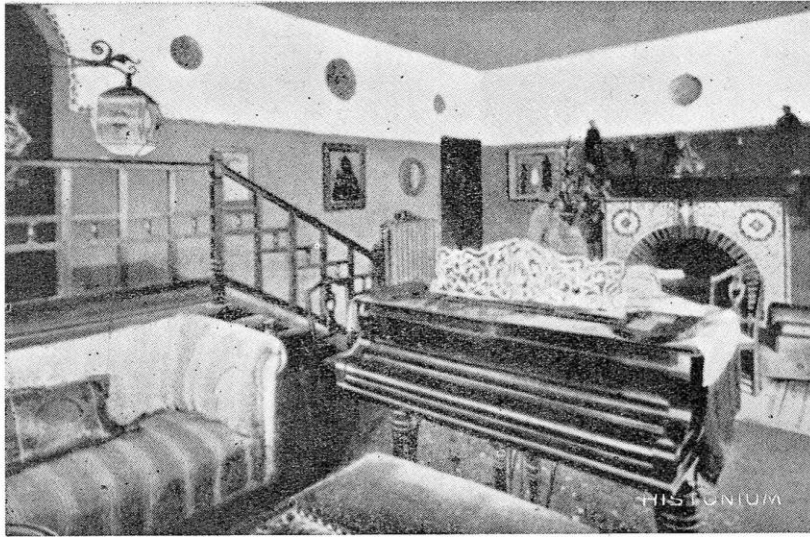
Consta de tres actos, en cinco cuadros. Puccini empleó cuatro años en ella sin llegar a terminarla; quedando incompleto, pero totalmente esbozado el último dúo, que fué ultimado por Franco Alfano.

El primer acto está dividido precisamente en dos fracciones dramáticas: la primera parte de él se halla ocupada por la evocación de tiempo, lugar y antecedentes legendarios. Un pueblo que espera, al surgir de la luna, la decapitación del Príncipe de Persia, que no habiendo podido resolver los tres enigmas de la princesa Turandot debe pagar con la muerte el precio

de su osadía al pretenderla. Entre la multitud está el Príncipe Ignoto, que se encuentra con su padre el rey Timur destronado y la joven esclava Liú que lo ha salvado por caminos y caminos.

La segunda parte dramática aparece ocupada por el delirio del Príncipe al ver a Turandot y su afán de vencer los tres enigmas, obstaculizado por las tres máscaras ministeriales de Ping, Pang, Pong.

La primera fracción del acto es colorista y ambiental. Una gran fuerza de evocación poética da a todo una patina azulosa de legen-



La habitación en que Puccini compuso "Turandot".

dario ensueño. La masa del pueblo está tratada con aquel vigor popular que, con antelación al advenimiento coral de los rusos, había dado ya Verdi a su *Simón Boccanegra* y a las masas brillantes de *Aida*. La aparición de la luna en lo alto del cielo, sobre las murallas, es una de las más sensibles y espaciales páginas de todo el teatro moderno, dentro de una simplicidad verdaderamente encantadora. Los pedales agudos de los violines; los toques distanciados de la celesta, los armónicos de arpa y los cromatismos sentidamente orientales del clarinete, le dan una imponderancia tan vaga y tan sentida como para hacernos percibir por momentos, casi en una forma tangible, la transformación tierna y sedosa del surgir de la luna en el espacio: es decir, es una música táctil. Y el crecer del furor de la multitud con el crecer de la luz de la luna es tan grandioso que sobrecoge.

La función lírica, en esta primera parte, es menos importante como situación argumental y Puccini la trató con extensa sobriedad, mientras que la parte patética y poética — marcha fúnebre del príncipe persa; imploración de la multitud — están tratadas como verdaderos bloques sonoros.

La segunda parte del acto tiene un bello problema magistralmente resuelto. Las naturalezas opuestas de la pasión del Príncipe Ignoto y las tres máscaras a las que se unen el dolor de Timur y Liú, forman un contraste de "concertante" verdaderamente grandioso. Se podría asegurar que desde los magistrales concertantes de Verdi y de Wagner en *Los Maestros Cantores*, na-

da igual se había producido en el campo de la música, excepto en Musorgsky. Un sentimiento delirante de triunfo, tres sentimientos burlescos, dos sentimientos doloridos y, apareciendo aquí y allá, bellos períodos de altísima evocación palaciega y oriental y, hacia el final, la adunción del coro, dan a este final un sentido de imponencia moderna y sobria, ordenada y realizada con un empuje y mesura sencillamente magistrales. Las armonías son de una modernidad fascinadora y la instrumentación es tan ocurrente, tan precisa y acertada en cada una de sus intervenciones, que nos sentimos desde el primer compás ante una creación de singulares proyecciones.

El segundo acto está dividido en dos cuadros de bien opuesta factura. El primero es puramente decorativo; el segundo encierra el más alto punto del espectáculo. El primer cuadro es de un intimismo burlescamente moderno. Las tres máscaras Ping, Pang, Pong, añoran los tiempos idos de la China feliz; los ocios azules y las lejanías pacíficas antes de que apareciera, en su venganza de muerte, la tremenda Turandot. La música aquí es de una evocación, y de una placidez acariciadora en el ritmo y de un modernismo atrevido y eficaz en la armonía. Las superposiciones tonales se prodigan con un ingenio gracioso y toda una brillantez de ocurrencia y de esmero se explaya a lo largo del cuadro. De pronto, desde adentro, una marcha casi politonal llama a realidad a los ministros que recuerdan que el Príncipe Ignoto deberá hoy resolver los tres enigmas. El segundo cuadro se enlaza,

Festividad ondeante de estandartes, modorra de mandarines, amputosidad de jueces y palaciegos, idolatría supersticiosa y subyugada de la multitud ante el emperador; todo un mundo de chinería imaginada, en el cual se subraya todo con un perfecto buen humor mediterráneo, aparece en la música sorprendentemente colorida de Puccini. Tal vez sea en este comienzo de cuadro que Puccini ha escrito, por primera vez en su vida, una música con sugerencia de "volumen"; una música que se hace "cuerpo" sobre el escenario y cuerpo dentro de la orquesta y tal vez sea también este comienzo uno de los atisbos más bellos de un arte universalmente "moderno" y voluntariamente "democrático" en el sentido accesible y real de la palabra; es decir un arte para todos.

Y después de ello *Turandot*, la terrible, aparece. Una plástica nueva de canto surge de su furor y su venganza. No tiene el arrebato formalístico de Brunilda, ni la furia obstinada de Electra, pero está en el término medio entre lo poderosamente hierático y lo exacerbadamente resentido. Todo su poema de odio y de venganza, de sed de muerte e inquina hacia el hombre está conseguido por Puccini con sostenida mano y vibrante poder de sugestión. Es una música teatralmente "grande", hecha a base de oprimidos arrebatos y de doloridos rencores, a la que sigue la palpitante y casi sensacional escena de los enigmas, llena de esperas, de sobresalto y de victoria. Pero el furor de *Turandot* es más tremendo aún cuando el Príncipe Ignoto la ha vencido y pide a su padre ser eximida de la boda. Entonces el Príncipe le acuerda una gracia; antes de la aurora ella tendrá que saber como se llama; él, entonces, morirá. Y sobre el himno lleno de genuflexiones hacia el emperador decrepito termina en forma monumental el acto.

El tercer acto consta también de dos cuadros de los cuales el segundo es más bien un epílogo apendicular.

El primer cuadro pasa en el jardín real, durante la noche. Voces lejanas de los heraldos que obligan a no dormir para que todos descubran el nombre de Ignoto. Llenan el misterio de las sombras de un oscuro pavor. La música está llena de tenues soplos melancólicos y por sobre la brisa de verano que pasa se siente también el soplo del amor del Príncipe que espera y que da al aire con apasionada esperan-

za su canto de seguridad y de victoria.

Mas de repente irrumpen las tres máscaras, ya no burlescas, sino so-liviantadas y agresivas. El Príncipe deberá decir su nombre; ¿que es lo que quiere por ello?, ¿riquezas? ¿mujeres?, todo se le dará: gemas raras caen a sus pies, mujeres de inspiradora belleza desnuda se le ofrecen, pero que revelen su nombre. Y el Príncipe queda en un mutismo despectivo.

De repente entran los esbirros que han podido apresar a Timur, padre del Príncipe Ignoto y a Liú la esclava. Un rayo de esperanza alienta a todos. Turandot aparece y ante la multitud postrada, Ping, le dice que esos dos mendigos guardan el secreto del nombre. Turandot, terrible, pide al viejo que lo revele; pero el viejo calla. Luego obliga a Liú, pero Liú se niega: ella ama al Príncipe desde los lejanos días de su esclavitud y lo ha amado a través de todos los caminos y de todos los recuerdos, ella no lo dirá. Mas los verdugos se encargarán de hacérselo decir y, ya vencida por la tortura, Liú promete decir el nombre del Príncipe, pero antes le pronostica a la princesa cruel, que ella también lo amará tanto como ella ahora, y acercándose inadvertidamente a un soldado, le arranca un puñal y clavándoselo en el propio pecho va a caer muerta a los pies del Príncipe, entre el pavor de todos, llevándose a la muerte el nombre de aquél.

Aquí Puccini vuelve por sus fueros. El temperamento finamente amoroso de Liú era a propósito para ser filigranado por su sensibilidad humana y sensible. Una sencillez cautivadora y emocionante se desborda desde el canto de Liú y la hace un emblema del sacrificio amoroso de la mujer, en anteposición a los arrebatos ferinos de Turandot. Dos psicologías opuestas, dos profundidades del corazón, dos mundos del amor están de frente en Liú y Turandot; la una

es aquella a quien el amor ha hecho pródiga, la otra aquella a quien el afán de venganza ha hecho mezquina y mortífera y que tendrá que humillarse bajo la coyunda niveladora del amor. Los planos emotivos de ambas están tratados con mano maestra; un psicólogo de refinada percepción se nota en la planimetría anímica de los dos cantos opuestos que Puccini nos ha dado. Liú es la ternura viva; Turandot la dominadora reconcentrada e insensible. La música de la primera goza de una regularidad conceptual y sensitiva de contagioso lirismo; la de la segunda se explaya en las hipérboles de los agudos y en las dificultades técnicas más angulosas y, como ya en todos los grandes, la línea del canto, aquí, se hace objetividad de la psiquis en acto.

Ahora, ante el cadáver de Liú, el dolor solitario del viejo llorará su reandar por los caminos acompañado por la pequeña muerta y un coro de muy elaborada y amarga armonía acompaña los despojos de la pobre esclava enamorada, a quien el viejo reclama para "ir hacia la noche que no tiene mañana".

Y el gran dúo final comienza.

En este gran dúo final, Puccini había condensado toda la fuerza resolutive de la obra. Le escribía a sus libretistas: "El dúo, para mí, debe ser el "clou", tiene que tener dentro de sí algo de grande, de audaz, y de imprevisto."

Para ello había terminado ya su ópera hasta la sólida fúnebre del último coro que se lleva a Liú, y había tendido la trama y la arquitectura de ese dúo, el cual había querido hacer de una melodía del tipo de las "que llegan al alma y

El maestro Puccini, en la época de "Turandot" con R. Simoni (a la izquierda) y Adami (a la derecha).



que no se borran jamás". Pero un raro presentimiento lo asistía desde hacía mucho tiempo. Un mal imprecisable y constante le angustiaaba la garganta. Hasta que, un día, el enigma de la muerte se aclaró: aquello era un cáncer. Un desesperado dolor se hizo alrededor del Maestro que partió hacia Bruselas en donde, después de una operación, dejó de existir, teniendo dentro de la valija ese último dúo inacabado como postrer consuelo del canto. Pero ya mucho antes, en la primera audición privada que le hiciera a Toscanini en una sala de ensayos del Teatro alla Scala, al llegar a ese punto de la ópera, Puccini con un raro y misterioso presentimiento dejó caer estas palabras, dirigiéndose a Toscanini: "Ahora viene el dúo. Si consigo terminarlo lo terminaré, pero si no lo consiguiese, si no pudiese llegar a hacerlo, cuando dirijas por primera vez la ópera, llegado a este punto, dirás, dirigiéndote al público: "Y aquí, señores, el maestro murió."

Tal como sucedió dejando inconclusa una de las más bellas creaciones del teatro lírico italiano moderno. Inconclusión que no le resta nada a la unidad espléndida de su valer y a la perfección realmente aleccionadora de sus principios estéticos, que bien podían no marcar un punto genitivo en el movimiento histórico, pero que indudablemente significaban un remache final y coronador de un estilo multiseccular, al cual el arte italiano había dado los ejemplos más perpetuos. Y en esa órbita ascensional de una tradición madurada y renovada hay que situar los méritos singulares de esta poética realización del teatro lírico, sobre la cual solía decir el mismo autor, no con

aceptable verdad, pero sí como una galadina confesión del amor que todo artista tiene por su criatura en gestación: "Y toda mi música escrita hasta ahora me parece una burlilla y no me gusta ya." ★