

Turandot. La princesa despiadada [⊗]

Débora Tejeda*

Érase una vez, en un tiempo y un lugar de la china legendaria, una pálida, taciturna y cruel princesa llamada Turandot. Se estipula un edicto: ella será la esposa de aquel que, siendo de sangre real, resuelva los tres enigmas que ella propondrá. Quien afronte la prueba y resulte vencido ofrecerá al hacha su altiva cabeza.

Hombres de todas partes del mundo, en largas caravanas, asistían a Pekín, arriesgando su destino. China comienza a sufrir una serie de embrutecimientos y muertes despiadadas despertando gran preocupación. Las cabezas de los hombres comenzaban a rodar...

Turandot dice que una de sus antepasadas princesas, su abuela Lou Ling, había sido violada y dejada por muerta por un extranjero. Decía que el horror que la mató estaba vivo en ella y por eso vengaba, sobre sus pretendientes, dicha muerte.

En uno de los actos de decapitación un joven llamado Calaf conoce a la bella princesa quedando perdidamente enamorado. Intentan convencerlo de que desista de dicha mujer porque le esperaría la muerte. Pero para él le esperaría la vida. Golpea el gong ceremonial, comprometiéndose como pretendiente y proponiéndose para descifrar los enigmas de la princesa. Los enigmas eran tres, la muerte una.

Calaf logra descifrarlos. Ella, llena de bronca y angustia suplica a su padre, el emperador, que no arroje a su hija en brazos del extranjero. Le dice que su hija era sagrada.

Turandot le pregunta a Calaf si realmente la quiere en sus brazos así, enfurecida. El responde a la princesa altiva que la quiere ardiente de amor. Tres enigmas le han propuesto y los tres los respondió. Ahora él le propone uno solo. Le pide que adivine su nombre antes del alba, y si lo hace, él morirá. Turandot ordena que nadie duerma (“*Nessum dorma*”)¹ hasta que se sepa el nombre del osado.

Solo una persona sabía el nombre de Calaf: Piu que, enamorada del joven y pese a ser sometida a hostigamientos, no lo revela. Resulta interesante que Turandot le dirige una pregunta a dicha mujer: “¿Qué es lo que te hace tan fuerte?” Piu le habla del amor y se suicidaría en nombre de ello.

Por llegar el alba, y en brazos de Calaf, Turandot comienza a prestar cierto consentimiento. Le habla de sus miedos y confiesa que lo ha amado, atormentada y rasgada por sus dos terrores: ganarle o ser vencida. Calaf le dice que ella fue quien resultó vencida y le confiesa su nombre. Ella le pide que se presente ante el pueblo. Turandot le dice a su padre: “Conozco el nombre del extranjero, su nombre es: amor”.

Antecedentes

[⊗] En la edición impresa de la revista *Enlaces* n° 28 continúa esta Sección donde encontrará los siguientes artículos: “La partición de las mujeres” de María Leonor Solimano, “Clarice Lispector: Escribir sobre lo subrepticio” de Fabián Fajnwaks, “Una solución Frida: escribir con los ojos” de Ana Viganó y “ORLAN. Un nombre, una obra para tratar el misterio del cuerpo femenino” de Blanca Musachi.

* Psicoanalista (Buenos Aires). Psicóloga clínica del Hospital Infante Juvenil “Carolina Tobar García”.

De esta forma concluye la ópera *Turandot* (1926) con música de Giacomo Puccini y libreto en italiano de Giuseppe Adami y Renato Simoni basado en la obra teatral *Turandotte* de Carlo Gozzi. El origen de la misma se remonta al poema “Las siete bellezas” del Nezamí Ganyaví en el siglo XII. Relata la historia de un noble persa que tenía siete princesas. Una de estas no encontraba ningún hombre que fuera digno de ella. Se encierra en una fortaleza y declara que se entregaría a aquel que la encontrara y pudiera resolver una serie de enigmas. Una vez resueltos, debía pasar por su puerta secreta que ocultaba misteriosas espadas que amenazaban con decapitar al intrépido.

El aporte de la obra a las cuestiones sobre lo femenino

Turandot nos interroga por su hostilidad, su intransigencia y su implacabilidad.

Me interesa detenerme en esta forma despiadada con la que se la representa. Ella genera mucho miedo a quien la circunda. Se trata de un sin límites, de un coraje que no está limitado por algo que se pueda perder, parafraseando a E. Laurent recordaría a la “voz del imperativo mortífero [que] solo lo es para aquel quien rechaza enfrentar la originalidad de la posición femenina...”²

La ópera, inconclusa por la muerte de Puccini, fue completada por Franco Alfano en 1926. Interesa el punto en que Puccini deja inconclusa su obra. El principal problema dramático que lo retrasa es lograr hacer creíble el cambio en Turandot de “princesa de hielo” a “mujer enamorada”. De hecho, en el texto final, se observa que a dicho pasaje no se le da demasiada profundidad. ¿Podemos pensar que dicha transposición muchas veces es un arduo trabajo de análisis cada vez más frecuente en la clínica actual?

Turandot desde el comienzo lleva a cabo una estrategia de sustracción, escamoteo diría Lacan, dando cuenta de la voluntad de no satisfacer el goce de quien la corteja, cuestión propia de la posición histérica. En las diversas representaciones teatrales de dicha ópera quien encarna el personaje de la princesa, salvo hacia el final, está detrás de escena presentándose más bien esquiva. No pone demasiado el cuerpo y cuando lo hace es para producir actos castratorios. Y que las “cabezas comiencen a rodar”.

Me pregunto si esto no es una forma cada vez más frecuente en los sujetos femeninos en donde estarían menos dispuestas a consentir en ser en objeto de deseo y goce de un hombre.

Por otro lado, J.-A. Miller habla de la época del antiamor. Somos testigos de mujeres que se dirigen a los hombres, pero para dejarlos a ellos en el lugar de objeto subyugados y asustados.

Esta obra es una pieza que habla del horror, y por qué no del horror a lo femenino. Freud en “El tabú de la virginidad” dice:

“Toda vez que el primitivo ha erigido un tabú es porque teme un peligro, y no puede negarse que en todos esos preceptos de evitación se exterioriza un horror básico a la mujer. Acaso se funde en que ella es diferente del varón, parece eternamente incomprensible y misteriosa, ajena y por eso hostil”.³

Esta cita habla de la extrañeza del hombre para con la mujer, pero también de la mujer para con sí misma.

Calaf, el extranjero, hace una apuesta y circunscribe un territorio a conquistar. Podríamos decir que le habla acorde a su fantasma al resolver los enigmas que

concernían a aspectos singulares de ella. Lacan nos enseña que es posible que la palabra de un hombre resuene en el fantasma de una mujer posibilitando una experiencia de satisfacción verdadera.

Será por la vía del amor, que implicará poder hacer con lo extraño, lo extranjero y lo enemigo que el otro presentifica para uno. Saber hacer con esa tierra extraña que lo femenino, lo diferente, lo radicalmente Otro, es para ambos.

Me interesa pensar respecto del estatuto del enigma, intento de resolución, como posibilidad de acceso a algo del orden de lo femenino lo cual está ligado al límite mismo del saber, a un agujero irreductible e insuperable, eso que llamamos lo imposible. Cuestión que deberá ser abordada de modo singular e implicará una invención. Entonces, la feminidad, queda siempre misteriosa, *éxtima* para todo sujeto, incluso para una mujer.

El joven no huye de ese vacío cruel y enloquecedor, de lo indecible del enigma femenino, más bien lo cerca y dicha ópera, con sus ya más de noventa años de historia, lo representa a través del arte del bailar, el decir y del cantar.

Bibliografía

- Freud, S., “El tabú de la virginidad” (1918), *Obras completas*, Vol. XI, Amorrortu, Bs. As., 2000.
Lacan, J., *El Seminario, Libro 20, Aún*, Paidós. Bs. As. 1987.
Lacan, J., Seminario 22, “RSI”, inédito.
Laurent, E., *Posiciones femeninas del ser*, Tres Haches, Bs. As.
Puccini, G., *Turandot, Melómano*, Revista de música clásica [en línea], en <https://es.scribd.com/document/103805259/Turandot>

Notas

¹ *Turandot*, Puccini, G., Acto III, aria de Calaf. Quizás la más famosa aria para tenor de todo el repertorio, muy popularizada e interpretada por Luciano Pavarotti, entre otros.

² Laurent, E., *Posiciones femeninas del ser*, Tres Haches, Bs. As., 1999, p. 109.

³ Freud, S., “El tabú de la virginidad” (1918), *Obras completas*, Vol. XI, Amorrortu, Bs. As., 2000, p. 194.