

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

La representación de Oriente en las óperas occidentales: del exotismo a la
vanguardia, aspectos históricos, temáticos y de puesta en escena

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hongling Wu

DIRIGIDA POR

Joaquín María Ignacio Aguirre Romero



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

PROGRAMA DOCTORADO EN PERIODISMO

**La representación de Oriente en las óperas occidentales: del
exotismo a la vanguardia, aspectos históricos, temáticos y de
puesta en escena**

PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE DOCTORA

por Hongling WU

DIRECTOR

JOAQUIN MARIA IGNACIO AGUIRRE ROMERO

MADRID

DICIEMBRE, 2023

Agradecimiento

El estudio en la Universidad Complutense de Madrid ha sido una experiencia llena de alegría, aventura y sorpresa. Llevo 7 años estudiando en UCM, desde el máster hasta la doctoranda. Y durante este tiempo, he recibido mucho aliento y apoyo. Por eso, quería dar agradecimiento a todas las personas que me han ofrecido ayuda durante estos años.

En primer lugar, quería dar mi sincero agradecimiento a mi tutor y director Joaquín María Aguirre Romero, quien siempre me anima y ofrece ayuda en los tiempos difíciles. Me ha dado muchas inspiraciones para iniciar, desarrollar y terminar la tesis. Efectivamente, el tema actual de mi trabajo es una extensión de mi TFM, “*Turandot: Análisis de la semiosfera, de la leyenda al escenario operístico*”; gracias al estímulo y apoyo de mi tutor, planeo realizar más investigaciones en profundidad sobre este tema relacionado con la ópera. Es nuestro amor por la música y representaciones operísticas me apoyó y animó a realizar esta tesis. También tuve la suerte de que las teorías que enseñó sobre “semiótica”, “interculturalidad” y “poder” en las clases, seminarios y jornadas pudieron combinarse con mi tema interesado. Al mismo tiempo, estoy muy agradecida por su apoyo, que me dio el valor de aprender dos nuevos idiomas mientras estudiaba en España.

Durante mi investigación doctoral, también estudié italiano y japonés en el centro de idiomas de nuestra universidad, todos ellos relacionados con mi investigación. Así que aquí me gustaría expresar mi agradecimiento especial a mi profesor de italiano Massimo Magrini Kunze y a mi profesora de japonés Suzuki Yūko, quienes también me brindaron el apoyo espiritual y la orientación académica para completar esta tesis. Grazie mille! y ありがとうございます.

Quería agradecer a todos los profesores durante mi tiempo de Máster, porque con sus enseñanzas y docencias, he extendido los conocimientos y visiones sobre el periodismo. Y entiendo el significado de estudio e investigación sobre este terreno.

Asimismo, quería expresar mis gracias a todos los amigos que me acompañan y apoyan durante mi período de estudio de doctoranda, a Jingru Liu, ella me ha dado mucho ánimo en la vida, al mismo tiempo como ella también es doctora de Joaquín y su

japonés es muy bueno, también nos comunicamos muy bien en el estudio. También me gustaría agradecer a Xiaoning Cui, porque el progreso de su tesis es casi el mismo que el mío, por lo que nos animamos mutuamente en nuestros estudios. Y otras compañeras de la etapa de doctoranda, Shan Luo, Yuantong Ji, etc. Gracias por su apoyo y ánimo.

Por último, quería agradecer a mis padres, que también son profesores en China. Gracias a su educación y estímulo, tengo la motivación para seguir adelante y el coraje para realizar estudios de doctorado. Al mismo tiempo, también me dan la confianza para perseguir mis sueños.

¡ Muchas gracias a todos!

ÍNDICE

Resumen.....	1
Abstract	3
1. Introducción	5
1.1 Objeto de la investigación.....	5
1.2 Justificación del tema	7
1.3 Objetivos principales que se pretenden cumplir con esta investigación	13
1.4 Resumen del marco teórico	15
1.4.1 Marco contextual de la “representación social”	15
1.4.2 Marco contextual de Semiótica	23
1.4.3 Marco contextual de “poder”	38
1.5 Hipótesis de investigación.....	44
1.6 Enfoque metodológico y técnicas de investigación	45
1.6.1 Análisis de los elementos identitarios, representaciones	45
1.6.2 Análisis semiótico-textual de las obras, comparatística.....	46
1.6.3 Análisis de la bibliografía sobre el tema	47
1.7 Corpus de estudio	49
2. Análisis del Trabajo	54
Capítulo I Análisis de Madame Butterfly	54
1. Análisis del origen de Madame Butterfly desde la narración inicial hasta las puestas en escena	54
1.1 Namban Arte	54
1.2 “Japonismo” y la apertura de Japón	57
1.3 El gusto por la cultura japonesa en el siglo XX para el sector cinematográfico	60
2. La construcción de la imagen de “Madame Butterfly”: el montaje y la representación en diferentes textos	60
2.1 Madame Chrysanthème de Pierre Loti (1887)	61
2.2 Madame Butterfly de John Luther Long (1898)	75
2.2.1 Las personalidades de los protagonistas y argumentos de la historia	75

2.2.2 Los conflictos culturales en Madame Butterfly (1898).....	84
2.3 Análisis de la imagen de Madame Butterfly en el libreto de la ópera de Puccini	90
3. Análisis las puestas en escena de Madame Butterfly.....	110
3.1 Vestido, maquillaje y complementos de los principales protagonistas en diferentes versiones operísticas.....	111
3.1.1 Madame Buttefly en Arena di Verona (2004).....	112
3.1.2 Madame Butterfly en la Metropolitan Opera de Nueva York (2009).....	126
3.1.3 Madame Butterfly en la Israeli Opera Tel Aviv (2008).....	135
3.1.4 Madame Butterfly en la Israeli Opera Tel Aviv (2016).....	147
3.1.5 Madame Buttefly en La Scala de Milán (2017).....	162
3.2 Análisis de semiología de espacio en las puestas en escenas de Madame Butterfly	168
3.2.1 Madame Buttefly en Arena di Verona (2004).....	172
3.2.2 Madame Buttefly en la Metropolitan Opera de Nueva York (2009).....	183
3.2.3 Madame Butterfly en la Israeli Opera Tel Aviv (2008).....	191
3.2.4 Madame Butterfly en la Israeli Opera Tel Aviv (2016).....	201
3.2.5 Madame Buttefly en La Scala di Milán (2017).....	212
3.3 Análisis comparativo de las diferentes representaciones escénicas de la ópera Madame Butterfly: la comprensión sobre la cultura japonesa y occidental	223
3.3.1 La representación sobre la “geisha japonesa” en las diferentes puestas en escena	223
3.3.2 La representación sobre el “oficial americano” en las diferentes puestas en escena	235
3.3.3 Las escenas metafóricas en las representaciones japonesas.....	238
3.3.4 La comparación de otros personajes como una forma para interpretar culturas japonesas y occidentales.....	254
3.3.5 Comparación de diseño de escenario en las diferentes puestas en escena.....	268
3.3.6 Comparación de “poder” en las puestas en escena	279
4. El problema de las representaciones de Madame Butterfly ante públicos orientales: aceptabilidad y rechazo	291
5. La cuestión de los asesores culturales japoneses para corregir las nuevas representaciones de Madame Butterfly en occidente.....	302

6.	Representaciones con públicos orientales.....	315
6.1	Representaciones de la ópera Madame Butterfly en Japón.....	315
6.1.1	Representaciones comunes de Madame Butterfly en los teatros japoneses	317
6.1.2	Madame Butterfly en Tokyo Bunka Kaikan (2006).....	319
6.1.4	Madame Butterfly en Tokyo Bunka Kaikan (2019).....	332
6.2	Representaciones de Madame Butterfly en China	345
7.	La imagen de “Madame Butterfly” en las obras cinematográficas.....	354
7.1	Madame Butterfly y la construcción cultural de la imagen de la mujer asiática en el siglo XX	354
7.1.1	Las imágenes de las mujeres orientales en el siglo XIX y XX	354
7.1.2	La representación de imágenes similares y estereotipos occidentales sobre las mujeres asiáticas en las películas del siglo XX	356
7.1.3	El poder del género y el conflicto mental de las mujeres.....	360
7.2	M. Butterfly, una rebelión de la imagen Madame Butterfly	364
7.3	Madame Butterfly, una nueva interpretación en la película china (1956)	370
8.	Musical.....	386
8.1	La representación de amor entre diferentes etnias en la historia	387
8.2	El “sueño americano” para el pueblo colonizado en la guerra	389
	Capítulo II Análisis de Turandot.....	390
1.	Análisis del origen de Turandot desde la narración inicial hasta la puesta en escena.....	391
1.1	Desde la leyenda hasta las representaciones de drama	391
1.2	Análisis del montaje en diferentes textos de Turandot: poema, leyenda, comedia del arte y drama	400
1.3	Análisis del desarrollo del texto y los elementos chinos en el libreto de la ópera Turandot.....	407
1.3.1	El desarrollo de conflicto y las imágenes de protagonistas en el libreto de la ópera.....	407
1.3.2	Los elementos chinos en el libreto	410
1.3.3	La música como una forma de representar el sentimiento y la cultura china	415
2.	Análisis de las puestas en escena en tres países.....	417

2.1 La representación estadounidense de Turandot en Metropolitan Opera 1987 y 2022.....	418
2.2 Representaciones en China en 1999, 2009 y 2021	438
2.3 Representaciones en Italia en 2015.....	458
3. Comparación de las puestas en escena de Oriente y Occidente de Turandot ..	473
3.1 Las puestas en escena estadounidenses y chinas como una forma para representar la cultura china	474
3.1 La puesta en escena en la Scala de Milán en 2015, una representación de teatro italiano	489
Conclusiones	496
Bibliografía	

Resumen

La presente tesis se titula *La representación de Oriente en las óperas occidentales: del exotismo a la vanguardia, aspectos históricos, temáticos y de puesta en escena*. Se tiene en consideración principalmente 5 aspectos de los objetos. En primer lugar, los mecanismos interculturales de selección, transmisión y adaptación de los motivos orientales en las principales óperas occidentales (dos óperas de Giacomo Puccini, *Madame Butterfly* y *Turandot*); en segundo lugar, conocer sobre los principales motivos para la introducción de contenidos orientales para las creaciones literarias, teatrales, operísticas y cinematográficas; al mismo tiempo, estudiar la representación y codificación de “Oriente” en las puestas en escena (símbolo y estereotipo); al final, estudiar las puestas en escena de las óperas orientales de forma comparatista.

Para realizar la investigación, la elección del corpus siempre tiene en cuenta los objetivos organizados, por eso, se sigue las tres etapas del tiempo de los textos. En el primer período, los textos legendarios, poemas, novelísticos y dramáticos antes del nacimiento de las óperas de Puccini. En la siguiente etapa, se investiga el libreto y las primeras puestas en escena en el período de Giacomo Puccini. Y en la tercera etapa, se incluyen las puestas en escena posteriores de *Madame Butterfly* y *Turandot*. Para comparar finalmente las diferencias de las puestas en escena occidentales y orientales sobre la representación de las dos óperas. En el corpus, se incluyen tanto las puestas en escena de EE.UU. e Italia, como las de Japón, China e Israel. Por último, se incluye los filmes producidos en los años 50, 60 y 90 y el musical (*Miss Saigón*) que recibe la influencia de *Madame Butterfly* para analizar la representación de mujer oriental en otros tipos de textos y sus relaciones con los motivos presentados en las óperas.

En la parte del marco teórico, se tratan principalmente tres categorías. La “representación social” (Mosvovici), la “Semiótica” (Barthes, Lotman y Eco) y el “Poder” (Foucault). El término “representación” se trata ya que es una base teórica para llevar a cabo la parte de puestas en escena de las dos óperas. Las nociones relacionadas con la semiología, especialmente la Semiótica de la Cultura y el concepto de semiosfera se utilizan para analizar los símbolos e interpretaciones de mecanismos orientales del corpus

referido. En cuanto a los términos vinculados con el poder, se pueden utilizar para explicar el “conflicto” entre Occidente y Oriente, y comprender las luchas de género.

Las hipótesis de la investigación también son organizadas con respecto a la investigación de la representación de Oriente y el estudio intercultural. Se tiene en cuenta, asimismo, las preguntas complementarias durante la investigación.

En cuanto al enfoque metodológico y técnicas de investigación, se incluye tres métodos: análisis de los elementos identitarios, representaciones; análisis semiótico-textual de las obras, comparatística; y análisis de la bibliografía sobre el tema.

En la parte del análisis, este se divide en dos partes en la primera parte se analiza los contenidos sobre *Madame Butterfly* y la siguiente parte, son las investigaciones en relación con *Turandot*.

Al final, se concluye por medio de todas las investigaciones realizadas de *Madame Butterfly* y *Turandot* y se responde a las hipótesis planteadas del principio de la tesis.

Palabras clave: Representación, Semiótica, Poder, Interculturalidad, Texto, Ópera, *Madame Butterfly*, *Turandot*.

Abstract

This thesis is titled *The representation of the East in Western operas: from exoticism to the Avant-garde, historical, thematic and staging aspects*. Mainly 5 aspects of objects are taken into consideration. Firstly, the intercultural mechanisms of selection, transmission and adaptation of Eastern motifs in the main Western operas (two operas by Giacomo Puccini, *Madame Butterfly* and *Turandot*); secondly, learn about the main reasons for the introduction of oriental content for literary, theatrical, operatic and cinematographic creations; at the same time, study the representation and coding of “the Orient” in the staging (symbol and stereotype); in the end, study the staging of oriental operas in a comparative way.

To carry out the research, the choice of corpus always takes into account the organized objectives, therefore, the three stages of text time are followed. In the first period, the legendary texts, poems, novelistic and dramatic texts before the birth of Puccini's operas. In the next period, the libretto and the first staging in the period of Giacomo Puccini are investigated. And in the third period, the later staging of *Madame Butterfly* and *Turandot* are included. To compare the differences between Western and Eastern staging on the representation of the two operas. The corpus includes both staging from the USA, Italy and those from Japan, China and Israel. Finally, the cinemas in the 50s, 60s and 90s and the musical (*Miss Saigon*) that is influenced by *Madame Butterfly* are included to analyze the representation of oriental women in other types of texts.

In the theoretical framework part, it is mainly based on three categories. “Social representation” (Mosvovici), “Semiotics” (Barthes, Lotman and Eco) and “Power” (Foucault). The term “representation”, which is a theoretical basis for carrying out the staging part of the two operas. The notions related to semiology, especially the semiotics of culture and the concept of semiosphere, are used to analyze the symbols and interpretations of oriental mechanisms of the aforementioned corpus. As for terms linked to power, it can be used to explain the “conflict” between the West and the East, and understand the gender struggle.

The research hypotheses are also organized with respect to the investigation of the representation of the East and intercultural study. Additional questions are also taken into account during the research.

Regarding the methodological approach and research techniques, three methods are included: analysis of identity elements, representations; semiotic-textual analysis of works, comparative; and analysis of the bibliography on the topic.

In the analysis part, it is divided into two parts, the first part analyzes the contents about *Madame Butterfly* and the next part is the investigations in relation to *Turandot*.

In the end, it is concluded through all the research carried out on *Madame Butterfly* and *Turandot* and responds to the hypotheses raised at the beginning of the thesis.

Keywords: Representation, Semiotics, Power, Intercultural, Text, Opera, *Madame Butterfly*, *Turandot*.

1. Introducción

1.1 Objeto de la investigación

La investigación de este trabajo se centra en **La representación de Oriente en las óperas occidentales: del exotismo a la vanguardia. Aspectos históricos, temáticos y de puesta en escena**. Trata pues de la comunicación intercultural a través de la transmisión de “motivos” y su adaptación, de los aspectos semióticos de la representación, y de los estilos comunicativos culturales (Lotman).

El presente trabajo investiga el desarrollo de la “representación” de “Oriente” desde el poema, las leyendas, las obras literarias hasta las puestas en escena de las óperas (*Madame Butterfly* y *Turandot*) más recientes, es decir, se tiene en cuenta tres etapas para realizar el análisis. La primera etapa, se refiere a los períodos de buscar los orígenes literarios de las dos óperas mencionadas, es decir, la creación del texto escrito. Se puede remontar desde el siglo XII hasta los XIX; la segunda etapa se encuentra la aparición del texto teatral. Se indica el período de la composición de música y libreto en la era de Giacomo Puccini y las primeras puestas en escena de las dos óperas. Por último, las representaciones operísticas más recientes que varían desde los 1980s hasta los tiempos actuales (2022).

En estas tres líneas de tiempo de investigación, El occidente y el oriente se mantiene una relación cada vez más estrecha desde la antigüedad hasta la etapa reciente. Con el desarrollo de la tecnología, el mundo se presenta como una plataforma plena, abierta para el intercambio de diferentes conciencias. Desde esta circunstancia, se trata de investigar qué influencia tiene la comunicación intercultural tanto para occidente como para oriente. El presente trabajo busca hacer una observación minuciosa de la evolución de la representación de “oriente” en las “óperas occidentales”, lo cual también constituye el análisis del desarrollo de las óperas en sí mismas. Esa evolución supone introducir el tiempo como factor determinante de la interpretación de las óperas mismas, es decir, su *historicidad representacional* junto a su representación histórica. Las historias narradas pueden ser antiguas, pero su escenificación en los tiempos actuales (en el periodo analizado va de los años 80 del siglo XX hasta la actualidad más reciente,

2022). Lo que observamos a través del análisis de las representaciones es la evolución de la idea de Oriente en las representaciones operísticas.

Por ello, la “representación” (Moscovici) es un punto clave para realizar los análisis del presente trabajo, porque se centra en cómo los occidentales y los orientales interpretan, entienden y reflexionan los elementos de la otra parte. Con el propósito de investigar estas representaciones interculturales de ambos lados y sus diferencias a la hora de reflejar sus formas de identificación a la cultura del otro; se relaciona con cómo los occidentales se identifican a los “elementos orientales” desde sus perspectivas a través de diferentes textos (leyenda, novela, drama y ópera). Al mismo tiempo, se analiza de los comentarios, críticas y modificaciones orientales sobre estas obras elaboradas por occidentales, especialmente las puestas en escena de las óperas. En consecuencia, este trabajo no solo es un proceso de investigación sobre el desarrollo de textos, sino también un análisis comparativo que incluye: la cultura oriental a los ojos de los occidentales; la cultura real desde el punto de vista de los orientales; así como la consideración de los orientales sobre los aspectos estereotipados de los occidentales.

La ópera es una representación artística que se considera por su estilo como intersemiosis, es decir, es un estilo artístico y una forma de puesta en escena que se compone de lenguajes musicales, corporales, visuales y verbales. El presente trabajo también se fundamenta ampliamente con el concepto de la Semiótica de la Cultura, de Y. Lotman y sus discípulos. Cuando se analiza el intercambio cultural se tiene en cuenta el concepto de la semiosfera tal como se define en la teoría de Yuri Lotman para observar el desarrollo del texto y las transformaciones de materias orientales en los caracteres referidos de las puestas en escena de las óperas.

El análisis se basa principalmente en el estudio del texto (ópera) y el texto de representación operística, que a la vez, tiene relación con textos de otras formas, tales como, leyendas, poemas, novelas, dramas, y películas. El propio trabajo intenta estudiar cómo se desarrollan las óperas de tema oriental desde el exotismo del siglo XVIII al interés de la época de las vanguardias. Por lo tanto, es necesario investigar a la vez los factores históricos y temáticos que la ópera recibe desde textos y fuentes diferentes. Aquellos textos influyen en la maduración de las formas de representación de la ópera, y

se observan las transformaciones cuando dichos textos se introducen a la ópera (adaptación).

El presente trabajo tiene objetivo investigar en lo principal las obras de Giacomo Puccini y sus dos grandes creaciones —*Madame Butterfly* y *Turandot*—, que son representaciones operísticas brillantes en la historia; son hitos para exponer tanto el desarrollo de la música como para mostrar los conocimientos e interpretación del Occidente sobre el Oriente. Debido a que este trabajo se concentra en la representación de las dos obras operísticas, se incluye análisis pormenorizados comparativos con respecto a las distintas puestas en escena desde el período temprano hasta tiempo reciente para mostrar el desarrollo y transformación de las dos obras referidas. El estudio comparativo se realiza, asimismo, con la investigación sobre las diferencias en las puestas en escena en países tanto occidentales (Italia, Estados Unidos, etc.), como en los países orientales (China y Japón).

Además, para analizar las influencias de las obras operísticas para la representación de “Oriente” para otros textos, en concreto, el musical y la obra cinematográfica, se investiga las imágenes de las mujeres orientales que relacionan con el estilo “Butterfly” en un musical “Miss Saigón” y varias películas en el siglo XX.

1.2 Justificación del tema

En el libro de Daniel Snowman, *La ópera: una historia social*, el autor considera que “La ópera es, asimismo, un fenómeno social” (Snowman, 2012:15), porque tal forma de arte está siempre recibiendo influencias desde diferentes aspectos de la sociedad; las materias de la ópera provienen de la sociedad y, asimismo, la representación artística virtual es un reflejo de las condiciones reales del mundo que las produce. Podemos conocer las transformaciones de las tendencias sociales a través de la observación del cambio de formas de las artes.

Actualmente, en el ámbito de la comunicación intercultural, existen amplias investigaciones en torno a la evolución de esta esfera; en este sentido, el objetivo que he generado con este tema es sobre la investigación de la representación del Oriente en las

óperas occidentales. El análisis de este tema exige tanto una explotación sobre las artes escénicas, como un estudio respecto a algunos fenómenos sociales importantes.

El presente trabajo se inspira desde mi tutor, Joaquín M^a Aguirre Romero, de mi estudio en el período de Máster. En comparación con otras artes escénicas, la ópera se considera más compleja por su forma de representación; pese a ello, el estudio de la ópera es especialmente interesante. Por ello, a través del presente trabajo se ampliará en extensión y profundidad mi trabajo fin de máster sobre *Turandot-análisis de la semiósfera de la leyenda al escenario operístico*, en el que se ha visto restringidos tanto por las limitaciones de tiempo de investigación como por la preparación de documentos disponibles. Por lo tanto, tengo en cuenta el trabajo anterior como un esbozo y síntesis de investigación para el siguiente proceso de estudio.

Para llevar a cabo el estudio, al principio, es necesario fijar constantemente la atención en las nociones como la semiosfera. Cuando analizamos la semiosfera, debemos formar un objeto que cuenta con diversos géneros de texto, en consecuencia, la presente autora utiliza en principal dos óperas clásicas de Giacomo Puccini, *Turandot* y *Madame Butterfly* como objetos de investigación. Las dos óperas mantienen un valor magnífico y una fama suprema dentro del mundo operístico. Las transformaciones sucesivas de las dos óperas se producen en un tiempo largo y en diversidad de espacios, de Milán a Tel-Aviv, pasando por Tokyo o Pekín. Entonces, podemos obtener materias suficientes para el estudio de variables.

A través de la investigación, se vislumbrará el nacimiento de la historia de las dos óperas, *Madame Butterfly* y *Turandot*. Las dos obras tienen orígenes diferentes. La historia japonesa tiene su raíz en una novela francesa de Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, como un relato autobiográfico. Después se desarrolla y enriquece su contenido. A través de la novela del autor estadounidense John Luther Long, *Madame Butterfly*, se convierte en una historia centrada en el amor trágico de una mujer japonesa. Hasta el libreto de la ópera de Puccini, se explica con más detalle la personalidad y la transformación de la protagonista, Cio-Cio-San y su conflicto con el teniente marino de navío estadounidense, Pinkerton. En este proceso de cambio y desarrollo, diferentes autores tienen distintas formas para representar a esta “mujer japonesa” y el contexto

cultural del país. Del mismo modo, los análisis de la influencia de esta imagen de la mujer oriental construida por los occidentales para las obras cinematográficas son importantes porque incluyen las interpretaciones estereotipadas sobre los elementos de Occidente y el Oriente.

Respecto a *Turandot*, tiene un proceso de desarrollo parecido al de *Madame Butterfly*, no obstante, se trata esta vez de establecer en el contexto cultural chino. De hecho, puedo analizar simultáneamente las diferencias y similitudes de las conciencias occidentales hacia distintas culturas orientales. La historia tiene el origen en una leyenda persa y hasta la producción de la ópera se ha conjugado de diferentes géneros de textos, la leyenda, la obra literaria, el drama y las representaciones escénicas, lo que constituye una línea ampliamente extendida para la investigación y evaluación. De hecho, inspirado desde las conversaciones con mi tutor, se añade los análisis de las diferentes formas de textos de *Turandot* para ampliar el corpus de este trabajo. De tal manera, se puede conseguir una comprensión acertada y completa sobre la teoría de Lotman sobre el “continuum” (Lotman, 1996: 22) que se relaciona con la *semiosfera*. Es decir, todas las transformaciones dentro de la semiosfera de *Turandot* guardan algunas similitudes con las versiones anteriores, Cuando el texto sufre una transformación desde una leyenda a una novela y después a la ópera, ¿qué elementos fueron conservados? y ¿cómo se entiende por estas continuaciones? Estas cuestiones pueden aparecer en el siguiente análisis en este trabajo.

Al investigar los orígenes de las dos historias, también es inevitable analizar los motivos que mueven a los gustos de los occidentales hacia la cultura oriental en diferentes épocas para crear textos distintos y dar nuevas interpretaciones de las historias orientales mencionadas. Este aspecto refleja el contacto de las dos partes, el Occidente y el Oriente se ha mantenido cada vez más estrecho. De hecho, durante este proceso, se nos permite conocer si se han generado más conflictos entre ambas partes o si se ha reducido los malentendidos del uno al otro.

Por eso, el presente trabajo es una investigación con respecto a la comunicación intercultural. No solo por los análisis de sus orígenes de las dos historias que derivan de

diferentes textos, épocas y regiones. Sino también por las observaciones de las diferentes puestas en escena de la ópera en diferentes países.

En esta tesis, cómo se representa el “Oriente” en las puestas en escena operísticas es la parte muy importante. Para llevar a cabo una observación intercultural más completa, se tienen que elegir representaciones escénicas de diferentes países. Por consiguiente, no solo se necesita conocer cómo en las puestas en escena occidentales se interpretan los “elementos orientales”, sino también tiene gran importancia entender cómo los orientales reaccionan a aquellas representaciones occidentales. Al mismo tiempo, cómo los orientales se *apropian* de estas obras occidentales que tienen contextos de sus propias culturas.

De hecho, al analizar las puestas en escena de las dos óperas, se incluyen las representaciones italianas, japonesas, chinas, estadounidenses, etc. Por ejemplo, respecto a la ópera *Madame Butterfly* de la Arena di Verona (2004, Italia), Ópera Metropolitano de Nueva York (2009, Estados Unidos), Nuevo Teatro Nacional de Tokio (2011, Japón), etc. En la elección del tiempo vertical de las representaciones, se tiene en cuenta las interpretaciones en diferentes años o la misma versión del director, pero en diferentes épocas, en concreto, la representación de *Turandot* dirigido por Franco Zeffirelli en 1987 y 2022 en la Ópera Metropolitano.

En la ocasión de investigar los símbolos asociados de esos textos, nos dejan vislumbrar los cambios de comunicación intercultural, porque en el proceso de adaptación y recreación, se aparecen sucesivamente las interpretaciones sobre los símbolos basados de distintos contextos culturales; especialmente, en la época contemporánea, con el impulso de la tecnología avanzada, el mundo está estrechamente vinculado entre sí.

Al analizar *Madame Butterfly* y *Turandot*, la propia investigadora actúa como observadora que intenta dar un vistazo a la cultura *exótica*; el proceso de estudio se trata de una forma de conocer y comprender las culturas japonesas mediante el análisis de las impresiones reflejadas en las obras occidentales hacia las culturas de otros países. De otro lado, mediante la investigación con respecto al origen hasta las puestas en escena la ópera *Turandot*, se puede conocer las perspectivas y aspectos estereotipados de los occidentales

sobre la cultura china. En consecuencia, el presente tema está desarrollando con una combinación estrechamente de análisis de contextos históricos y culturales de dos extremos del mundo, que me permiten establecer una comprensión completa sobre las diferencias conciencias de oriente y occidente respecto a la representación de sus culturas desde el punto de vista de otros países.

La investigación sobre la comunicación intercultural es una teoría que atrae actualmente bastante atención. Este tema se ha convertido en ampliamente extendido por todo el mundo. Como este tema está vinculado con el desarrollo del texto a lo largo de un cierto tiempo y es pertinente a la comunicación internacional, se observan la formación de estereotipos en el proceso de desarrollo y adaptación sobre el texto original, lo cual constituye a la investigación principal del presente trabajo. Se constituye un análisis del “Otro” para una investigación comparativa e intercultural. Se incluye los aspectos estereotipados desde diferentes puntos de vista, el Occidente *versus* el Oriente, el Occidente europeo *versus* el Occidente estadounidense, China *versus* Japón, etc.

La forma de construcción de la identificación para la cultura occidental y oriental también es otro aspecto importante para realizar este trabajo. En *Madame Butterfly* y *Turandot*, incluye la representación de la cultura oriental, se muestra, asimismo, el conflicto entre los dos lados. Cómo se identifica a un elemento que proviene del Oriente es prescindible para entender los conocimientos de uno al otro. En esta parte, se puede utilizar el marco teórico de la Semiótica de la Cultura.

Los elementos con símbolos marcados (el abanico plegable, la sombrilla de aceite-papel, el kimono, las estampas de dragón, etc.) pueden ser objetos representantes de la cultura oriental desde el punto de vista de los occidentales. Y estos objetos consisten en las cosas que sirven para que los occidentales identifiquen a la cultura china y japonesa. Por el contrario, desde las perspectivas de los orientales, en estos elementos existe el mal uso en las representaciones operísticas o expresan diferentes significados en sus propias culturas. Todos estos análisis se lleva cabo a través de la investigación de la representación del escenario, los movimientos y actuaciones de los actores, las escenas simbólicas y el uso de vestuario para cada figura, etc.

Desde el punto de vista del tiempo, *Madame Butterfly* y *Turandot* tienen características diferentes al representar la “cultura oriental”. En comparación con la historia de la princesa china, la experiencia de Cio-Cio-San es más realista. Por consiguiente, la presente investigación procurará encontrar las causas que conducen a estas diferencias. Si los montajes y modificaciones tienen relaciones con el entorno cultural y las actitudes de los occidentales sobre los dos países distintos orientales en las épocas para la creación y adaptación de las dos historias.

Este trabajo también puede alcanzar otros terrenos más amplios, como por ejemplo: la historia de la ópera en el apogeo de su época, cómo logra convertirse a un estilo artístico generalmente apreciado y aceptado para oriente, Giacomo Puccini como “el último príncipe” (Falcón, 2014: 178) del escenario operístico italiano, cómo contribuye al desarrollo de la ópera, y, desde el punto de vista posmoderno, cómo se transforma esa ópera.

Al mismo tiempo, en el proceso de la conversión de conciencias del exotismo y la vanguardia es inevitable introducir los términos de Michel Foucault sobre “el discurso” y “el poder” (Michel Foucault, 1970: 3). La selección de las historias de oriente conlleva unas representaciones de “relaciones de poder” entre ambas culturas y plantean la visión colonial del otro.

Un reportaje que propuso por el propio tutor se titula *Exotismo y Orientalismo* en el repertorio lírico, lo cual me empuja a relacionar la influencia de la noción “orientalismo” en el proceso de la creación de obras occidentales en base de contextos culturales orientales. De esta manera, el trabajo pueda dar una observación de un arte escénica desde el punto de vista del territorio de ciencias sociales, analizaré los motivos que impulsan a las diferentes interpretaciones de occidente hacia las culturas orientales, y especialmente, si existe la influencia de la conciencia “orientalismo” para la creación de las imágenes de mujeres orientales.

Por lo tanto, con todas redacciones arribas, resumo algunas causas que me empujan a efectuar este tema. Al principio, tiene que ver con el estudio de la asignatura *Textualidad y Complejidad* que me ha procurado conocimientos sintéticos y conceptuales sobre la teoría de Yuri Lotman, Michel Foucault y otras vinculadas con las

de ellos, que me presta también teorías básicas para profundizar en la investigación. Después de este trabajo queda mucha investigación para realizar. Para mí, es una esfera novedosa y abierta, mi estudio en España efectivamente es un tipo de comunicación intercultural, entonces, siento una enorme ilusión por los posibles descubrimientos en el siguiente paso.

Luego, como he dicho anteriormente, en este tema se reúnen distintos géneros de textos que pueda servir para mostrar la complejidad de la semiosfera cultural y también para añadir textos extendidos que se relaciona con la teoría referida. Cuando dedico al análisis sobre la transferencia de textos, las dificultades surgen a la vez en el tiempo de que pretendo superar las limitaciones para generar las investigaciones, los cuales acompaña nuevos descubrimientos.

Ciertamente, la comunicación intercultural, los estereotipos, el poder, e incluso los términos del feminismo son tópicos generalmente experimentados internacionalmente. Al final, esta investigación puede generar una mayor profundidad, por eso, siento tanto la motivación como la importancia de llevar a cabo este trabajo, que considero novedoso en planteamiento y en objetivos. Existen múltiples estudios sobre estas óperas, pero no desde la perspectiva de la comunicación intercultural, además de los aspectos que se incluyen (estereotipos, poder, género, etc.)

1.3 Objetivos principales que se pretenden cumplir con esta investigación

Después de lo señalado, la propia investigadora fija su interés en los siguientes objetivos principales:

1.- Estudiar los mecanismos interculturales de selección, transmisión y adaptación de los motivos orientales en las principales óperas occidentales, especialmente con la culminación de las dos grandes obras de Puccini.

2.- Establecer cuáles son los principales determinantes culturales que llevan a la introducción de los motivos orientales y sus respuestas por parte de los públicos.

3.- Analizar los signos en los que se codifica lo “oriental” desde la perspectiva de occidente, es decir, la relación entre realidad representada, símbolo y estereotipo.

4.- Estudiar las puestas en escena de las óperas orientales de forma comparatista para comprobar las diferentes formas de establecimiento de los procesos semióticos en función del momento y del espacio culturales. (es decir la forma en que esa representación varía en sus diferentes manifestaciones o puestas en escena según los contextos espaciales y temporales)

5.- Analizar el aspecto del género en la representación de ‘la mujer oriental’ contemplada como una categoría del imaginario masculino y occidental.

Los dos primeros tienen carácter textual e histórico, ya que implican la reconstrucción de la trayectoria de los textos, sus cambios, la inserción cultural, el estudio del “gusto”, etc. dentro de occidente hasta convertirse en las “óperas”. Los dos siguientes -3 y 4- se centran en las puestas en escena, es decir, en el análisis semiótico de los montajes existentes (grabados) para ver las diferentes interpretaciones de lo “oriental” en cada una de ellas. El último da un vistazo de la representación comparativa de las imágenes de mujeres orientales desde la perspectiva de género.

Objetivos secundarios:

-Investigar la transformación semiótica de la cultura; cómo se transforman los textos originales hasta ser una representación operística. (Madame Butterfly: novela, drama, ópera, película; Turandot: poema, leyenda, drama, ópera) y cómo se desarrolla en el mundo posmoderno con la finalidad de identificar la continuidad e innovación en comparación con el texto original de esta obra.

-Analizar las diferentes puestas en escena de las dos óperas en diferentes países y períodos distintos.

-Realizar análisis comparativo de las diferentes representaciones operísticas desde el establecimiento de imágenes de las figuras hasta la interpretación de escenas simbólicas de los escenarios.

-Estudiar el proceso de evolución de la imagen de “Madame Butterfly” en las obras cinematográficas y musical del siglo XX, en el que se observan a la vez las transformaciones de ideas occidentales hacia las culturas orientales.

-Analizar las modificaciones de imágenes de mujeres orientales para los occidentales en el arte escénico y literario durante el período de comunicación intensa de los dos extremos del mundo.

1.4 Resumen del marco teórico

En este trabajo se utiliza principalmente tres niveles en el marco teórico que nos ayudan a construir y realizar nuestros análisis e investigaciones. En primer lugar, se basa en las teorías relacionadas con la “representación”, que es una base teórica para llevar a cabo la parte de puestas en escena de las dos óperas. En el segundo nivel, se analiza con las nociones vinculadas con la semiología, especialmente, las nociones con respecto a la semiótica de la cultura y el concepto de *semiosfera*, aportados por I. Lotman. En tercer lugar, se utiliza, asimismo, el concepto de “poder” (Foucault, Butler), lo que no solo puede explicar el “conflicto” de poder entre *Occidente* y *Oriente*; sino también usar para comprender la lucha de género.

1.4.1 Marco contextual de la “representación social”

El psicólogo social rumano Serge Moscovici introduce la noción “representación social” en la década de 1960. Esta teoría es un paradigma psicológico social que se centra en la construcción, transformación y problemas prácticos del conocimiento social en diferentes contextos sociales desde la perspectiva interseccional de la sociología, la psicología y la antropología. Además, esta noción también se puede relacionar con el análisis de la generación del sentido común y del “estereotipo” que existe cuando realiza la comunicación de grupo.

En el libro de Serge Moscovici, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, se define la noción como:

“La representación social es una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre individuos... una representación siempre es representación de alguien, así como es representación de una cosa. Las funciones respectivas de los grupos sociales encuentran su eco en ella...La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación.” (Moscovici, 1979: 17-18)

Estas palabras explican la representación social como un conjunto de conocimientos, valores e ideas y se generan por las comunicaciones y las actividades entre individuos. En cambio, estos conocimientos acumulados en la sociedad juegan la función importante para orientar la existencia del individuo en un mundo específico. Al mismo tiempo, se proporciona símbolos que se pueden utilizar para la comunicación social y la clasificación del mundo real, el individuo y el grupo, de modo que se pueda cumplir la función de la comunicación interpersonal. Esta ideología también tiene un nombre conocido que es el “sentido común” del grupo. Se encuentra una fuerza invisible que empuja a la gente a actuar y pensar con un modo similar y se transforma en un conocimiento generalmente reconocido y aceptado por nosotros.

Se hace referencia aún más que:

“Las representaciones individuales o sociales hacen que el mundo sea lo que pensamos que es o que debe ser. Nos muestran que a cada instante una cosa ausente se agrega y una cosa presente se modifica.” (Moscovici, 1979: 39)

En definitiva, la representación social es un concepto, imagen, conocimiento y consenso social compartido por los miembros de la sociedad en un contexto temporal y espacial determinado. Se construye por un sistema de símbolos con significación social. Por lo tanto, es de gran ayuda para el establecimiento del orden y los miembros del grupo para proporcionar reglas de interacción social, para nombrar y clasificar claramente la

vida social y para comunicarse. Al mismo tiempo, juega un papel en la promoción de la formación de un social consistente. identidad y mentalidad social.

Por esta consecuencia, se puede aprovechar este marco explicativo para conocer por qué se diferencia las culturas occidentales y orientales, y de qué forma los occidentes forman las imágenes y símbolos respecto a los orientes. Porque en el proceso de la construcción de las impresiones generales de los occidentales es inevitable encontrar este problema.

El concepto es necesario para el análisis de las dos óperas de Giacomo Puccini, *Madame Butterfly* y *Turandot*. En estas óperas que describen las historias con contexto histórico y cultural oriental y se tiene en cuenta tres representaciones en ellas. La representación del mundo real de Japón, China y Estados Unidos; la representación y montaje de las óperas occidentales; y la representación del “oriente” desde el punto de vista del “occidente”.

En este proceso, es evitable discutir la forma de ver un grupo por el otro. En *Madame Butterfly* se nos describe y muestra una historia entre un norteamericano y una japonesa, sin embargo, su libreto se adapta de las novelas de escritores europeos. Sus ideologías y formas de ver el mundo son diferentes, por eso, cuando los europeos crean esta historia, se utiliza su forma de pensar para crear las figuras de otros lugares. En la historia, la forma de establecer la imagen de la geisha y el teniente estadounidense sigue principalmente el punto de vista de los creadores europeos en lugar de una mujer oriental o un norteamericano de la realidad.

Al explicar la forma de representar la cosa, se menciona:

“Representar una cosa, un estado, no es simplemente desdoblarlo, repetirlo o reproducirlo, es reconstruirlo, retocarlo, cambiarle el texto. La comunicación que se establece entre el concepto y la percepción, mediante la penetración de uno en la otra, transformando la sustancia concreta común, da la impresión de ‘realismo’, de materialidad de las abstracciones, porque podemos actuar con ellas, y de abstracción de las materialidades, porque expresan un orden preciso.” (Moscovici, 1979: 39)

Se explica que el modo de representar algo, no es un proceso de repetir la forma original, sino un procedimiento de utilizar los conocimientos antiguos y de absorción de

elementos novedosos para crear la cosa nueva. De este mismo modo, para establecer el mundo oriental, los occidentales no crean el mundo de una forma occidental por completo según su propio conocimiento; sino que atribuye al fondo ciertos elementos del mundo real de oriente que perciben por medio de la comunicación de las dos partes. En los primeros textos de la historia de *Turandot*, la historia posiblemente no incluye muchos elementos que pueden ser identificados como del “Oriente”. No obstante, en las creaciones posteriores, las leyendas, las puestas en escena, se añaden cada vez más cosas que pueden reconocerse como “elementos orientales”. En un escrito de Moscovici, se hace referencia a que:

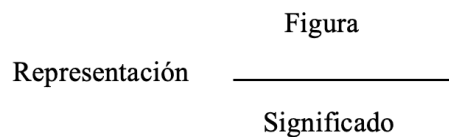
“Las representaciones sociales deberían ser vistas como una forma específica de entender y comunicar lo que ya sabemos... Tienen siempre dos facetas, que son tan interdependientes como las dos caras de una hoja de papel: las facetas icónica y simbólica. Sabemos que: representación es igual a imagen/significado; en otras palabras, que hace corresponder a cada imagen una idea y a cada idea una imagen.” (Moscovici, 1984: 17)

Por eso, en el proceso de representar algo, se cumple la función de: “hacer de algo desconocido o de lo desconocido algo familiar” (Moscovici, 1984: 24) En el trabajo, se analiza las escenas de las puestas en escena de las óperas y las películas, en que se necesita explicar cómo se expresa el significado en cada situación. Por eso, se tiene en cuenta el uso de objetos simbólicos para representar estas características especiales. Al mismo tiempo, al establecer el “Oriente”, los occidentales intentan explicar las cosas de su reconocimiento. Dicho en términos más llanos, cuando se encuentra los aspectos desconocidos del otro, se utilizan su propia forma o cultura para hacer la interpretación de la otra parte. Para describir una mujer japonesa, se sueña primero la imagen de la geisha.

Por eso, en muchas puestas en escena de *Madame Butterfly*, no solo la protagonista Cio-Cio-San, sino también sus compañeros japoneses tienen la forma de vestir y maquillaje del estilo de la geisha. La “cara pintada de color blanco” es una forma para representar esta “característica japonesa” desde la perspectiva de las creaciones occidentales. En la representación de *Turandot*, la princesa china siempre lleva vestuario con estampas de dragón, flores y nubes auspiciosos porque aquellos elementos se

consideran de símbolos de dignidad de esta figura. Estos elementos son conocidos para los occidentales y realmente se corresponden a símbolo de cultura china y la familia real en la antigüedad. Sin embargo, hay algunas cosas que no son adecuadas para la ocasión real, en concreto, la figura de dragón es un símbolo especial para el emperador, y los demás tienen prohibido usarla en ninguna situación. Esto explica que los occidentales siempre representan el “Oriente” de acuerdo con algo familiar.

Según Moscovici “La estructura de cada representación nos aparece desdoblada, tiene dos caras tan poco dissociables como lo son el anverso y el reverso de una hoja de papel: la faz figurativa y la faz simbólica.” (Moscovici, 1979: 43) y la estructura se puede utilizar el siguiente esquema:



Esta estructura se puede analizar la función de la representación, a través de este proceso, la figura tiene un significado, y la expresión de sentido necesita depender de una figura. Se nos explica además que “La palabra ‘figura’ expresa más que la de imagen, el hecho de que no se trata solamente de un reflejo. Una reproducción, sino también de una expresión y de una producción del sujeto” (Moscovici, 1979: 43) Por eso, esta noción es apropiada para realizar el análisis de este trabajo.

En las escenas concretas de la ópera, el establecimiento de elementos occidentales y orientales deben reforzar a un cierto de sujetos o personajes. En la historia de *Madame Butterfly*, el nombre del puerto (Nagasaki), la geisha, el kimono, la casa con puertas corredizas, etc., son elementos que reflejan la cultura japonesa. Por eso, en las puestas en escena se puede observar el uso de estos objetos para representar un entorno de la sociedad japonesa. Estas “figuras” expresan que es una historia que aparece en Japón en vez de otros países.

La representación social se forma a lo largo de tiempo y tiene la estabilidad relativa y dinámica de largo plazo. Como resultado de estar en un área cultural determinada durante mucho tiempo, las características psicológicas y comportamientos de las personas

siguen los cambios correspondientes en su forma de pensar de sus grupos sociales en esta área. La gente nacida en el mismo país, o incluso en un lugar más reducido, es más probable que vea su comportamiento afectado por el pensamiento grupal. Esta representación social a largo plazo hace que las personas en esta área actúen con unos comportamientos parecidos. De hecho, las personas en esta área están ciegas a su propio comportamiento, pero como personas ajenas a esta cultura, o las que tienen diferentes “representaciones”, pueden diferenciar claramente su comportamiento con el otro.

Desde la perspectiva del análisis de las culturas oriental y occidental y en los intercambios culturales, los occidentales pueden sustituir sus propias culturas para comprender la cultura oriental. Los valores, las actitudes y los estilos de vida de la propia cultura pueden dudar y reconstruir la cultura oriental. Esto debido a que ambas partes están en grupos diferentes, tienen su propia forma de transmisión cultural y la cultura extranjera es sensible y desconocida para la cultura propia. Comparan la cultura de otros a través de su propia cultura, para comprender mejor las culturas extranjeras y obtener una comprensión de las diferentes culturas a través de la comparación. En la tesis, se analiza la “representación” de culturas extranjeras por parte de enviados, creadores literarios y arreglistas en diferentes etapas históricas.

En el libro de Ruth Benedict, *El crisantemo y la espada*, la autora compara la cultura americana con la japonesa e investiga la literatura y los materiales históricos que se pueden recopilar; obteniendo así los dos símbolos en el nombre de este libro que simbolizan el espíritu y la cultura nacional japonesa. Aunque la autora nunca ha visitado Japón antes de escribir este libro, ha constituido un estudio razonable de la cultura japonesa hasta cierto punto a través de la exploración de algunos comportamientos o símbolos colectivos. En la ópera *Madame Butterfly*, también hay un análisis de la cultura y del espíritu japonés, como por qué Cio-Cio-San se suicidó con la espada. El libreto de esta ópera refleja la representación de la cultura japonesa por parte de los autores occidentales.

Del mismo modo, en *Turandot*, se describe cómo los occidentales intentan interpretar la “cultura china”. En cierta medida, podemos encontrar las razones para diseñar estas escenas analizando las representaciones sociales. Al mismo tiempo,

podemos interpretar estas escenas comparando las representaciones de Japón, China desde el punto de vista tanto de Occidente como de Oriente.

“Una representación social se elabora de acuerdo con dos procesos fundamentales: la objetivación y el anclaje” (Moscovici, 1979: 75)

“El anclaje” es el proceso de integrar conocimiento y significado originales y convertirlos en un nuevo sistema. Consiste en nombrar o dar características a cosas desconocidas, y explicarlas y definirlas con términos familiares para que puedan ser compartidas y comprendidas.

“El proceso de anclaje es también un proceso de estandarización y secularización. Consiste en utilizar conceptos sustantivos existentes o reglas de las cosas para hacer que las cosas nuevas sean familiares rápidamente, de modo que las personas puedan usar cosas familiares como esquemas para comprender cosas nuevas y extrañas, a fin de resolver la ansiedad y la tensión causadas por la incapacidad de las personas para hacer frente a conceptos nuevos, o reducir el sentimiento de amenaza causado por la falta de conocimiento relevante.” (Guan Jian, 2009: 232)

Y “la objetivación” es la formación de varios elementos en un marco social, como normas, valores, comportamientos, etc., que se forman y organizan en elementos representacionales bajo la presión de la comunicación. Hace que las ideas abstractas de las personas sean concretas.

En este sentido, se ayuda a analizar y comprender la formación del “estereotipo” en el proceso de la comunicación intercultural del Occidente y Oriente. El proceso de generar las ideas estereotipadas de las dos partes también puede ser considerado con los dos procesos. En el proceso del anclaje, los occidentales perciben la cultura del otro, y la organizan y reconstruyen desde los conocimientos recibidos. Sin embargo, son grupos que tienen diferente psicología cultural colectiva. Cuando los occidentales intentan explicar estas culturas desconocidas de otro espacio cultural, siempre utilizan su propio conocimiento y valores para juzgar la otra parte. Y a través del proceso de la objetivación, estas representaciones sociales se convierten en fijas y estas ideas estereotipadas se transforman en elementos concretos.

En *Madame Butterfly*, la protagonista Cio-Cio-San, puede ser una representante de “mujer oriental”. Se caracteriza por tener una personalidad obediente y suave, como una “representación” de los occidentales con respecto a las mujeres de esta cultura. El proceso de establecer esta imagen y características de esta mujer corresponde al anclaje de la representación social. Al mismo tiempo, el proceso de objetivación indica el diseño de su “sueño americano”, cambio de religión, suicidio por perder el amor de Pinkerton, etc.. Todas estas imágenes se generan y consolidan por los dos procesos mencionados.

En *Turandot*, se intenta crear un país oriental que es poderoso y peligroso para los occidentales en aquella época. Por eso, se utiliza la imagen de la princesa china, que es desapiadada y cruel para representar esta característica. La mujer, no es fácil de conquistar, tal y como ocurre con este país oriental. Los comportamientos de Turandot concreta esta impresión, se mata a muchos pretendientes, es arrogante con el príncipe y rechaza firmemente su amor.

Los dos procesos también pueden utilizarse para analizar las puestas en escena de las dos óperas, en que se incluyen muchas representaciones de elementos orientales. No solo la primera representación de la ópera creada por Giacomo Puccini, o las interpretaciones posteriores, es imprescindible entrar en contacto con el análisis del escenario, el vestuario, la música, el libreto y las imágenes de los personajes. El análisis no solo se trata de hacer la interpretación de los elementos culturales orientales por parte de los occidentales, sino que también implica la comprensión oriental de sus propios elementos orientales basados en la psicología local. Además, se tiene en cuenta cómo interpretar la forma de arte de la ópera occidental desde una perspectiva oriental. Se interpretan, asimismo, las culturas relevantes desde la perspectiva de la psicología social y la representación social de ambos lados nos ayuda a comprender las diferentes perspectivas que surgen en la comunicación intercultural. Así como, a comprender la historia y el significado de la formación de estereotipos, de la psicología grupal y el comportamiento de las culturas oriental y occidental.

1.4.2 Marco contextual de Semiótica

En este trabajo, los análisis de puestas en escena de las dos óperas se basan principalmente en las nociones relacionadas con la semiótica, especialmente con la semiótica de la cultura y del espacio. En la investigación de las imágenes de los protagonistas, tienen que conocer el significado del diseño de apariencia y personalidad de las figuras. Al mismo tiempo, en la parte de análisis sobre la representación total de las puestas en escena, se tiene en cuenta el significado de las escenas. De hecho, el escenario se convierte en un espacio con un inmenso elemento de signos que permite investigar su significado. En consecuencia, en el uso de teorías vinculadas a la semiótica, se utiliza sobre todo las nociones de Yuri Lotman y su escuela de Tartu y las de Roland Barthes.

Semiótica de la cultura

Cuando se investiga los orígenes de la semiótica, se concentra en dos investigadores que están estrechamente vinculados con el desarrollo y la transmisión de esta ciencia. Entre ellos, uno es Ferdinand de Saussure, y él explica la semiótica desde el punto de vista de la ciencia lingüística. El otro es Charles S. Peirce, quien desarrolla y profundiza el campo de la significación para la evolución de la semiótica moderna.

En cuanto a la teoría de la semiótica de la cultura, se elabora principalmente por el lingüista y semiólogo ruso Yuri Lotman y la escuela de Tartu. De acuerdo con ellos, en la dinámica del desarrollo de la semiótica se pueden contemplar dos tendencias, una está orientada a precisar los conceptos de partida y otra a determinar los procedimientos de generación del sentido. Esta ciencia investiga los signos culturales relacionados con la semiótica.

El análisis de Lotman y sus compañeros considera en primer lugar que:

“Todos los fenómenos semióticos siguientes son considerados como secuencias de signos” desde el segundo punto de vista, se expresa en la tendencia a considerar el acto comunicacional aislado.” (Lotman, 1996: 21)

Por eso, el análisis de la semiótica de cultura reside en investigación de los signos culturales. El proceso de investigar los signos dentro de la disciplina de Semiología, reside en una forma de analizar la cultura. “Los sistemas simbólicos que forman parte de la

cultura son constantemente utilizados como instrumento de ordenamiento de la conducta colectiva, esto ocurre, en la medida en que son absorbidos y recreados por las prácticas sociales” (Durham, 1984: 74-75). O, mejor, los sistemas simbólicos son representaciones (“modelos de”) y orientaciones para la acción (“modelos para”) (Geertz, 1992: 91).

De hecho, es necesario introducir el sistema simbólico para explicar la cultura, porque en la investigación “representación de Oriente”, es inevitable aprovechar las teorías y métodos relacionados con la semiología, porque se no puede alejar al análisis respecto a los símbolos relacionados con los objetos orientales y occidentales. Por ejemplo, cuando investiga la puesta en escena de las óperas, no será solo el color, la figura y el estilo del vestuario, sino también la transformación de expresiones corporales y faciales que también llevan contenidos simbólicos. Tales contenidos forman un tipo de “*lenguaje*” específico, que se interpreta y transmite por signos.

Yuri Lotman investiga la “cultura” dentro del terreno de la “semiótica”, según lo cual, la semiótica de la cultura es una ciencia que analiza:

“La semiótica de la cultura es una disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglottismo cultural y semiótico. (Lotman, 1996: 78)

Con tales palabras se explica la importancia de la investigación de la “cultura” a través de la semiótica. La investigación de la cultura no es un proceso rígido, sino se presenta las actividades dinámicas del espacio semiótico.

En el artículo “*el problema de la «enseñanza de la cultura» como caracterización tipológica de la cultura*”, el mismo teórico menciona la cultura como un lenguaje, como todo el conjunto de los textos; en pocas palabras, la cultura es información, y tiene su función peculiar para servir la vida diaria, que lleva y transmite informaciones. A través de la cultura se pueden obtener no solo los conocimientos presentes, sino también las formas de organización de inteligencias y actividades de otras etapas y de otros colectivos extinguidos en la historia. Tales informaciones son la cultura, pero eso no significa que la cultura solo funciona para guardar las informaciones, ya que es un sistema complejo que maneja y pone en marcha las informaciones.

En el mismo artículo, Lotman discute que la cultura es “la suma de la información no hereditaria, que cuenta con la función de enseñanza.” (Lotman, 1998: 88) El carácter “no hereditario” de la cultura implica que no transmite, guarda o crea las informaciones por sí misma, sino que utiliza el “texto” como medio para realizar tales procesos. Las culturas antiguas pueden ser transmitidas por la gente, porque los textos guardan las memorias, y mediante analizar esos textos, llevamos a comprender tales culturas; sin embargo, la cultura que recordamos ahora no es su forma original, sino que fueron traducidas y recodificadas por la gente actual.

Del mismo modo, las óperas occidentales que representan las culturas orientales tienen diferentes versiones, que en principio puede ser derivados de un texto diferente, por ejemplo, las novelas o simplemente escritos literarios, debido al propio contexto cultural, procede del texto original, y cuyo texto fue transmitido como información al otro grupo, así la gente lo traduce y produce otro texto posterior. Hasta llegar la representación operística, es posible una gran diferencia respecto al original, porque añade múltiples materias. Cuando echamos un vistazo al texto original, podemos conocer la reflexión tanto de la cultura propia, como de la parte que representa. Porque desde la preparación de escenario, la disposición de contexto de la historia, hasta las palabras que se redactan, los diálogos y actuaciones que realizan de los personajes reflejan la cultura relacionada.

La cultura tiene el mecanismo de “enseñanza”, según Lotman, cuya función realiza a través de dos medidas:

- (1) El primero se practica en la enseñanza de la lengua natal y en la enseñanza de lenguas en la temprana edad. En este caso, en la conciencia del enseñado no se introducen ningunas reglas: son sustituidas por textos. El niño retiene numerosos empleos y sobre la base de éstos aprende a generar textos de manera independiente.
- (2) El segundo caso se presenta cuando en la conciencia del enseñado se introducen determinadas reglas, sobre la base de las cuales él puede generar textos de manera independiente. (Lotman, 1998: 88)

De acuerdo con estas palabras de Lotman, se explican el mecanismo de funcionamiento de la cultura. El lenguaje es una forma más directa y clara para realizar la comunicación, y para cumplir la función de la cultura, que es transmitir el conocimiento y

la información. Las personas desde pequeña reciben las primeras educaciones a través de lengua verbal, que forman en su primer paso de aceptar los conocimientos más extensos. Y algunas esas informaciones pueden desaparecer con el transcurso de tiempo, y otras se convierten en percepciones conjuntas que conservan en la memoria del colectivo y afectan en gran medida del individuo en su forma de pensar y actuar. Por lo tanto, al generar los primeros textos occidentales sobre las representaciones orientales, debemos considerar el impacto de la cultura nativa en la producción de estos textos; tales enseñanzas de la cultura deciden cómo se presentan posterior los trabajos.

Las primeras obras que expresan la cultura oriental pueden haber sido presentadas básicamente de acuerdo con el concepto de los contextos occidentales, porque no tiene medio para conseguir suficientes informaciones para construir un mundo oriental. Por eso, los primeros creadores concibieron el mundo oriental de acuerdo con su propia imaginación, y esas organizaciones de la obra basando efectivamente de su propia cultura. Sin embargo, cuando se introducen “las reglas orientales” al mundo occidental, es decir, los dos extremos inician las comunicaciones y los occidentales empiezan a conocer las materias orientales, la representación de “Oriente” se puede transformar. En este caso, los creadores empiezan a añadir las materias que vienen del mundo oriental para que este texto se acerque en mayor grado de sus propias fuentes de antecedentes culturales. Este texto genera y transmite al mundo oriental, en cambio, deja la oportunidad de la creación de los orientales. Las adaptaciones de los orientales sobre las obras occidentales con temas reflejan su cultura propia, extiende el contenido de la cultura, que constituye la recreación basando de dos culturas, y una renovación de texto original, también consiste en una forma para crear el nuevo texto.

Semiosfera y el texto

La teoría sobre la semiosfera es la clave de los conceptos de Yuri Lotman De acuerdo con la introducción del libro *La Semiosfera I*, las nociones sobre esta investigación académica se ha desarrollado desde los años 80 hasta la muerte del autor mencionado. Los conceptos lotmanianos sobre las explicaciones de semiótica de la

cultura y la semiosfera siempre se vinculan con el funcionamiento real de los textos, los signos, los símbolos y las lenguas.

La concepción lotmaniana sobre la semiosfera se acuñó desde el pensamiento de V.I. Vernadski, el geoquímico al que se atribuye la popularización del concepto de *biosfera*, de acuerdo con el cual, la noosfera es la vida inteligente de la biosfera, con sus seres y entorno (V.I. Vernadaski, 1967: 350). Todos los seres que están dentro de la biosfera están ligados entre sí a través de su propia función y nada puede aislarse en ningún caso. Mientras, hay otro investigador que nos da definiciones para la biosfera. Eduard Suess en su libro *La Faz de la Tierra*, planteó sus explicaciones sobre la biosfera:

“....algo parece ser ajeno a este cuerpo celestial integrado por diversas esferas, que llamamos vida orgánica. Pero esta vida está confinada a una zona determinada, la superficie de la litósfera. Las plantas, cuyas extensas raíces se hunden en el suelo para buscar alimento y que al mismo tiempo se alzan en busca del aire que les permita respirar, proporcionan una buena ilustración de la vida orgánica que se encuentra en la región en la que interactúan la esfera superior y la litósfera, y sobre la superficie de los continentes es posible individualizar una biósfera independiente.” (Eduard Suess: 1831-1914)

Por lo tanto, a partir de esta noción biológica, Lotman investiga la cuestión de la semiosfera. La de la cultura, en forma parecida. La semiosfera se puede considerar como un espacio cultural y semiótico, en que se incluyen las actividades de los textos adquiriendo su sentido. Todos los signos están en un espacio abstracto e interactúan y se vinculan entre sí. Para entrar en la preocupación de los fenómenos culturales, se puede considerar en principio a los portadores de esas culturas dentro de una esfera completa, por analogía con el concepto de V.I. Vernadski. De acuerdo con Lotman, el texto es como un generador de sentidos, “el texto no puede generar nada excepto realizar una actividad generadora de sentido, el texto debe estar sumergido en la semiosfera.” (Lotman, 1996: 89)

“El texto” consiste en una noción importante para Lotman al explicar la semiótica de la cultura y la semiosfera. Para Lotman,

“El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda varios códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos

mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado.” (Lotman, 1993:15)

Al explicar *Madame Butterfly* y *Turandot*, hay que tener en consideración que las dos obras no solo tienen un texto único, sino que está compuesto por diversos tipos de textos. Se desarrollan desde leyendas hasta las representaciones escénicas y cinematográficas. En este proceso de desarrollo, los diferentes textos se relacionan y se intercambian informaciones. Los textos tempranos, por ejemplo, las historias legendarias, poemas y novelas diseñan las figuras y contexto histórico que se convierten en el prototipo para la posterior derivación y desarrollo de otros textos (drama, ópera y cine).

Para que un mensaje se convierta en un “Texto”, debe ser codificado como mínimo dos veces, “en una lengua natural y en el metalenguaje de la descripción gramatical de la lengua natural dada.” (Lotman, 1996: 78) El mensaje que satisface solamente la primera exigencia, no era considerado como texto. Es decir, para que sea un texto, no se limita a utilizar para una lingüística independiente, sino el lenguaje natural es el primario, y después la codificación, se desarrolla al proceso de lenguaje secundario, o un texto. El texto de segundo orden que se obtiene como resultado encerrado, dispuestos en un solo nivel jerárquico, subtextos en lenguajes diversos, y no deducibles uno de otro, entonces, se basa en una fórmula verbal y un gesto ritual.

“El lenguaje de arte y mitología, mediante el lenguaje de la danza se transmiten gestos, actos, palabras y gritos, y cuyo proceso que [duplican] semióticamente.” (Lotman, 1996: 79)

Desde el punto de vista de la semiótica de la cultura, el texto cuenta con varias funciones: la primera es la función de transmitir la información constante. “El texto cumple la función de un mensaje dirigido del portador de la información al auditorio” (Lotman, 1993: 18) como la relación del remitente y el destinatario. Los receptores pueden recibir informaciones desde el texto. Secundariamente, “el texto cumple la función de memoria cultural colectiva” (Lotman, 1993: 18). Asimismo, el texto tiene “la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositada en él y de olvidar otros temporalmente o por completo” (Lotman, 1993: 19) Con estas palabras, se explica su función para guardar información antigua y producir continuamente nuevas. Tal y

como en diferentes textos de *Madame Butterfly* y *Turandot* pueden ser conocidos para la gente de hoy en día; y las informaciones de los textos tempranos pueden ser encontradas en su desarrollo posterior, puede explicar la función mencionada del texto. Y con su función de producir nuevas informaciones, los textos también están renovado constantemente. Los nuevos textos se producen y desarrollan en el proceso de la transformación de códigos: en el proceso de utilizar el código de texto inicial y el código de la traducción se producen nuevos textos. Por eso, el texto es un mecanismo importante que conecta los símbolos y el espacio cultural.

De hecho, al analizar *Madame Butterfly* y *Turandot*, las palabras o discursos no pueden explicar una historia por completo. El texto primario aparece cuando se introduce la leyenda y novela. Se incluye no solo una palabra o una frase. Las descripciones de contexto histórico, los discursos y los argumentos, entre otras informaciones tienen que ser codificadas e interpretadas. Por eso, las obras literarias se transforman desde los textos tempranos de las dos obras mencionadas.

En el siguiente proceso, estos textos primarios se desarrollan y varían, aparecen textos más complicados que abarcan bastantes símbolos que necesitan ser codificados para conocer su sentido. En las representaciones escénicas y cinematográficas, los elementos son abundantes y variados, porque se incluye la música, el diseño de escenas, el vestuario, el gesto y movimiento de los personajes, asimismo, la expresión y discursos de las figuras expresan y dirigen sentidos más complicados.

De acuerdo con las funciones del texto, se puede encontrar, asimismo, la información continuada de contenidos en los diferentes textos de *Madame Butterfly* y *Turandot*. La historia de *Madame Butterfly* puede ser creada en primer lugar por medio del diálogo de las personas. Puede ser una historia inventada cuando los occidentales tienen contacto con los japoneses. Después, aparecen las novelas que añaden contenidos más concretos que describen el contexto social y las imágenes de las figuras.

En cuanto a su representación escénica, las personalidades de los personajes son más distintas y tienen más características que están en consonancia con el “símbolo de lo japonés”. Desde su representación visual, el diseño del escenario, el vestuario de los personajes y las actuaciones, etc., también se acercan más a las características culturales

japonesas. En el proceso de formación de diferentes textos, la información existente en el texto original se retiene y continuamente se genera nueva información. Esto puede utilizarse para explicar el desarrollo del texto del *Turandot*, en el que “la cultura china” y “la princesa china” es una información esencial en el proceso de producir nuevos textos.

En realidad, al explicar los textos relacionados con las dos obras, tiene que ponerlas en dos espacios, que constituyen el entorno cultural oriental y occidental porque los diferentes contextos culturales se pueden explicar de diferentes maneras. Todas ellas son historias basadas en la cultura oriental. Por eso, no solo los textos que crean por los autores, compositores y directores occidentales sino también por los orientales, intentan explicar una “cultura oriental”. Se convierte en el foco de la codificación de *Madame Butterfly* y *Turandot*. Por lo tanto, la investigación con respecto a los textos de las dos obras no puede alejarse de la noción de semiosfera como el espacio semiótico en el que se da el significado e interactúa con él.

Per ejemplo, en *Madame Butterfly*, “el kimono” es en un símbolo importante para marcar la imagen de Cio-Cio-San. En las representaciones escénicas, esta mujer siempre lleva esta vestimenta. Sin embargo, para los occidentales, este atuendo se relaciona con “la tradicionalidad” y “elemento femenino” de Japón. Para ellos, todas las mujeres japonesas tienen esta forma de vestir. No obstante, para los japoneses, diferentes clases de mujeres tienen distintos vestuarios y su vestimenta cambia según la ocasión. En la cultura japonesa, el kimono y su estilo representa el estatus social de una mujer. Y las japonesas lo llevan en las grandes fiestas ceremoniales. A diferencia con la costumbre japonesa, en las representaciones operísticas tempranas que se representaban por los occidentales, este atuendo es para que las actrices sean interpretadas como “mujeres japonesas” y “geishas”. Del mismo modo, todos estos elementos (vestuario, representación de escenario, las interpretaciones de los actores y cantantes, entre otras cosas) pueden codificar y analizarse dentro de diferentes espacios culturales (europeo, norteamericano, japonés, chino, etc.) con significaciones diversas.

“La frontera” es un concepto para la noción de semiosfera. Tal y como en el terreno lingüístico, las diferentes lenguas pueden diferenciar distintas culturas. La frontera sirve como una muralla invisible para impedir la comunicación entre las personas con

diferentes idiomas siempre y cuando uno pueda entender el del otro. El idioma como un símbolo también necesita ser decodificado de acuerdo con la cultura y el uso del lenguaje en diferentes lugares para poder expresar significado. La existencia de la frontera puede ser un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. De acuerdo con Lotman:

“La función de toda frontera y membrana se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo, y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información.” (Lotman, 1996: 24)

De hecho, al atravesar la frontera se realiza intercambio de información y mensajes del interior y exterior de la semiosfera; este proceso produce continuamente nuevas informaciones mientras los textos pueden mantener esta dinámica. Para producir una obra occidental que tiene un contexto cultural oriental es necesario establecer las relaciones simbólicas entre las dos culturas. En *Madame Butterfly* y *Turandot*, los creadores deben tener un conocimiento primario sobre la cultura japonesa y china. Primero, necesitan analizar el lenguaje de cada uno, después comprender sus hábitos de vida y poder ir interpretando cada vez más las culturas correspondientes. La codificación sobre ambos idiomas es la parte importante para atravesar la frontera. Y las nuevas informaciones que conocen desde ambas partes consisten en el resultado de esta actividad.

Al mismo tiempo, al realizar el proceso mencionado, se pueden producir choques y conflictos de símbolos que representan diferentes culturas. Así que, Lotman introduce dos conceptos “el centro” y “la periferia” para explicar esta actividad dentro de la semiosfera.

“El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia.” (Lotman, 1996: 29)

De acuerdo con Lotman, la semiosfera tiene una característica que es su irregularidad de su estructura interna. Debido a este rasgo, se convierte este espacio simbólico en un sistema dinámico, se intercambia y produce constantemente informaciones nuevas. Al mismo tiempo, “el centro” es la parte muy desarrollada, estructurada, organizada y poderosa del espacio mientras que “la periferia” con estructura descentralizada, sin organización o poco organizada. Sin embargo, las actividades dentro de la semiosfera pueden ser complicadas, es decir, algunos textos que ocupan en “el centro” pueden transformarse en elementos de “la periferia”. Los que están en “la periferia” también se pueden mover hacia “el centro”. La frontera está entre el centro y la periferia, las interacciones de dos ámbitos atravesando la frontera que impulsa a las partes periferias de la semiosfera hacia el núcleo.

Para *Madame Butterfly* y *Turandot*, se utiliza poca descripción para crear el mundo oriental en la leyenda y poesía, porque en los textos tempranos, el mundo occidental y oriental tiene comunicación limitada. La cultura oriental para el otro es lo misterioso y lejano, porque las dos partes no pueden entenderse con distintos sistemas de lenguaje, además, ellos no pueden superar la distancia geográfica. De hecho, se describe el mundo oriental como un sitio imaginado desde el punto de vista de los occidentales.

En los años 90 del siglo XIX y XX, cuando aparecen las novelas relacionadas con las dos obras, se incluyen obviamente bastantes contenidos sobre la descripción de costumbre y la imagen concreta de las figuras orientales. La cultura de los dos países, Japón y China, ha llegado de forma cada vez más abundante. Esta situación refleja la comunicación del mundo occidental con los dos países. En esta época, se comenzaron a romper las restricciones del lenguaje y la geografía y lograron un entendimiento de las culturas del otro. De hecho, en las novelas, los elementos que provienen de las culturas orientales se mueven poco a poco al centro de la semiosfera.

En cuanto a las representaciones de la ópera y cine, la cultura oriental constituye el foco para la interpretación. Especialmente, en las que representan por los orientales, se incluye más detalle para recuperar los elementos orientales de acuerdo con su propia cultura.

El conjunto de funciones y características de la semiosfera asegura las actividades de los textos e intercambios de símbolos y estas actividades permiten que este espacio se mantenga vivo y dinámico. Por eso, debido a la existencia de la semiosfera, los textos de *Madame Butterfly* y *Turandot* pueden ser interpretados y codificados desde diferentes aspectos y producen nuevas versiones. Al mismo tiempo, se añaden cada vez más informaciones nuevas para las dos obras.

Semántica del objeto

En este trabajo, se analizan principalmente las representaciones del Oriente en dos óperas occidentales. De hecho, la representación de los elementos en el escenario es muy importante para realizar toda la investigación. En el escenario de *Madame Butterfly* y *Turandot*, los objetos que utilizan para establecer el entorno como en Japón y China y configurar las imágenes de las figuras son esenciales. A través del uso de estos objetos se expresan sentidos semióticos, es decir, el objeto forma parte de la semiosis del texto escénico. De acuerdo con Umberto Eco, “Todas las cosas que la semiótica no puede estudiar de otro modo entran dentro de su dominio por lo menos al nivel de una SEMANTICA ESTRUCTURAL.” (Eco, 2000: 52). Como toda investigación está vinculada con el terreno semiótico, el estudio de objeto dentro esta disciplina es muy importante para cumplir en los análisis.

En este trabajo se utilizan principalmente las teorías de Umberto Eco y Roland Barthes para explicar el objeto y su función en el terreno semiológico. En el artículo de Roland Barthes, *Semántica de objeto*, el semiólogo hace referencia a que la función de estudio de lingüística es una forma para que la gente exprese sentido a través los sonidos articulados. Mientras que el estudio sobre “las cosas que no son sonidos” (Barthes, 1993: 245) también es importante, de hecho, las ciencias relacionadas con “el objeto” no lingüístico explican el significado de los signos que no se “hablan” o “dicen”.

La noción de Barthes sobre la semántica del objeto empieza con la discusión con respecto a las definiciones del “objeto”. Primero citó la definición de objetos de diccionarios y de otros investigadores, incluido el de que los objetos son cosas que podemos ver, tocar y pensar. Después, se hace referencia a otras connotaciones para

explicar en profundidad y de forma semántica. El objeto “se define como lo que es fabricado”, tales como el bolígrafo, la tela, la televisión, es decir, todas las cosas de consumo pueden ser interpretados como el “objeto”.

“Se trata de la materia finita, estandarizado, formada y normalizada, es decir, sometida a normas de fabricación y calidad; el objeto se define ahora principalmente como un elemento de consumo: cierta idea del objeto se reproduce en millones de ejemplares en el mundo, en millones de copias: un teléfono, un reloj, un bibelot, un plato, un mueble, una estilográfica, son verdaderamente lo que de ordinario llamamos objetos; el objeto no se escapa ya hacia lo infinitamente subjetivo, sino hacia lo infinitamente social.” (Barthes, 1993: 247)

Por consiguiente, en *Madame Butterfly* y *Turandot*, los objetos pueden ser las cosas que podemos ver en el escenario. En las representaciones operísticas, el vestuario, el tocado, el peinado, la silla, el abanico, entre otras cosas pueden ser semióticamente el “objeto”.

De acuerdo con Roland Barthes, el objeto es “una cosa que sirve para alguna cosa” (Barthes, 1993: 247), es decir, cumple una función y expresa sentido. Efectivamente, “no hay ningún objeto que escape al sentido” (Barthes, 1993: 248). Lo que puede servir para entender la semántica del objeto. Eco tiene una idea semejante, utiliza el ejemplo de la palabra “automóvil” para explicar esta función del objeto:

“Cuando el automóvil se presenta COMO OBJETO. En otras palabras, el objeto //automóvil// se convierte en el significante de una unidad semántica que no es sólo «automóvil» sino que puede ser, por ejemplo, «velocidad», «conveniencia», «riqueza». Y, por las mismas razones, como hemos visto en 0.8.2.1, el objeto //automóvil// se convierte en el significante de su función (o uso) posible.” (Eco, 2000: 52)

En el análisis del presente trabajo también se utiliza esta noción. Por ejemplo, en *Madame Butterfly*, el kimono puede simbolizar una vestimenta japonesa tradicional; se representa, asimismo, la identidad de Cio-Cio-San (como mujer japonesa) e incluso se relaciona con el carácter de esta mujer (elegante, dócil y educada). Por eso, se puede

¹ ECO, Umberto (2000): *Tratado de Semiótica General*, traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, S.A. [En 0.8.2 La producción de instrumentos de uso, el semiólogo menciona un ejemplo de piedra y explica su función en diferentes condiciones y expresan distintos sentidos; por eso, se hace referencia una relación significante entre objeto y función]

analizar la transformación de esta figura a través del cambio su vestimenta. En Turandot, el elemento “dragón” aparece en diferentes escenas y para diferentes objetos. Cuando se utiliza para el emperador, significa su dignidad y poder. Sin embargo, este símbolo está utilizado para los objetos las banderas y la tela con edicto imperial, se equivale a las ideas del emperador. Por eso, el objeto siempre explica muchos sentidos que consisten en su función o uso.

En la parte del análisis sobre las representaciones escénicas y cinematográficas, se pueden encontrar más ejemplos que explican la función del objeto. Se puede organizar el siguiente esquema:

Ópera y cine	Significante	Significado básico	Significado en la ópera o cine
Madame Butterfly (cine)	Zapato	Un tipo de vestimenta	La esposa de Cio-Cio-San que utiliza para expresar sentimientos de anhelo
Madame Butterfly (ópera)	Cerradura	Para cerrar la puerta	Restricciones patriarcales a las mujeres; La debilidad de las mujeres orientales
Madame Butterfly (ópera)	Sombrilla de aceite y papel	Un objeto de decoración	Interpretar como una japonesa
Madame Butterfly (ópera)	Bandera EE.UU.	Una insignia	El sueño norteamericano; El anhelo por el esposo
Madame Butterfly (ópera)	Cruz	Figura formada por dos líneas	Insignia y señal de cristiano; El símbolo de Pinkerton; La rebelión de la mujer
Madame Butterfly (ópera)	Daga	Un arma	La fidelidad; Gloria de la familia

Turandot (ópera)	Dragón	Un animal legendario y auspicioso	El poder y dignidad de la familia real; El emperador; La cultura china
Turandot (ópera)	Máscara	Un objeto que cubre rostro	Tristeza; Furia; Simpatía

En el artículo mencionado de Barthes, se indica que:

“El objeto sirve para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones, todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto.” (Barthes, 1993: 248)

“El objeto se encuentra en la encrucijada de dos coordenadas. La primera de las coordenadas es la que yo llamaría una coordenada simbólica: todo objeto tiene, si puede decirse así, una profundidad metafórica, remite a un significado; todo objeto es por lo menos el significante de un significado... La segunda coordenada es lo que yo llamaría la coordenada de la clasificación, o coordenada taxonómica (la taxonomía es la ciencia de las clasificaciones)” (Barthes, 1993: 249)

Estas palabras van a explicar aún más las características del objeto. La primera es lo que ha mencionado antes, la función de expresar sentido; y la otra es la función de clasificación. Aunque todos los objetos pueden cumplir la primera función, sus características diferentes hacen que distinguir de los demás.

En el artículo de Barthes, se utiliza el ejemplo de teléfono para explicar aún más estas palabras. Los teléfonos sirven como un instrumento para realizar las comunicaciones. En este sentido, su uso principal desde el punto de vista de la gente es “comunicar”. Sin embargo, Barthes indica aún más que la forma y color de los teléfonos hacen que ellos doten de sentidos diferentes. Los que tienen color blanco son usados para las mujeres y lo que es un símbolo de lujo; “hay teléfonos burocráticos, hay teléfonos pasados de moda, que transmiten la idea de cierta época (1925)” (Barthes, 1993: 248). De hecho, el “objeto” que tiene la misma función, se expresa diferentes significados.

En este trabajo, se investiga la función del atuendo. Es un objeto común para la vida diaria, su función básica puede ser mantener caliente o cubrir el cuerpo. Sin embargo, cuando lo relacionado con la moda, se puede tener bastantes otras interpretaciones. El

color, material y color, entre otros aspectos para la vestimenta expresan varios significados. En las representaciones analizadas en este trabajo. La vestimenta es un símbolo esencial para marcar la identidad y establecer las imágenes de las figuras.

Hablamos otra vez del uso del kimono en las representaciones operísticas de *Madame Butterfly*. La función básica para el kimono para los japoneses de hoy en día es un tipo de atuendo para las ocasiones ceremoniales. Sin embargo, este vestido se utiliza para destacar la característica de Cio-Cio-San como una mujer japonesa, su belleza, elegancia y elemento exótico como una oriental. Al mismo tiempo, en diferentes escenas este vestido también expresa sentidos variados. Cuando en la boda, esta vestimenta preciosa puede mostrar que nace de una familia educada y su respecto por la etiqueta tradicional; mientras que, en la escena de su suicidio, este vestido se convierte en un símbolo de espíritu puro de la mujer. Ciertamente, se puede analizar el sentido en otros aspectos, estos constituyen un contenido muy importante de este trabajo.

Un vestido brillante en la ópera de Turandot, puede representar la dignidad y belleza de la princesa y esta forma de vestir hace que se diferencie de los demás. En la representación, a las otras mujeres les es imposible ponerse el mismo estilo de vestido que ella, porque este vestido es para resaltar su importancia y clase suprema. Además, solo las figuras que tienen el estatus social superior a la princesa pueden llevar vestimenta más brillante que ella. Por ejemplo, en comparación con Turandot, su sirvienta Liu siempre tiene una forma de vestir más sencilla.

Adicionalmente a investigar la vestimenta, también se puede estudiar el significado de la influencia de bordados y ornamentos para el cambio de significado del atuendo. Así como el sentido de los objetos como muebles, la cruz, zapato, entre otras cosas en las representaciones.

“Los significados de los objetos dependen mucho no del emisor del mensaje sino del receptor, es decir, del lector del objeto.” (Barthes, 1993:253)

En las diferentes representaciones operísticas de *Madame Butterfly* y *Turandot*, se utilizan distintas formas para interpretar “las culturas orientales”. Sin embargo, las audiencias que reciben informaciones parecidas pueden dar comentarios totalmente

variados. Algunas escenas u objetos que son considerados con elementos orientales desde la perspectiva de los occidentales, pueden ser estereotipos de la visión sobre los japoneses o chinos. Por eso, para realizar los análisis del trabajo, también se necesita investigar los comentarios y reacciones de audiencias de ambas partes para ver qué significan, cómo se interpretan.

1.4.3 Marco contextual de “poder”

En la tercera parte del marco teórico se presenta la noción del “discurso” y su relación con el “poder” desde el punto de vista de Michel Foucault y Judith Butler. Las teorías de sociólogo francés pueden utilizarse para explicar la relación de Occidente y Oriente en la historia de *Madame Butterfly* y *Turandot*; mientras que las de Butler nos permiten comprender el conflicto de “género” y la confrontación de hombre occidental con la mujer oriental en las dos obras mencionadas. Además, las nociones de Butler pueden ser una extensión de la explicación de “poder” desde el aspecto de “género”.

El discurso y el poder

El discurso tiene varias explicaciones según el diccionario Real Academia Española, entre ellos, se han dado muchas definiciones desde el aspecto sociológico y lingüístico. Por lo tanto, se define como un “acto de la facultad discursiva.” (RAE) y una “serie de las palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o se siente.” (RAE), etc. El uso de esta palabra siempre está vinculado con los dos terrenos. Sin embargo, el análisis sobre el discurso puede alcanzar a muchos otros campos de estudio, por ejemplo, campo de la literatura, la semiótica, la hermenéutica y las ciencias políticas.

“El término de ‘análisis del discurso’ fue acuñado por Harris (1952) [...] La escuela francesa y, de forma particular, Pecheux (1990) y Courtine (1981), son señalados como pioneros del análisis del discurso como disciplina” (Adamini, 2016: 6).

Y las investigaciones de esta disciplina fueron influenciadas en gran medida por Michel Foucault.

Para el sociólogo francés, el discurso puede estar relacionados con todos los aspectos de la sociedad, y dirigen las acciones de las personas. El discurso, además, es “un conjunto heterogéneo”:

“[...] discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas pertenecen a un conjunto heterogéneo” (Ulloa, 1991: 128)

Desde estas palabras, el término de Foucault sobre el discurso está estrechamente vinculado con el poder. En su *El Orden del Discurso*, el autor da una explicación más concreta sobre esta noción. En el inicio de este discurso, se ha mencionado:

“Más que tomar la palabra, habría preferido verme envuelto por ella y transportado más allá de todo posible inicio. Me habría gustado darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo: me habría bastado entonces encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios, como si ella me hubiera hecho señas quedándose, un momento, interrumpida. No habría habido por tanto inicio; y en lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su posible desaparición.” (Foucault, 2005: 11)

Tales palabras explican que todos están dentro de un espacio rodeado por el discurso como si estuviéramos en un sistema de poder, nadie puede escapar de esta red de poder. Por tanto, el discurso tiene el orden, por eso, se relaciona, asimismo, con el deseo y el poder.

“El discurso el discurso -el psicoanálisis nos lo ha mostrado -no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues -la historia no deja de enseñarnoslo- el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.” (Foucault, 2005: 15)

El sujeto no puede escapar de la red del poder, el discurso es una fuerza y su contenido puede dar influencia a las acciones. Un ejemplo planteado por Foucault es “lo prohibido” como “Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o

privilegiado del sujeto que habla” (Foucault, 2005: 14). Estas prohibiciones tienen el poder de regular y vigilar a las personas.

Cuando el término del discurso definido por Foucault se utiliza para explicar la relación entre el Occidente y el Oriente, se puede observar esta fuerza de discurso. En las novelas de origen de *Madame Butterfly*, las mujeres japonesas siempre son más obedientes, suaves y elegantes, estas descripciones encuadran las imágenes inherentes de los orientales para los occidentales. La madame japonesa está creada y definida por los novelistas, Pierre Loti y John Luther Long. Ellos crean las figuras de acuerdo con sus imaginaciones, el discurso y personalidad también fueron creadas por ellos por parte de los conocimientos con los orientales. Desde el punto de vista de los protagonistas occidentales, estas mujeres son brillantes como las “muñecas” que suelen ser vistas en un jarrón de porcelana. Estos hombres nunca les tratan como a mujeres occidentales.

Tal y como el discurso de los orientales también estaba definido por los occidentales en aquel entonces cuando crearon las novelas. El discurso para este ejemplo pueden ser las descripciones sobre estas mujeres orientales. En *Madame Crisantemo*, la protagonista es creada como una mujer obediente en su apariencia. No obstante, en el fin de la historia, cuando el marino regresó a casa porque quiso ver la tristeza de la señora, el resultado le decepcionó. La mujer no sentía ninguna melancolía por su salida y esparció los billetes que él le dejó.

Este argumento refleja una conciencia general de los occidentales respecto a los orientales. El Oriente es brillante y fascinante como las mujeres que crean en las novelas, pero también es muy fácil de ser controlado y manipulado. El Occidente representa la riqueza, la fuerza y modernidad, mientras que el otro refleja la tradicionalidad, antigua y retrasada. Por eso, las mujeres tienen que sentirse tristes por la salida de los occidentales como el Oriente tiene que permanecer el deseo y esperanza sobre el mundo occidental.

La imagen de esta mujer satisface “el gusto” de los occidentales sobre los orientales. Este poder del discurso también puede utilizar para analizar del diseño de imagen de otra figura, la del norteamericano. Esta figura no representa una imagen positiva en la novela de John Luther Long ni en el libreto de la ópera *Madame Butterfly*. Es arrogante y maleducado. Porque Pinkerton pertenece al Occidente representado por Norteamérica, y

hay gran diferencia con los europeos. Se crean esta imagen negativa para mostrar el desacuerdo con respecto a las fuerzas emergentes representadas por los estadounidenses. Esto también refleja el control de discurso de los occidentales tradicionales a los modernos.

En las óperas, el poder también refleja a través de la relación entre los personajes: los estadounidenses controlan a los japoneses. En *Madame Butterfly*, Cio-Cio-San es completamente sumisa ante Pinkerton. Si bien Turandot resistió a los admiradores extranjeros y expresó su descontento con la invasión de otros países, finalmente fue conquistada por el beso de Calaf.

La investigación de Judith Butler sobre el término de *discurso* está relacionada considerablemente con el estudio del feminismo. Se utiliza el “género” que no se corresponde al “sexo” e indica que las definiciones de estas dos palabras tienen gran diferencia. En su libro *El género en disputa*, se menciona “el género se construye culturalmente” (Butler, 2007: 54). Por lo tanto, en el proceso de construcción de género entre culturas y dentro de una cultura.

“En diferentes culturas y sociedades, los conceptos de género y las normas de comportamientos se construyen de acuerdo con las costumbres locales de ese momento. Por ejemplo, la cultura asiática exige que las mujeres sean pasivas y sumisas, y las características de personalidad de las mujeres asiáticas se construirán de esta manera.” (Li Yinhe, 2009: 1)

Las palabras de Li Yinhe corresponden a los argumentos en *Madame Butterfly*. En el proceso de construir la imagen de Cio-Cio-San, ella fue diseñada como una mujer totalmente obediente. Hay dos argumentos importantes pueden ser pruebas de esta obediencia absoluta: una es que la mujer cambia su religión por su esposo; y la otra es su suicidio al final por abandono del marido. Los dos actos de Cio-Cio-San puede reflejar las representaciones de las mujeres orientales desde el punto de vista de los occidentales.

Un fenómeno común es que la gente rara vez ve obras que muestren historias concentradas en el amor entre hombres orientales y mujeres occidentales, al menos no muchas son populares y famosas. Sin embargo, las historias inventadas alrededor de mujeres orientales que admiran a los hombres occidentales es común y recibidas por el

público occidental. Al mismo tiempo, las imágenes de los hombres orientales en las representaciones de los occidentales son como villanos, son insidiosos, astutos, incluso un poco espeluznante. En cambio, las mujeres en estas obras son como Cio-Cio-San, son muy obediente y no resiste a su vida trágica.

Esta tendencia en las obras operísticas y cinematográficas que representan el “Oriente” del siglo XX, constituye una metáfora del poder entre Oriente y Occidente. En esta confrontación, los occidentales quieren aprovechar este discurso de género para dominar el otro. Por eso, se inventa las mujeres que es débil y obediente para demostrar que el Oriente es tan fácil de controlar y dominar como estas mujeres.

En el mismo sentido, en las óperas que interpretadas por los orientales, existen aspectos diferentes que las que representadas por los occidentales. A través de usar el término del discurso, se puede revisar si en estas representaciones operísticas intentan corregir “los errores” para que sean más “oriental” y conforme con sus propias culturas. De esta manera, los orientales intentan recuperar su poder del discurso para medio de corregir esos malentendidos o aspecto estereotipado.

El espacio del discurso y el poder

La función “vigilar” es un punto clave que se menciona por Foucault, en su libro *Vigilar y castigar*. Se menciona que la prisión es en realidad un lugar donde todos los derechos están bajo supervisión. La cárcel es un espacio perfecto para realizar el discurso, no solo la tortura física o disciplina verbal, o lo que llama “buen encauzamiento” (Foucault, 2002: 157), lo que significa que el objeto y funcionamiento del poder del discurso están todos en un espacio.

El análisis del espacio puede relacionarse con la semiótica porque la realización y movimiento del poder también depende de signos del espacio. El escenario para las óperas de *Madame Butterfly* y *Turandot* es muy importante para interpretar y representar el Oriente y mostrar el poder del discurso. El escenario es un campo semiótico compuesto por personas y objetos, por lo que se puede explicar desde tres aspectos: las características del espacio, la transmisión de símbolos y las actividades de signos a

explicar - cómo los objetos en el escenario vigilan el comportamiento de las personas y cómo las personas se comunican entre sí; cómo estos símbolos realizan funciones de vigilancia; mientras cómo las interacciones de discurso o acción de las personas transmiten poder.

El funcionamiento del poder es una actividad simbólica que sigue las leyes de la comunicación, por lo que, en el marco de la semiótica, se puede analizar mejor el modo de funcionamiento del poder. En *Madame Butterfly* el espacio donde se transmiten los símbolos es la casa de Cio-Cio-San y Pinkerton, los escenarios de la sala son un reflejo del control patriarcado y la transmisión del poder del discurso del norteamericano a la japonesa. De hecho, las razones externas e internas por las que Cio-Cio-San se convierte en objeto de restricciones de poder pueden explicarse a partir de las características espaciales, la transmisión de símbolos y el significado de estos símbolos dentro de la casa. Al mismo tiempo, también podemos explorar las limitaciones y vigilancia del discurso occidental sobre el de los orientales por medio de estos personajes.

En *Turandot*, el espacio para ejercer del discurso y el poder se convierte en el palacio. Al mismo tiempo, las posiciones de la princesa y el príncipe se reemplazan. La princesa se convierte en la ejecutora de los derechos al principio, pero a través de los cambios de símbolos en este espacio (cambio de vestimenta, escenas y movimiento de las escenas de la princesa y Calaf), es posible conocer los cambios de poder en este espacio.

En las representaciones de las dos óperas, el escenario también constituye un espacio para transmitir el poder patriarcado. En la cultura oriental, el sistema patriarcado es muy estricto. Las mujeres no solo están vigiladas por su esposo, sino también está en el control de las generaciones anteriores, lo que resultan los motivos que conducen a la “rebelión” de Cio-Cio-San ante su familia. En el escenario existe dos tipos de discurso que impone vigilancia para la mujer. La primera se transmite por las hablas, es decir, las comunicaciones verbales o diálogos entre los personajes definen la relación de poder entre ellos. En la comunicación, Cio-Cio-San siempre está obediente a su esposo y su tío. Ella se considera cómplice de su marido y teme la fuerza de la familia. Todo esto se puede lograr analizando sus líneas en el libreto de la ópera. El segundo modelo de discurso se lleva a cabo por los objetos relacionados con Pinkerton y la familia de Cio-

Cio-San. En concreto, la espalda su padre, los retratos de sus ancestros, el bastón del tío entre otras cosas, se convierten en símbolos del poder de la familia.

En comparación con *Madame Butterfly*, Turandot no refleja tanto la influencia de poder patriarcal para las mujeres. Sin embargo, a través de analizar los elementos en el escenario, se puede conocer esta transformación del poder de discurso desde la mujer al hombre. En este proceso, es inevitablemente considerar el significado de escenas dentro de espacio del poder patriarcal.

1.5 Hipótesis de investigación

H1. El Oriente es una “categoría” construida en el imaginario occidental a partir de una serie de lecturas parciales y de elementos filtrados o seleccionados en detrimento de otros posibles.

H2. Las puestas en escena de *Madame Butterfly* reflejan las diferencias históricas del momento y las relaciones interculturales

H3. La representación de lo ‘femenino oriental’ supone una forma de idealización dentro del sistema patriarcal oriental y occidental.

Preguntas complementarias de investigación

—¿Cuáles son los elementos que determinan el valor exótico de los temas orientales en el siglo S. XVIII y cómo evolucionan?

—¿Cómo afecta la “moda oriental” (vestuario, decoración, música, literatura...) en la percepción de Oriente?

—¿Cuáles son los principales estereotipos que se crean respecto a Oriente?

—¿Cómo se percibe a la mujer oriental a través de las obras seleccionadas?

—¿Existe una perspectiva colonial en la visión de oriente a través de las obras seleccionadas?

—¿Cómo afectan los enfrentamientos —guerras del Opio o cierre de Japón a Occidente— en la percepción de oriente desde la ópera?

—¿Mantienen las puestas en escena de las óperas orientales la misma mirada tradicional sobre Oriente?

1.6 Enfoque metodológico y técnicas de investigación

1.6.1 Análisis de los elementos identitarios, representaciones

En este trabajo se analiza principalmente cómo se representan los elementos orientales en las óperas occidentales. Por eso, se incluye un amplio contenido sobre las investigaciones con respecto a los elementos chinos y japoneses que pueden ser identificados como contenidos de las dos culturas desde el punto de vista del mundo occidental.

Como unas obras muy representativas de Giacomo Puccini, estas tienen una influencia significativa tanto en Occidente como en Oriente. Debe considerarse el desarrollo del texto y las diferencias de forma de identificación y representaciones en diferentes etapas. Al elegir el corpus, también tiene que contemplarse la necesidad de que el contenido debe incluir objetos de investigación de diferentes países.

Desde el punto de vista del texto, en la leyenda, las novelas, el drama y la ópera es inevitable considerar que existen distintas formas para identificar las culturas orientales. Por eso, la investigación del desarrollo del texto es necesario. En este trabajo, he elegido dos obras de novelas que se consideran generalmente como el origen literario de la historia de *Madame Butterfly*, investigando los elementos japoneses y cómo se establecen “la mujer japonesa” y su “sueño occidental” que describen en la novela.

En cuanto a *Turandot*, su origen puede ser más complicado, porque hasta la creación de la ópera, esta historia ha experimentado un largo recorrido en su desarrollo. “La princesa china” tiene relación con el poema de Persia que nos cuenta un relato ruso, pero en aquella época no confirma el contexto en China. Después se convierte en una leyenda árabe recopilada por un orientalista francés. En este proceso, se afirma el contexto cultural que está en el país referido. Hasta las adaptaciones de drama y ópera, la historia

se convierte más al “contexto histórico chino”; se incluyen cada vez más elementos que pueden ser identificados como “componentes chinos”.

En los análisis de las puestas en escena, hay que tener en cuenta que son dos obras que representan diferentes regiones del mundo. Por eso, en los países occidentales y orientales existen formas desiguales para establecer el contexto de la historia. Cada año, hay miles de puestas de escena con respecto a las dos óperas y cómo elaborar el corpus para los análisis de este trabajo es un gran desafío.

En los análisis de las puestas en escena de las óperas, se incluyen más aspectos que pueden utilizar este método de investigación. Como en este trabajo se incluyen no solo las puestas en escena occidentales sobre las dos óperas, sino también las versiones chinas y japonesas, en ellas varía el tiempo de producción. Por eso, se hacen referencia a sus diferentes formas de representación cuando se analiza los elementos culturales.

En las puestas en escena estadounidenses, los objetos identifican a elementos japoneses y chinos en lugar de los del otro país o de Occidente; en otras representaciones operísticas, hay que estudiar cómo se transforman estos elementos; en la misma línea, saber qué sucede en las puestas en escena de estas óperas que tienen origen del Occidente en China y Japón, si se incluye modificaciones o filtros de contenidos. Estas investigaciones se basan en el modo de análisis de las representaciones.

1.6.2 Análisis semiótico-textual de las obras, comparatística

Consideramos que cada puesta en escena es una manifestación textual, una forma codificada por múltiples lenguajes, que van del vestuario a la decoración, del maquillaje a la interpretación. Para analizar estos textos usamos modelos semióticos capaces de explicar los distintos lenguajes y su combinación, para ello la Semiótica de Lotman nos permite abordar el problema de la representación y de los códigos manejados en cada versión. Los análisis de cada una de las representaciones permiten, igualmente, un modo comparatístico estudiando el motivo de cada caso en función de sus contextos culturales, tanto espacial como temporal-históricamente.

De esta forma, el análisis permite, con unidades de significación similares, la

comparación entre representaciones. La representación es la unidad textual, ya que tiene sus límites en el contexto cultural y se diferencia de otras representaciones. Son los productos textuales de un texto que sirve de fundación (Lotman) de su universo cultural de significación.

1.6.3 Análisis de la bibliografía sobre el tema

Para construir y organizar un marco teórico completo para realizar los análisis del trabajo, se utiliza principalmente los conceptos de semiótica cultural, semiología de espacio, estudios de discurso y elementos identitarios, y representación, etc. Los materiales principales provienen de libros físicos en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, así como materiales de investigación e informes de investigación de académicos relevantes.

Todos los materiales de cine y televisión que están compuestos en el corpus son de los materiales públicos de cine y televisión de YouTube y los productos audiovisuales disponibles en el mercado.

Para entender el origen de las dos óperas, me remito a algunos artículos, libros y páginas web para entender los antecedentes históricos antes del nacimiento de las dos obras ópera. En este trabajo, también se analiza si estos textos contienen el origen de esta historia, e investiga los cambios del texto en diferentes periodos y modificar, por eso, esto no solo necesita el propio análisis sobre el desarrollo de los argumentos de la historia en distintos períodos de textos, sino también hacer una investigación comparativa de otros investigadores. En este proceso, debe recopilar los materiales de estos investigadores y analizar sus perspectivas.

A partir de la comparación entre las culturas oriental y occidental, no solo tiene que conocer los costumbres y tradicionales de los occidentales para la ópera, sino también tienen que conocer las culturas orientales, especialmente, las de China y Japón. En este proceso, tiene que consultar muchos libros e investigaciones sobre la cultura y tradición de los dos países. Los principales canales para realizar estas investigaciones se basan en sitio web académico, en concreto, Centro Nacional de Documentación de Filosofía y

Ciencias Sociales, cnki.net, Google escolar, CiNii Research, etc.

Se incluye, asimismo, el análisis de los comentarios de los públicos orientales a la hora de conocer las reacciones de ellos sobre las representaciones occidentales. En esta situación, se analizar también los documentales, las redes sociales y noticias que tienen comentarios del público sobre las obras.

Para la construcción y organización de la estructura del presente trabajo, voy a investigar desde el punto de vista de:

- Elaboración de un censo de óperas occidentales con motivos orientales
- Elaboración de un corpus de textos para analizar las transformaciones producidas desde los textos iniciales de Oriente a los libretos de las óperas correspondientes.
- Análisis de los contextos culturales de aparición de las obras para comprender su conexión con el "gusto" (L. Shücking) de la época.
- Uso de métodos narratológicos (Barthes), de la Semiótica de la Cultura (Lotman) para el estudio de las transformaciones de unos textos a otros y hermenéuticos.
- Análisis de los aspectos señalados en las obras (género, poder, estereotipos, etc.) (Foucault, Butler...)
- Creación del corpus de las puestas en escena de las obras del censo (textos audiovisuales)
- Análisis semiótico de los motivos, los elementos de la puesta en escena (visuales, escenarios, vestuario, etc.) de cada obra
- Comparación de los resultados de los análisis de cada una de las puestas en escena.

Los métodos empleados, en su conjunto, son semióticos, narrativos, hermenéuticos y los propios del análisis de la comunicación intercultural, de carácter comparatista.

1.7 Corpus de estudio

En el proceso de elaborar el corpus, se tiene en cuenta en primer lugar, el principio de elegir los objetos de análisis. En primer lugar, es necesario incluir las óperas que representan el “oriente”. Efectivamente, tiene muchas representaciones escénicas que intentan aprovechar la cultura oriental como el trasfondo creativo, en concreto, *The Mikado* (1885), *Flor de té* (1897) (una zarzuela), etc.

Entre estas obras creadas por los occidentales, se caracteriza la imagen del “Oriente” por sus conocimientos y contactos sobre los países orientales. Entre ellos, se destacan las dos obras de Giacomo Puccini, *Madame Butterfly* y *Turandot*. Se encuentran dos óperas bastante conocidas para tanto el público occidental como el de Oriente. Las dos obras nacieron en el siglo XX, en que los artistas tienen gran “gusto” por las culturas orientales, mientras a los públicos les interesan los elementos exóticos. Por consiguiente, las dos óperas son muy adecuadas para realizar los análisis del presente trabajo.

Secundariamente, las dos óperas tienen el contexto cultural respectivamente en Japón y China, los dos países incluyen una gran influencia para el mundo occidental en diferentes aspectos culturales. A través de dos fenómenos “chinoiserie” y “japonismo”, se permite entender la influencia de los elementos de los dos países para los occidentales. Teniendo en cuenta los motivos mencionados, este trabajo se concentra en analizar las representaciones de *Madame Butterfly* y *Turandot*.

Al confirmar las obras principales para desarrollar la investigación, se tiene en cuenta cómo mostrar los elementos orientales incluidos las dos obras occidentales. En primer lugar, se intenta estudiar la transformación semiótica de la cultura. Por eso, se incluye la investigación que muestra la derivación y la transformación del texto. En consecuencia, en este proceso, la construcción del corpus sigue las tres líneas de tiempo.

En la primera etapa, se tiene en cuenta la creación de texto literario, novelístico y escénico. Para *Madame Butterfly*, se indican dos novelas occidentales, *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti en 1887; y *Madame Butterfly* de John Luther Long en 1898, los dos relatos fueron creados en el siglo XIX. En cuanto al *Turandot*, su primera etapa de creación puede remontar al siglo XII como un texto de poesía, y tiene adaptación de relato legendario del siglo XVII. Después se incluyen las adaptaciones de drama en los

siglos XVIII y XIX. Por eso, en esta primera línea de tiempo, se organiza el corpus a través de su característica y los factores históricos que empujan al origen y desarrollo de la historia.

En la segunda etapa, se encuentra la creación de las primeras representaciones de las dos óperas. Es decir, el período de Giacomo Puccini y los autores que contribuyeron al nacimiento del libreto de las óperas. Este período es de siglo XX, entonces, se tiene en cuenta la influencia del “gusto” por las culturas exóticas, especialmente por las culturas japonesas y chinas. En consecuencia, el corpus incluye la representación de *Madame Butterfly* en 1904 y *Turandot* en 1924-1926, los años que compusieron las primeras creaciones del texto operístico.

En el tercer proceso, debe considerar las puestas en escena posteriores de las dos óperas. Para comparar las diferencias de las puestas en escena occidentales y orientales sobre la representación de las dos óperas. En el corpus, se incluyen tanto las puestas en escena de EE.UU., Italia como las de Japón, China e Israel. De esta manera, se puede analizar, asimismo, los montajes y las modificaciones de los directores orientales sobre las dos óperas occidentales. Al mismo tiempo, se puede conocer los comentarios del público y asesores culturales orientales sobre los errores que están dentro de las puestas en escena occidentales.

En este proceso de elegir las representaciones operísticas, también se tiene en cuenta el tiempo de las puestas en escena. La investigación debe considerar el cambio de contenido con el transcurrir del tiempo. Las primeras puestas en escena de las dos óperas pueden llevar un cierto estereotipo al representar los elementos culturales e interpretar las “figuras orientales”. Sin embargo, si estos contenidos cambian en las puestas en escenas posteriores más recientes, debe tener en cuenta en el análisis. Por eso, en este trabajo, se abarca diferentes representaciones de las dos óperas después de la época de Puccini. En concreto, en las puestas en escena, no solo incluye las de los años 80 en EE.UU., sino también las de 2020, 2021 y 2022, etc.

Con el propósito de analizar la influencia de la imagen de “Madame Butterfly” (la mujer oriente) para las adaptaciones cinematográficas y de musical, a la hora de organizar el corpus, se incluye, asimismo, las películas en los años 50, 60 y 90 para investigar la

imagen de “mujer oriente” y el modo de “Madame Butterfly” en el cine y musical. En estas películas, se encuentran *Madame Butterfly* (China, 1956), *Sayonara* (EE.UU., 1957), *El Mundo de Suzie Wong* (Reino Unido y EE.UU., 1960), *M. Butterfly* (EE.UU. 1993), *Miss Saigón* (Reino Unido, 2014).

Teniendo en cuenta todos los contenidos que incluyen en el presente trabajo, se elabora los siguientes esquemas de corpus:

Madame Butterfly				
Nombre	Autor/Director(a)	Año	Tipo	Presentación
Madame Chrysantheme	Pierre Loti	1887	Novela	La ópera de Madama Butterfly de Guicamo Puccini está basada parcialmente esta novela de Pierre Loti
Madame Butterfly	John Luther Long	1898	Novela	Otra referencia como materia para la adaptación del libreto de la ópera Madama Butterfly
Madame Butterfly	Giacomo Puccini	1904	ópera	El origen de la representación de la ópera Madame Butterfly
Madame Butterfly	Marion Gering	1932	Película	Una adaptación cinematográfica estadounidense de la obra
Madame Butterfly	Herbert von Karajan	1974	Ópera y película	La composición que combina la representación óperística y el montaje cinematográfico
Madame Butterfly- Arena di Verona	Franco Zeffirelli	2004	Ópera	Una puesta en escena en Italia
Madame Butterfly- Tokyo Bunka Kaikan	Kuriyama Masahiro	2006	Ópera	Una puesta en escena en Japón
Madame Butterfly- Tel Aviv	Luciano di Martino	2008	Ópera	Una puesta en escena en Israel
Madame Butterfly- Orquesta y Coro de Metropolitan de Nueva York	Patrick Summers	2009	Ópera	Una puesta en escena clásica en Estados Unidos
Madame Butterfly- Nuevo Teatro Nacional de Tokio	Kumiyama Tamiya	2011	Ópera	Una puesta en escena en Japón
Madame Butterfly- Tel Aviv	Gadi Schechter	2016	Ópera	Una puesta en escena en Israel

Madame Butterfly- Gran Teatro Nacional	Guo Shuzhen	2009	Ópera	Una puesta en escena en China
Madame Butterfly- El teatro de scala de Milán	Riccardo Chailly	2017	Ópera	Una versión original vuelva a la Scala de Milán, y también una nueva adaptación sobre la música final de la ópera
Madame Butterfly- Tokyo Bunka Kaikan	Kuriyama Masahiro	2019	Ópera	Una puesta en escena en Japón
Madame Butterfly- Nuevo Teatro Nacional de Tokio	Kumiyama Tamiya	2021	Ópera	Una puesta en escena en Japón
Madame Butterfly	Herbert von Karajan	2005	Drama	Una versión clásica del drama
Miss Saigón	Brett sullivan	2014.9.22	Musical	Una adaptación de representación musical basada de la ópera

Turandot				
Nombre	Autor/Director	Año	Tipo	Presentación
Las siete bellezas /princesas	Nezamí Ganyaví	Siglo XII	Épico	Se supone recoger algunas partes desde ese poema
Los mil y un días	François Pétis de la Croix	Siglo XVIII	Historias leyendarias	Se incluye una historia titulada <i>La historia de Calaf</i> que coinciden con la historia de Turandot
Turandot	Carlo Gozzi	1762	Comedia de arte	Una comedia basada del épico, es posible empieza a utilizar el nombre Turandot con la historia en China
Turandot, Prinzessin von China	Friedrich Schiller	1802	Drama	Una adaptación del texto literario de Gozzi, nos dejan a investigar las relaciones y diferencias entre las versiones literarias
Turandot	Giacomo Puccini/ Franco Alfano	1924-26	Ópera	La primera versión operística de Turandot, Puccini completó la composición de los anteriores dos actos, y Alfano cumplió el acto final.
Turandot-Orquesta y Coro de Metropolitan de Nueva York	Franco Zeffirelli	1987	Ópera	La versión muy apreciada entre las adaptaciones operísticas sobre Turandot
Turandot-La Ciudad Prohibida	Zhang Yimou	1999	Ópera	La representación clásica en China

Turandot- Estadio Nacional de Pekín	Zhang Yimou	2009	Ópera	Una puesta en escena en China
Turandot-El teatro de scala de Milán	Riccardo Chailly	2015	Ópera	Una puesta en escena en Italia que combina con los elementos de la comedia de arte italiana
Turandot- Opera Nacional de China	Wang Huquan	2021	Ópera	Una puesta en escena en China
Turandot-Orquesta y Coro de Metropolitan de	Franco Zeffirelli	2022	Ópera	Una puesta en escena estadounidense

Lista de películas que representan modelo de *Madame Butterfly* en el Cine

Nombre	Director	Año	Tipo	Presentación
Madame Butterfly	Yi Wen	1956	Película	Es una película de Hongkong, China que adopta algunos argumentos de Madame Butterfly, pero la historia se trata de una japonesa y un chino
Sayonara	Joshua Logan	1957	Película	Se cuenta una historia de un piloto de combate de la Fuerza Aérea de los EE. UU. que se enamora de una famosa actriz de teatro japonesa (similar al protagonista masculino de la Compañía de Ópera Takarazuka) durante la Guerra de Corea.
El Mundo de Suzie Wong	Richard Quine	1960	Película	Se cuenta una historia que aparece en Hong Kong, China. Se trata del amor entre un arquitecto estadounidense Robert Lomax y una prostituta china Suzie Wang.
M.Butterfly	David Cronenberg	1993	Película	Una historia del diplomático francés René Gallimard y el espía Song Liling. La nueva interpretación sobre el “sexo” y el “amor” de “Butterfly”.

2. Análisis del Trabajo

Capítulo I Análisis de *Madame Butterfly*

1. Análisis del origen de *Madame Butterfly* desde la narración inicial hasta las puestas en escena

Cuando hablamos sobre las creaciones occidentales basándose en las materias orientales, es inevitable relacionarse con la aparición sobre los intereses y los gustos previos por las culturas orientales.

Lo que llamamos “*japonismo*” es una corriente que alude a la moda de lo japonés, que es un término “cuyo origen es discutido; para algunos, fue acuñado por Baudelaire. mientras que hay quién sostiene que es Zola el primero en emplearlo para designar la *moda* de lo japonés.” (Fernández, 2001: 329) Generalmente, esta *moda* se utiliza para referirse a gustos por las materias japonesas en muchos terrenos, concretamente, pintura, arquitectura, literatura, productos hechos a mano, etc. La popularidad del arte nipón y de los elementos japoneses estaba haciéndose un hueco desde el siglo XIX y hasta comienzos del siglo XX. En este período, aparecieron bastantes obras artísticas o literarias que adoptaron inspiraciones a través de la cultura japonesa.

1.1 *Namban* Arte

El gusto por la cultura japonesa se puede dividir en diferentes etapas hasta el desarrollo pleno de la corriente “*japonismo*”, antes señalada. Los principios de estos intereses se pueden remontar al siglo XVI, al período dominado *Namban* (1543-1639). Esta corriente artística representa un intercambio entre Japón y el Occidente europeo. En este período, Japón forjó una comunicación comercial y religiosa con lo occidental que provenía de Europa.

Los países europeos como Portugal y España intentaban explotar el mundo más amplio fuera del continente europeo y extender su propio territorio. Un método imprescindible para llevar a cabo esta tarea era promover el intercambio religioso entre Japón y los europeos. Por consiguiente, apareció un grupo de misioneros que estaba dispuesto a dirigir al pensamiento católico para el pueblo japonés. Los japoneses empezaban recibir las influencias tempranas desde el mundo occidental, manifestado por

el intercambio cada día más frecuente de los misioneros católicos con el pueblo japonés; y la adopción de materias occidentales en las creaciones japonesas en su terreno de Bellas Artes.

El arte *Namban*, también se llama arte de “bárbaros de sur”. Este término fue utilizaba por los japoneses para “denominar a los portugueses y españoles que llegaban a la tierra del sol naciente a través del sur de Asia.” (Arimura, 2011: 55) En aquel entonces, los occidentales representantes de los dos países europeos mencionados, no presentaban una imagen positiva desde la perspectiva de los japoneses. La palabra *Namban* derivó del chino; tiene un significado como “desconocido, inocente, y salvaje”. Esta palabra antes se utilizaba para indicar a los filipinos y a las personas de los países que estaban en el Sureste de Asia. Pero al llegar los barcos portugueses y españoles, el pueblo japonés empezó a usar esta palabra para denominar el arte y tradición traída por ellos. A pesar de este término, en la actualidad, se aplica generalmente por los occidentales europeos para indicar las obras que fueron importadas desde Japón durante el período de Edo. Sin embargo, visto que el contexto histórico y la relación de Japón y los países europeos, esta palabra refleja, de un lado, la falta de comunicación de Japón con los países europeos; del otro, muestra la ignorancia del pueblo japonés sobre las culturas occidentales. Para ellos, el mundo occidental representaba una cultura totalmente diferente y curiosa. Como en aquella etapa Japón adoptó el modo de desarrollo de China, en el terreno artístico también absorbían y seguían el estilo chino, los occidentales para ellos eran peligrosos e incomprensibles. Tenían miedo y preocupación por estas desconocidas culturas occidentales.

Sin embargo, la introducción y desarrollo de las artes occidentales en este período no iban viento en popa en este nuevo país. Pese a que los japoneses tenían intereses sobre los artículos importados desde los países extranjeros, seguían discretos las culturas europeas y la religión católica. La afluencia de la cultura occidental condujo inevitablemente a los choques entre la religión nueva y la religión nativa de Japón. Como la sociedad japonesa de largo recorrido recibió la influencia profunda del *budismo* y la cultura china, los budistas se situaron en una posición dominante entre el pueblo japonés. Los cristianos, por el contrario, se enfrentaban a grandes dificultades cuando llevaban a

cabo el proceso de evangelización de Japón. De acuerdo con una investigación realizada por Jaime Tramon Castillo sobre el catolicismo en Japón:

“Los monjes budistas por entonces experimentaban uno de los más bajos momentos en la vida política y religiosa del Japón. Durante muchos años habían sabido ganarse el favor de las autoridades gobernantes, monopolizando el manejo de las cosas de fe, lo cual se traducía en influencia política y económica. Por ello, la aparición de una nueva religión amenazaba sus intereses tanto terrenales como espirituales.” (Tramon Castillo, 2006: 46)

A través de la confrontación y el conflicto de largo plazo, la evangelización de Japón en lugar de lograr mucho avance, experimentó grandes desafíos por los edictos de restricción promulgados por el gobierno en aquella época. Desde el período de Toyotomi Hideyoshi (豊臣秀吉) hasta el período Edo, se impusieron una serie de restricciones e incluso persecución a los católicos en Japón, en la que se estipuló que los cristianos occidentales debieran “regresar a su país de origen dentro de los veinte días” (Screech, 2012: 7). Muchas creaciones artísticas también fueron devastadas por las medidas anti-cristianizadas.



Fig. Cristianos japoneses con trajes portugueses en el siglo XVI-XVII, autor desconocido - Pintura japonesa de los siglos XVI-XVII, reproducción en Arnold Toynbee, “*Un estudio de la historia*”

Después de entrar en vigor la política de cierre, Japón estaba bloquea su intercambio con los países occidentales. Solo abrió una puerta en Nagasaki y mantuvo la relación comercial con Holanda. Eso también explica por qué esta ciudad se convirtió posteriormente en referencia para los navegantes y el fondo geográfico para la creación literaria de los occidentales.

A pesar de que la explotación y los esfuerzos de los misioneros en este país misterioso acabaron con fracaso, contribuyeron al intercambio posterior de los occidentales con Japón, y despertaron las curiosidades primarias de ellos sobre la cultura japonesa. Y este interés por el mundo desconocido les estimuló a seguir explorando Japón doscientos años después de Japón acabar el asilamiento con el mundo occidental.

1.2 “Japonismo” y la apertura de Japón

Hasta llegar al siglo XIX, Japón había experimentado una transformación absoluta debido a la reapertura del país hacia el mundo occidental. Después de terminar más de 200 años de aislamiento y retroceso, la familia imperial perdió cada día más su control para sobre la política y el poder militar. Este país también inició un proceso de total occidentalización. Se desarrolló directamente desde la sociedad feudal a la moderna. Sin embargo, algunas costumbres, prácticas culturales y rituales arraigados fueron conservados, los cuales se convirtieron en grandes seducciones para los occidentales que estaban aburridos de su propia cultura sin alicientes.

El intercambio fue cada día más frecuente entre los occidentales y el pueblo japonés, lo que permitió que “a partir de la década de 1860 como un proceso de reconocimiento, adopción y reinterpretación del arte japonés.” (Obra Social La Caixa Dossier prensa, 2013: 5) A diferencia de las materias occidentales, que para los creadores occidentales eran aburridas y rutinarias, los elementos japoneses eran nuevos, desconocidos y exóticos. Estos descubrimientos del nuevo mundo, aportaron fuentes de inspiración y renovación estética para los artistas occidentales. El contacto con Japón despertó la inspiración de los creadores occidentales en todos los terrenos, Bellas Artes, Literatura, representación teatral, etc. El *japonismo* se convirtió nuevamente una corriente en un momento de crisis del arte europeo.

En el campo de las Bellas Artes, aparecieron algunas obras que intentaban mostrar el paisaje, la costumbre, el ritual, entre otros aspectos de la sociedad japonesa. Se convirtió también en un canon representante de la visión de los occidentales sobre Japón. En el proceso de creación, a los pintores les gustaba utilizar los temas más destacados japoneses para plasmar el color de ese país. Los elementos, concretamente, el abanico, las flores, mujeres con kimono colorido, porcelanas, etc., eran las cosas más comunes para la creación.

En el campo de literatura, los navegantes se convertían en los principales transmisores de la cultura occidental y japonesa. Ellos convirtieron sus experiencias durante el viaje en materia bibliográfica e historias divertidas. Los registros sobre el viaje en diferentes países orientales aportaban oportunidades para que los occidentales conocieran aquel mundo desconocido.

Al mismo tiempo, sus viajes por todo el mundo también aceleraron el intercambio de información entre la cultura occidental en la sociedad tradicional japonesa, promoviendo la comunicación y la integración de diferentes culturas.



Fig. Caprice in purple and Gold: The Golden Screen de Whistler

En el campo literario surgieron una serie de obras basándose en los elementos japoneses. Los primeros promovedores de la corriente exótica en el mundo occidental son Friedrich Schlegel, Goethe, Novalis, Schopenhauer, etc. (Fernández, 2001: 333) Estos autores no solo eran personas representantes del Romanticismo en el siglo XIX, sino que

también despertaron el gusto y los intereses de los occidentales sobre Oriente. El japonismo obtuvo un mayor desarrollo por la popularidad de *ukiyo-e hanga* (un tipo de pintura) y la promoción de su coleccionismo. La aparición de las obras artísticas y literarias en relación con los elementos japoneses consolidó el gusto de los occidentales por esta cultura oriental y constituía una nueva forma de expresión para los creadores.

Las obras vinculadas con el japonismo, se concentraban en el tema relacionado con el género. Las mujeres bellas japonesas siempre son los principales contenidos de una pintura o una protagonista para la obra literaria. En el terreno de Bellas Artes, la geisha se ve frecuentemente en las pinturas. Estas mujeres con kimonos lúcidos y preciosos, son símbolos de la sociedad tradicional japonesa, que representan la parte más exótica dentro de la cultura tradicional de Japón. A pesar de que las costumbres y las culturas feudales desaparecieron poco a poco por efecto de la modernización y occidentalización en ese país, las cosas tradicionales japonesas eran cada vez más atractivas para los occidentales. Porque esta tradicionalidad significa la parte más enigmática de la cultura japonesa, y de gran diferencia con la civilización moderna defendida y conocida por Occidente. Estos elementos antiguos de un mundo desconocido aportaban inspiraciones y fuentes constante para la renovación y creación de artes y literaturas. Por consiguiente, los occidentales admiraban algo que creían que conllevaban elementos típicos orientales.

Por lo tanto, la aparición de la imagen Cio-Cio-San en *Madame Butterfly* en aquel entonces, no era una casualidad. Esta mujer creada originalmente por Pierre Loti en su obra *Madame Crisantemo*, fue adaptada y seguida por muchos occidentales y se convierte en un símbolo representante de la cultura japonesa. Esta figura refleja de un lado el deseo y esperanza de los occidentales sobre las mujeres japonesas; del otro, muestra el gusto profundo de ellos con respecto al exotismo. Y este gusto fomentó la imaginación y el interés de los occidentales sobre el mundo oriental. Cuando crecieron historias en relación con el mundo oriental, se incluían cada vez más materias exóticas. De esta manera, se plasmó un mundo exótico y misterioso de acuerdo con la imaginación, e incluso mucho más alejado del Oriente real. Los occidentales intentaban profundizar en esta impresión oriental creada por ellos mismos, porque era un mundo extremadamente desconocido, por esta razón, sentían una seducción especial por ellos.

1.3 El gusto por la cultura japonesa en el siglo XX para el sector cinematográfico

El siglo XX es un período importante para el desarrollo del sector cinematográfico con temas orientales. Sin embargo, en estas películas relacionadas con los asiáticos se concentran en los argumentos de las relaciones entre las mujeres asiáticas y los hombres occidentales. Al mismo tiempo, en muchos cines se representan las imágenes de estas mujeres de un modelo parecido como en *Madame Butterfly*. El modelo de la mujer oriental que se representa por “Cio-Cio-San” se ha hecho cada vez más popular entre las representaciones escénicas y filmicas. Este tipo de mujer se caracteriza por su personalidad obediente, sutil y sumisa. Desde este modelo de “Cio-Cio-San”, podemos ver los aspectos estereotipados de las asiáticas. Entre las obras filmicas, se encuentran *Madame Butterfly* (1932, director Marion Gering), *Madame Butterfly* (1952, director Yiwon), *Esposa de Guerra Japonesa* (1952), *Sayonara* (1957), *El mundo de Suzie Wong* (1960), etc. En estas películas se representan aún más la influencia del modelo de mujer asiática como “Madame Butterfly” para las películas.

2. La construcción de la imagen de “*Madame Butterfly*”: el montaje y la representación en diferentes textos

La construcción de las imágenes “*Madame Butterfly*” refleja la transformación de representación en diferentes culturas, dado que en las diferentes versiones se intentan afigurar la “Cio-Cio-San” en distintas características. Las diversas representaciones de esa mujer muestran el cambio de imágenes desde el punto de vista de los occidentales hacia las mujeres orientales. Se reflexiona, asimismo, sobre la cultura oriental desde la visión del Occidente.

Se considera generalmente que el prototipo de *Madame Butterfly* es el origen de la novela del escritor y oficial de la marina francés Pierre Loti. En su relato, *Madame Chrysanthème*, el autor cuenta una historia sobre un militar francés y una mujer japonesa. El escritor es un oficial de la marina, su novela es de género biográfico. En su redacción, se concentra en la descripción y la representación de tanto la cultura como el paisaje natural del país que visita el protagonista.

La novela está escrita en primera persona. Antes de presentar la protagonista, Madame Chrysanthème, pone su mirada en la descripción de las impresiones generales sobre el ambiente natural en Japón. Efectivamente, la *Madame Chrysanthème* parece que no es la protagonista de la novela, sino que, según la costumbre nativa japonesa, la mujer no es más que una miniatura representante en el libro que revela las representaciones de cultura japonesa desde la perspectiva de los occidentales. Ella lleva la característica más destacada de mujer japonesa. A través de la descripción del escritor, nos deja entrar el mundo deslumbrante de Japón.

La creación de la historia de *Madame Butterfly* se concentra en el amor entre un hombre occidental y una mujer oriental. Sin embargo, como esta mujer es configurada por los creadores occidentales, produce diferentes perspectivas en el proceso de crear protagonistas. A través de la representación de distintas figuras en la historia, se puede conocer el punto de vista de los creadores con respecto a las culturas diferentes.

Desde la versión antigua hasta los recientes representación escenario operística, los creadores intentan a representar diferentes culturas por las características de las figuras en las historias.

2.1 *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti (1887)

El *Madame Chrysanthème* o *Madame Crisantemo* es considerado como la figura temprana de *Madame Butterfly*. La obra fue creada por el escritor francés Pierre Loti. En la historia, se cuenta una historia sobre una mujer japonesa y un oficial francés.

Al inicio de la obra, Japón no deja buena impresión para el oficial (“yo” en esta historia). Desde el punto de vista de este protagonista, se establece un entorno nervioso y opresivo para la historia, también muestra que Japón es un país desconocido y diferente para estos protagonistas occidentales. Al analizar el contexto histórico en aquel entonces, se puede saber la razón que conduce a formación de las ideas prejuiciadas de los occidentales hacia los orientes.

Esta descripción tenía mucho que ver con el contexto histórico que vivía. En el libro de Mikiso Hane, *La Breve Historia de Japón*, representa precisamente la terminación del aislamiento de Japón con respecto a los países occidentales, en el cual comenta que

después de más de unos cientos años de aislamiento, como China en el siglo XVIII, llegaron los occidentales que pusieron fin a su auto-cerrado. Llegaron a Japón sucesivamente los países, concretamente, Rusia, Inglaterra y Estados Unidos, y Francia. Estos países firmaron tratados de libre comercio con el gobierno de Japón, posteriormente, se abrió la puerta del mercado japonés. Loti vivió en un período en el que la colonización occidental se expandió hacia el Oriente, especialmente hacia Asia. El autor visitó Japón a principios del siglo XX. Según la descripción de Mikiso Hane, justamente en este período se desarrollaba la modernización completa del Japón imitando a los países occidentales. El poder occidental penetró rápidamente en todos los aspectos de la clase japonesa, y el propio gobierno perdió su fuerza. El Occidente se basó en los poderes económicos y en una fuerza militar poderosa, sumada a los diversos problemas sociales en la propia sociedad japonesa, por tanto, la transformación de Japón se llevó a cabo casi en su totalidad de acuerdo con el modelo occidental.

La descripción respecto al paisaje natural en el libro de Loti refleja directamente la pesada situación en Japón en su época. El oficial francés (el 'yo' en el libro) habló con su amigo Yves al principio que se casaría al instante con una mujer japonesa cuando llegara a Japón, después así se expresó:

“Yes--I shall choose a little, creamy-skinned woman with black hair and cat's eyes. She must be pretty and not much bigger than a doll. You shall have a room in our house. It will be a little paper house, in a green garden, deeply shaded. We shall live among flowers, everything around us shall blossom, and each morning our dwelling shall be filled with nosegays--nosegays such as you have never dreamed of.” (Loti: 1910: 3)

Esas palabras revelan una perspectiva representativa ante los ojos de los occidentales acerca de las tradiciones orientales en aquella época. La discusión del matrimonio en este artículo es un aspecto muy interesante, ya que refleja la mentalidad más intuitiva de los colonos occidentales hacia las mujeres orientales en ese momento.

En el artículo, el protagonista decía que después de llegar a tierras del Japón, inevitablemente, se casaría con una japonesa. No le importa el carácter ni la familia de la mujer, justo con ajustarse a la imagen de mujer japonesa en su imaginación. Esas palabras transmiten la irresponsabilidad y frivolidad del hombre, porque él consideró al

principio la mujer japonesa como un juguete, tal y como para los occidentales Japón era un país con el que ellos pueden jugar.

A través de la descripción del protagonista, se establece una representación general con respecto a la mujer y la costumbre de la sociedad japonesa tradicional. Antes de nada, el “matrimonio” desde la mirada del protagonista es un asunto frívolo y poco trascendente. En la novela, a pesar de que él todavía no había conocido a ninguna mujer oriental, estaba seguro que iba a casarse con “ella” que creaba por parte de su imaginación. La construcción de esta representación es un reflejo de dos poderes de los occidentales con respecto a los orientales. En comparación con los orientales, estos marineros provenientes de Occidente tienen una posición social más alta, lo cual significa una confrontación de las fuerzas orientales con las occidentales. Los occidentales en aquella época consideran que los conquistados deberían someterse a su fuerza, por supuesto, las mujeres orientales también deben obedecerles.

Ciertamente, la imagen de las mujeres japonesas puede ser un símbolo del país. Cuando llega por primera vez a tierras de Japón, el protagonista relaciona naturalmente este país con mujeres bellas, y expone una actitud arrogante, dado que las mujeres desde su perspectiva representan una fuerza débil y obediente con respecto a los hombres. Por consiguiente, este país nunca se vincula con hombres fuertes y educados desde la visión del protagonista.

No obstante, en una sociedad tradicional como Japón, donde la relación familiar es crucial para mantener la orden de la sociedad, el matrimonio también es un factor clave para formar una familia y un asunto imprescindible para su renovación. En el Japón de aquel momento, aunque la sociedad tradicional ya estaba abierta a Occidente, entre los japoneses, el tema del matrimonio seguía siendo un tema importante, ya que no sería tan casual y normal como lo descrito por boca del protagonista.

Muchos lectores pueden comentar que el mundo descrito por el protagonista en la novela es una sociedad japonesa distorsionada, sin embargo, sería mejor decir que utiliza este método para ganar el poder y establecer la identidad cultural del Occidente. La cultura japonesa en sí misma y la cultura occidental pertenecen a dos extremos

completamente diferentes, especialmente la sociedad tradicional japonesa y la civilización occidental moderna. La diferencia entre los dos es obvia.

Por tanto, en la novela, el protagonista consideró a las mujeres japonesas como un objeto de deseo, y esta cultura completamente ajena le fascinaba y asustaba al mismo tiempo, porque las mujeres orientales estaban llenas de tentaciones para aquellas que se acostumbraban a la cultura occidental. A diferencia del espíritu de libertad, independencia y poder defendido por el Occidente, parecen ser respetuosos y sumisos. En la sociedad japonesa, las potencias occidentales pueden romper los grilletes del orden social japonés con su propia fuerza. Las mujeres en este país son, asimismo, más fáciles de manejar para ellos. Aunque en comparación con la cultura occidental, la cultura japonesa es “el otro”, ellos pueden aprovechar su fuerza para definirla según su propia imaginación y gusto. Por ello, las mujeres japonesas deben ser totalmente obedientes, así como la cultura oriental tiene que mostrar su fragilidad o debilidad frente a la cultura occidental.

La mujer japonesa en el artículo ni siquiera merece tener personalidad y valores personales. La protagonista en el libro muestra cierto interés en las mujeres japonesas, pero no hay una descripción específica del personaje femenino en el texto. La descripción de la protagonista tampoco está solo centrada en su extraña vestimenta, comportamiento y comenta que sus palabras son muy ruidosas. El protagonista a pesar de dar atención e interés en su esposa temporal, le trata con gusto como un objeto, nunca ama esa madame como una humanidad.

Excepto el personaje principal de Madame Chrysanthème, los otros personajes femeninos en la novela también tienen casi la misma personalidad. Parecen nacer para conocer su propia posición, saber lo que deben hacer, su comportamiento y carácter depende del llamado “marido”, perdiendo así el valor de su existencia como “yo”. Por consiguiente, ellas eliminan los rasgos personales para adaptarse a la nueva vida con su esposo. Ellas transmiten un carácter ingenuo, obediente, débil y respetuoso que son virtudes atractivas para los occidentales. A diferencia con los occidentales arrogantes y combativos, ellas son educadas para ser blandas y tolerantes. Por lo tanto, las mujeres japonesas de la novela, desde la imaginación de los marineros, son muy fascinantes y

reflejan ciertamente un estereotipo en relación con la imagen general de las mujeres orientales.

Sin embargo, esta representación no solo está estrechamente vinculada con el contexto histórico en aquella época, sino que también se puede relacionar con el estado social general de las mujeres. Como mujeres, sobre todo, nacidas en un país conquistado, no tienen casi poderes ante los hombres occidentales.

A través de su descripción, podemos saber que él nunca piensa de que esa relación fuera un “matrimonio” verdadero. En su mentalidad, las mujeres japonesas deben vencer por las fuerzas occidentales, tal como el pueblo japonés debe someterse ante los poderes de los conquistadores occidentales. Por lo tanto, los extranjeros pueden formar relaciones de matrimonio sin efecto legal con las mujeres japonesas. Si recurre las condiciones peculiares de Japón en aquella época, esta forma de “matrimonio” es un caso particular.

Debido a la larga historia colonial por los conquistadores occidentales, el pueblo japonés se veía obligado a aceptar completamente la cultura que provenía del mundo occidental. Se había sufrido una reformación entera de su sociedad tradicional, dado que los japoneses eran vencedores. La sociedad antigua japonesa se transformaba gradualmente, bajo este contexto histórico, la estructura de clase feudal desapareció y se reemplaza por una sociedad mezcla tanto por la clase tradicional como la de nueva.

A pesar que en la sociedad japonesa tradicional se había sufrido una reformación completa, se toma “el matrimonio” de mucha importancia. Según el libro de Lafcadio Hearn, *Japón, un intento de interpretación*, en el que explica detalladamente la formación y evolución del culto japonés a los antepasados, los dioses de la región, así como a las comunidades. En consecuencia, se importa bastante su hogar y las relaciones entre los miembros de la familia. Como un pueblo conservado, los japoneses siempre forman el matrimonio dentro de la nación.

Sin embargo, en la sociedad tradicional japonesa, efectivamente, existe el matrimonio con extranjeros, de acuerdo con el libro de Federico Salafranca, *La Mujer Japonesa*, en el que describe que “la sociedad tradicional japonesa ha sido reacia en aceptar matrimonios con extranjeros, es un hecho innegable que ya en el siglo VII emigrante chinos y coreanos se casaron con nativas japonesas.” (Lanzaco, 2012: 121)

Durante un largo período el gobierno tradicional japonés no admite, ni permite el matrimonio de su pueblo con los otros, esa regla tampoco apropiada para los pueblos orientales, ni siquiera abarca los occidentales. De hecho, cuando el oficial francés en el libro dijo que casaría con una mujer japonesa, él no indica formar un matrimonio real con una mujer japonesa, sino una relación y una compañía temporal con el fin de obtener el consuelo espiritual.

El protagonista utiliza las palabras “piel cremosa”, “cabello negro”, que tiene “ojos como gato” para describir la impresión general sobre la apariencia de las mujeres japonesas que encuentra. Tales descripciones coinciden con las impresiones más directas y superficiales de los occidentales con respecto a los orientales.

A continuación, el orador describe la figura más concreta de la mujer así: “Ella debe ser bonita y no mucho más grande que una muñequita.” Ellos irían a vivir en una casa floreta. Con las imaginaciones fascinantes reflejan la actitud indiferente de cuyo hombre al matrimonio y su futura compañera extranjera. Las mujeres orientales desde la mirada del protagonista no tienen diferencia con un objeto precioso. Se implica que para para “yo” en el libro, la mujer japonesa no tiene su identidad como una humanidad, ellas son solamente un objeto fino que aprecia por su apariencia.

A través de las descripciones primarias en el libro, se sabe que el protagonista comparte una postura negativa sobre Japón, por consiguiente, cuando él está más dentro de la sociedad japonesa con ese prejuicio, sus comentarios posteriores con respecto a ese país, se ven cada vez más criticados y prejudiciales.

Sin embargo, es una evidencia que lo que dice el protagonista también implica la condición social en aquella época porque los occidentales empiezan a contar las relaciones no sean el pueblo, sino también una conexión más cercana con los japoneses – que reside en una relación matrimonial con ellos. Esa forma de comunicación mostraba que la sociedad tradicional japonesa empezaba a sufrir una transformación hacia la sociedad moderna debido a la influencia del mundo occidental. De otro lado, se explica un intercambio del país tradicional que estaba cada vez más involucrando en cultura del mundo europeo-norteamericano. De hecho, el marinero utiliza un tono seguro y un poco desprecio para decir tales palabras.

En aquel entonces, el pueblo japonés ya no era posible rechazar la comunicación con otros países, especialmente los occidentales. Las mujeres japonesas también se transformaron en muñequitas lúcidas y objetos exquisitos para ellos. Se establece desde la perspectiva del marinero francés la imagen general de la mujer, el pueblo y la impresión general de Japón antes de entrar en el mundo más cerca de ese país, así que no es difícil imaginar el desarrollo de esta historia. El protagonista evidentemente consideraba las cosas y personas de acuerdo con su propio contexto cultural. Es decir, produce un choque primario de los dos extremos. Las siguientes narraciones de este protagonista puede ser una prueba, en el libro dice que

Cuando el marinero dio la primera vista de Nagasaki, el hombre cayó en una sensación totalmente diferente que lo pensaba. Cuando apareció Nagasaki, la vista fue bastante “decepcionante.” (Loti, 1910: 8) El paisaje tan lejos de lo provisto del marinero hace que el hombre tenga emociones más desagradables. El hombre utiliza las frases sucesivas tales como:

“It looked like any other ordinary town. In front of it lay a tangled mass of vessels, flying all the flags of the world; steamboats, just as in any other with dark funnels and black smoke, and behind them quays covered with warehouses and factories; nothing was wanting in the way of ordinary, trivial, every-day objects.” (Loti: 1910: 8)

El marinero deseaba ver una sociedad diferente y exótica con el mundo occidental, sin embargo, la realidad le decepciona mucho. En lugar de ver un mundo fascinante y con seducción exótica, el protagonista no encuentra cosas particulares de ese país con respecto al mundo occidental, dado que lo que ve es un mundo industrializado. Nagasaki no le traía sensación misteriosa y sorpresa como lo imaginaba. Las impresiones de Japón se alejaban de lo que pensaba, es un mundo oriental que influye significativamente por el Occidente, el cual el protagonista estaba acostumbraba y casada. La sociedad japonesa para el marinero es una combinación extraña de la tradicionalidad y la modernidad que involucra en tanto cultura oriental como occidental.

Este sentido de discordia conduce a prejuicios más profundos del hombre respecto a la sociedad e influencia a la vez lo que piensa del pueblo japonés. Por este motivo, el marinero considera los comerciantes japoneses son “mercantiles, bulliciosos, cómicos”,

además describe su apariencia con palabras como “feo, malo y grotesco”, utiliza “seres extraños” para indicar la gente ordinaria japonesa, tales descripciones forman las impresiones principios respecto a los japoneses, también manifiestan la actitud general en relación con el pueblo japonés. Desde la perspectiva del protagonista, los japoneses son diferentes que ellos, porque vienen de diferentes culturas y tienen distintas formas de vivir. Esta distinción hace que el hombre profundiza sus prejuicios basados en los previos contra la cultura japonesa. Debido a la existencia de tales diferencias, el protagonista puede establecer y reconstruir las imágenes según su propia idea. De hecho, se considera que la apariencia del pueblo es extraña y fea, al mismo tiempo, el comportamiento de ellos para él es grotesco.

En cuanto a las mujeres, él lo describe así:

“Almost pretty, I grant you, you are—in virtue of quaintness, delicate hands, miniature feet, but ugly, after all, and absurdly small. You look like little monkeys, like little china ornaments, like I don't know what. I begin to understand that I have arrived at this house at an ill-chosen moment. Something is going on which does not concern me, and I feel that I am in the way.” (Loti: 1910: 21)

No solo la apariencia, sino también las imágenes femeninas en las obras se materializan de adentro hacia afuera. El protagonista no tiene otras palabras para describir las mujeres japonesas, ellas se figuran como no tienen ni lenguaje ni emociones individuales. Parece que ellas no son seres humanos, sino que son consideradas como “objetos”. Cada vez que aparecían, estas mujeres que salían del jarrón iban acompañadas de músicas, cantos y instrumentos musicales, sin embargo, los personajes no eran diferentes de estos objetos. Además, la descripción de las mujeres o “las geishas” en el libro está llena de tono ofensivo o despectivo. Se consideran objetos para disfrutar y divertir. Ellas nunca tienen una imagen completa, a través de la simple y confusa descripción del protagonista, se puede saber solamente que ellas vivían en un campo se llama “Garden of Flowers”, que es un espacio para buscar placer sentimental y corporal. Por eso, este campo lleva un sentido “sexual”. Aunque en el libro, el señor Kangou-rou, el intermediario de ese negocio intenta a explicar que las geishas eran diferentes con las prostitutas, pero para los occidentales, ellas son iguales. En el libro, el marinero preguntaba al intermediario si podía casarse con la geisha, el señor Kangou-rou le respondió que no con una expresión extraña como si el marinero estaba haciendo una

broma, porque en la cultura japonesa, nadie iba a casar con una geisha, porque ellas solo ofrecen servicios para complacer a la gente utilizando su talento artístico, tal como bailar, cantar, tocar el instrumento musical, la ceremonia del té japonesa, etc. Cuando el marinero planteaba esta pregunta, el prejuicio se genera naturalmente, pues el protagonista seguía contando:

“Well, but why not a geisha? What difference can it make to me whether they are geishas or not?” Later, no doubt, when I understand Japanese affairs better, I shall appreciate myself the enormity of my one would really suppose I had talked of marrying the devil.” (Loti: 1910: 28)

El tono del marinero en este discurso es cada vez más arrogante en comparación con lo antes. Desde su perspectiva, es fácil formar una relación como tal con una mujer japonesa para los extranjeros como él. Ese hombre no le importa la “identidad” y la condición social de la mujer, porque quiere solamente buscar una “muñeca” dócil y abnegada para complacerle y pasar el tiempo aburrido durante su estancia en Japón. Por esta razón, no hay diferencia si se casaba con una geisha o una mujer nacida en buena familia, su “esposa” también puede reemplazar por cualquier objeto que satisface a su gusto. Por este motivo, el hombre considera extraño cuando el intermediario le responde con tales palabras. Este diálogo entre los dos protagonistas también implica que este tipo de relación entre el hombre occidental y la mujer japonesa nunca va a ser un matrimonio legalizado.

El diálogo entre el marinero y el intermediario descubre a la vez una discrepancia de la cultura occidental y japonesa. En el libro, el autor intenta a utilizar “la geisha” como un símbolo de la cultura japonesa, por este motivo, mediante analizar la imagen de esas mujeres en el libro, se puede tener una idea comprensiva del estereotipo marcado por los occidentes hacia los orientes. En el libro, las geishas se caracterizan por rasgos físicos:

“In the midst of this circle of dandies are three overdressed women, one might say three weird visions, robed in garments of pale and indefinable colors, embroidered with golden monsters...”

“What a shock when she turns round! She wears over her face the horribly grinning, death-like mask of a spectre or a vampire...dressed in a long robe of shaded dark-blue china crape, covered with embroidery representing bats—gray bats, black bats, golden bats.” (Loti, 1910: 23)

Con tales palabras describen las impresiones sobre las geishas. Sin embargo, en la cultura japonesa, geisha es un símbolo de “elegancia, sofisticación y finura erigiéndose como las representantes de la belleza ideal japonesa.” (López, 2010: 8) En la actualidad, la geisha se transmite una imagen de belleza, es una combinación de arte y persona. No obstante, desde la descripción del protagonista, las impresiones de la geisha son más parecidas que una fantasma y que pasa una sensación horrible y peligrosa. Ellas tienen cara blanca y pánica, se visten vestidos extraños, y con comportamientos peculiares, todas estas descripciones pasan una sensación incómoda y desarmonizada desde el punto de vista del marinero francés.

Estos sentimientos se transmiten claramente por los objetos vinculados con la geisha que cuentan por el protagonista. El marinero describe la apariencia de las geishas como “monstruos”, “vampiro” y “muerte”; en cuanto a sus trajes, que cubren por “murciélago”. Se deja tales comentarios usando esas palabras que parece no adecuado para describir una mujer e incluso una humanidad, debido a que desde sus descripciones crean objetos inertes y emociones humanas. El monstruo, el vampiro y el murciélago son seres horribles y sospechosos. La recopilación de estos símbolos es en realidad una reacción de que Occidente no está familiarizado con la cultura oriental y se niega a aceptarla.

En el libro, casi todos los amigos del protagonista se han casado con mujeres japonesas, o más precisamente tienen una pareja. Pero esta relación es muy casual, o el protagonista se ve bastante como la normalidad. Ellos no quieren ceremonias y etiquetas de la boda, porque ellos quieren solamente una compañía temporal.

En el texto, la protagonista Madame Chrysanthème tampoco hay diferencia con las mujeres japonesas normales como lo describe anterior el marinero. Esa señorita no era introducida por el intermediario al principio, se presentó a la boda del marinero francés y la madame Jazmín como una espectadora. Sin embargo, a el marinero no le interesaba por la joven Jazmín, sino se atraía por ella, por este motivo, el hombre decidía inmediatamente casarse con esta mujer, a pesar que este comportamiento no era adecuado con la etiqueta de la boda. El marinero también contaba la razón por su rechazo a la madame Jazmín:

“She very young, and then she too white, too much like our own women. wished for one with an ivory skin, just as change.” (Loti: 1910: 36)

Se refleja que el hombre nunca toma en consideración su “matrimonio” con la mujer, para él, esta relación es como un negocio. Los rasgos que conforman con su interés exótico es lo que se importa. Por esta razón, se exige su esposa cuenta con carácter y figura diferente con las mujeres occidentales. La apariencia y carácter exótica es una razón predominada para que el hombre tome la decisión. Esa idea explica por qué elige finalmente Madame Chrysanthème como su pareja. En realidad, esta mujer satisface su fantasía de las mujeres japonesas.

A pesar que la Madame Chrysanthème tiene una imagen más positiva en comparación con otras mujeres que han descrito en el libro, ella tampoco cuenta con característica como un ser humano. A la visión de su esposo, ella era como una mariposa despertada por la luz de la mañana - delicada y melancólica. Debido a aquella razón, ella no tiene ninguna diferencia con otras mujeres japonesas, ellas son objetos sin vidas, que no cuentan con ideas y son controladas por los hombres occidentales. La historia se basa únicamente en la dictación verbal del marinero, la representación de la mujer también es constituida por la observación y el lenguaje del protagonista. La Madame Chrysanthème es generalmente gentil, obediente pero algo astuta. Dado que la relación de las dos personas siempre se ha definido como el empleador y el compañero para complacer, el protagonista ha tratado de usar su descripción y visión para profundizar esta impresión. La representación de esta mujer lleva emoción desdeñosa desde la perspectiva del protagonista.

El autor construye esta figura en varios aspectos, que utiliza diferentes descripciones para representar la protagonista, lo cual posteriormente se convierte en el prototipo de Cio-Cio-San en la Madame Butterfly. Al principio, la apariencia de Madame Chrysanthème es descrito como así:

“Eyes with long lashes, rather narrow, but which would have been called good in any country in the world; with almost an expression, almost thought. coppery tint on her rounded cheeks; straight nose; slightly thick lips, but well modelled and with pretty corners. little older than Mademoiselle Jasmin, about eighteen years of age perhaps, already more of woman. She wore an expression of

ennui, also of little contempt, as she regretted her attendance at spectacle which dragged so much, and was so little amusing.” (Loti: 1910: 37)

Entonces, el interés del protagonista establece por el motivo de la seducción y el carácter típico oriental de la mujer. Una característica oriental distintiva es un necesario para que el hombre elija a la mujer como su esposa. El marinero encuentra que esa mujer es diferente que la Madame Jazmín, porque la anterior satisface la fantasía exótica como él piensa que las japonesas han de tener. “Ojos con pestañas largas, más bien estrechas.” Esta característica se encuentra aparecer a menudo en tanto las obras literarias como las representaciones de escenarios que describen las mujeres orientales, que naturalmente se convierte en un “símbolo” de ellas. A través de la descripción de esta protagonista, el autor profundiza la impresión de los occidentales sobre las mujeres orientales. Efectivamente, solo esta apariencia puede cumplir con la idea general de los occidentales, tal como en la obra Carmen, la chica gitana preparada para tener una piel muy suave, cerca del color bronce desde la perspectiva de José, sin embargo, la piel de Carmen es muy oscuro. Es que José intenta a diferenciar la mujer con los otros gitanos, porque se existe una consideración general que siempre relaciona el pueblo gitano con palabras negativas tal como “astuto”, “ladrones”, “bohémio”. Por esta razón, la idea de José manifiesta que a pesar que el hombre intenta a emitir esta realidad, la discriminación existe. No obstante, en el libro de Loti, el autor profundiza la apariencia exótica y característica oriental de Madame Chrysanthème, que en realidad quiere subrayar la distancia de la identidad de los dos protagonistas. Se aprovecha esta diferencia con el propósito de construir el mundo oriental de acuerdo con su propia imaginación, y controla el discurso de la cultura y consolidar su fuerza masculina.

El “párpado superior no plegado” se ha utilizado como un símbolo para describir la apariencia de los orientales, podemos encontrar no sea en las obras literarias sino también las posteriores cinematografías los orientales siempre capta la atención con “los ojos finos”, e incluso en el área de la moda, prefiere modelos que cuentan con esta característica personal. Esa característica parece convertirse en una marca de las mujeres orientales. Tal y como la figura Carmen, en la obra, esa mujer gitana también está relacionado con la impresión fija desde el punto de vista de la gente, que es atrevida y bohémico, como si todas las gitanas deberían nacer apasionadas, desenfrenadas y astutas.

La misma impresión se encuentra en el proceso de representar la imagen de Madame Chrysanthème, ella tiene ojos finos, piel amarilla, es obediente y abnegada, con tales palabras representan las características y estereotipo típico de los orientales desde la perspectiva de los occidentales.

Por ejemplo, sobre la Madame Chrysanthème, el marinero da los consiguientes comentarios:

“Regardas a mere outline, little Chrysanthème has been seen everywhere and by everybody. Whoever has looked at one of those paintings on china or silk that are sold in our bazaars, knows perfectly the pretty, stiff head-dress, the leaning figure, ever ready to try some new gracious salutation, the sash fastened behind in an enormous bow, the large, flowing sleeves, the drapery slightly clinging about the ankles with a little crooked train like a lizard's tail.” (Loti: 1910: 45)

Se puede ver desde el exterior que este hombre aún está materializando este personaje. Porque sigue utilizando palabras parecidas como describir los objetos lúcidos para describir una mujer viva.

Ahora bien, ¿Si la imagen del personaje de la Madame Chrysanthème refleja el espíritu de ‘rebelión’ contra el Occidente? La respuesta es cierta. Se puede ver en su interacción con el marinero. Se veía desde la parte de la mujer que ella nunca pensaba que el matrimonio entre ella y su esposo mantendría largo. Ella desempeñó perfectamente el papel como una “muñeca” y un amor adecuado. Entonces, cuando salió el marinero francés, se sintió cómoda y agradable. El hombre regresó para ver su reacción, no obstante, la mujer no mostraba emociones como lo esperaba, en cambio, ella parecía incómoda, nerviosa y avergonzada por el regreso del marinero. O al menos no se sentaban ningún pensamiento conmemorativo en la descripción del hombre.

Así, nos permite ver la astucia descubierta de la Madame Chrysanthème. Esta característica casi no existe en la imagen de las mujeres orientales como lo habitual. Para los occidentales, las mujeres orientales siempre son retratadas como personas que se sacrifican por los hombres occidentales. Ellas renuncian su propia identidad y personalidad y se convierten respetuosa y obediente. De hecho, el comportamiento de la Madame Chrysanthème en la escena final es en realidad una subversión de esa imagen débil y tiene cierta la voluntad de resistir. Como juguete y propiedad de un hombre, ha

cumplido lo que debería hacer. No obstante, nunca fue controlada completamente por ese esposo nominal. Ella solo hace todo lo posible por cumplir con sus obligaciones como compañera temporal y no tiene ningún sentimiento humano por este marido.

A los ojos de su esposo, ella no cayó en la identidad establecida por el hombre occidental, sino que vivió para su propio beneficio. Como se puede ver en el hecho de que el protagonista masculino como oficial francés solo puede escapar avergonzado. Pero la imagen y el lenguaje del Madame Chrysanthème solo se puede retratar de manera aproximada desde la narración del protagonista, por lo que no podemos saber su reacción y emoción verdadera, pero a partir de la descripción del autor, este personaje contaría con rasgos diferentes con respecto a la imagen femenina en la sociedad tradicional japonesa.

En ese momento, al considerar la relación entre Japón y Europa, la imagen de la Madame Chrysanthème debe corresponder a la imagen general de los occidentales consideraban. La señorita es inocente, sencilla y obediente. Para la dominante cultura europea, era imposible cooperar con la cultura oriental en aquel momento. La cultura oriental podía convertirse en una actividad popular, pero las reglas del mundo oriental no eran posible aplicadas en el Occidente. Al igual que el protagonista del texto, él estaba muy interesado en la cultura oriental, pero también odia casi a todos los costumbres y reglamentos de este mundo desconocido. El marinero no deja de mostrar su incomodidad y rechazo a todos los asuntos, el comportamiento, la apariencia, la actitud, el arte, etc., en el mundo japonés. En la cultura occidental, existe simultáneamente fantasías y peligros. El misterio que es la razón por la que persiguen el Oriente. Una vez que el Oriente es asimilado por el Occidente, y se desaparece esa sensación misteriosa y exótica, ciertamente, pierde también su interés sobre el Oriente.

En consecuencia, el autor intenta a establecer una frontera entre las dos culturas. Hasta la escena final, la relación y el estado de los dos protagonistas no pueden llegar a un equilibrio. Ambas personas no surgen amores, son dos imágenes representativas de esa época e implica al mismo tiempo una diferencia significativa entre las culturas orientales y occidentales. Bajo la influencia de este tipo de discurso de poder desequilibrado, es decir, la fuerza occidental tiene una posición dominante en Japón, que influye y define la cultura japonesa, los dos extremos-Japón y el Occidente no es posible entenderse

correctamente. Por tanto, en el libro, la cultura japonesa es anormal y extraña, no le interesa ni siquiera sería aceptada hasta mucho tiempo después.

2.2 *Madame Butterfly* de John Luther Long (1898)

2.2.1 Las personalidades de los protagonistas y argumentos de la historia

La novela de John Luther Long, *Madame Butterfly*, desarrolla la historia que corresponde a los argumentos generales en el libreto de la ópera. En esta narración, el nombre de la mujer japonesa es Cho-Cho-San, lo que cambia a Cio-Cio-San en las representaciones operísticas para conformar a la forma de pronunciación de italiano. Esta novela se divide en quince capítulos que cuenta la experiencia de Cho-Cho-San desde su encuentro con Pinkerton hasta su suicidio, aunque al final abandona esta idea. Eso también es un argumento que la diferencia de la versión operística. Aparte de algunos detalles, en el libreto de la ópera y las puestas en escenas, permanecen las grandes escenas y los principales personajes. Sin embargo, en comparación con la representación operística, esta novela utiliza más argumentos para descubrir las diferencias culturales y ideológicas entre las dos protagonistas.

La novela empieza con el diálogo de Pinkerton con su compañero estadounidense Sayre. El compañero se burla de él por su falta de actividad de entretenimiento; Pinkerton posiblemente pueda casarse con una mujer japonesa para matar su vida aburrida. Éste muestra que no le importa ni le disgusta la idea de su compañero. También hablan sobre la historia del hermano de Sayre y la *Pink Geisha*. Desde la descripción del hombre, ambos estaban enamorados profundamente. Sin embargo, el amor terminó en una desafortunada separación, y cuando el hermano de Sayre volvió a buscar a su amante, la mujer japonesa no estaba por ningún lugar.

Al oír esta historia, Pinkerton parece completamente indiferente, según la descripción de Sayre, este hombre es “impervious”. La mayoría de las personas, al escuchar esta historia “emocionante”, pueden sentir simpatía por la geisha y lamentarse por el final de esta pareja enamorada; no obstante, Pinkerton no muestra su compasión, sino que denomina irónicamente al hermano Sayre como “Agamenón” (un personaje heroico en la mitología griega). Desde esta breve conversación de las dos personas,

podemos conocer la personalidad básica del protagonista norteamericano. En comparación con su carácter en el libreto de la ópera, este hombre no es tan petulante, pero su apatía puede conocerse a través de sus palabras, lo que también es el motivo principal que encadena en la tragedia de Cho-Cho-San.

Se puede decir que esta versión de la imagen de Pinkerton es muy hipócrita, porque, de un lado, se rechaza el consejo de broma —buscar una mujer japonesa para casarse— de su compañero, y se critica su frivolidad; de otro lado, acaba casándose con una mujer de ese país. Además, se crea un entorno que satisface totalmente su propia comodidad. Controla todas las cosas de la casa e incluso la vida de Cho-Cho-San. La apatía de este hombre se muestra por su actitud hacia su esposa japonesa.

De acuerdo con la descripción de la novela, este hombre parece que no tiene ningún amor por esta mujer. Le toma como un *juguete* de verdad. Las dos personas tienen grandes diferencias en su forma de pensar sobre la relación mutua. Pinkerton muestra su disgusto sobre la intimidad y el tacto de Cho-Cho-San. En la novela, se usa la palabra “resist” cuando la mujer japonesa le muestra su sonrisa y pone su mano en el brazo de Pinkerton. Esta palabra expresa el rechazo y antipatía de este hombre, a pesar de que no muestra ninguna rudeza en su comportamiento y palabras. Se puede ver en este detalle que el hombre no expresa su cariño por Cho-Cho-San desde el fondo de su corazón, su cuidado es falso e hipócrita.

También es un dominador. A diferencia de la versión de la ópera, en que Cho-Cho-San cambia su religión voluntariamente, esta vez, el motivo para que esta mujer cambie su religión es por dar gusto a su esposo. Cuando las dos personas conversan sobre los antepasados de Cho-Cho-San, Pinkerton la persuade de vivir sin “antepasados”, y muestra su curiosidad sobre el culto honesto de su esposa sobre las parientes que estaban muertos. Desde el punto de vista de este hombre estadounidense, la religión de su mujer es extraña e innecesaria, por eso, le persuade a cambiarla. A través de este detalle, se refleja que este hombre nunca intenta adaptarse a la vida cultural japonesa y trata de entender la costumbre de este país. En la novela, se describe que la relación de las dos personas está en línea de la forma cómoda de Pinkerton, este hombre controla todo en sus

manos, incluso la religión de su esposa. Eso también nos muestra que la desigualdad de ellos en esta breve relación.

Según la descripción de la novela, este hombre no siente amor por esta mujer, pues la considera como una especie de juguete. En la historia, la imagen de Cho-Cho-San es más trágica en la apariencia.

Ella ha sido reverente y obediente en esta historia que corresponde a la personalidad general de los japoneses. Tiene su culto firme a los antepasados. Cuando su esposo le dijo que podía cambiar su religión, estaba totalmente asustada, porque desde su forma de pensar tradicional —su cultura—, todas las personas de su pueblo deben tener la religión fiel y un culto firme a los muertos. Cuando su esposo habla estas palabras rebeldes, al principio se siente muy asustada y luego comienza a preguntarse si realmente podría cambiar sus creencias ancladas en el tiempo. Por eso, ella fue en secreto a la iglesia del misionero que servía en la colina opuesta. Este comportamiento muestra el carácter prudente de la mujer. En la novela, la mujer japonesa no da toda la confianza y el amor completo a su marido al comienzo de casarse. Ella piensa en alejarse de su esposo cuando sabe que tiene que cambiar su religión para vivir juntos con él. Pero, finalmente, acaba con relajarse al enterarse de que puede cambiar su creencia siempre y cuando le gustara a las personas de la iglesia, si ellos la aceptan. En la novela, se describe que la mujer salió de la iglesia con un estado de ánimo relajado y feliz. Esta descripción también explica la diferencia del carácter de Cho-Cho-San respecto al libreto de la ópera.

Cho-Cho-San tiene veneración filial por su familia cuando está con sus parientes japoneses; pero cuando está enamorada de su esposo estadounidense, las palabras de su esposo se convierten en su creencia. A pesar de que está asustada por las palabras conflictivas de Pinkerton, cuando sus parientes la rechazan como miembro de la familia, esta mujer no se sienta demasiado frustrada. Las palabras de la gente de la iglesia y su esposo la consuelan. Parece tener cierta fe ciega en lo que dicen los demás. Esto es lo que finalmente la lleva a la muerte, porque pierde toda su creencia. No puede obtener ayuda ni por parte de su familia ni por la de su esposo.

El conocimiento de esta mujer japonesa sobre Estados Unidos parece que viene de su esposo y de su imaginación. Ella insiste en que su esposo regresara a Japón para

recibirla en país occidental confiando en la promesa de su marido. Él la promete volver *cuando los petirrojos construyeran sus nidos*. Aunque esto es una “mentira piadosa”. De otro lado, para que esté más segura de que Pinkerton pueda volver, empieza a pensar que su esposo no puede soportar el engorroso procedimiento de divorcio y definitivamente no acepta divorciarse con ella.

En la novela, también se destaca el amor enfermo de esta mujer por su esposo; ella considera que el control de su marido y el aislamiento de los demás representa un acto de amor. No puede ir a casa de su abuela, porque él le hace marginarse de los parientes. No se siente triste por esta realidad, en cambio, lo considera como una prueba de cuidado y posesivo de su esposo. Esta construcción de carácter también se traslada a la representación de la ópera.

En el libreto de la ópera, Pinkerton dice a Cho-Cho-San que cierre la puerta con llave todos los días, lo que representa la protección y la posesividad de Pinkerton con respecto a ella. Este argumento también puede encontrar en la novela, en lo que el pensamiento morboso de Cho-Cho-San se revela mucho más profundo, porque se manifiesta aislamiento total y control por completo.

Al convertirse a la nueva religión por parte de Cho-Cho-San, los parientes japoneses convocaron una reunión familiar con Pinkerton. Aunque este hombre intenta persuadirlos utilizando su “truco norteamericano” – el alcohol y el tabaco, este método obviamente no funciona. Los parientes todavía están muy obstinados sobre este asunto, porque el culto a los ancestros para la familia es fundamental. Cuando se entera de que resulta que se ha convertido en un “outcast”, en cambio, se puso muy feliz. De acuerdo con ella, los hechos de sus familiares significan que ella fue aceptada por completo por su esposo en lugar de ser abandonada por su familia. La expulsión de su familia supone que en Japón nadie pueda educar y controlar a ella con las reglas japonesas, por eso, está muy contenta de perder la relación con su familia.

Sin embargo, la reacción de Cho-Cho-San sobre este asunto también significa que está sometida a los poderes de su esposo y su familia. Aunque este control es invisible, ella actúa como lo desea su marido en vez de tener su propia idea. En la novela, se enfatiza esta razón por la que no puede reunirse con familiares. Es porque su esposo no se

lo permite, no porque ella no quiera o por su familia la abandone. Tampoco puede rechazar la decisión de su familia, cuando fue expulsada de su familia; solo pudo aceptar pasivamente la decisión, en lugar de defenderse. Ella piensa que su esposo la separa de la familia para mostrar su amor por ella, pero en realidad lo que significa una pérdida de apoyo por completo de la familia, porque su esposo solo piensa en ella como un juguete.

Después de este asunto, Cho-Cho-San depende más de Pinkerton. Aunque Pinkerton no regresa a su lado, Cho-Cho-San todavía insiste en la mentira de su esposo. Esta novela construye sutilmente el mundo mental de esta mujer. Una razón importante por la que siente que ella y su esposo no se divorciaron fue porque Pinkerton no la dejó ir a casa directamente, por eso, ella considera que consiste en una garantía adicional para su regreso. En vista de esta idea, ella siempre imagina la escena cuando ellos se reencuentren en el futuro. Entonces adoptarán costumbres diarias de acuerdo con los estándares del estadounidense. En su imaginación, la realidad no es que ella no pueda vivir sin Pinkerton, sino que su esposo no puede abandonarla. Piensa que ella es la persona que controla la relación.

Por eso, cuando el intermediario le pregunta si quiere casarse con otro hombre japonés, si bien en ella no existe tal idea, no da su rechazo directo a la reunión con *Yamadori*, el príncipe jubilado japonés. La actitud de Cho-Cho-San en este encuentro no está tan seria como si fuera una reunión para asumir su identidad como la esposa del estadounidense. Frente a este hombre japonés rico y con reputación, ella no muestra nada de interés, en cambio, se burla de él. Al principio de este encuentro, ella no conversa directamente con este príncipe, el casamentero es quien pasa sus ideas. Sin embargo, cuando ellos empiezan a hablar del hijo mestizo de Cho-Cho-San y Pinkerton, esta mujer japonesa comienza a hablar directamente con este príncipe con una actitud orgullosa. Pero esta escena armoniosa no dura mucho tiempo. Cuando Yamadori habla sobre la vida desafortunada de los mestizos, expresa una resistencia total y le pide a Suzuki que expulse a los dos invitados de la casa.

Se puede ver que ella se encuentra en un estado de inaceptabilidad y resistencia sobre la realidad de que su esposo no puede regresar. Asimismo, rechaza pensar los problemas que puedan existir. Desde su perspectiva, la ley del estadounidense y el hijo

mestizo son una prueba para mantener su identidad como la esposa del norteamericano, si ninguna de estas cosas son condiciones suficientes para que su esposo regrese, entonces ella ha perdido toda esperanza. Y otra razón por la que está dispuesta a ver a Yamadori es que quiere rechazar personalmente a este aristócrata japonés en declive. Aunque en la novela, esta persona representa el tipo de noble moderno – ha estudiado en EE.UU. y su vestimenta parece que ser muy moderna en comparación con los nobles tradicionales. A pesar de todo, Cho-Cho-San todavía muestra su actitud indiferente. El príncipe japonés es solamente una persona que puede probar su propia atracción en los hombres, y el encuentro es una forma para poner celoso a su esposo.

Esta construcción de la imagen sobre Cho-Cho-San también conlleva un cierto de estereotipo sobre las mujeres japonesas. El príncipe japonés y Pinkerton efectivamente representan dos formas de personas. La persona anterior es una mezcla de modernidad y tradicionalidad. Él combina las características que provienen de las culturas orientales y occidentales. No obstante, el hombre norteamericano es una persona totalmente moderna y occidental. La opción de Cho-Cho-San simboliza que ella prefiere la nueva cultura occidental por completo. Esto también representa la posición de esta obra occidental. Aunque intenta aprovechar la figura Pinkerton para criticar EE.UU., que tiene un modo diferente respecto a los países europeos. Cuando la cultura oriental y occidental produce el choque, estos occidentales todavía están aún más solidarios con una cultura que pertenece a *Occidente*, aunque esta cultura sea diferente de la suya.

Cho-Cho-San nunca piensa que regresara a la vida anterior con su familia por varias razones, entre ellas hay un motivo principal que es para alejarse del control y el poder patriarcal. Después de casarse con su esposo, no considera pedir ayuda a sus familiares o mostrar su arrepentimiento sobre la decisión de alejarse voluntariamente de ellos. Ella está satisfecha por mantener la distancia con sus parientes, porque es una prueba de “amor” hacia su esposo. Ella no estaba siendo tratada por igual frente a su familia, sin embargo, ha ganado el *respeto* de su marido, aunque esta forma de cuidado es solo una cortesía y costumbre de los estadounidenses. Además, ella simplemente confunde la cultura y la cortesía de los occidentales con el amor de su marido por ella.

Según la conversación de Cho-Cho-San y el cónsul estadounidense, la vida de esta mujer japonesa es bastante difícil. Aunque el padre de Cho-Cho-San ha muerto por defender el poder del emperador japonés, su familia ha ido empobreciéndose cada vez más tras el fallecimiento de su padre. Por eso, esta mujer se ve obligado a ser una bailarina para ganar dinero. Sus parientes no la tratan con respeto e igualdad, tiene que obedecer los rituales y el afecto filial en la familia. En el final de esta novela, Cho-Cho-San cuenta que su familia japonesa le enseña cómo morir, sin embargo, su esposo le dice cómo vivir.

Estas palabras también reflejan por qué su amor por su esposo es tan profundo. Cho-Cho-San siempre está controlada por el rito estratificado de su familia. El “morir por honor” es un principio supremo en la educación moral en la sociedad japonesa, porque en la cultura japonesa, el honor del individuo está estrechamente vinculado con el honor de la familia. Por eso, se destaca el sacrificio y la contribución del individuo. Sin embargo, las palabras de Pinkerton despiertan la conciencia de Cho-Cho-San como ella misma. Según el marido, puede decir “no” a las responsabilidades familiares que deben asumir. Esta amabilidad a la apariencia le hace sentir que se ha convertido en una persona real y dueña de su propia vida, en lugar de sacrificarse y dedicarse siempre a la reputación de la familia y preocuparse por ofender a los antepasados de la familia.

En la sociedad japonesa, las mujeres japonesas tienen un estatus inferior que los hombres, y los ascendientes tienen poderes dominantes. Cho-Cho-San como una mujer menor en la familia y una mujer, obviamente según este planteamiento, tiene menos derechos. Por consiguiente, cuando Cho-Cho-San se casa con Pinkerton, el hombre siempre ha sido respetuosa y educado con ella en sus palabras, incluso si quería que cambiara de religión, le persuade con cortesía. Esto la hace sentir el cuidado y el amor que no puede obtener en su familia original. La aparición de este hombre americano es como un salvador para su vida, en la que va a ser vendida en nombre de la familia. Por eso, ella preferiría, decidida en su corazón, que su esposo regrese a su lado que continuar con la vida pasada.

En su vida diaria, la intención de Cho-Cho-San para convertirse en una norteamericana es más obvia. En la novela, la mujer insiste en hablar inglés en su casa y

cuando conversa con otras personas. Cuando habla con su hijo, le dice que es obligado hablar el “idioma de Estados Unidos” en su casa. Ella piensa que todos los objetos pertenecen a su esposo, incluso el hijo y ella misma. De acuerdo con la imaginación maravillosa de Cho-Cho-San, cuando Pinkerton regrese a Japón, todas las cosas serán familiares para él en la casa, incluso el idioma que hablan Cho-Cho-San y su hijo. En vista de todo esto, Pinkerton podría llevarlos a su país y ellos vivirán felizmente en su *castillo grande*. La idea de esta mujer japonesa refleja su deseo para convertirse en la propiedad de su esposo, porque sus palabras muestran la pérdida de su propia identidad como una persona. Ella quiere tener una relación más cercana con su esposo, como su *pertenencia*.

En la novela, Cho-Cho-San utiliza el “idioma de Estados Unidos” en lugar de “inglés” para indicar el lenguaje de su marido, que muestra el deseo de la mujer sobre este país en lugar de otros países. Sus palabras destacan la verdad que se casó con un hombre norteamericano, no con cualquier persona occidental que habla inglés.

Hay otro detalle que indica su insistencia sobre el lenguaje que habla. Cuando el casamentero y ella hablan de la comprensión del matrimonio. Este hombre considera que la relación de Cho-Cho-San y su esposo norteamericano terminó cuando Pinkerton se fue de Japón. Sin embargo, esta mujer siente que, según la ley de los EE. UU., el matrimonio era permanente a menos que uno muriera. En este diálogo, el casamentero mostró su duda sobre las palabras de ella con el inglés y le pidió explicarse otra vez en japonés. Cho-Cho-San hizo lo que pidió. Este hombre se asusta por las palabras de esta mujer y espera que no hubiera más mujeres como ella en Japón. Desde su punto de vista, es este tipo de matrimonio el que transforma a esta mujer japonesa en una persona totalmente desconocida y rebelde.

La obsesión de Cho-Cho-San por hablar inglés es un argumento importante para representar el deseo de Cho-Cho-San para vivir de forma norteamericana. Sobre todo, después de comparar el cambio de actitud de esta mujer cuando se encuentra con la esposa verdadera de Pinkerton y comprende todas las mentiras de Pinkerton. Antes de descubrir la verdad, ella conversa con el cónsul y la esposa norteamericana en inglés. Sin embargo, cuando ella conoce la realidad, sus mejores esperanzas se hacen añicos. Por eso,

cuando se despidió del cónsul, dijo “buenas noches” en inglés y “sayonara” (adiós) en japonés. Este cambio de idioma también simboliza que está en un estado de desesperación total.

Para confirmar la identidad como la esposa del estadounidense, Cho-Cho-San mantiene su insistencia sobre su forma de ser llamada por otras personas. Ella exige a Suzuki y al casamentero que la llamen “Missus Ben-ja-meen Frang-a-leen Pikkerton”. Cuando ella fue al consulado para preguntar al cónsul por noticias de Pinkerton, el cónsul le preguntó si era hija de un funcionario japonés; ella le interrumpió antes de que pudiera terminar la oración y enfatiza su identidad con el nombre de Pinkerton. En realidad, cambia el nombre original al nombre de casada es una costumbre en muchos países occidentales y Japón. Sin embargo, esta tradición es una muestra de la continuación del poder masculino y patriarcal.

El cambio de apellidos de soltera se convierte en un compromiso de conectar al esposo y la esposa, asimismo, forma una conexión de ellos con sus generaciones. Las mujeres siguen los apellidos de sus maridos, también pueden significar que el hombre es la parte dominante. Es una manifestación del patriarcado, porque el hombre se lleva una parte de mujer. En esta historia, Cho-Cho-San abandona completamente su propio nombre y adopta la forma de llamarse con el nombre de su esposo. Con tal forma, deja completamente su identidad como japonesa, y se convierte en una posesión de Pinkerton. Pero, ella está contenta con esta realidad.

El “sueño” de Cho-Cho-San sobre Estados Unidos y el deseo sobre su esposo despierta al final. Después de que ella hiciera la visita al cónsul para solicitar informaciones sobre su esposo, este hombre amable no puede soportar decirle la verdad, y dice muchas palabras para consolarla. Pero ha mandado mensaje a Pinkerton para preguntarle su idea sobre Cio-Cio-San y su hijo. Este hombre y su esposa norteamericana deciden adoptar el hijo, lo que significa un abandono total de Cho-Cho-San.

En la novela, Pinkerton no aparece al final de la historia. Su esposa norteamericana encuentra a esta mujer japonesa sin esperarla cuando envía el mensaje a su esposo en el consulado. Al saber la verdad, esta mujer japonesa está totalmente desconsolada, y decide

acabar su vida con la espada de su padre. Pero ella no elige el suicidio, el llanto de su hijo la despierta de la tristeza profunda. Por eso, decide vivir con su hijo y Suzuki.

Es un final diferente al de la novela de Pierre Loti y al de la versión operística. En la novela de Loti, la Madame Crisantemo no considera al marino francés como su verdadero esposo, y se siente relajada y feliz después de que él se vaya. No se cuenta una historia sobre el amor, la atracción y el encanto de la mujer japonesa; son solamente la imaginación de este hombre occidental. Sin embargo, en el libreto de ópera de *Madame Butterfly*, Cio-Cio-San está enamorada perdidamente de Pinkerton, e incluso acaba su vida con la espada de su padre al perder completamente el amor de su esposo. Este diseño está más adecuado para la puesta en escena, porque se explica la clave de esta “tragedia” y consiste en una escena grandeza para el escenario.

En cuanto a la historia en la novela de John Luther Long, se añade el amor para la historia. Al final, Cho-Cho-San renuncia el suicidio y decide vivir con su hijo, lo que deja más espacio de imaginación para los lectores. Aunque es una historia trágica y triste, la vida de Cho-Cho-San continúa. La historia critica tanto el poder masculino como el derecho patriarcal a través de establecer la imagen de Pinkerton y Cho-Cho-San.

2.2.2 Los conflictos culturales en *Madame Butterfly* (1898)

En la novela *Madame Butterfly* de John Luther Long, también se incluyen muchos argumentos para representar los conflictos de la cultura japonesa y la occidental.

El primer choque se muestra por su forma de hablar y en la cortesía. Después de la boda, Pinkerton pregunta a Cho-Cho-San si le parecen fastidiosos sus parientes japoneses y los rituales extraños. Ella no responde directamente, sino que le pregunta cómo se siente sobre todo eso. Pinkerton, en cambio, expresa su descontento y disgusto con los familiares japoneses y la ceremonia de boda. Después de escuchar las palabras de su esposo, Cho-Cho-San “se pone pálida”, porque es una respuesta inesperada. Según ella, “A Japanese would have said no, but would have left an interrogation in one's mind.” (Luther, 2013: 6) Este argumento destaca la diferencia de cultura entre las dos personas.

En la cultura japonesa, la gente está acostumbrada ocultar sus insatisfacciones para mostrar así la cortesía y evitar ofender a los demás, por eso, no dice las palabras para mostrar su rechazo directo. La forma para expresar sus disgustos es implícita. Incluso hoy en día, los japoneses siguen prestando mucha atención a la etiqueta de la conversación. El uso del japonés es una medida de cuán educada es una persona y una señal de cuán cerca está una persona de otra. La forma para expresar la cortesía para los extraños y los mayores también se puede juzgar por la gramática y la forma de hablar en japonés. Por consiguiente, la respuesta de Pinkerton, puede ser una reacción muy ofensiva para los japoneses. Sin embargo, esta forma de hablar está conforme con la costumbre de los estadounidenses, porque para ellos, la persona expresa directamente sus sentimientos y preferencias.

Por supuesto, este argumento también se puede entender como la confrontación de poder entre Cho-Cho-San y Pinkerton. El marino estadounidense no intenta o quiere entender la cultura de su mujer japonesa. Para él, la cultura de su propio país es la más digna de respeto. Por eso, sigue las costumbres y rituales de su país. En segundo lugar, no ve a Cho-Cho-San como su verdadera esposa, por lo que no es necesario seguir la etiqueta japonesa al hablar.

En la vida diaria, Pinkerton siempre hace bromas para mostrar su *humor estadounidense*, pero sus chistes para su esposa japonesa son muy difíciles de entender. Cho-Cho-San también intenta imitar este *humor* cuando conversa con otras personas, pero ella entiende el humor de manera diferente a como lo entienden todos los demás. En la novela, cuando Cho-Cho-San hace la visita al consulado para preguntar el cónsul información sobre su esposo, quiere que el cónsul le dé una noticia inventada. Cho-Cho-San espera que el cónsul diga a su esposo que ella ha casada con el príncipe japonés, Yamadori, y que este hombre los ha llevado a ella y a su hijo con *ojos violetas a vivir juntos en su gran castillo*. Ella cuenta esas palabras con alegría porque cree que es una forma para mostrar su “humor” como Pinkerton.

Sin embargo, al escuchar sus palabras, el cónsul le rechaza firmemente, porque no puede aceptar el engaño. Cho-Cho-San muestra su curiosidad sobre la reacción de este hombre, porque ella piensa que a todos los estadounidenses les gusta contar chistes y es

una forma para mostrar su amabilidad. Efectivamente, esta mujer japonesa entiende las personalidades de los estadounidenses, a ellos les encanta usar el humor, pero lo que ella no comprende es la diferencia entre la cultura de este país occidental con la de su propio país. La historia que inventa por Cho-Cho-San es interesante y le encanta ver los celos de su esposo porque es una emoción para mostrar el amor. Y ella piensa que la escena en la que su esposo la busque enojado será divertida. No obstante, el cónsul no puede entender este “humor” porque los norteamericanos no hacen bromas como ella. Pero, al oír las explicaciones, este hombre amable no puede soportar corregir las ideas de Cho-Cho-San, y se ve obligado a aceptar que transmite lo que ella dijo a Pinkerton, aunque eso es sólo una mentira piadosa para con ella.

El malentendido de Cho-Cho-San sobre la cultura norteamericana también se muestra por su comprensión sobre la ley de Estados Unidos y las palabras de Pinkerton. Ella no puede entender tanto los chistes que cuenta su marido como sus mentiras. En realidad, ella no puede decir si su esposo está diciendo la verdad o una mentira. Pinkerton comenta que Cho-Cho-San es como un “producto japonés”, pero una “mejora estadounidense” en una “invención japonesa”. En la novela, se hace referencia a que esas palabras son para mostrar la cortesía estadounidense, pero Cho-Cho-San está convencida de la lealtad de su esposo. Ella cree que ella no es un “back number”, y ha adquirido una nueva identidad a través de su esposo - como una persona digna. Sin embargo, Pinkerton solo le toma como un *juguete* para matar su tiempo aburrido cuando está en Japón. Otra mentira de Pinkerton es la historia de “petirrojos”: él promete a Cho-Cho-San que regresará a Japón *cuando los petirrojos construyan su nido*. La mujer japonesa no solo se lo cree, sino que siente que es una garantía de que volverá, porque no huye de su familia original.

La convicción sobre la promesa de su novio da lugar a la insistencia de Cho-Cho-San sobre todas las palabras dichas por Pinkerton, en especial, las explicaciones de este hombre norteamericano sobre la ley de su país. Las palabras de Pinkerton hacen que Cho-Cho-San confirme que el proceso de divorcio en Estados Unidos es muy complicado. Además, en este país, la ley asegura los derechos de las mujeres. Según la perspectiva de la mujer japonesa, en Estados Unidos, cuando un hombre quiere divorciarse de una mujer o abandonar a su esposa será castigado por la ley. Por eso,

Pinkerton no la abandona por miedo de ir a la cárcel. Sin embargo, esta idea es solo una imaginación gratificante. La ley de Estados Unidos solo protege los derechos de los ciudadanos de su país; Cho-Cho-San para ellos es una extranjera, aún más, es una oriental. Por lo tanto, su situación es más complicada, no puede obtener la protección de la ley.

Este diseño también es un aspecto para reflejar la distancia de los occidentales y los orientales. El pueblo y los ciudadanos de Cho-Cho-San se ven como el “objeto” de la conquista, no puede obtener el respeto de los occidentales, tampoco tiene la protección de ley. La expropiación de Cho-Cho-San por parte de Pinkerton es como el saqueo de la nación japonesa por los estadounidenses. A los ojos de los occidentales, aunque los japoneses han sido tratados injustamente, todavía creen que la constitución occidental les dará protección, que es una de las ideas que este trabajo quiere criticar.

En cuanto al perjuicio de Pinkerton sobre la cultura japonesa, se manifiesta por el primer conflicto de Cho-Cho-San y él con respecto a las creencias japonesas. Desde la perspectiva de Pinkerton, la gente puede vivir sin los antepasados, porque en su país no existe el culto digno para los muertos. Por eso, el culto de Cho-Cho-San sobre los ancestros japoneses para él es increíble. Por el contrario, esta idea para la mujer japonesa es conflictiva y completamente inaceptable para los japoneses que han recibido profundamente influencia por el culto a los antepasados. Por eso, aunque Cho-Cho-San cambia de religión por las palabras del misionero, que le promete que pueda elegir libremente la religión en cualquier momento, que no puede olvidar su creencia en su “august ancestor”.

En Japón, los antepasados se relacionan con la gloria y reputación de la familia, porque los antepasados contribuyen para crear la familia. Los japoneses creen en la existencia del espíritu de los muertos. La Fiesta de los Difuntos o la Festival Obon, en la actualidad, es una fiesta para recordar las almas de los antepasados en Japón. Se celebra cada año del 13 al 15 de agosto, eso explica la creencia sagrada de Cho-Cho-San sobre su “antepasado de agosto”.

El origen de esta fiesta se relaciona con una leyenda budista de Maha Maudgalyayana, un discípulo de Buda Gautama, quien salva a su madre de los

fantasmas hambrientos y aliviar su sufrimiento. Por eso, esta historia también tiene un significado para mostrar el “afecto filial” de las generaciones. Y esta fiesta se ha convertido en una tradición que para rendir homenaje a los antepasados. A través de esta fiesta, se establece un compromiso entre los vivos y los muertos. La admiración y culto para los ancestros se vincula con la moralidad del individuo. Por eso, los japoneses creen que los vivos tienen una relación inseparable con sus antepasados. Este pueblo por esta razón tiene una obediencia sobre el espíritu de los muertos.

Los japoneses, en primer lugar, tienen miedo y el culto sobre las almas de los muertos. Ellos sostienen una creencia en el espíritu de los antepasados, pero si no respeta el deseo de ellos, los seres vivos pueden recibir el castigo de su poder sobrenatural. A través de rendir homenaje regularmente a los muertos, las almas de los vivos se pueden ser purificar.

Según el investigador religioso japonés Yamaori Tetsuo, el difunto pasará por tres etapas antes de convertirse en los ancestros que los bendicen: “La primera etapa se llama ‘Alma Desolada’.” (Yamaori, 1993: 101-103) En esta etapa, el alma del difunto es muy peligrosa. Si no les ofrenda adecuadamente, causará daño a otros. Además, las personas que tienen relaciones más cercanas con los muertos, padecerán un daño más fuerte por parte de los difuntos; “la segunda etapa es el ‘alma armoniosa’” (Yamaori, 1993: 101-103) En este momento, el alma del difunto ha desvanecido gradualmente los factores peligrosos con el "bon" anual de los familiares (la ofrenda y sacrificio en el festival), y se ha vuelto amistoso. “La tercera etapa es la del ‘ancestro’, el difunto ha perdido su color personal después de 33 años (o 55 años en algunos lugares) del sacrificio del caldero” (Yamaori, 1993: 108-109), se ha integrado en la comunidad ancestral de toda la familia, y es denominado “ancestro” por los descendientes. El difunto en este momento se ha convertido en un *dios*, desde entonces sirve como un patrón familiar para proteger a los descendientes de la familia.

En segundo lugar, este pueblo se ha acostumbrado a un culto sobre los antepasados y los muertos. En este país, tiene una larga historia sobre la creencia religiosa, concretamente, el antiguo culto a *Shinto*, el culto a los antepasados, el culto familiar, el culto de la comunidad, etc. Los japoneses han mostrado durante mucho tiempo respeto a

sus antepasados, acostumbrándolos a este sustento espiritual. Esta creencia en Japón se ha transmitido de generación en generación y se ha transformado en una costumbre para todo el pueblo japonés. De acuerdo con las explicaciones de Lafcadio Hearn, esta mentalidad de los japoneses puede vincular con el comportamiento de “costumbre de repetición” de ellos. Según Hearn:

“Toda costumbre moral temprana es una costumbre coercitiva. Pero, como muchos hábitos que inicialmente solo se adquieren por obligación, resultan fáciles de seguir por repetición constante y se convierten en actitudes automáticas; del mismo modo, la conducta impuesta por la autoridad religiosa y civil, tras muchas generaciones, se convierte en un comportamiento instintivo.” (Hearn, 1904: 205)

Por eso, en esta novela del autor francés, también se añade el detalle sobre el miedo de Cho-Cho-san hacia sus ancestros de agosto. La mujer japonesa de un lado tiene mucho miedo sobre ser castigada por ofender a los antepasados. En comparación con los miembros familiares vivos, está más preocupada por los fantasmas. De otro lado, el respeto de largo plazo de su familia o de los japoneses por los antepasados también la ha hecho adaptarse este culto a los muertos. Ella repite el comportamiento de respeto a los ancestros.

Sin embargo, este culto para Pinkerton es muy peculiar; como estadounidense, no puede entender una creencia tan rígida por los antepasados para los japoneses. No comprende el miedo de su esposa sobre los muertos. Por lo tanto, persuade a Cho-Cho-San para que cambie esta creencia después de ver el “ritual extravagante” de sus parientes japoneses en su boda matrimonial. Para Pinkerton, la libertad es primordial, busca su propia forma para tratar la relación con su esposa japonesa, por eso, es imposible que sea regulada por la tradición de este país oriental, ni incluso entender este culto que piensa extraño. La pareja mantiene un malentendido recíproco sobre la cultura.

Consecuentemente, cuando los familiares de Cho-Cho-San rechazan de forma firme la propuesta de Pinkerton sobre la transformación de creencia de esta mujer, este hombre muestra su impaciencia sobre estos japoneses irrazonables. Pinkerton cree que ha mostrado su sinceridad con su forma americana – el tabaco y vino. Sin embargo, los parientes consideran que el cambio de religión de Cho-Cho-San tiene influencia para la vida después de la muerte. Ella no puede subir al cielo porque los antepasados no le

darán protección con sus sagrados poderes. El conflicto de ambas partes termina con la avenencia de Cio-Cio-San y al final, opta por creer en su marido y será abandonada por su familia.

La novela de John Luther Long elabora una historia completa sobre la experiencia de la mujer japonesa Cio-Cio-San y el teniente estadounidense Pinkerton. Esta obra continúa el argumento principal – la historia sobre una oriental y un occidental y establece un “amor exótico”. En comparación con la *Madame Crisantemo* de Pierre Loti, se describe minuciosamente las personalidades de esta mujer japonesa, y le convierte en una referencia para el diseño de la imagen de este personaje en las representaciones escénicas. Asimismo, el conflicto de las dos culturas está muy presente en esta novela. Es de gran importancia para el nacimiento del libreto de la ópera y proyecta una profunda mirada a la comparación de la cultura oriental y occidental.

2.3 Análisis de la imagen de *Madame Butterfly* en el libreto de la ópera de Puccini

En la versión operística, la historia de *Madame Butterfly* se centra sobre la protagonista Cio-Cio-San y Pinkerton. La puesta en escena de esta ópera hacía que todo el mundo conociera a esta mujer japonesa. Aunque, la primera versión de *Madame Butterfly* acababa en un intento fallido de Giacomo Puccini, el famoso compositor la mejoró en la versión posterior, y esta obra se ha convertido uno de las óperas más famosas y fascinantes entre todas sus creaciones.

La ópera *Madame Butterfly* continúa el contenido general de la historia de John Luther Long, no obstante, como es un tipo de representación artística, concentramos en las letras, la música, la puesta en escena, el vestuario y las actuaciones de los actores, desde los cuales podemos observar las materias e imágenes orientales desde el punto de vista de Occidente. Además, con el paso de tiempo, se desarrollan diversas adaptaciones basadas de la versión original, y durante este proceso, podemos analizar la transformación de dichas impresiones antiguas.

La versión operística consta de tres puntos de vista para la representación de la cultura de Oriente y Occidente. Efectivamente, en la ópera, la cultura oriental es

representada por el personaje de *Madame Butterfly*; la cultura occidental no solamente está marcada por Pinkerton. El compositor Giacomo Puccini también fue una parte de la cultura occidental. Sin embargo, a diferencia de Pinkerton, que era un norteamericano, Puccini procedía de Europa. De hecho, para comprender la representación de Oriente y Occidente en la ópera, es un necesario conocerla desde tres perspectivas, la de Madame Butterfly, la de Pinkerton, así como la propia Giacomo Puccini.

En la ópera, Cio-Cio-San y Pinkerton se sigue manteniendo como los dos protagonistas principales de la historia, pero las características de los protagonistas han sufrido una transformación en ciertos grados. Tales adaptaciones son comprensibles, porque las novelas no son como las posteriores evoluciones de las representaciones operísticas, en las que se añaden nuevas cosas basadas en contexto cultural japonés real e imaginado. Las creaciones posteriores conservan los contenidos originales y añaden nuevos elementos. Se combinan las materias culturales japonesas que provienen del mundo real y una impresión general sobre el país y el pueblo japonés. Las creaciones de los autores siempre tienen como objetivo que sus productos sean generalmente aceptados y apreciados por los espectadores, especialmente por la comunidad de su propia cultura. De hecho, ellos, de un lado, pretenden explicar la cultura japonesa de manera occidental, del otro, para satisfacer el gusto del propio grupo occidental, su forma de representación en la escena añade elementos artísticos occidentales.

En la ópera de Puccini, podemos analizar tres visiones sobre la diferencia de “Oriente” y “Occidente”. La perspectiva de Puccini, de Cio-Cio-San y de Pinkerton.

En la ópera, no se descuida la representación de las auténticas costumbres, de la cortesía y naturaleza, y el pueblo japonés, porque se busca captar la atención de los espectadores occidentales que tienen bastante interés en el real formal de la cultura oriental.

En la historia, los norteamericanos están en un puesto dominante, fuerte y poderoso en comparación con los japoneses. Se manifiesta por el establecimiento del contexto general de la historia. Según el libreto de la ópera, Norteamérica poseía prioridad en casi todos los campos de la sociedad japonesa. Podía promulgar y abolir la ley. En la ópera, hay varios detalles que reflejan las excepcionalidades de los norteamericanos en Japón.

En el primer Acto I, Pinkerton hacía alarde de los puntos convenientes que tenía en Japón al cónsul Sharpless. Y ha referido que tenían 999 años de disponibilidad para la tierra que habían comprado. Eso mostraba que los norteamericanos contaban con grandes fuerzas, y constituía una prueba de la posición dominante en esta tierra.

De acuerdo con la historia en aquella época, la descripción en la ópera está conforme con el mundo real. Según el registro de la historia, antes que los occidentales llegaron a este país, Japón había sufrido cien años de aislamiento. Esta condición cambió por la llegada de los estadounidenses. Ellos llegaron a este país a mediados del siglo XIX. A diferencia de aplicar estrategias templadas como los países europeos para abrir la puerta de este país, se empieza a amenazar con la fuerza y las armas. El resultado para esta confrontación de los dos países acabó con el fracaso de Japón. Como consecuencia “una mayor apertura de Japón se daría a raíz de la llegada del comandante estadounidense Matthew C. Perry en 1853” (Maldonado Baeza, 2014:39) Y los dos países firmaron el Tratado de Kanagawa que tenía como objetivo forzar la apertura de Japón y establecer un intercambio de libre comercio con este país.

Este tratado terminó con 200 años de aislamiento de Japón, y a la vez, con su política de exclusión (Sakoku), abriendo así los puertos japoneses de Shimoda y Hakodate al comercio con Estados Unidos, garantizando la seguridad de náufragos estadounidenses y estableciendo un cónsul permanente. El Tratado de Kanagawa fue seguido por el Tratado de Amistad y Comercio (USA-Japón)-Tratado de Harris de 1858, el cual permitió la concesión de establecimientos extranjeros, territorios extras para Japón y mínimos impuestos a las importaciones de sus bienes. Similares tratados fueron subsecuentemente negociados por los rusos, los franceses y los británicos. (Carranco, 2011: 119)

Después, Japón experimentó un largo período de revolución y se transformó desde un país feudal a uno moderno. La modernización de Japón se marcó por la revolución Meiji en 1868. Se trataba de una reforma completa sobre el país. En su modelo, copió los puntos mejores de los modelos estadounidenses en el proceso de modernización y reformó completamente sus propias costumbres e instituciones. Era una revolución agresiva y totalmente occidentalizada.

Esta historia explica el motivo que en la ópera *Madame Butterfly*, Japón está en una posición débil ante la fuerza estadounidense. Puccini y el escritor David Belasco sin duda

tenían conocimientos sobre la tendencia de aquel entonces. Los estadounidenses tienen una imagen arrogante en la ópera. En el mundo real, los tenientes como Pinkerton tienen bastante fuerza política y económica. Ellos poseen privilegios sobre este país. Sin embargo, Japón como un país que fue dominado por los americanos, su posición está más baja ante este país occidental. Obedeció la orden de los Estados Unidos y copió sustancialmente el modelo de desarrollo de este país para cumplir su propia modernización sin conservar su costumbre y cultura arraigada. Este fenómeno, desde la perspectiva de los países europeos, trataba de complacer a los Estados Unidos. Por esta razón, en los occidentales europeos se generaban prejuicios sobre Japón y su pueblo.

Por eso, en la ópera de Giacomo Puccini, se ha creado una mujer obediente, tierna y cariñosa. En comparación con ella, el teniente Pinkerton es arrogante, irresponsable y cobarde. Los dos protagonistas tienen características totalmente diferentes, tal como el entorno cultural en que están, que es distinto.

En la ópera, Cio-Cio-San casi siempre está en una posición débil cuando está con su esposo. Le trata con respecto, paciencia y amor profundo y considera que su novio es la única persona que puede apoyar. Por eso, en la ópera hay muchas ocasiones en que intenta mostrar su fidelidad hacia su esposo y su imaginación sobre los Estados Unidos. Mediante *Madame Butterfly*, podemos ver a una mujer japonesa con ganas urgentes de incorporarse al mundo estadounidense. Es una mujer cariñosa y delicada en circunstancias normales, pero cuando está enfrentando las cosas sobre su esposo y su hijo, tiene un carácter firme.

En el Acto II, Goro quiere introducir *Madame Butterfly* a la nobleza tradicional japonesa Yamodori, y da algunas insinuaciones maliciosas en contra de esta mujer y su relación con su esposo. Cio-Cio-San en vez de mantener una actitud tierna y educativa, se enfada y se pone furiosa por las palabras del personaje *Goro*. Ella intenta dar explicaciones por su esposo, a pesar de que este hombre es realmente una persona irresponsable. Desde su perspectiva, se ha casado con un hombre estadounidense, por eso, tiene la identidad como una americana también. De hecho, pregunta atentamente hacia el cónsul Sharpless sobre la ley en Estados Unidos para pedir una respuesta confirmada

desde este hombre americano. Los diálogos de esta escena son interesantes y reflejan el carácter de Cio-Cio-San.

BUTTERFLY
Mi fidelidad
(con seriedad)
ya está comprometida...
GORO Y YAMADORI
(a Sharpless)
Se cree que sigue casada.
BUTTERFLY
(se levanta de un salto)
¡No me creo casada, lo estoy!
GORO
Pero la ley...
BUTTERFLY
No sé nada de eso.
GORO
Para la mujer el abandono se equipara al divorcio.
BUTTERFLY
Ésa es la ley del Japón, no la de mi país.
GORO
¿Cuál?
BUTTERFLY
Los Estados Unidos.
SHARPLESS
(para sí mismo) ¡Qué infeliz!
BUTTERFLY
(nerviosísima, acalorándose)
Ya se sabe que aquí abren la puerta
y echan a la mujer con cajas destempladas y lo llaman divorcio.
Pero en América las cosas no son así.
(a Sharpless)
¿Cierto?
SHARPLESS
(en un compromiso) Cierto, pero...
BUTTERFLY
(le interrumpe dirigiéndose
a Yamadori y a Goro triunfante)
Allí un juez como dios manda,
serio y en su sitio, le dice al marido:
“¿Usted quiere divorciarse?
Oigamos sus razones”
“¡Estoy aburrido de estar casado!”
Y el magistrado le dice:
“¡Ah, desvergonzado, venga, a prisión!”

Por los diálogos arriba, podemos ver la inocencia y resistencia de Cio-Cio-San, y estas conducen a su tragedia final en esta historia. El diseño de tal imagen sobre esta mujer refleja la perspectiva de Giacomo Puccini sobre los japoneses, porque en aquel entonces, Japón como esta protagonista en la ópera, tiene un deseo y sueño maravillosos sobre el mundo occidental, especialmente, sobre los Estados Unidos. La imaginación de Cio-Cio-San sobre los Estados Unidos es una miniatura de los japoneses en aquella época. En Japón, el gobierno copió completamente el modelo de desarrollo de América y eliminó todas las costumbres tradicionales propias. La creación de Cio-Cio-San intenta dar una actitud satírica sobre este fenómeno.

Además, como el período en que Giacomo Puccini vivía, Japón todavía en un proceso de transformación de una sociedad tradicional a la modernización. Este país estuvo en una situación de ocupación y oprimido durante un largo plazo. Su fuerza fue realmente conocida por los países occidentales por la primera vez cuando ganó el triunfo en la guerra contra la Rusia de 1904-1905. Antes, este país es considerado pequeño y vulnerable, especialmente desde el punto de vista de los occidentales europeos.

En concreto, Puccini siente una gran simpatía y compasión sobre esta mujer japonesa que critica sobre su comportamiento insistente e inocente. Se aprovecha esta protagonista para mostrar simpatía para el país colonizado y invadido. Por el contrario, desde la figura Pinkerton, nos muestra un hombre que tiene un carácter totalmente malicioso e irresponsable. Esta figura representa una confrontación del Occidente nuevo frente el tradicional, de América y Europa.

Desde la descripción y las palabras de Pinkerton, se puede saber que es un hombre egoísta, vulgar, arrogante e irresponsable. Llegó a Japón para tratar los asuntos políticos, y se casó con Cio-Cio-San solo para buscar una pareja que podía complacer a él durante su residencia temporal en Japón. Por eso, nunca se tomaba este “matrimonio” en serio. Además, esta relación no estableció basándose en un amor mutuo entre los dos protagonistas. Lo que condujo un desequilibrio de la identidad de ellos. Si bien Pinkerton formó una relación como “matrimonio” con Cio-Cio-San, este hombre nunca pensaba así. Le consideraba más un juguete precioso que una esposa.

Cuando el cónsul Sharpless le dijo que tenía que cuidar bien a su esposa japonesa, Pinkerton le respondió con una actitud inconsciente y despreciativa. E incluso explicó que quería regresar a su país para casarse con una mujer americana. A través de este detalle, se plasma una imagen totalmente negativa sobre este hombre. Y esta figura revela efectivamente los conflictos entre los países europeos y los Estados Unidos.

Los europeos representan una fuerza occidental antigua, a pesar de que los Estados Unidos también pertenece a la parte de la cultura de Occidente. Pero son diferentes. La plasmación de esta figura tiene que ver la relación de los Estados Unidos con los países europeos. La época que Puccini vivía estaba a finales del siglo XIX y comienzos del XX. En esta época, existía problemas y conflictos entre los países occidentales.

Efectivamente, desde el siglo XIX hasta el siglo XX, no solo los países orientales estaban en la etapa de transformación, los países occidentales también. La economía de Estados Unidos comenzó a desarrollarse rápidamente. Y su proceso de modernización es un buen ejemplo para el desarrollo de otros países europeos. En comparación con este país emergente, los países europeos representaban las fuerzas conservadas, antiguas y retrasadas en su vía de modernización. Sin embargo, los Estados Unidos simbolizaba un modelo nuevo, moderno y pionero. Frente a esta condición, los países europeos intentaron a copiar las experiencias exitosas de dicho país para promover su propio desarrollo.

“Tanto es así que en la Europa de la primera mitad del siglo XX, la sociedad norteamericana se convirtió en el paradigma de este concepto de modernización. Estados Unidos era sinónimo de eficiencia y tecnología avanzada, de dinamismo industrial y culto al maquinismo, con sus productos «racionalizados» y estandarizados procedentes de las cadenas de montaje, lo que daba lugar al consumo de masas y la mercantilización de la sociedad.” (Polanyi, 1944: 20)

Muchos países europeos hacen referencia al modo de modelización de los norteamericanos. sin embargo, se sentían inquietudes y pánicos sobre la expansión de su influencias sobre ellos, porque enfrentaban cada vez más a presiones y tensiones que atraían por ese país desconocido. Este país emergente se ha convertido cada día en más poderoso, incluso los países europeos tenían que aprender con ello. El avance significativo de este país constituía una amenaza para las fuerzas antiguas. Además,

debido a la existencia de prejuicios arraigados de los europeos sobre los norteamericanos, los conflictos entre las dos partes se profundizaban. Los intelectuales europeos han percibido esta angustia y sensación desarraigada por la influencia norteamericana desde todos los terrenos de la sociedad. Como consecuencia, la tendencia a aprender de los norteamericanos condujo a una corriente “anti-americanización”.

Por esta razón, la representación de la figura Pinkerton en esta ópera no es tan positiva, e incluso tiene una imagen totalmente negativa. Ese hombre siempre ha sido una persona egoísta, irresponsable y cobarde. Se casa con Cio-Cio-San por su interés sobre las mujeres japonesas y quiere matar el tiempo aburrido cuando está en Japón. Nunca piensa que esta mujer es su esposa real. Pinkerton no entiende la cultura japonesa y no quiere conocerla, porque de su corazón, la cultura estadounidense es más superior que la cultura japonesa. Por eso, no respeta a la costumbre y cultura de este país exótico. En la ópera hay una escena cuando llega los parientes de Cio-Cio-San.

“PINKERTON
¡Menuda burla este desfile
de mi nueva parentela,
cogida de prestado, con renuevo mensual!

...
PINKERTON
(indicando a Yakusidè)
Y esa especie de espantajo será el tío, borracho y loco.”

A través de estos dos versos, podemos ver la actitud arrogante y despectiva sobre la familia de Cio-Cio-San. Este hombre nunca piensa que los parientes de su “esposa” puede ser su nueva parentela, sino que considera que ellos son ruidosos, molestos y extraños. Y la boda es absurda e innecesaria. En contraste con la actitud inconsciente de Pinkerton, los parientes de Cio-Cio-San ha mostrado en cambio mucha atención por este hombre estadounidense. Ellos consideran que Pinkerton es como un rey auténtico con mucha riqueza y que tiene una apariencia atractiva y guapa. Admiran la suerte de Butterfly e incluso quieren que se divorcien rápidamente para tener la oportunidad de casarse con él.

LA PRIMA
Goro me lo ofreció a mí también, ¡pero se llevó un buen no! Guapo no es, la verdad.

Goro me lo ofreció a mí,
pero se llevó un buen no.
No, guapo no es, la verdad.
Se divorciará. Eso espero, que se divorcie.

La comparación de las actitudes completamente diferentes de las dos partes profundiza el color irónico de esta ópera. Y representa el color trágico de la historia de Madame Butterfly.

Entonces, la historia de Madame Butterfly en lugar de representar un mundo real de Oriente y del Occidente norteamericano, está más enfocando en crear una sociedad estereotipada japonesa, en la que los dos personajes principales son también exagerados en sus caracteres. La protagonista Cio-Cio-San tiene un carácter suave y un destino desagradable. La experiencia de esta mujer puede provocar la simpatía de los espectadores. Era una señorita que nació en una familia nobleza, pero a pesar de su identidad buena y noble, se veía obligada a casarse con un hombre occidental. Cio-Cio-San contaba con los caracteres representativos de las mujeres japonesas. Sin embargo, Pinkerton es egoísta, cobarde e irresponsable, que es una imagen negativa, pero está conforme con la impresión general de los europeos sobre los norteamericanos.

Efectivamente, en esta ópera, se utilizan muchos elementos culturales japoneses para representar el entorno cultural real de Japón. Por ejemplo, la casa de Pinkerton y Cio-Cio-San. Ellos viven en una casa que tiene puertas corredizas y de paneles de papel. Y en el Acto I, Cio-Cio-San enseña a Pinkerton algunos objetos que lleva desde su familia original, los artículos como el abanico, pañuelos, la pipa, y la daga de su padre. Estos objetos también representan los elementos japoneses. Puccini ha creado una sociedad en la que se mezclan las culturas japonesa y norteamericana, pero esta sociedad está más inclinada a una forma imaginada por los europeos.

Este aspecto está relacionado con el entorno social general de la época. Como se mencionó anteriormente, los europeos sienten curiosidad por la cultura japonesa y creen que la cultura japonesa debería estar subordinada a la cultura occidental representada por los Estados Unidos. No obstante, por otro lado, piensan que esta cultura estadounidense no es como la de ellos, puesto que esta es una nueva amenaza. Por lo tanto, tal situación desencadena la formación de estereotipos en la ópera.

Sin embargo, este estereotipo se puede explicar introduciendo el concepto del “otro”.

El término “el otro” estaba presentado por Benedict Anderson en su libro *Comunidad Imaginada*. De acuerdo con esta ideología, Japón como un país que está lejos de Europa, pero los europeos siguen manteniendo interés en este país fascinante y misteriosa. La falta de conocimiento en relación de este Japón facilita a los creadores a interpretarla con sus propias imaginaciones. Ellos pueden definir la cultura de acuerdo con su propia cultura. En la ópera de *Madame Butterfly*, Puccini puede utilizar la perspectiva europea a establecer los personajes y fundar los contextos según los gustos europeos. Este intento se ve claramente cuando configura el carácter del otro protagonista, Pinkerton. A diferencia del libro de John Luther Long, en el cual Pinkerton es un soldado francés, esta vez, esa figura se reemplaza por un oficial militar estadounidense.

Puccini interpreta los personajes desde una mirada europea, Pinkerton y Cio-Cio-San representa respectivamente dos culturas que vienen del otro mundo que no se conocen, de hecho, cuando se añade su sentimiento personal con respecto a esos dos protagonistas y en cada escena, intenta reconfigurar el contexto cultural con el que no están familiarizado en función de su propia cultura. La actitud de Puccini sobre Estados Unidos y Japón se refleja por medio de las características de los dos personajes. De acuerdo con el libreto de *Madame Butterfly*, Pinkerton es un teniente de la Marina arrogante, egoísta, astuto e irresponsabilidad; por contra, Cio-Cio-San es una mujer inocente, simple y leal. A través de las descripciones sobre los personajes, se forma una confrontación primaria para esta historia.

Desde la perspectiva de Puccini, nos permite vislumbrar un mundo que mezcla la realidad con escenas imaginadas. Las materias exóticas son más imprescindibles para la composición de la historia completa, porque esa historia es más apropiada para satisfacer el gusto de los occidentales. Sin embargo, eso no constituye un aspecto crítico de esta obra, sino una medida inteligente para captar la atención del público, a pesar de todo, la creación de obras artísticas no se puede alejar del procesamiento propio del creador. Así pues, en la ópera, se establece el mundo y los personajes estereotipados en relación con Japón y Estados Unidos. La construcción de la casa, los servidores japoneses, las tabillas de los antepasados, así como la identidad de Cio-Cio-San, como la geisha son reflejos

con respecto a la cultura japonesa. En cuanto a las cosas relacionadas con América se revelan por medio de la bandera, los militares estadounidenses y los comportamientos y palabras del protagonista Pinkerton. Sin embargo, la representación y comprensión de Oriente y Occidente desde la perspectiva de Puccini, se manifiesta principalmente a través de la creación de la imagen de Pinkerton y Cio-Cio-San.

El debut de Pinkerton sirve suficientemente para que los espectadores conozcan su carácter. La ópera *Madame Butterfly* empieza con una presentación de Gorō, un intermediario de matrimonio, un casamentero; él acompaña a Pinkerton, el militar estadounidense a visitar su nueva casa. Con pocas palabras, podemos deducir que este militar es un hombre arrogante, prepotente y soberbioso. Ese personaje está interesado en los elementos desconocidos de Japón, no obstante, no los ve con buenos ojos. A diferencia de su país, todas las cosas son nuevas y exóticas, y le dan una sensación fresca, sin embargo, como un conquistador quien tiene el mayor poder, nunca considera que él es atraído entero por esa especialidad.

En la escena primera de la ópera, se deja vislumbrar la representación de estereotipo en relación con los americanos desde el punto de vista de los europeos. Por ejemplo, en esta parte, Pinkerton dijo:

“Alrededor del mundo el yanki vagabundo
se divierte y vive despreciando el riesgo.
Echa el ancla a la aventura.
¿Milk-Punch o güisqui?
(vuelve al asunto)
Echa el ancla a la aventura
hasta que una racha de viento destroza la nave, los aparejos y la arboladura.
De la vida no disfruta
si no conquista los tesoros
de cada puerto que visita...”

Ésta es la impresión más destacada de los americanos en aquel entonces. A través de las palabras de Pinkerton, se sabe que los americanos siempre están relacionados con el comercio, el viaje y las mujeres. Ellos son muy aventureros, que les impulsan a luchar y buscar constantemente el mundo exterior, y de otro aspecto, esa “inquietud” les impiden

ser personas responsables y serenas porque no dejan sus pasos para explotar la tierra nueva y encontrar las cosas nuevas.

A diferencia de los europeos, los americanos representan otro tipo de los occidentales. A pesar de que casi todos los blancos del continente de América tienen el origen en Europa por causa de la expansión de colonización y guerra de agresión, ha variado significativamente en muchos aspectos del entorno social y cultural.

De hecho, en el proceso de creación, para evitar distinguir lo de Oriente y lo de Occidente, lo que hacen a menudo es tomar en consideración el exotismo dentro de su propia ideología local. Ahora mismo, la cultura o el pueblo japonés no es considerado por pertenecer a una comunidad alejada; mediante la imaginación, ha de buscar una comunidad altamente coordinada que incluye tanto la cultura occidental como oriental, los dos extremos intentan integrarse en un conjunto de comunidad, de esta manera, los creadores tienen capacidad de disponer libremente de la cultura japonesa y la explica con su propia lenguaje o discurso, así que hacen que su propia cultura ocupe una posición dominante en la comunicación intercultural. Por lo tanto, dicho propósito acompañado simultáneamente la procedencia del estereotipo, y también coincide con el término *orientalismo* desde el punto de vista de Edward W. Said, en que menciona frecuentemente el control de discurso de Occidente hacia el Oriente, cuando lo anterior intenta a dar explicaciones hacia lo posterior. En el caso de *Madame Butterfly*, las adaptaciones posteriores basadas en el texto original inician a ceder su discurso con la comprensión o comunicación profundo de la cultura de dos partes, particularmente, en las versiones más recientes, las adaptaciones posteriores buscan cada vez más signos en la representación en el escenario sobre la cultura oriental, porque los creadores intentan satisfacer el gusto de dos extremos mediante integrar la ópera occidental con una serie de materias que muestra un auténtico Oriente. Cuando lo presenta a la conservación con la teoría de Lotman sobre la semiosfera, podemos comprenderlo de otra forma, los signos japoneses ocupan la posición ‘periférica’ en la semiosfera de los occidentales, y cuando los sean utilizados por los creadores occidentales en sus obras, estos signos van a ser interpretados y recodificados bajo el contexto cultural del *otro*, que adaptan a la semiosfera de Occidente, a pesar de aprovechar algunos símbolos orientales, las interpretaciones que dependen mucho de los creadores en diferente semiosfera; al mismo

tiempo, en este proceso de interpretación, tales signos muestran una tendencia de acercarse al ‘centro’, lo cual también explica el motivo que hace que la cultura oriental codificada por los occidentales sea más aceptable por los occidentales que su naturaleza original.

La película con la versión dirigida por Herbert von Karajan de dicha obra abarca un contenido más extenso, porque la representación en la pantalla de *Madame Butterfly* está compuesta otra forma de arte, diferente de la actuación en vivo de la ópera, incluye los montajes de las actuaciones puras.

El famoso semiólogo francés, Roland Barthes, describe Japón como el imperio de signos, porque todas las cosas tales como la cortesía, la costumbre, la religión, la arquitectura, e incluso los objetos que usan se pueden dirigir dentro la investigación de la semiología. Entonces, cuando dicho texto ponga en representación en el escenario, nos permite analizar en qué forma las representaciones occidentales intentan a reflejar la realidad de la sociedad japonesa, simultáneamente la vida de geisha. En realidad, dado que actualmente no podemos disfrutar de la primera puesta en escena de dicha ópera en la pantalla, podemos ver las características semióticas de Japón reflejadas por las letras del canto y las melodías utilizadas en la ópera.

En el Acto I, residen en las introducciones generales de la historia, los personajes, y los conflictos teatrales principales entre ellos. La historia inicia con un verso que presenta la arquitectura de la casa japonesa de Pinkerton, a través del canto de este verso, podemos saber que esta historia aparece en Japón, no en otros países. La arquitectura japonesa cuenta con su característica única, reflejando su propia cultura. Para Pinkerton, la casa es como una caja, es frágil, frívola y extraña, las habitaciones están divididos por las puertas, que desempeñan como la función de la pared, sin embargo, se permiten mover libremente, y por este diseño, la gente puede ver los paisajes desde diferentes puntos. Tal como la descripción de Roland Barthes, en Japón “la casa a menudo construida apenas es un elemento más del mobiliario” (Barthes, 1991:149) y en este espacio “el cuerpo pueda constituirse en sujeto o dueño” (Barthes, 1991:149), en que también “el centro está negado” (Barthes, 1991:149), a diferencia con los occidentales que tienen ganas de manipular todas las cosas colocadas en la casa, el pueblo japonés dispuesto a cederlas, su

casa es un espacio bien ordenado pero con gran medida de libertad, la gente siente sin restricciones cuando está en este espacio; la forma para construir la casa también representa de un lado los pensamientos internos del pueblo japonés, que destaca la posición del cuerpo del individuo en el espacio. Como se trata de la cultura diferente a ella, Japón puede aportar un ambiente en que todas las culturas existen libremente, pero se prohíbe la manipulación de propia cultura, el pueblo japonés tiene un carácter modesto, profundo, sobrio, pacífico y fuerte, como la arquitectura de la casa, es frágil desde la vista exterior de ella, sin embargo, mantiene un interno sólida y fuerte. Esta casa de un lado simboliza la conservación y tradición de japonés, porque todo está bien preparado y en buen orden, de la otra significa que lo cual se puede cambiar fácilmente, está dispuesto a recibir los nuevos elementos.

Otros detalles que muestran el estilo japonés, son los objetos que se llevan por Cio-Cio-San a su nuevo hogar. Cuando la mujer sale de su casa original, trae consigo algunos objetos femeninos, un pañuelito, la pipa, un cinturón, un pequeño broche, un espejo, un abanico, un tarro de pintura, y el artículo más típico, una vaina de la espada japonesa, que dejó por su padre muerte. En el libro *el Crisantemo y la Espada* de Ruth Benedict, el autor aprovecha los dos símbolos para definir el espíritu japonés, el crisantemo es el emblema de la familia real japonesa y la espada ha sido un símbolo de la virtud del samurái. Este objeto en la ópera representa el carácter contradictorio y duro de Cio-Cio-San; al mismo tiempo, se ha convertido en una metáfora o una señal que descubre el desarrollo y el resultado final de la mujer. La espada se encuentra un objeto afilado y frío, sobre todo la espada japonesa cuenta con otro nivel de significado. De acuerdo con la cultura japonesa, la espada representa “simultáneamente el pasado y el presente, el centro del poder espiritual y político-militar” (Ratti y Westbrook, 2004: 321). En las épocas más antiguas de la sociedad japonesa, tal objeto conlleva significado del respeto, la dignidad, la reputación y la fe, por lo que siempre es empuñada por el hombre, también simboliza la personalidad masculina. La espada constituye el objeto más teatral e inesperado en el primer acto, porque los otros son más suaves y descubren el ambiente alegre y pacífico de la ceremonia de boda. La aparición de la espada rompe esta atmosfera tranquila acompañada con el cambio de melodía brusca, que nos da una sensación nerviosa, de hecho, cuando Cio-Cio-San acaba su vida con la espada en el acto final, esta acción

efectivamente lleva un significado de mayor simbólico, se trata de una forma de muerte con el fin de proteger la reputación, y lleva el espíritu especial japonesa. La fuerza de la mujer ha llegado el nivel del samurái. De esta forma, Puccini elogia el amor supremo de la madame miserable y respetuosa.

En la ópera, al maestro tampoco se lo olvida añadir los versos relacionados con la religión japonesa. Igual que los occidentales, la nación japonesa también tiene su propia religión, que trata del budismo, aunque pertenezca al círculo oriental, esta religión siempre lleva la característica típica de su propio país. En la ópera, Puccini no describe de forma detallada sobre esta religión, sino la emplea para diseñar una escena en que Cio-Cio-San abandona su propia creencia para aceptar la de su esposo, de esta manera, destaca el carácter fuerte de este personaje, no obstante, esta acción de otro lado hace referencia a la cultura de Japón.

Si vamos tener en cuenta de la imagen de la geisha revelada en esta ópera, podemos entrar en un territorio más profundo para conocer lo que presenta la cultura y la sociedad japonesa. En la ópera la protagonista es una geisha de estado bajo, se encuentra un “producto” comparado por Pinkerton, cuando el casamentero intenta a promover a cónsul más mujeres como ella, dice que Cio-Cio-San es muy barato, y solo cuesta 100 yenes, con tal palabra revela una condición miserable y oscura de la vida de la geisha.

Hay muchas obras en el cine y la televisión que centran en la vida de las geishas, por ejemplo, *A geisha* (Kenji Mizoguchi, 1953), *A la deriva* (Mikio Naruse, 1959), *The Geisha House* (Kinji Fukasaku, 1999), *Memorias de una geisha* (Rob Marshall, 2005), etc. Estas películas aunque incluye la creación propia de los directores, reflejando la vida real de los geishas. Generalmente, la geisha es una profesión especial en especialmente la era de Meiji en Japón. A diferencia con Oiran (la prostitución) aparece en la sociedad posterior, la geisha debe aprender muchas técnicas artísticas incluida la ceremonia del té japonesa, el instrumento musical, la danza, la cortesía, etc, la representación de geisha constituye un fenómeno cultural particular en toda cultura japonesa. La gente puede saber fácilmente la identidad de la geisha a través de su maquillaje específico y su kimono elegante y precioso. Y esta profesión conlleva muchos símbolos en mayor grado sexuales, la mujer forzada dedicar a esta profesión siempre pinta su rostro de color blanco, pero

expone la espalda del cuello, y dibuja sus ojos de forma muy finos para complacer a los huéspedes, en comparación con ser una persona hermosa, la geisha es más parecida a un artículo artístico, una mercancía valiosa, y un objeto que sea utilizado solamente para vender y complacer a los dignatarios.

Hemos visto que no sea en los trabajos de cine o televisión, como en las literaturas realistas que registró el nacimiento y el crecimiento de la geisha, la protagonista siempre vivía de una infancia trágica. Según el libro *Vida de una Geisha*, de Mineko Iwasaki, debido a la miseria y hambruna de la familia original, las niñas eran vendidas a la *okiya* (alojamiento de maiko-la joven geisha), donde empezaban a aprender las artes para convertirse en una verdadera geisha en el futuro. En la ópera, Puccini no concentra su atención en plasmar la vida de la geisha, sin embargo, podemos saber que Cio-Cio-San es solamente un bien por vender mediante los diálogos entre el casamentero, y cónsul y Pinkerton, el matrimonio se encuentra un resultado de un acuerdo llegado por dos hombres, de hecho, esta “transacción” revela la condición trágica aquella mujer en la ópera.

Cuando echamos un vistazo a la puesta en escena posterior, por ejemplo, la película operística con dirección de Herbert von Karajan en 1974, y la ópera representó en el Orquesta y Coro de Metropolitan de Nueva York en 2009, podemos encontrar más elementos japoneses y el choque intercultural presentado en ellos. En la grabación, nos concentran en el montaje que presenta la comparación y confrontación de la cultura occidental y oriental, por ejemplo, el convenio matrimonial escrito japonés e inglés, y el periódico estadounidense, la pipa japonesa y el cigarrillo americano, los cuales simbolizan un inicio de intercambio cultural y económico entre Japón y el Occidente, los objetos aparecen en la película siempre cuentan con significados más profundos, deben encargarse de la función de promover el desarrollo de la historia, a través de los pequeños artículos aparecen en la película podemos conocer la contracción escondido detrás de los personajes, por ejemplo, en este caso, los objetos juegan el papel como el intermedio que muestra la gran diferencia entre Cio-Cio-San y Pinkerton, y simbolizan el problema inevitable para la comunicación occidental y oriental. La Budarupa y Ottokè (tabilla de madera) de los antepasados en comparación con la imagen de Jesús, de otra parte, descubre la contradicción de dos culturas, porque desde el punto de vista de la madame,

el *ottoke* simboliza el espíritu de sus antepasados, sin embargo, para Pinkerton, es como una muñeca, por lo tanto, podemos ver que el actor lo tira en un círculo. Este detalle presenta la actitud casual del protagonista hacia la tradición japonesa. En la película también toma en consideración las diferentes cortesías de ambas partes, por ejemplo, la reverencia frente al besamanos. Hay otros detalles presentados en la película que revelan tales conflictos, por ejemplo, el vestido de militar estadounidense respecto al kimono del príncipe japonés, Yamadori; el barco en comparación con la litera, mientras la diferencia también refleja por el cambio del vestido de Cio-Cio-San en la película, desde un kimono tradicional de la nación japonesa a ropa de la moda occidental. El director también intenta recuperar la cultura japonesa en la preparación de escena, en esta película, casi toda la historia se extiende en una casa de estilo japonesa, que es un edificio con techo de color gris y alero puntiagudo, estableciendo de madera, que hace referencia al estilo típico japonés. Además, la silla de caña y el adorno de Cio-Cio-San son signos provienen de cultura japonesa.

A diferencia con la película, que pone en gran medida la atención en el montaje de cada episodio, la representación operística se fija en la preparación del escenario, la actuación en el instante y el movimiento de los actores, la puesta en escena en la ópera es un parte primordial para la representación, porque todas las cosas en el escenario deben ser bien organizadas y coherentes entre sí para que la historia sea de bien representada. La ópera *Madame Butterfly* estrenó en 2009 en el Orquesta y coro de Metropolitan de Nueva York constituye una versión clásica en la representación operística de dicha obra, con una puesta en escena preciosa y fascinante, la actuación exacta y preciosa, al mismo tiempo el cuidado riguroso al vestido y adorno que utilicen por los protagonistas, que sin duda capta fácilmente la atención de los espectadores. La danza, el vestido y el uso de objetos, tales como el abanico, la franja seda, los flores, se encuentran los elementos relacionados con la cultura japonesa. Cabe mencionar que en esta versión, la historia empieza con una danza de una mujer oriental disfrazada con kimono antes de aparecer el Pinkerton y Goro, esta actriz se diseña una imagen como la geisha japonesa, y utiliza el abanico para representar la danza, de hecho, los espectadores pueden adaptarse inmediatamente al contexto cultural japonés a la hora de verla.

Cio-Cio-San sin duda es una figura que lleva mucho color teatral, porque esta mujer dotada de múltiples identidades en la obra, desempeña el papel en la historia como la amante, la esposa y también la madre, aunque también cuenta con una identidad como la hija, en comparación con otras imágenes suyas, es más débil. En *Madame Butterfly* los creadores han puesto bastante esfuerzo en establecer una mujer japonesa que cuenta con diferentes caracteres en cuanto al actuar en figuras heterogéneas.

Cuando es una amante de Pinkerton, cuenta con una emoción pura, pero humilde; al revés, exactamente este carácter la conduce a su miserable resultado final. Hay varios motivos que le empujan a formar esta imagen, entre ellos debe pensar en primer lugar el desequilibrio en diversos aspectos entre Cio-Cio-San y Pinkerton, en que sobre todo hay que señalar la diferencia de estado, el hombre es un militar estadounidense, quien está fuerte y rico, por el contrario, la mujer viene de una familia desgracia, se convierte en una geisha para mantenerse la vida de ella y su madre después de su padre acabar su vida con la daga otorgada por el emperador. La formación o el diseño del carácter de la protagonista también tiene mucho que ver con el contexto cultural e histórico de Japón en esta etapa específica.

Antes de la creación de las obras mencionadas, el país transcurría en un largo período cerrado hacia otros países, e incluso cortó el intercambio cultural y económico con los países occidentales, este país se cayó en una situación de lento desarrollo de la sociedad, al revés, el mundo occidental captó la oportunidad de gran avance de economía traído por la Industrialización, en consecuencia, cuando los creadores empezaban a imaginar la historia, dedicaban a diseñar las figuras con gran distancia en tanto su conciencia ideológica como su comportamiento concreto para representar las diferencias en la cultura de dos extremos. Teniendo en cuenta el caso de la presente historia, Cio-Cio-San entonces se diseña con una imagen suave, obediente y de ser fiel a su esposo. Sin embargo, Pinkerton cuenta con un carácter imprudente, arrogante y lleno de esnobismo, porque es rico, fuerte e incluso se permite desobedecer a las reglas y cortesía japonesas: la madame cede mucho antes de casarse con su marido irresponsable.

La mujer fue introducida al hombre por un casamentero astuto y despreciable, se llama Goro, a este señor solo importa el dinero, por eso, el militar estadounidense le da

suficiente dinero para que encuentre una mujer japonesa que le acompañe y entretenga durante su estancia en Japón, por lo tanto, el matrimonio que en esta historia se ha establecido está basado en nada, es frágil, informal e inconsciente. En contraste con lo dicho, la mujer todavía toma seriamente en cuenta su emoción hacia su marido, le piensa como un hombre que puede acompañarle durante toda la vida; ella desatiende las críticas de su pariente, mientras que ella está dispuesta a cambiar su vida y religión por su marido que todavía no se han reunido. Tal comparación muestra evidentemente las diferencias de las dos figuras, y destaca la virtud y la condición mísera de la mujer.

Cio-Cio-San desde otro punto de vista es una mujer muy valiente, porque abandona su propia religión antes de casarse con su marido, dentro de diferentes sistemas de la cultura, no sea lo occidental o lo oriental, la creencia religiosa se encuentra un elemento primordial para la vida de los creyentes, la gente tiene admiración y respeto supremo hacia los dioses, cuando posea una creencia, nunca la abandonará con facilidad, porque tiene mucho que ver con el recorrido del destino de una persona, y el religión misma tiene una naturaleza de exclusión. Cuando cree en una religión, se prohíbe el seguimiento de las otras, más aún, Japón, como un país que toma su propia tradición de bastante importancia, sea más difícil cambiar la costumbre, más aún sustituye la propia religión, de hecho, en el libreto operístico de *Madame Butterfly*, se utiliza este contenido teatral para plasmar la imagen de la mujer, como una amante, lo que representa una imagen extremadamente valiente.

Como esposa, existe una asimetría aparente del amor entre los dos personajes, para Cio-Cio-San. El “esposo” no solamente representa una identidad y su matrimonio no limita una relación acredita por la ley, sino considera que a Pinkerton como todo su espíritu. Entonces, cuando pierde su esposo, ella no ya puede vivir. Por el contrario, el marino presenta su actitud descuidada para con su esposa japonesa, en ningún caso le considera como una novia verdadera, ni le trata con un amor o mejor dicho una emoción auténtica, sino que piensa que ella es un juguete para complacerle, el matrimonio es un juego para pasar el tiempo, y un comercio con un acuerdo llegado con Goro. Pinkerton expresaba su actitud con claridad al principio de la historia, cuando el cónsul le preguntó si poseía una emoción sincera hacia su esposa, le respondió con palabras indiferentes, y dijo que tenía ganas de regresar a Estados Unidos para formar un matrimonio auténtico

con una mujer americana. La palabra “bella” se encuentra una descripción superficial para apreciar una mujer, porque lo cual solo pasa una sensación desde la observación visual, sin embargo, podemos ver que Pinkerton a menudo utiliza solamente esa palabra para describir a Cio-Cio-San, tal como aprecia un objeto de arte.

En esta historia, tal desequilibrio, asimismo, se representa por algunos diseños de escenas en que incluyen los conflictos y diálogo entre Cio-Cio-San y los demás. Por ejemplo, en el acto II, después de tres años cuando el militar salió de Japón, la criada de la madame, Suzuki, empezaba a persuadirla para olvidar a Pinkerton y descubría la realidad, que su dueña había sido abandonada por el militar americano despiadado. Pero la mujer insistía en que su esposo nunca iba a engañarle y volvería un día cuando el pájaro estableciera su nido, y culpaba de los problemas de su esposo con el dios japonés no escuchó sus oraciones, a pesar de caer en una emoción triste y decepcionada, nunca perdía la confianza en su esposo, y cantaba la famosa aria, *un bel dí vedremo* (veremos un buen día), con lo cual expresaba su amor profundo y la esperanza de reunión por venir con su esposo.

La segunda parte demuestra la fidelidad de la mujer se encuentra el conflicto de la madame con el noble japonés, Yamadori. Años después del militar estadounidense abandonó a su esposa japonesa, Goro tenía ganas de presentar a Cio-Cio-San de nuevo al príncipe japonés, quien era rico y realmente le encantaba, pero la mujer le rechazó firmemente, y le expulsó de su casa, porque la mujer todavía sostenía un pensamiento que el matrimonio entre ella y su esposo era sagrado, el militar le ofrecía una familia que pensaba feliz y su esposo le protegió para que se enfrentara con fuerza a la crítica y el acoso de su pariente japonés, sobre todo su tío (el bonzo), insistía en la familia estaba establecida por motivo de un amor auténtico, y cuando una mujer se casaba con un hombre, debería obedecer la promesa dada, por eso, a pesar de que se caía en una situación pobre y miserable, nunca había tenido en cuenta abandonar su familia aunque era de imaginación propia. Además, la asimetría aún se representa por el paso de mensaje del cónsul entre la madame y el militar. Originalmente, Pinkerton intentaba a dar Cio-Cio-San un mensaje que podría ser un gran golpe para ella, y escribió una carta con una actitud indiferente e irresponsable para el cónsul con el fin de pedir a Sharpless pasar a madame un mensaje totalmente miserable, sin embargo, la mujer parecía estaba inmersa

en una felicidad extrema al oír que su esposo regresaría, y interrumpió una y otra vez las palabras del cónsul, el señor amable no podía soportar decirle a ella la verdad, y le preguntó qué haría con su vida si Pinkerton no decidiría a volver, la dama respondió con la respuesta: volver a su vida anterior o morir. En esta escena, el cónsul desempeña como el intermedio para la comunicación entre la mujer y su esposo, pero, el mismo mensaje produce diferentes funciones, de una parte, sin duda tiene que ver con la asimetría de actitud para las dos figuras hacia el matrimonio, la carta es un detalle que tiene como objetivo formar la comparación del hombre y la mujer, y destacar el amor profundo de ella hacia él. Pero, de la otra, hace referencia también a la comprensión diferente de la madame respecto a la cultura occidental.

En la cultura occidental, cuando la gente escribe la carta, siempre utiliza palabras respetuosas para expresar su idea de forma modesta, sin embargo, tales discursos para la madame japonesa son muy cariñosas, y guardan el cuidado de su esposo, pero efectivamente el militar intenta explicar una realidad fría de una manera casual. Quiero mencionar que la mala ‘interpretación’ del mensaje de la mujer en la historia realmente puede relacionarse con un malentendido de la cortesía occidental, a pesar de todo, es el amor que constituye un factor primordial de la comprensión errónea de la mujer.

En cuanto a su imagen como la madre, muestra el espíritu de sacrificio; el hijo para ella es como el fruto de su amor, cuando la madame sabe finalmente la decisión y el engaño de su esposo, y el resultado final para ella es solamente la muerte, porque su amante le abandona y se ve obligado a ceder su hijo, va a perder dos relaciones que ella apreciada. Por eso, el suicidio de las mujeres tiene cierta inevitabilidad y un mayor color trágico, la muerte representa el fin del amor imaginado o solamente de su propio, y el cumplimiento de la vida futura de su niño, efectivamente sabe no sea capaz de mantener la vida de su hijo, comprende que es mejor entregar a su hijo a la esposa americana, de hecho, pierde la esperanza de vivir, elige acabar su vida por sí misma, pero como todavía cuida mucho la emoción de su hijo, no le deja a él ver la escena de su suicidio.

3. Análisis las puestas en escena de *Madame Butterfly*

3.1 Vestido, maquillaje y complementos de los principales protagonistas en diferentes versiones operísticas

El vestido es un tipo de símbolo de la moda; a través de los vestidos escénicos, se puede saber cómo se interpreta la figura y su cultura en diferentes versiones de la puesta en escena de *Madame Butterfly*, las diferencias estéticas, así como la transformación de la protagonista. Sin embargo, el vestido no es la única cosa que establece la imagen de cada protagonista. Ellos siempre tienen otros elementos contribuyen a configurar una figura completa, por ejemplo, el maquillaje, el peinado, los accesorios adornos, etc. Las cosas pequeñas hacen que la imagen del personaje sea más coincidente con su entorno cultural. Una vez que se ve la vestimenta de la figura, se conoce su condición social, identidad, característica y su entorno cultural.

En la mayoría de las versiones de *Madame Butterfly*, Cio-Cio-Cio tiene como vestido un Kimono grácil y tradicional, el cabello peinado y la cara pintada con un blanco suave, acompañando con los accesorios, tales como el abanico plegable, adornos finos de cabello, *parasol* o sombrilla, entre otras cosas, se puede reconocer fácilmente como una mujer japonesa en lugar de persona de otro país. Este tipo de vestimenta es un símbolo particular en la cultura japonesa.

En la ópera *Madame Butterfly*, la protagonista Cio-Cio-San es una geisha. De hecho, en las diferentes versiones de la puesta en escena se intenta restaurar esta característica para que coincida mejor con la cultura japonesa. Sin embargo, también podemos ver las versiones particulares, tal como la versión que se interpreta en Israel, en que el vestido y el maquillaje es bastante especial en comparación con otras como las que se representan en la Scala de Milán, Arena di Verona y el Metropolitan, etc.

En la ópera, Cio-Cio-San tiene diferentes vestidos en los distintos actos. Cada vez que cambia el vestido esto significa la transformación de esta figura. El *kimono* es un vestido típico que simboliza su identidad al principio como una geisha. En muchas versiones de esta ópera, esta mujer, su doncella Suzuki y otros parientes se ponen el *kimono*, porque este vestido indica su identidad como una noble y una mujer japonesa.

En el libro *Japanese Kimono Paper Dolls* de Ming-Ju Sun, la autora comenta que “A kimono was designed to indicate the wearer’s age and social standing, in addition,

specific patterns were dictated by the season” (Sun, 2007: 1) En diferentes versiones de *Madame Butterfly* efectivamente se intenta a reflejar esta característica.

3.1.1 Madame Butterfly en Arena di Verona (2004)

La ópera *Madame Butterfly* representada en la Arena di Verona incluyen muchos detalles en su diseño de vestidos. Particularmente, el diseño de vestido de Pinkerton.

En esta versión operística de *Madame Butterfly*, el vestido de Cio-Cio-San no tiene mucha modificación. Como su imagen en la mayoría de las versiones, esta mujer se pone el kimono que simboliza su identidad como una mujer japonesa. En esta representación de Verona aparecen diferentes tipos de kimonos. El primero es un vestido con colores variados, que se constituye principalmente por azul celeste y rojo, y está decorado con nubes auspiciosas. Es un vestido de boda, este color no solo destaca la belleza de esta mujer, sino también revela su estado familiar, así como el carácter de Cio-Cio-San.

En esta escena todavía tiene su propia personalidad. Ella dice a Pinkerton y Sharpless que nació de “famiglia assai prospera un tempo” (una familia que fue muy próspera). Después de decir esas palabras, busca reconocimiento a sus parientes, dice “verità” (¿verdad?), y ellos le respondieron “verità”. En esta escena, a pesar de que su familia ha decaído, insiste ella en su reputación y riqueza anterior, todavía se siente orgullosa de ella. De hecho, su vestimenta ordenada y brillante puede ser la prueba de sus palabras. Su atuendo formal también refleja la importancia que le da a la familia y a la boda. Efectivamente, le importa mucho la gloria de su familia, este detalle ilustra aún más el coraje que necesita para romper relaciones con su grupo y elegir pasar su vida con Pinkerton.



Fig. Cio-Cio-San en la boda

El segundo kimono es un vestido blanco puro con un patrón hermoso impreso. Ella lo lleva en la noche, cuando las dos parejas se confiesan su afecto mutuamente. El color blanco simboliza su corazón puro y su fidelidad hacia su esposo. En esta parte, esta figura se quitó el kimono colorado, hermoso y elegante; en su lugar, lleva un kimono de estilo y color más simple. Este cambio de vestido también significa un cambio de su mentalidad. Ella considera que se ha transformado de una chica japonesa a una mujer del marinero estadounidense. La crítica y el reproche del *bonzo* hace que se sienta avergonzada y asustada, pero las palabras de Pinkerton le dan coraje y seguridad. Por eso, decide dejar ir las dudas y los miedos y confía en su esposo de todo corazón. Incluso abandona la creencia en los dioses japoneses nativos y se une a la religión del occidental. En esta parte, Cio-Cio-San dice las siguientes palabras:

“Este obi pomposo quiero quitarme,
vístase la esposa de candor puro.
Entre gestos disimulados sonrío y me mira.
¡Si pudiera ocultarme, qué vergüenza!”

En el mismo acto, también incluye los siguientes contenidos:

“Parezco la diosa Luna,
la pequeña diosa de la luna,
que descende con la noche
por el puente del cielo.”

Consecuentemente, el kimono blanco en esta escena corresponde perfectamente a la imagen de Cio-Cio-San, dado que esta parte no solo quiere mostrar a los espectadores la bondad y belleza de apariencia de esta mujer, sino también su amor verdadero y puro hacia Pinkerton.

No obstante, en el segundo acto de esta ópera, Cio-Cio-San ha cambiado mucho su vestido de un estilo hermoso y refinado a una forma simple y de color oscuro a diferencia a su kimono de boda. Lleva una prenda azul oscuro, sin ningún patrón ni adorno. En realidad, el kimono es un símbolo de “nobleza” y un signo de la sociedad tradicional de Japón. En la actualidad, muchos japoneses llevan *kimono* en las grandes ceremonias o para los festivales. En este caso, para Cio-Cio-San el acto de desvestirse del kimono significa que esta mujer ha perdido su estatus como noble. En concreto, esta mujer deja de ser una mujer que tiene una reputación buena debido a su familia original. La ruptura con su tío impide que reciba ayudas económicas por parte de su familia. En este caso, se ve obligada a llevar ropa muy simple, como su sirvienta Suzuki. Además, esta vestimenta significa que su esposo norteamericano también deja de aportar apoyo económico a largo plazo. A diferencia de otras versiones operísticas de *Madame Butterfly* que quiere mostrar el reconocimiento de Cio-Cio-San sobre ella misma como una esposa norteamericana llevándose ropa con elementos occidentales, en esta puesta en escena todas las vestimentas de Cio-Cio-San son de moda japonesa, no es su vestido de boda como de su vida cotidiana.

La transformación de este vestido en el segundo acto también significa que esta mujer está dispuesta a abandonar su vida cómoda como noble. Ella preferiría vivir una vida pobre que casarse con un noble japonés, el príncipe Yamodori, para mejorar su vida. Siempre mantiene su fidelidad a su esposo.



Fig. Cio-Cio-San en el tercer acto

Asimismo, el color de esta ropa también revela el estado de ánimo de Cio-Cio-San en este momento. Debido a la partida de su esposo, ella piensa en él todos los días, y quiere urgentemente recibir sus noticias. El vestido también refleja su estado de ánimo actual, que es melancólico y desesperado. En este acto, también se incluye la canción más conocida dentro la ópera “*un bel di vedremo*” (*Un hermoso día veremos*), en la que cuenta con tristeza sus pensamientos sobre su esposo y su anhelo de reencuentro, que es la parte más trágica y sincera del espectáculo. En esta secuencia, la emoción de Cio-Cio-San llega a su apogeo.

“...un hombre, un punto pequeño
subiendo por la colina.
¿Quién será? ¿Quién será?
¿Cómo llegará?
¿Qué dirá? ¿Qué dirá?
Llamará a Butterfly desde lejos.
Y yo sin dar respuesta,
estaré allí escondida, un poco en broma,
y un poco para no morir al primer encuentro,
y él, bastante preocupado, llamará, llamará:
‘pequeña mujercita, olor de verbena’.”

En esta parte, Cio-Cio-San canta con sinceridad y desesperación sus emociones, su imaginación sobre la escena del reencuentro, así como los diálogos entre ellos. Con estas preguntas expresa su tristeza detrás de las palabras sentimentales. El color y el estilo de su vestimenta corresponde perfectamente a su pensamiento del presente.



Fig. Cio-Cio-San en el segundo acto

En el tercer acto, esta mujer cambia dos veces su vestimenta. La primera es el kimono blanco con el cuello y cinturón azul y bordado. Es la ropa que viste cuando está con Pinkerton la primera noche; según Cio-Cio-San, esta vestimenta es un “vestii da sposa” (vestido de esposa), y éste refleja que esta mujer todavía insista en su identidad como esposa del estadounidense. Cuando el cónsul Sharpless se entera de que Pinkerton ha vuelto, esta mujer se alegra infinito. El hombre bondadoso no puede aguantar el confesar la verdad a Cio-Cio-San, por eso, la mujer no supo que su esposo se había casado otra vez en su país y preparó todo para recibirle en su regreso. En esta escena su emoción estaba en un estado de ánimo relativamente emocionado y feliz, porque estaba en la alegría y esperanza inminentes por la llegada de su marido. Ella piensa que la vestimenta le recuerda a su esposo el dulce momento que pasaron juntos. Por eso, el kimono blanco que se viste en la noche cuando la pareja confirma el amor es lo más adecuado para presentar el sentimiento de esta mujer.

La última prenda es su vestimenta cuando se suicida. Esta vez, la mujer se pone solo una parte roja de su vestido de novia, y quita la parte de tela azul; dentro de este vestido está el kimono blanco que lleva antes para esperar la llegada de su esposo. Esta transformación descubre el cambio de emoción de esta mujer. Después de ver a la esposa estadounidense de Pinkerton, está sumida en una tristeza y desesperación extremas. Cogió el vestido rojo con un intrincado estampado de percha, y se lo puso. A diferencia con su vestimenta en la boda, no estaba vestida tan pulcramente, solo se puso sencillamente en el exterior, no muy ordenada y digna. Este detalle y cambio también hace que esta historia y la experiencia de esta mujer sean más trágicas. Esta mujer ha perdido totalmente su esperanza porque fue abandonada tanto por su familia japonesa y como por su esposo. Ella no tiene ninguna razón para seguir viviendo.

La primera vez cuando se pone esta vestimenta luminosa y ceremonial fue para representar su carácter educado y la reputación buena de su familia. Sin embargo, la segunda vez, cuando viste una parte de esta ropa fuera del kimono blanco, significa que está en una doble tristeza. Por un lado, está totalmente desesperada por ser abandonada por su esposo, veía la muerte de su amor; por el otro, la condición trágica hace que recuerde a su familia y a su padre. Según ella, quería una “muerte por la gloria”, para defender la reputación de su familia. Por consiguiente, el cambio de vestimenta tiene este sentido significado mencionado. La prenda roja es un símbolo de la familia de Cio-Cio-San y representa la riqueza y poder, por todo ello, su muerte significa que ella todavía está restringida por su fama familiar, y eso muestra su característica como japonesa.



Fig. El vestido de Cio-Cio-San en la boda y en la escena final

En contraste con la prenda de Cio-Cio-San, la de Pinkerton es más simple, pero llena de significados. En la primera escena, Pinkerton aparece llevando puesta una chaqueta blanca con insignia en el hombro de color azul. Esta vestimenta permite que los espectadores tengan el poder de identificar la profesión de este hombre. Es un marinero arrogante y despectivo en función de los versos que cantan al principio de la ópera, por ende, el uniforme no solo expone su profesión, sino que también refleja su carácter. Se puede ver por este detalle que él no puede encajar en la cultura japonesa.

En la boda, hay una escena muy divertida, cuando los parientes de Cio-Cio-San llegan a felicitar a las parejas. Pinkerton muestra su desdén por ellos, los considera extravagantes y comenta con un tono irónico. Los sirvientes de la familia japonesa le llevan unas cintas rojas para su frente. Una cinta está atada alrededor de la cabeza del marinero y la otra está atada a su cintura. Sin embargo, lo más extraño es que este hombre todavía se viste con la chaqueta anterior, la combinación de esta prenda y las cintas siembra una discordancia y dirige una sensación melancólica.

Con esta prenda se celebra la boda, en comparación con la vestimenta hermosa y de lujo de Cio-Cio-San, Pinkerton no muestra respeto a esta ceremonia, como él siente por esta esposa. Nunca siente que está en un matrimonio real con esta mujer japonesa, y ese pensamiento se muestra de forma evidente por su vestimenta inapropiada, que implica una forma de reserva hacia la cultura en la que se encuentra.

Es en esta escena cuando Pinkerton y el cónsul Sharpless dicen las siguientes palabras:

SHARPLESS

“...Nunca he visto una muchacha
más hermosa que esta Butterfly, si a usted
le parecen una bruma el trato y su fidelidad...”

PINKERTON

“Sí, es cierto, es una flor,
¡y por Dios que la he cortado yo!”

Con tales palabras cuenta la belleza de su nueva esposa japonesa, y su pasión exótica para él. Esta mujer japonesa, de puertas para fuera es como una flor, tan bonita y graciosa. Pinkerton la aprecia como un objeto precioso en lugar de una mujer verdadera.

Por consiguiente, su vestimenta corresponde perfectamente a sus palabras. En la boda este hombre expresa su incomodidad y curiosidad con la cultura japonesa, su ropa también se encuentra en un estado inapropiado. La mayoría de la ropa es de estilo occidental, pero se agregan las dos cintas rojas que representan elementos orientales. En comparación con la vestimenta hermosa y lúcida de Cio-Cio-San, la de Pinkerton es demasiado simple y ordinaria, e incluso un poco ridícula y presuntuosa. De esta manera, se manifiesta el desacuerdo y el desprecio de este personaje en cuanto a la cultura oriental en su mentalidad.

Al mismo tiempo, los comportamientos y las palabras de los otros parientes, primas y amigas de la parte de Cio-Cio San sobre este novio norteamericano muestran aún más la distancia real entre la pareja. Algunas de ellas esperan que Pinkerton se divorcie de Cio-Cio-San, así que ellas podrían casarse con él. Si bien esta escena es demasiado exagerada, esas palabras halagadoras presentan la admiración a ciegas de estas mujeres japonesas con respecto al hombre norteamericano. De este modo, se explica el desequilibrio del estatus social de los dos personajes.



Fig. Pinkerton lleva cinta roja para su cabeza

En la segunda mitad de la boda, aparece una inesperada visita, el *bonzo*, un hombre despiadado en toda la ópera y la única persona que interviene en la boda de Cio-Cio-San y Pinkerton. En esta escena, con una música inquietante, aparece el bonzo, sus palabras apuñalan a esta pareja como un cuchillo y rompe el ambiente armónico y gracioso. Al echar a este hombre de su casa, Pinkerton se quita las dos cintas rojas para mostrar su furia. Sin embargo, su comportamiento no es a propósito para proteger a su esposa de

críticas y abusos de los parientes más reacios, sino para deshacerse de estas personas molestas y conseguir un entorno tranquilo.

A diferencia de otras versiones operísticas de *Madame Butterfly*, esta versión tiene una invención en la vestimenta de Pinkerton, una túnica de estilo japonés para hombres. Esta prenda con bordado de color azul es un pijama que se viste en la noche de su boda. Correspondiendo a este vestido de Pinkerton, Cio-Cio-San lleva una falda con colores más sutiles, también de estilo japonés. Esta prenda es diferente al kimono vistoso en la boda, que tiene un estilo como de pijama, el cual significa que la transformación de la identidad de Cio-Cio-San pasa de una chica inocente a una mujer casada. En esta escena, la pareja comparte el amor uno con otro. Las prendas de los dos personajes crean un significado semiótico que se puede interpretar combinando con las palabras que dicen en estos versos:

BUTTERFLY
“Este obi pomposo quiero quitarme,
vístase la esposa de candor puro.
Entre gestos disimulados sonrío y me mira.
¡Si pudiera ocultarme, qué vergüenza!”
PINKERTON
(mira amoroso a Butterfly)
“Con gestos de ardillita se suelta los nudos
y los desata...
Y pensar que ese juguetito es mi esposa...
¡mi esposa!
Despliega tal gracia,
que me mata la fiebre del súbito deseo.”

En esta escena, Cio-Cio-San cambia su vestido porque lo considera demasiado aparatoso, se quita su kimono para tener una relación más cercana con su esposo. El vestido de lujo simboliza la distancia entre el esposo y ella, entonces, para ser una buena esposa, tiene que vestirse de forma modesta y simple, especialmente en la primera noche de su boda. Así que este vestido significa su amor y respeto por su marido. En esta misma línea, Pinkerton cambia su vestimenta también. Esta vez, se despega de su chaqueta marinera, y se viste de forma japonesa. Cuando está poniéndose su túnica, Cio-Cio-San canta:

“Y aún la furiosa voz me maldice...
(Pinkerton, se levanta
y se acerca a Butterfly)
Butterfly, repudiada...
Repudiada y... ¡feliz!”

Y Pinkerton le dice:

(tiende las manos a Butterfly
que va a bajar de la terraza)
Niña de los ojos llenos de melancolía,
ahora eres toda mía.
Vas vestida de lirio.
Me gusta tu trenza oscura
entre cándidos velos.”

En esta escena, Cio-Cio-San considera que Pinkerton es la persona que puede ofrecerle la fuerza y ayuda cuando sea abandonada por su familia original. Es un hombre del que depender y le da la sensación de seguridad, por eso, está enamorada de su poder y personalidad como ella percibe al hombre occidental. El cambio de vestido hace que el amor de Cio-Cio-San a Pinkerton sea más adecuado. De acuerdo con los versos de la obra en esta escena, no solo esta mujer, sino los parientes y amigas de ella están atraídas por este hombre occidental, pero ellas no pueden casarse con Pinkerton. Además, él está dispuesto a cambiar la vestimenta que, según el juicio de Cio-Cio-San, es una forma para mostrar cariño entre parejas.

En este momento, las actividades psicológicas de este protagonista marinerero sí han cambiado. Antes piensa que Cio-Cio-San es solamente un “juguetito” para matar el tiempo aburrido durante su estancia en Japón. Después de ver la maldición del tío hacia esta mujer débil, tiene el deseo de protegerla. El carácter débil de la mujer japonesa puede satisfacerse con su carisma como hombre occidental, fuerte y poderoso. Por consiguiente, está dispuesto a quitarse la ropa que simboliza su identidad como marinerero norteamericano para mostrar su cariño y gusto por Cio-Cio-San. A través de la respuesta de Pinkerton, podemos ver que él está profundamente atraído por la apariencia hermosa y exótica de esta mujer, y su experiencia miserable despierta su simpatía sobre ella. De

hecho, el diseño de este detalle en esta versión de ópera hace que la actividad intelectual de este hombre sea más completa y adecuada. Se puede ver por la transformación de ropa.



Fig. Cio-Cio-San y Pinkerton

Sin embargo, no sólo las palabras dulces sino también las atenciones y cariños que resultan engaño de este hombre. En esta escena, Pinkerton quiere que Cio-Cio-San confiese su amor hacia él, pero él mismo sólo expresa su gusto por la apariencia hermosa y el carácter inocente de esta mujer. Este hombre es siempre la persona que dirige el discurso y ocupa una posición dominante en esta relación. Pinkerton pregunta a Cio-Cio-San si le ama a pesar de que ella es discreta al decir su emoción verdadera por su miedo de la muerte, pero por fin este hombre persuade con éxito de esta mujer ingenua con sus palabras melosas. En consecuencia, todos estos episodios de esta canción es un engaño que compone por Pinkerton. Está satisfecho por tener la admiración de su esposa japonesa y está alegre porque ella se enamora perdidamente de él en vez de sentirse feliz por casarse.

Desde el juicio de Pinkerton, va a regresar a Estados Unidos y tener una esposa "verdadera", una americana. De hecho, el cambio de vestimenta también significa el

entorno psicológico de este hombre. Como se ha mencionado, solo quiere mostrar el cariño y amabilidad a esta mujer. Esta vestimenta a diferencia de su chaqueta de marino, es más sutil, simple y relajado, que permite acerca la relación con su esposa. Cuando se pone la chaqueta, sus palabras son ostentosas, no obstante, cuando lleva el pijama de estilo japonés, deja de ser tan arrogante, sus palabras complacen a Cio-Cio-San como su apariencia en esta escena. Inventa una imagen amable y afectuosa para esta mujer con esta forma de vestir, pero de verdad solo la considera como un juguete interesante.

En la escena final de la obra, regresa a Japón con su esposa estadounidense, se pone una nueva chaqueta de marino de color azul, esta prenda significa que ha regresado a su identidad como un estadounidense y se le olvida completamente su esposa japonesa. Entonces, al usar ropa japonesa, presenta un personaje hipócrita para engañar a su esposa japonesa. Pero cuando usa ropa americana es su verdadero carácter. Las siguientes palabras son el diálogo de Pinkerton con la intención de confirmar el amor de Cio-Cio-San.

“PINKERTON
Pero aún no me has dicho,
aún no me has dicho que me amas.
¿Conoce la diosa las palabras
que colman los deseos?
BUTTERFLY
Sí, acaso no quiera decirlas
por temor a morir,
¡por miedo a morir por ellas!
PINKERTON
Tonto miedo es éste, el amor no mata,
sino que da la vida y sonríe
con los gozos celestiales, como hace ahora
(acercándose a Butterfly
y acariciándole la cara)
en tus largos ojos ovalados.”

La vestimenta del niño también es muy interesante. En esta versión, el niño “Dolor” se puso de moda japonesa de color azul, su apariencia tiene característica típica de mestizos, pero su prenda es de estilo japonés. De esta forma se enfatiza su identidad como un hijo de madre japonesa. En esta escena, Cio-Cio-San pide a Sharpless que escriba carta a Pinkerton explicando que ella y su hijo está esperando su llegada, y el niño

se llama Dolor, cuando el día que vuelva, este niño cambia su nombre a “Alegría”. Por consiguiente, el color de vestimenta de este niño también corresponde a la emoción actual de Cio-Cio-San. A través de este color azul profundo, se dirige una sensación melancólica profunda sobre los personajes.



Fig. Cio-Cio-San y su hijo

En esta representación, se incluye mucha vestimenta tradicional japonés para todas las protagonistas. Entre ellos, con estos vestuarios, se representan los elementos del país. Una característica marcada es el diseño de vestuario de Pinkerton. A diferencia con las representaciones operísticas que este personaje tiene imagen como un oficial estadounidense y siempre lleva uniforme de su trabajo. En esta puesta en escena 2004, el hombre lleva vestimenta de estilo japonés, y a través de analizar sus palabras en la misma escena, podemos encontrar este vestuario también tiene la función de engañar a la mujer o disfrazar de un hombre amable y tiene el amor verdadero a la mujer.

3.1.2 *Madame Butterfly* en la Metropolitan Opera de Nueva York (2009)

Esta versión de *Madame Butterfly* se destaca por su puesta en escena, la danza, la interpretación de los personajes de papel secundario, así como la vestimenta de los protagonistas.

Si bien utiliza también el kimono como la prenda principal del modo de vestir para Cio-Cio-San, se añaden nuevos detalles. Ante todo, la adaptación sobre el peinado de esta mujer. A diferencia con el peinado de moda tradicional japonesa que solemos ver en las distintas versiones de *Madame Butterfly*, en esta versión, esta mujer no tiene un peinado con plena peluca, sino que el cabello está suelto.

Sin embargo, según la cultura japonesa, el modo de peinado de la geisha también consiste en una parte esencial para establecer la moda japonesa. En muchas versiones de *Madame Butterfly*, Cio-Cio-San tiene el peinado como *maiko*, que es la aprendiz de geisha. Para los occidentales, esta imagen con maquillaje blanco, cabello peinado y kimono hermoso configura la impresión conjunta de la *geisha*. Consecuentemente, este peinado engrasado y fijado es utilizado en la mayoría de las versiones de la ópera. El peinado tradicional de *maiko* tiene que usar la peluca para crear un peinado bien fijado y ordenado. Después de sujetar la peluca, el cabello puede tener diferentes secciones para poner adornos para hacer la decoración. En la mayoría de las versiones de la ópera, no solo Cio-Cio-San, sino también las geishas y sus parientes utilizan adornos con flores de abalorios, peine o *rain ornament* (un adorno de decoración como borla para el peinado) como la principal forma para decorar el peinado. El estilo del peinado de esas mujeres se llama *zen-katsura* (*full wig*). Por eso, la interpretación sobre Cio-Cio-San en la mayoría de las adaptaciones de *Madame Butterfly* nos enfatiza la imagen estereotipada de las geishas. A través de la decoración del peinado y el maquillaje se destaca la identidad de la mujer japonesa como una geisha. Por ejemplo, las fotos abajo muestran los adornos y peinados generales de *maiko*.



Fig. Izquierda arriba-Ogi-bira kanzashi (rain ornament)
 Izquierda abajo-The completed Geisha style. Fotográfico: Tim Babiak. Model: Anna Fugate.
 Derecha- Zen-Katsura (full wings) en Studio Shinki, 2003

La versión operística realizada en 2009, que se estrenó en el Metropolitan de Nueva York, rompió esta tradición. Al principio es su adaptación sobre la primera aparición de Cio-Cio-San. Se nos aparece en el centro del escenario con otras mujeres que llevan vestimenta colorada y tienen forma de peinado como *maiko*. Sin embargo, la forma de vestir de esta protagonista es más particular que ellas, puesto que lleva un kimono casi todo blanco excepto el cinturón rojo y los adornos florales de peinado. En la boda, esta mujer se puso un tocado lleno de flores, un poco similar al velo de boda de estilo occidental y se cubre toda la cabeza. Esta decoración corresponde adecuadamente a la escena de la boda y las palabras de Cio-Cio-San. En esta escena, se canta:

“Soy la muchacha más feliz del Japón,
 del mundo entero.
 ¡Amigas, he acudido al reclamo del amor!”

Esta mujer se reconoce a sí misma como la esposa de un estadounidense, y tiene ganas de ser una estadounidense real, por eso, la vestimenta es un reflejo de su deseo. La decoración del peinado en esta versión operística es como un mixto de material oriental y occidental, que explica tanto su identidad como una mujer japonesa como su reconocimiento propio como una esposa occidental.



Fig. La escena de la boda

En la segunda escena, la pareja se declaró el amor entre ellos, la mujer se viste con un vestido de pleno blanco, sin embargo, el hombre todavía mantiene la chaqueta de marino, el uniforme. La comparación de los dos personajes muestra las distintas actitudes de ellos sobre este matrimonio. Desde la perspectiva de Cio-Cio-San, la boda es una forma para “reclamar el amor”. Por eso, se puso una vestimenta como el pijama para estar más cerca de su esposo. Y el blanco representa su carácter puro y sutil. En contraste con Cio-Cio-San, Pinkerton parece más distraído sobre la boda y su esposa japonesa, porque lleva su uniforme para el trabajo. Sin embargo, esta forma de vestir puede satisfacer el sentimiento de Cio-Cio-San sobre los americanos. Ella quería que su esposo sea más “occidental”, porque ella tiene un *sueño de americano*, la vestimenta de su esposo puede hacerle más *occidentalizado* y lo que esto representa a sus ojos, como poder.

Las diferentes formas de vestimenta de las dos protagonistas también enfatizan sus identidades y caracteres. Ante Pinkerton, esta mujer japonesa es totalmente abierta y obediente, esto se puede explicar por su prenda simple y cómoda. No se puso ninguna capa o mantón, y eso demuestra su amor incondicional y confianza completa en su

esposo. En este fragmento, Pinkerton describe múltiples veces que su esposa es como una mariposa - frágil y débil. La vestimenta de ella destaca su característica.

En comparación con su esposa, el marinero estadounidense nunca cambia su forma de vestir y siempre lleva su uniforme de marino. Esta vestimenta es adecuada para la ceremonia de boda puesto que está conforme con la identidad de este hombre como un marino militar estadounidense. Para los marinos, este tipo de prenda es uniforme de gala que representa la gloria y el respeto importante a la ceremonia.

No obstante, esta vestimenta también significa una distancia de este hombre respecto a su esposa y la sociedad japonesa, dado que él no solo lleva este uniforme para la boda, sino también para su vida cotidiana. No se quitó esta chaqueta en ninguna escena e incluso cuando expresó el gusto por su esposa. La mujer quitó su capa de encima de su pijama porque estaba totalmente decidida para recibir una nueva vida como la esposa de un estadounidense. Por esta razón abandonó su propia religión y renegó de su familia. Sin embargo, Pinkerton no estaba dispuesto a integrarse en la sociedad japonesa, ya que en su mente esto solo era una etapa en sus viajes, una parada circunstancial. La identidad como un marino estadounidense hace que se siente orgulloso y satisfecho por el poderío que representa. El uso del uniforme para su vida cotidiana significa que este hombre se estaba protegiendo a sí mismo y mantiene su reconocimiento constante como norteamericano, marcando la distancia. No quería encajar en la vida ni en la cultura japonesa. Su uniforme le permite distinguirse de los japoneses, lo cual es lo que necesitaba para alardear de sus características como fuerte, poderoso y valiente.



Fig. Cio-Cio-San y Pinkerton

En esta representación hay una escena mucho valor simbólico. En ese mismo fragmento, cuando la pareja confirmó el amor, Pinkerton le quitó la capa a Cio-Cio-San, debajo de esta capa, esa mujer puso un vestido de color rosa y manga corta. Se utiliza esta forma para representar el cambio de Cio-Cio-San. Al principio, esta mujer tenía miedo de expresar su amor, y se siente avergonzada al mostrar su cuerpo a su esposo. La interacción entre la pareja en el escenario muestra el proceso de las dos personas desde el rechazo hasta la recepción mutua.

Este cambio de vestimenta también corresponde a las palabras que cantan en esta escena.

BUTTERFLY

“Dicen que allende el mar
si una mariposa cae en manos del hombre,
(con miedo)
acaba atravesada por un alfiler,
(con dolor)
¡en una mesa clavada!”

PINKERTON

(vuelve a tomar a Butterfly por las manos,
sonriendo)
Algo hay de cierto en ello.

¿Y sabes tú por qué?
Para que no se escape.
(con entusiasmo y afecto,
la abraza)
Yo te he atrapado.
Te abrazo, palpitante. Eres mía.

Desde la persuasión y palabras melosas de Pinkerton, Cio-Cio-San permitió a ese hombre que le quitara su capa. Pero, todavía sentía miedo y sinvergüenza al frente de su esposo, por eso, huyó a otro lado para mantener un poco distancia. Después, el protagonista Pinkerton le puso otra vez la capa para quitar su inquietud y preocupación. Por último, esa mujer quitó voluntariamente su mantón y expresó su amor y admiración a su esposo. Ese comportamiento significa que está totalmente dispuesta a dar su corazón a su marido. Por ello, a través de la acción de poner y quitar la capa, se realiza una transformación magnífica del entorno de mentalidad de los dos personajes.



Fig. Cio-Cio-San y Pinkerton

Si bien decimos que la vestimenta de Cio-Cio-San en la boda permanece en un estilo sutil pero hermoso, esta forma de vestir no se mantiene en el segundo acto. En esta escena, habían pasado tres años desde que salió Pinkerton de Japón. En comparación con la vestimenta hermosa y completa que llevó en la boda, la protagonista nos muestra una prenda de estilo más sencillo, pero con un color variado y llamativo. Este vestido no tiene un estilo como el kimono, pero también está estampado como flores. Esta forma de vestir significa la transformación de Cio-Cio-San en su identidad y carácter. Después de casarse, fue cada vez más reconociendo su papel como esposa de Pinkerton. Por eso, su vestido

usa principalmente color como rosa roja para diferenciarlo con su kimono blanco por completo se que puso en la ceremonia de boda.

En comparación con el momento anterior, estaba más madura y dejó de ser una mujer adolescente. Este cambio significa de un lado que estaba más de acuerdo con su identidad como la esposa y madre estadounidense en contraste con su identidad como una japonesa. En la escena, está charlando con su sirvienta Suzuki y con el cónsul Sharpless. Según Cio-Cio-San, los dioses japoneses son más perezosos y, por eso, su esposo no regresó. Asimismo, la ley de EE.UU. no permite a gente a divorciarse, de hecho, su esposo estadounidense regresaría algún día en el futuro para recibirle al regresar a “su país real”; del otro lado, muestra que cuanto más tiempo hace que se ha ido su marido, más lo extraña y este pensamiento y amor ha llegado a ser cada vez más profundo. Por consiguiente, este color de su vestimenta representa una emoción más cálida.

En esta escena, la forma de vestir y el peinado de esa mujer tiene mucha diferencia con la sirvienta Suzuki, la posterior todavía tiene una imagen como una japonesa tradicional, pero Cio-Cio-San ha dejado de tener una forma de vestimenta como ella. Esta comparación también enfatiza la transformación de esta protagonista desde la apariencia hasta su mente interior.



Fig. Cio-Cio-San, Suzuki y el niño (muñeca)

La última vestimenta de Cio-Cio-San en esta representación también incluye bastantes detalles. En esta escena, tiene un cambio brusco de emoción de esta mujer, su sentimiento se transforma de la alegría infinita al enterarse de la noticia del regreso de su esposo a una situación desesperada al ser abandonada. Tal y como ocurre en otras versiones de la representación de esta ópera, en el último acto, Cio-Cio-San tiene que poner el vestido que lleva en la boda para despertar a Pinkerton el momento inolvidable cuando las dos personas estaban juntas. Por eso, en esta representación la vestimenta se divide en dos formas. En la primera parte, esta mujer se puso un vestido doméstico como en el segundo acto. Estaba adornando la casa para recibir la llegada de su esposo, después de preparar todo listo, se dio cuenta de que tenía que cambiar su vestimenta para recordar la memoria dulce entre ellos. De hecho, se puso el kimono que se había puesto para su boda, no obstante, tiene un poco de modificación sobre el peinado. En esta escena, los adornos de su peinado no eran tan complicados y lujosos. Se quitó la franja y las flores coloradas, en cambio, se puso solamente una flor roja en su cabeza.



Fig. Cio-Cio-San en el tercer acto

Este cambio revela la situación de vida y el sentimiento actual de esta mujer. Después de la salida de Pinkerton, la vida de Cio-Cio-San se ha vuelto cada vez más empobrecida, por eso, no puede llevar los adornos brillantes como antes. Al mismo tiempo, esta vestimenta es una forma para representar su estado de ánimo actual. Tenía muchas ganas de ver a su marido y miedo de que él la olvidara. Su estado de ánimo se vuelve cada día más débil. El peinado en esta escena es mucho más simple en comparación con el peinado hermoso y complicado en la boda anterior. Este cambio es

para mostrar que esta mujer ha abandonado su puerilidad anterior y se ha convertido en esposa de verdad, esperando con ansias el regreso de su esposo.

Esta forma de peinado también adapta el entorno de su emoción cuando se suicida, porque después de enterarse de la información de que su esposo estaba casado con una mujer estadounidense y quería llevarse a su hijo, se ha sumido en desesperación y tristeza. Por esta razón, el cabello suelto puede representar su estado de ánimo depresivo y loco. La flor roja tiene sentido simbólico. En la última escena, cuando esta mujer se suicida, la sangre mancha su cuerpo; el color rojo es un signo de sangre y muerte. Por eso, la flor junto con el cinturón rojo anuncia el final trágico de esta mujer.

La adaptación más maravillosa de esta versión es el diseño de la imagen del hijo de Cio-Cio-San, porque en esta representación, el hijo deja de ser un ser humano real, y se representa a través de un muñeco. Como un mestizo, él tiene una imagen como marioneta, su comportamiento y movimientos depende de la manipulación de los marionetistas. Este chico como en la representación del 2017 en La Scala de Milán, lleva ropa de modo marinerito, aunque es común adquiere una simbolización intratextual en relación con el padre, que también lleva uniforme. Esta forma de vestir puede revelar el reconocimiento de Cio-Cio-San sobre la identidad de este niño. Ella estaba más de acuerdo que su hijo era un estadounidense real en lugar de un japonés. Esta prenda también explica por qué la insistencia de esa mujer sobre el regreso de su esposo, lo que se ha convertido en el único deseo de ella en ese momento. Estaba dispuesta a ser una estadounidense como Pinkerton. Esta mujer pensaba que su esposo regresaría a Japón algún día para llevarlos a EE.UU., por eso, se viste a su hijo con la forma occidental. Este uniforme de marinerito es otro detalle, por medio de tal forma se enfatiza la profesión del padre de este niño y actúa como un recuerdo sobre ella del ausente.



Fig. La última escena cuando Cio-Cio-San se despide de su hijo

3.1.3 *Madame Butterfly* en la Israeli Opera Tel Aviv (2008)

Las dos representaciones de *Madame Butterfly* se estrenaron respectivamente en 2008 y 2016 en Israel, pero la forma de interpretación es totalmente diferente. La vestimenta en estas versiones es una adaptación novedosa en comparación con las representaciones anteriores. Las representaciones en el mismo país interpretan esta ópera en distintas maneras por medio de la vestimenta y del escenario.

En la *Madame Butterfly* en la Israeli Opera Tel Aviv (2008), el maquillaje y vestimenta se han cambiado por completo y supone una gran diferencia con otras representaciones de esta ópera, las que intentan restaurar los elementos japoneses. Aunque en esta versión permanecen algunos detalles sobre la cultura japonesa, se interpreta con otros significados.

En esta representación, los personajes Cio-Cio-San y los sirvientes japoneses se ponen maquillaje de cara blanca, que es la impresión fija de los occidentales sobre el pueblo japonés. Se usa esta forma de disfraz para hacer que el contexto cultural de esta

historia sea bien reconocido como una parte de Japón, no como de otros países, porque la cara blanqueada es un símbolo representativo de la *geisha*. Al identificar esta profesión, la cara blanca y mate; cejas gruesas, dramáticas y negras; toques de rojo alrededor de los ojos; así como, labios rojos constituyen las impresiones básicas y preliminares sobre el maquillaje para esta carrera referida. Sin embargo, la cara blanca en esta versión no solo se utiliza para las geishas japonesas, sino también para los personajes masculinos incluyendo los sirvientes y el intermediario. En nuestra opinión, esto proviene de una expresión estereotipada sobre la cultura y el pueblo japonés dado que, en la mayoría de las ocasiones en la cultura japonesa, solo las geishas tienen que ponerse el maquillaje con cara blanca, por lo que representa la belleza y elegancia de las mujeres; los hombres, en cambio, mantiene la cara limpia y clara.

No obstante, en esta representación, tanto las mujeres como los hombres japoneses llevan maquillaje mostrando la cara blanca. Este detalle refleja un reconocimiento de los occidentales sobre los elementos culturales de Japón dado que, desde la perspectiva de ellos, este tipo de maquillaje se considera como una moda en ese país, algo con lo que se representa el ícono más particular de los japoneses. De ahí que se utilizara para interpretar a los personajes en el escenario, a través de la recodificación sobre “la cara blanca” en esta representación. Esta forma de maquillaje puede ocasionar un choque cultural a los espectadores.

Este maquillaje también es generalmente visto en los escenarios teatrales; cuando se intenta representar las distintas características de todos los personajes o dirigir diferentes sensaciones hacia los espectadores, se utiliza este tipo de maquillaje. La función de la mascarilla en la Ópera de Pekín es mostrar, con diferentes tipos y colores en las formas de pintar la cara, características y papeles desiguales. Sin embargo, en esta representación de *Madame Butterfly*, el pintado de cara blanca solo es utilizado para las figuras japonesas, esta forma de uso se destina a mostrar las características de ellos como japoneses. Los personajes extranjeros, en cambio, carecen de este rasgo, creando dos mundos diferentes.



Fig. Los sirvientes de Pinkerton y el funcionario japonés.

En esta representación de Israel de 2008, el cambio de vestimenta de Cio-Cio-San tiene un sentido simbólico y se usa el cambio de color como una forma para interpretar los diferentes sentimientos de esta mujer. En la primera presencia de Cio-Cio-San, ella lleva un vestido rojo cubierto por una tela del mismo color. A diferencia con otras versiones representadas en las que esta mujer siempre lleva puesto un *kimono*, esta vez, lo lleva de un estilo de gran semejanza con esa vestimenta tradicional japonesa.

En la cultura japonesa, el kimono es un tipo de vestimenta importante, porque en la antigüedad japonesa, las personas siempre lo llevan para las grandes ocasiones. Y no todos los japoneses tienen la oportunidad de ponerse esta prenda dado que es preciosa, lo que revela el estatus social de una persona.

Efectivamente, la calidad del kimono y las telas bien bordadas e impecables, así como el estilo diseñado, indican que el kimono no es un tipo de atuendo apropiado para las personas comunes. En comparación con las personas que llevan este atuendo brillante y lujoso, la gente común o con estatus social bajo siempre se ponen prendas con estilo más simple y conveniente, tales como “*happi, yukata*”, etc. Este tipo de prenda es más fácil de conseguir y es conveniente para ejercer las actividades laborales. Las mujeres llevan *kimonos* brillantes y elegantes que no solo resaltan el rango social de la propia persona, sino que también muestran sus profesiones. Desde el punto de vista de la cultura japonesa, aparte de las mujeres que posean estatus social alto, llevan esta prenda las *geishas* que se la ponen por su profesión particular. Ellas son un grupo de personas que siempre están relacionadas con la actuación del arte. Y la gente que cuenta con la condición de disfrutar la representación de ellas siempre son ricos, poderosos y de rango

social alto. Por ende, las *geishas* también llevan kimono para complacer los gustos estéticos y elegantes de personas de rangos importantes. Por esta razón, el *kimono* se ha convertido cada vez más en un símbolo del noble y en signo de los ricos.

El *kimono* por otro lado, nos facilita identificar el contexto cultural de una representación escénica. Cuando podemos ver este atuendo, podemos reconocer el fondo de la historia, porque representa un símbolo de la sociedad tradicional japonesa. Entonces, en la representación de Israel de 2008 de esta ópera, el cambio de vestimenta consiste en la parte más particular e interesante de esta versión con respecto a las otras. Se quitó el elemento más “japonés”, al mismo tiempo que se evidencia el color como una manera de resaltar la emoción y carácter de los personajes.

La prenda de Cio-Cio-San en esta escena es de un rojo denso y completo. Este color debe representar la celebración y alegría cuando se utiliza en la boda ceremonial; sin embargo, esta vez lo que significa es una emoción cálida y tiene un significado semiótico distinto. Este color puede mostrar el amor de esa mujer hacia su esposo estadounidense; es cálido y profundo. Los parientes de Cio-Cio-San en esta versión tampoco llevan *kimono*, en cambio, ellos se ponen atuendos de color violeta completo. La mezcla de los dos colores constituye una escena de fuerte contraste y con cierta estridencia, y compone un ambiente inquietante y depresivo a gran diferencia con el entorno alegre y relajante de una boda ordinaria. Esta escena predice el final trágico de esa mujer y su relación con su esposo.



Fig. Los parientes de Cio-Cio-San

La segunda vestimenta es casi de color blanco completo, a la que se añade una pequeña parte de color gris en las mangas y en la parte interior. Ese diseño conserva el uso de color de otras versiones de la representación, en las cuales se emplea el color claro o puro en esta escena cuando las dos personas se confían amor entre ellas. Este color destaca el carácter inocente, sutil y obediente de esta mujer. Esta misma vestimenta también aparece en la última escena, cuando Cio-Cio-San se suicida y, por consiguiente, el color blanco tiene el mismo sentido mencionado.



Fig. Cio-Cio-San en la boda

Aparte del vestido rojo y blanco, en esta representación se incluye otra vestimenta muy llamativa, que es un vestido de color azul profundo que Cio-Cio-Cio lleva en el Acto II. Este vestido corresponde perfectamente a la situación triste vivida en ese momento. El color azul oscuro significa una emoción melancólica, de angustia y tristeza, que es el sentimiento de esta mujer después de tres años de espera desesperada. Esta forma de vestir es muy parecida a la de representación en la Arena di Verona, en 2004. En las dos versiones, la figura Cio-Cio-San lleva este color de vestido, que evidencia de un lado el proceso de empobrecimiento de la familia de esa mujer; por otro lado, muestra la emoción inmediata de ella.



Fig. Cio-Cio-San

Si bien en esta representación las prendas de Cio-Cio-San ha cambiado mucho en comparación con las versiones anteriores que se interpretan por los europeos y norteamericanos, los atuendos de otros personajes, como Pinkerton, Sharpless y los parientes de Cio-Cio-San, tienen un estilo aún más particular en comparación con modelos en otras versiones de la ópera.

En esta representación la vestimenta ha cambiado mucho, especialmente la de Pinkerton. La profesión de este hombre en esta versión ha sido debilitada mucho mediante su manera de vestir porque el hombre siempre se pone una túnica de estilo simple y de color blanco completo en lugar del uniforme de marino, como en la mayoría de representaciones de esta ópera. El estilo de la chaqueta se ve más similar a la forma del atuendo del pastor religioso. Esta vestimenta convierte a este hombre en una persona con benevolencia de apariencia y bajo la que se descubre su comportamiento irresponsable y egoísta.

De otra forma, el color blanco forma un contraste fuerte con el vestido de Cio-Cio-San y los personajes japoneses. A través de esta comparación, se revela el sentimiento y mentalidad de este hombre frente a la cultura japonesa, porque como estadounidense, Pinkerton nunca está dispuesto a integrarse en la cultura del otro país. De hecho, este color significa que este hombre no puede encajar en la vida de su esposa. En comparación con el color rojo, que significa la emoción cálida de Cio-Cio-San, este hombre siempre permanece en un estado reposado y sin perder la serenidad ante esta relación temporal con su esposa japonesa. Por eso, el color blanco es lo más adecuado para mostrar su idea.

Este color blanco no solo es utilizado para Pinkerton, en esta representación, la esposa de él, ya que el cónsul Sharpless también lleva atuendo de ese mismo color. A través de esta forma de vestir, de un lado se diferencian los personajes de diferentes culturas; de otro lado, se debilita el contexto cultural de estos personajes como estadounidenses, esta historia podría aparecer en cualquier país. A través de esta forma, los espectadores ponen más atención a la historia trágica y el amor desesperado de una mujer miserable.

En contraste con la vestimenta de los personajes occidentales en esta representación, que tiene el color más simple y estilo ordinario, los personajes que pertenecen a la cultura japonesa se visten de forma diversificada. Las diferentes figuras varían en sus atuendos; por medio del vestuario, nos permite conocer las características de cada personaje. Sin embargo, el cambio de estilo de los personajes japoneses también debilita considerablemente las materias japonesas que se ven en otras representaciones de esta ópera. En primer lugar, los parientes de Cio-Cio-San y otras figuras alrededor de ella son diseñadas con una imagen extraña y curiosa. Estas personas establecen un ambiente lúgubre y sombrío para toda la representación.

Este contraste y desigualdad con otras versiones operísticas, se manifiesta en primer lugar por la apariencia del intermediario de boda. Este hombre viste una túnica de color mezcla de gris y negro, lleva un maquillaje de cara blanca. De la apariencia, se puede deducir que es una persona que tiene carácter despreciable e insolente. Esta forma de vestir tiene una gran diferencia con la de otras representaciones de la ópera en las que

esta figura siempre lleva atuendo de estilo tradicional de Japón, y esta forma de vestimenta sirve para identificar el contexto cultural de esa persona.

En esta versión israelí, en vez de vestirse como un japonés, tiene una apariencia y disfraz más simple y ordinario. El cuerpo del *Goro* es cubierto por una tela, una larga cinta de seda cuelga de la parte delantera y trasera, y está unida a la cubierta del cuello redondo, revelando su rostro de cutis blanco y su divertido peinado. En comparación con el disfraz de este personaje en otras versiones de la ópera, su vestimenta en esta representación es un poco desordenada. A pesar de que este personaje en la obra original es un intermediario, aquí es una persona con estatus social alto en relación a las personas vulgares. De hecho, en muchas representaciones utilizan vestuarios luminosos para este personaje.

Si bien la forma de vestir en esta versión de la ópera no utiliza muchos elementos tradicionales de Japón, el disfraz divertido y el comportamiento intencional para adular a Pinkerton y otros personajes que tienen estatus social alto establece una imagen intrigante y rara para este personaje. La vestimenta, aunque no está conforme con la figura de un japonés, es adecuada para un intermediario de matrimonio, y no influye en la interpretación de carácter de este personaje.



Fig. El Goro y Pinkerton

La segunda figura representante en esta representación es la vestimenta del *bonzo*. En *Madame Butterfly*, el tío de Cio-Cio-San es un malvado, y su profesión en la obra original es un *bonzo*. En la cultura japonesa, el vestuario de *bonzo* se llama *kāshāya*, es un tipo de atuendo que envuelve el cuerpo con una tela larga que cuelga de los hombros, dejando un agujero en el medio para que se descubra el cuello. El material de este vestuario utiliza generalmente tela de algodón de un color oscuro. El *kāshāya* es un símbolo de los bonzos, porque solo personas de esta profesión se visten de esta forma. Si echamos un vistazo a los estatus budistas, se puede encontrar que esta forma de vestir se puede ver frecuentemente en el cuerpo de diferentes budas. De hecho, los bonzos como seguidores de los dioses budistas también se visten de formas parecidas.

En consecuencia, para conformar con la profesión del tío de Cio-Cio-San, la mayoría de adaptación sobre la ópera *Madame Butterfly*, el bonzo lleva *kāshāya*, hay aún más versiones diseñan que este personaje tiene cabeza calva a pesar de que hoy en día los bonzos japoneses no hacen falta cortar su cabello. Sin bien en las otras versiones de *Madame Butterfly* utilizan la figura *bonzo* para restaurar la cultura budista en Japón, la ópera de esta versión israelí desestabiliza esta imagen de la apariencia. En esta representación, el hombre se diseña como una persona con la parte superior del cuerpo desnudo; en su pecho se pinta un *kanji* de color rojo. Esta persona también se pone una mascarilla extravagante en su cara. Esta imagen horrible y curiosa revela la personalidad de esta figura, al mismo tiempo deja una impresión impactante para los espectadores. Por medio de la apariencia, se causa un choque para la historia y descubre los posibles peligros que vienen. El *kanji* rojo en su pecho es “”, su significado puede ser traducido como el “destino” o “la vida de una persona”. Este diseño es un detalle que descubre el destino trágico de Cio-Cio-San, porque la aparición del *bonzo* es un símbolo de peligro. El color rojo es similar al vestuario de la esposa, pero esta vez se ve muy sombrío y terrorífico. La escritura es como si se escribiera con sangre que se agrava con el estado de nerviosismo.

A la vez de ver a este hombre, los espectadores pueden prever las siguientes circunstancias. Este hombre viene aquí para criticar la rebelión de Cio-Cio-San que dejó su propio religión-el budismo y eligió creer en catolicismo. Por esta razón, el *bonzo*

quiere expulsar a esta mujer japonesa de la familia. Cuando el hombre aparece en la ceremonia de boda de la pareja con esta imagen, se rompe el entorno alegre y la tranquilidad. Y el ambiente se ha vuelto cada vez más pesado y sofocante.

La imagen de este personaje puede ser una combinación de dos culturas. De un lado, su imagen está conformada con la de la mayoría de los personajes negativos, porque tan pronto como aparece, se provoca una atmósfera de tensión y terror; al mismo tiempo, el *kanji* en su pecho es un símbolo de identidad de este personaje. Esta escritura facilita a los espectadores reconocer que este hombre es el *bonzo*, no son otras personas. De otro lado, esta representación israelí de la ópera abandona el atuendo tradicional, a diferencia con otras versiones de *Madame Butterfly*, el hombre tiene la mitad desnuda en lugar de vestirse con una prenda ordenada como la imagen de un monje común. Sin embargo, esta forma de apariencia destaca el entorno sofocante y debilita el trasfondo cultural japonés en la composición original de esta historia.



Fig. El bonzo

La tercera persona que tiene una imagen particular es el príncipe japonés, *Yamadori*. De la primera vista, se destacan sus uñas largas y espantosas y cara horrorosa. Su apariencia crea una sensación peligrosa y de tensión para los espectadores. Sus manos son como garras de águila, agudas y feroces, haciendo que toda su persona transmita un mensaje de peligro. Esta imagen efectivamente corresponde a su carácter, porque en la obra original, este hombre también es una persona irresponsable y arrogante. Cuando pidió en matrimonio a Cio-Cio-San, este hombre ya tenía varias esposas japonesas, por

eso, para mostrar su sinceridad, dijo a Cio-Cio-San que él estaba dispuesto a divorciarse de ellas.

En la obra original, este hombre se describe como un noble tradicional japonés, tiene mucha riqueza y la buena fama de su familia. En muchas interpretaciones sobre esta figura, se guarda la imagen como de hombre japonés tradicional, lleva kimono y tiene la vestimenta ordenada y apariencia atractiva, a pesar de que su personalidad real es despreciable. Él solo estaba atraído por la belleza de Cio-Cio-San, realmente no la amó. Sin embargo, para mantener su identidad como un hombre de buena reputación en Japón, la vestimenta de este hombre siempre permanece con un estilo como de noble. Por eso, en la interpretación de Israel, la ruptura audaz con el personaje refleja un intento novedoso sobre esta figura. La apariencia de este hombre nos trae una sensación terrorífica, que simboliza el peligro latente, como el *bonzo*. Son personajes que dan presión al entorno de la ópera. De otro lado, el diseño de este estilo de imagen en esta representación destaca el verdadero carácter del personaje, su irresponsabilidad, cruel y malvado.



Fig. El príncipe japonés *Yamadori*.

Además de la interpretación y adaptación novedosa sobre las figuras occidentales, la interpretación con respeto a las figuras occidentales también es muy interesante. Aparte de Pinkerton y Sharpless que ha mencionado anteriormente, el diseño de la imagen de la esposa americana de Pinkerton también es muy especial. Esta mujer cubre su cara con un sombrero, su rostro es ambiguo desde la vista de los espectadores, de esta manera, no se ve claramente su expresión facial. En cuanto a su vestimenta, se utiliza el blanco

completo como el color principal de su vestido tal y como el vestido de Cio-Cio-San. Sin embargo, el atuendo de Cio-Cio-San está más relajado en apariencia, porque sus puños y escote están diseñados para ser anchos. En comparación con este estilo relajado, esta mujer americana tiene estilo más occidental, el diseño del corsé, escote fruncido y uso de guantes blancos marcan su identidad como una persona a diferencia de los orientales en la representación.

El mismo color para diferentes vestimentas significan distintos destinos. El vestido blanco de Cio-Cio-San es para reflejar su carácter bondadoso y obediente, en comparación con esta mujer japonesa, la esposa verdadera de Pinkerton es más importante para este hombre norteamericano, porque desde el punto de vista de él, casarse con una mujer estadounidense es un matrimonio *real*. Por eso, la comparación de vestimenta de las dos mujeres refleja la personalidad, fuerza e incluso el contexto cultural de ambas mujeres.



Fig. La esposa americana de Pinkerton

En esta representación israelí no intenta restaurar los elementos típicos japoneses desde la perspectiva de lo general. Los japoneses respetan la naturaleza, por esta razón, se ve con frecuencia elementos tales como flores, ríos, nubes, plantas entre otras cosas en su

vestimenta para los festivales y grandes ceremonias. Estos elementos son frecuentemente vistos en las representaciones de la ópera *Madame Butterfly*. No obstante, en esta versión, se quitan aquellos elementos y, en cambio, se utilizan elementos más simples en las vestimentas para los personajes.

En lugar de interpretar una historia basándose en el contexto cultural japonés, esta versión operística intenta restaurar el dolor y el destino trágico de una mujer oriental. El color variado y brillante en esta representación que usan en esta representación israelí es para expresar emoción más cálida y el cambio de mentalidad de cada personaje. Al mismo tiempo simboliza el peligro latente de la historia y la confrontación de poder entre las figuras.

3.1.4 *Madame Butterfly* en la Israeli Opera Tel Aviv (2016)

La otra versión israelí de la ópera *Madame Butterfly* fue estrenada en 2016 en Park HaYarkon en Tel Aviv. En comparación con la de 2008, esta versión de esta ópera añade muchos elementos modernos que se reflejan en el diseño del escenario y en el uso de vestimentas con estilos que reflejan el contexto cultural de los personajes de la ópera.

El uso de vestimentas y maquillajes en esta representación de 2016 ha cambiado mucho. En primer lugar, en términos de sofisticación de los trajes de todos los actores son diferentes en diseño de patrón y estilo. A diferencia con el uso de color completo para mostrar la transformación de emociones de la puesta en escena de 2008, la versión de 2016 combina tanto el color como el estilo de las vestimentas para establecer diferentes personalidades y evidenciar el contexto cultural de los personajes. La representación más reciente utiliza bastantes elementos occidentales desde el punto de vista de la estética general sobre el Oriente. En esta representación, las mujeres japonesas tienen un vestuario más uniforme, ellas se visten como geishas. Llevan pelucas y se ponen kimonos, pero desde el diseño de diferentes estilos y colores de esta prenda, lo que nos facilita reconocer sus papeles en la ópera.

En la primera escena, aparece una figura clave, que es la sirvienta Suzuki; ella es la única persona que acompañaba a Cio-Cio-San después de salir Pinkerton. En la ópera

destaca su bondad y su cualidad de fiable. Por eso, en la primera presencia de ella, la actriz lleva un kimono de un color de verde oscuro, en este vestido están estampadas flores vistosas. La estampa y el color demuestran su identidad y estatus social.

De un lado, ese color de vestido en esta ópera resalta su identidad como una sirvienta, porque en la historia, Madame Butterfly es la protagonista; su forma de vestir es solo una introducción con respecto al trasfondo cultural de la familia. Esta sirvienta sirve para hacer la preparación para la aparición de la novia japonesa en la siguiente escena; De otro lado, aunque su kimono no se ve tan delicado en comparación con las vestimentas de Cio-Cio-San, se puede ver por el patrón que también es un vestido valioso. Esto muestra que mientras la familia de Cio-Cio-San no le abandona y el propietario Pinkerton está en la familia, la condición de esta familia es relativamente rica. Este vestido de ella también contrasta con el vestido que usó después de que la familia estaba caída por la pérdida de recursos económicos. En el tercer acto, el color de la vestimenta ha sufrido muchos cambios, dado que, en comparación con su kimono de color verde profundo, en las escenas de la tercera parte de la ópera, esta mujer se viste de un color más simple y puro. El segundo atuendo de *Suzuki* es gris y blanco, lo que también refleja el cambio en las condiciones económicas de la familia. La forma de vestir, de otro lado, evidencia su personalidad como una sirvienta principal de la familia y el color verde oscuro la simboliza como serena y tranquila; los tonos grises de la ropa muestran que es una persona dócil y tranquila.



Fig. Dos vestimentas de Suzuki

En la historia, Suzuki siempre desempeña el papel de persuadir a Cio-Cio-San y le presta apoyo espiritual después de salirse Pinkerton. Ella siempre mantiene su lealtad a sus dueños y nunca se fue de esta familia a pesar del empobrecimiento de su dueña. Cabe mencionar que esta figura no pinta su cara de color blanco, porque es una persona común, y el papel que desempeña no es de una geisha, sino de una sirvienta. Por esta razón, esta mujer no se pone maquillaje como su dueña. Su cara es limpia y clara.

Los elementos más representativos japoneses son observados por el disfraz de Cio-Cio-San en esta representación. Ella tiene una apariencia y lleva vestimenta de estilo geisha. Su vestido está combinado por dos partes, la parte exterior es de un color rosa roja, su forma básica es rectangular para envolver el cuerpo, el interior es una capa de color parecido, pero más claro. Hay un bordado de camelia muy obvio en el dobladillo y los puños de la ropa. En la cultura japonesa, la gente lleva el kimono de acuerdo con el cambio de estaciones. El patrón de camelia es un tipo de estampado que es utilizado para las prendas de invierno.



Fig. Cio-Cio-San y Pinkerton

En Japón, la camelia es un tipo de flor ornamental común, y se ve habitualmente en los hogares. Esta flor es bella y elegante y tiene una vinculación estrecha con el ritual y tradición japoneses. En la cultura japonesa, el *Dō* (道) se relaciona considerablemente con el ritual japonés y se trata de una concepción del camino infinito a recorrer por un

aprendiz en un arte. Se utiliza el carácter *Dō* (道) para muchas palabras, en concreto, *Kadō* (camino de las flores), *Chadō* (camino de té japonés) y *Kōdō* (camino de la apreciación de incienso), etc. Estos términos siempre están relacionados con el arte.

La camelia para la gente es un tipo de flor aprecian, se ven a menudo en vasos de hogares japoneses. Además, esta flor pertenece a el *Kadō* (camino de las flores). Un filósofo famoso japonés, Takeshi Umehara, describe “El punto básico de la creencia japonesa es la adoración de los árboles, el sintoísmo en sí mismo es un tipo de adoración a la naturaleza, el sintoísmo es la religión del bosque y la creencia en el bosque es el punto de partida de la cultura japonesa.” (Umehara, 1993: 55) Se puede decir que el arte *Kadō* japonés es una continuación de esta creencia en el bosque en la vida moderna. Plantar, ordenar y apreciar las flores nos ayudan a controlar las emociones y obtener tranquilidad interior. A los ojos de los japoneses, las flores son divinas, por las cuales ellos están vinculados con los dioses. En la antigüedad, los japoneses creían que había dioses en las flores, por lo que ellos defendían la naturaleza y la admiraban. Siente la vitalidad de la vida a través de las flores, la apreciación de las flores les ayuda a obtener sustento espiritual. El *Kadō* transmite un mensaje de que las personas están estrechamente vinculadas con las flores para que sintamos paz interior en la sociedad impetuosa. La camelia también se convierte en uno de los símbolos del espíritu japonés y está ligada con los rituales japoneses.

En el lenguaje de la flor, la camelia representa “grandeza de alma, melancolía y encantos, etc.” (Jazmín, 1870: 126) Esta explicación puede relacionar con la experiencia y personalidad de Cio-Cio-San, porque ha dejado todo su amor a su esposo. La camelia rosada evidencia la belleza de esta mujer. El patrón de camelia muestra que esta mujer japonesa proviene de una familia de buena reputación porque es un símbolo de buena estética y elegancia. El kimono es de seda, un tipo de material suave y luminoso. El uso de la seda también destaca el carácter no ofensivo y delicado de la mujer. Además, el color de este kimono refleja la escena en la que se encuentra el personaje en este momento. El kimono de Cio-Cio-San utiliza principalmente la tela de color rojo rosada con un patrón de camelia rosada. La combinación de tal forma añade un ambiente festivo y alegre para su ceremonia matrimonial.

Un detalle interesante en esta representación es el diseño sobre la forma del vestir del kimono de Cio-Cio-San y su peluca. En esta actuación en el escenario, el vestido y el maquillaje de la esposa está realmente en línea con el vestido de la geisha común. Pero cuando se considera con la edad de esta mujer en la historia, se pueden encontrar más detalles. En la obra original, Cio-Cio-San solo tiene 15 años, esta edad es una etapa para una *maiko*, o aprendiz de geisha. A pesar de su apariencia, no podemos identificar con facilidad las diferencias entre la geisha y la maiko, ellas tienen puntos distintos en las formas de vestir y maquillajes. Las maikos no son geishas de verdad, sino chicas que van a ser las geishas en el futuro. No obstante, su peinado con peluca, el maquillaje de cara blanco, así como su kimono constituyen una comprensión confundida y estereotipada entre ellas y las geishas.

Algunas diferencias entre las maikos y las geishas se encuentran en el estilo de atar el obi (el cinturón del kimono), en el maquillaje y el peinado, entre otros aspectos. En primer lugar, el obi de las maikos miden un metro menos que las geishas, así que las aprendizas de geisha se lo atan en la parte trasera dejando sus extremos sueltos. Sin embargo, el cinturón de las geishas está bien atado. En esta representación, la vestimenta de Cio-Cio-San sigue el estilo de Maiko, la banda de su cinturón está suelta y es visible por los espectadores. Esta forma de vestir está conforme con su edad y destaca su juventud.



Fig. El maquillaje de la nuca de la figura de Cio-Cio-San es de una forma V

El maquillaje es una parte importante para tanto las geishas como las maikos. Ellas se ponen una base de cutis blanco que cubre casi toda la piel visible, la mejilla, la ceja, incluso el cuello, el pecho y la nuca. De acuerdo con el cambio de ocasiones, el maquillaje de la nuca podría variar dibujando formas de W o V. La cara de las maikos está pintada de un color cutis blanco, pero cambia el detalle en cuanto a su maquillaje de labios. Ellas solo se pintan la parte inferior de su labio con color rojo, solo queda un toque de rojo en el labio superior. En esta representación, Cio-Cio-San solo cubre su cara y cuello con la base blanca, su nuca está dibujado de una forma V. Este maquillaje tradicional sirve para resaltar la belleza y rostro de las geishas en la cultura japonesa. Por eso, en esta versión se restaura la forma del maquillaje de la geisha, y nos dirige al entorno cultural de la mujer. A la vez de ver esta forma de maquillaje simbólico, podemos comprender el contexto cultural de la historia y la identidad de Cio-Cio-San. El maquillaje de esta figura marca su identidad como japonesa y destaca su *exotismo*. En cuanto al labio de esta figura en esta representación, a diferencia de las maikos de la edad de Cio-Cio-San, ella se pinta su labio por completo.

En cuanto a su peinado. Para las chicas, su peluca siempre está sujeta por un lazo de seda, y tiene un estilo peinado y ornamentos mucho más simple que las geishas. En esta representación, podemos observar que el peinado de esta Cio-Cio-San está bien sujeto por varios tipos de adornos. Se pone varias horquillas que adorna con flores y borlas de color blanco. En comparación con las maikos, estos ornamentos satisfacen su identificación como novia de una buena familia; al mismo tiempo, va bien con su hermoso atuendo y le hace más llamativo.

Por consiguiente, la apariencia de Cio-Cio-San en esta versión israelí es muy parecida a la imagen de una geisha en vez de una maiko. Este detalle tiene que ver el diseño de esta figura en la obra original, en que pesa a que la edad de esta mujer se fija en 15 años, su identidad profesional sigue siendo de una geisha, por eso, en muchas representaciones escénicas de la ópera, Cio-Cio-San el color de la vestimenta que viste y el maquillaje que se pone es muy similar al de las geishas; por otro lado, el vestido de esta mujer evidencia su madurez en comparación con las chicas de su edad actual.

Además, en la historia, esta mujer está dispuesta a casarse con un hombre estadounidense adulto; este atuendo y maquillaje está más en línea con las necesidades de su identidad como una novia recién casada. Es una chica joven según su edad, sin embargo, el papel de esta chica se ve transformado desde una chica a la esposa de un hombre maduro.

La segunda vestimenta de esta mujer es un pijama dentro de su kimono. En la cultura japonesa, debajo del kimono, se utilizan prendas interiores que cubren el cuerpo siguiendo la forma del kimono. Las prendas interiores están compuestas por dos capas, la primera capa es de una o dos piezas y lisa; la segunda capa, también llamada *naga-juban*, es una tela de una o dos piezas, que tiene bordados variados. El atuendo interior normalmente utiliza material de seda. Sin embargo, en esta representación, en vez de seguir la forma de vestir según la tradición japonesa, la protagonista se pone un vestido de pijama de seda. Este vestido tiene un estilo muy parecido al de una combinación o "salto de cama" occidental. Es un vestido lencero con aberturas laterales, del lado izquierdo y se puede ver la pierna. En comparación con su brillante kimono exterior, este vestido interior muestra su encanto como mujer también la hace más madura.



Fig. El vestido salto de cama de Cio-Cio-San

Esta vestimenta interior también muestra el entorno mental de esta mujer, Cio-Cio-San se considera como una esposa de un estadounidense, por lo que es una persona de este país. Sin embargo, esta identidad no es reconocida por nadie. En la ceremonia matrimonial se pone el kimono porque es un tipo de vestimenta adecuada para las grandes ocasiones y una forma para reflejar su identidad de mujer como una japonesa. El atuendo interior refleja su reconocimiento verdadero de su pensamiento interno. Ella desea convertirse en una estadounidense al casarse con Pinkerton, por lo tanto, la ropa que usa representa sus sentimientos por ella misma. A través de ponerse el vestido lencero, ella se transforma de una mujer tradicional japonesa a la esposa de un estadounidense, y participa en la cultura occidental. Además, esta prenda le hace más atractiva como mujer, lo que es una seducción para el hombre.

El argumento para demostrar que se identifica como estadounidense es su tercer vestido. En este período, se ha considerado en sí mismo completamente estadounidense. El tiempo para el tercer acto se establece tres años después de salir Pinkerton de Japón. Cio-Cio-San apareció en este acto con un vestido rosa. Este vestido tiene un estilo totalmente occidental. El escote de la falda está abierto, las mangas son cortas y el largo de la falda sólo cubre las rodillas, dejando al descubierto sus pantorrillas. Para combinar con este vestido, se usa un par de tacones de color beige. Esta forma de vestir destaca su belleza como una mujer madura y explica la transformación de identidad desde su punto de vista. Se ha identificado firmemente como estadounidense en su corazón, y su ropa es una prueba de su ruptura de los japoneses.



Fig. La escena del suicidio de Cio-Cio-San

En la escena final, Cio-Cio-San conoce todas las verdades sobre Pinkerton y la existencia de su esposa americana, su vestimenta también está conforme con esta ocasión. En esta representación, esta mujer aparece sin tener tiempo suficiente para ponerse bien su kimono, porque ha oído la voz de su marido. Aunque ella lleva la capa superficial de kimono, no le ata con el cinturón. Dentro de la capa rosada, es un vestido blanco, sin embargo, en comparación con el vestido de salto de cama que lleva en la primera noche con su esposo, este vestido es más formal, su escote cubre la parte inferior de su cuello. No es tan seductor como el vestido lencero anterior. Al mismo tiempo, su cabello también está suelto y su rostro está limpio sin cubrirlo con la base blanca. Esta situación, por un lado, pone de relieve su urgencia por ver a su marido. De otro lado, significa un regreso de la identidad como una japonesa, así mismo, predice su final trágico.

La última vestimenta de Cio-Cio-San de esta versión es un vestido blanco que lleva antes, es la capa interior de su capa de kimono. Este vestido no tiene un estilo de vestimenta japonesa ni de occidental. No se pone hasta la escena de suicidio. El color establece un ambiente inquietante y triste para toda la escena. Este tipo de ropa sin ningún símbolo cultural significa una pérdida de la identidad; ya no es una estadounidense, con la que se identifica, tampoco puede regresar a ser una japonesa verdadera. Además, el color de este vestido también refleja su estado de ánimo de querer morir por la gloria, su suicidio significa un comportamiento como su padre, y el blanco significa volver a la pureza y mostrar fidelidad a su familia.

En esta puesta en escena israelí, el actor que desempeña el papel de Pinkerton tiene tres formas de vestir. Su primer atuendo es un uniforme de marino blanco. Este uniforme indica su profesión, y está conforme con la escena de la ceremonia matrimonial, porque para un marino, su uniforme puede ser una prenda de gala. Este hombre se quita su chaqueta y su sombrero en la escena cuando está solo con Cio-Cio-San. En la primera noche cuando ellos están juntos, Pinkerton solo lleva una camiseta de color blanco por completo. Debido a que el estilo de esta prenda sigue siendo una forma occidental, el comportamiento de quitarse la ropa exterior solo explica que quiere ser más cómodo y estar más cerca de su nueva esposa. Su último atuendo es un traje azul marino oscuro. En comparación con su uniforme blanco anterior, este vestido le hace más maduro. El cambio de color refleja el cambio y el paso de tiempo. Tres años después de él salir de

Japón, este hombre se ha convertido en una persona más maduro y está casado con una mujer que considera adecuada para él. Se olvidó por completo que en Japón había una esposa japonesa esperando su regreso.

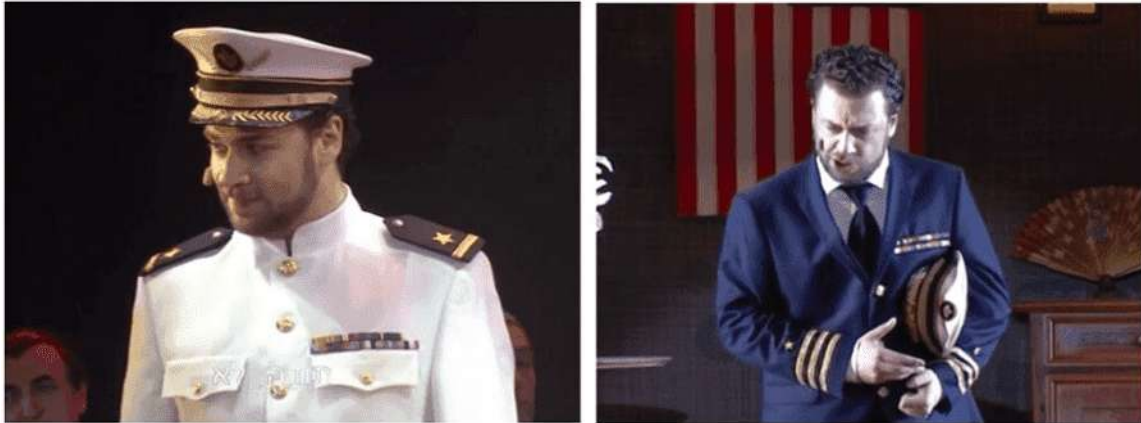


Fig. Los dos uniformes de Pinkerton en la puesta en escena 2016

Este cambio de prendas también forma un marcado contraste con Cio-Cio-San. En comparación con su enamorada esposa japonesa, este hombre parece haber abandonado todos los recuerdos maravillosos de cuando ellos estaban juntos. Al enterarse de la información del regreso de Pinkerton, Cio-Cio-San quiere ponerse la vestimenta antigua de cuando se conocieron con el fin de dar una sorpresa a su esposo y provocar los recuerdos buenos entre ellos. No obstante, el hombre ha cambiado su uniforme anterior y se pone un nuevo. Eso significa que se despidió de la vida pasada y empezó su vida nueva con otra mujer. Cio-Cio-San se puso ropa vieja para expresar su lealtad a su esposo, su amor no disminuye a medida que pasaba el tiempo, mientras que el atuendo de Pinkerton expresa todo lo contrario.

La vestimenta del hijo mestizo de Cio-Cio-San y Pinkerton en esta puesta en escena utiliza prendas similares a los estudiantes de la escuela primaria estadounidense. Este chico lleva una camisa blanca con una corbata azul, y sus pantalones tienen un estilo como pantalones de traje. Su ropa lo hace parecer mayor de lo que se suponía que era. Su atuendo no solo muestra su identidad como mestizo, sino que también revela que en la conciencia de Cio-Cio-San, su hijo es un estadounidense verdadero. Desde su apariencia, nos podemos encontrar ningún elemento como un japonés.



Fig. El hijo de Cio-Cio-San y Pinkerton

En cuanto a la imagen del famoso personaje del *Bonzo*, se establece en función de los personajes del *Kabuki* en las representaciones teatrales tradicionales japonesas. Desde la aparición de este personaje, podemos sentir una atmósfera inquietante, la ropa y cabello de este personaje son rojos, lo que transmite un mensaje de peligro y tensión. El maquillaje de esta figura es la mejor manera de reflejar el carácter de este personaje, y también una forma para representar la cultura *Kabuki*. El maquillaje para el teatro escénico *Kabuki* se llama Kumadori. En un espectáculo de *Kabuki*, los personajes podrían variar su carácter a medida que lo hace el uso de colores de base y patrones en la cara. Este maquillaje tiene la función de la máscara.

En esta representación de *Madame Butterfly*, *Bonzo* pinta su cara con base blanca; sobre su fondo blanco se dibujan alrededor de sus ojos y sus pómulos líneas rojas. En cuanto a sus cejas, alrededores de los ojos y la boca se cubre con colores negros. A pesar que el color rojo siempre representa la valentía e indignación de un personaje hacia los actos del villano, la mezcla de este color con el negro tiene otro sentido. En la explicación del *Kabuki*, este maquillaje se llama Chaguma (茶隈), se suele usar para los papeles como monstruos, seres malignos y otros que no pertenece al mundo real. Por ejemplo, un personaje clásico dentro de la leyenda japonesa, Ibaraki Douji (茨木童子) que también es una figura representante en el espectáculo de *Kabuki*, se pone la forma de maquillaje

como el mencionado. Esta forma de pintar la cara es normalmente para provocar una sensación espeluznante sobre el escenario.

En esta ópera, el tío es una persona que interviene en la alegría de la ceremonia matrimonial de Cio-Cio-San, por eso, su cara se diseña similar a las figuras del *Kabuki*, que representan al villano y provocan el pánico para los espectadores. El rojo también puede representar emociones cálidas, que puede ser la ira al enterarse de la información de la rebelión de Cio-Cio-San, porque ella abandona la religión de su familia. La combinación de esta representación de ópera occidental con el teatro escénico tradicional japonés enriquece los elementos del escenario.



Fig. El maquillaje *chaguma* en *Kabuki* (Izquierda arriba)
El maquillaje del bonzo en la representación (Derecha arriba e izquierda abajo)
El maquillaje de un villano en *Kabuki* (Derecha abajo)

Un gran cambio en esta representación constituye el diseño de imagen del intermediario *Goro*. Esta figura se viste de forma parecida a como el dueño de un club nocturno en lugar de un japonés. En la representación sólo aparece dos veces. La primera

presencia en el acto I, donde lleva una chaqueta de color violeta, que adorna con una pajarita con lazo; los pantalones siguen el mismo color y estilo que su chaqueta. Una parte del cabello estaba teñido de color turquesa. En comparación con las otras interpretaciones sobre este personaje en otras representaciones operísticas, esta figura es más moderna y occidental. En la obra original, el *Goro* es un japonés y tiene muchas riquezas, de hecho, en muchas interpretaciones de esta ópera, este hombre siempre es diseñado como una persona que lleva vestimenta tradicional japonesa. Por eso, la interpretación sobre el *Goro* en esta versión le hace convertirse en una persona más moderna, se trata de un cambio y diseño novedoso sobre este personaje. La forma de vestir quita los elementos japoneses que a menudo vemos en otras adaptaciones, y también es diferente de las prendas de Pinkerton y Sharpless. Los dos personajes posteriores llevan uniforme o *blazer* formal de moda occidental. Aunque el estilo de vestir de *Goro* también es occidental, el color y el material del atuendo es más llamativo.

En realidad, este tipo de vestimenta solo cambia el vestuario externo del personaje, y o afecta al reconocimiento sobre el carácter de este personaje. En cambio, esta imagen de club nocturno está conforme con su personalidad real, porque ya sea un intermediario o el dueño de un club nocturno, lo que transmiten es una imagen codiciosa y astuta. Este cambio de imagen sobre el *Goro*, también puede reflejar el trasfondo de la época en Japón. Cuando una corriente de los occidentales entró en este país tradicional, la sociedad japonesa empezó el proceso de occidentalización gradualmente, este cambio se refleja por el cambio de todos los aspectos de la vida diaria. El cambio de estilo de *Goro* puede ser una manifestación de este proceso de occidentalización. Particularmente, para la gente de su profesión, esta “occidentalización” es aún más evidente.



Fig. El Goro

Las personas alrededor, que desempeñan los parientes de esta figura, utilizan un peinado y maquillaje similar al de Cio-Cio-San, sin embargo, sus prendas varían según las identidades que muestran. Los parientes de la esposa tienen una apariencia parecida a la geisha, pero en realidad sus estilos de vestir tienen un poco de diferencia con lo que llamamos la moda de la geisha. Sus prendas en la cultura japonesa se llaman Yukata, es un tipo de vestimenta tradicional japonesa y mucho más simple en comparación con el kimono. El material de Yukata siempre es de algodón. Esta prenda es frecuentemente vista en las ceremonias o fiestas. En esta representación de la ópera, los parientes llevan Yukata de diferentes patrones, que son algunos cuadros, punteados y otros están bordados con flores. El color de sus prendas es principalmente de azul índigo, lo que revela que los parientes de Cio-Cio-San tiene una edad mayor que ella; al mismo tiempo, como invitados de esta ceremonia matrimonial, ellos tienen una forma de vestir más simple que ella, porque la esposa es la protagonista de esta ceremonia. En la interpretación israelí, el peinado, los accesorios que usa y la prenda luminosa de Cio-Cio-San marca su especialidad en comparación con sus parientes.



Fig. Vestido de los parientes detrás del escenario

En esta representación, se utilizan bastantes elementos japoneses para representar el trasfondo cultural japonés y restaurar una historia en base del contexto histórico. Es una combinación perfecta de la representación teatral occidental con la tradición teatral japonesa. En comparación con la interpretación israelí del año 2008, que significaba una separación entre la representación operística y los elementos japoneses en la historia original, esta interpretación utiliza un color más cálido para expresar las emociones complejas y caracteres de los personajes. En la representación israelí del año 2016, también hay muchas adaptaciones sobre el diseño de imagen de los personajes. En concreto, Cio-Cio-San se pone un maquillaje más maduro que su edad, y el cambio sobre la imagen del Goro para que sea más próxima a la de un dueño de club nocturno. Estos cambios no influyen en la expresión e interpretación del carácter de los personajes. Las dos representaciones israelíes sobre esta ópera son unas adaptaciones interesantes y novedosas sobre esta obra y muestran una comprensión diversa sobre las figuras y la cultura occidental y oriental.

3.1.5 *Madame Butterfly* en La Scala de Milán (2017)

En la versión de la Scala de Milán (2017), Cio-Cio-San se pone un kimono mezcla de color azul y rosa en su primera presencia en escena. El azul es como la nube y el cielo, y el rosa tienen un color parecido como la flor. El uso del color mencionado destaca el carácter suave de esta mujer y también permite a los espectadores distinguir mejor este personaje con los demás, porque a diferencia de Cio-Cio-San con sus parientes y servidores se ponen kimonos de color gris, amarillo y rojo para participar en la ceremonia matrimonial. Cada persona tiene un carácter particular y desempeña papeles diferentes.

Por ejemplo, en esta versión, la doncella Suzuki lleva un kimono gris sin ningún otro adorno, porque ella es una servidora de esta familia. Por lo tanto, su atuendo debe ser más simple y sobrio, lo que diferencia su estado social con respecto a los nobles.



Fig. Suzuki en la ópera

Al contrario, otras dos figuras importantes en la ópera, el Goro (casamentero) y Yamadori (el príncipe japonés) llevan vestidos lujosos con estampas más complicadas y colores diversificados para mostrar sus identidades. Los protagonistas son representantes de grupos ricos con estado social alto. Por lo tanto, el diseño de sus vestidos es más

complicado y lúcido. Ellos tienen un punto en común que es el uso de los patrones (patterns) del kimono. Se utiliza la flor, la nube y la planta, etc., los cuales son las materias más típicas que utilizan en los kimonos tradicionales.

“The Japanese love of nature is conveyed through floral patterns (cherry blossoms and chrysanthemums); animals; flowing water; and leaves and vines. The seasons frequently are depicted (fall foliage and spring flowers). Other popular design elements are geometric patterns and repetitive patterns such as the basket weave” (Sun, 2007: 1)



Fig. El Goro (izquierda, arriba), el príncipe Yamadori (derecha, arriba) y el Bonzo.

Posiblemente, el tío de Cio-Cio-San, el *Bonzo* es la única persona que lleva el vestido con color más oscuro. Como es un monje, se quita las decoraciones en su vestido

y utiliza el negro como una forma para representar el carácter y la imagen de esta figura. Es una persona desesperada que aparece en la ceremonia matrimonial de Cio-Cio-San y Pinkerton, y el único que quiere impedirlo. Tiene una imagen totalmente negativa. A través de su vestido, se transmite una sensación nerviosa, ansiosa y lúgubre. La aparición de este personaje interviene de repente en la alegría y el ambiente armonioso de esta pareja y las personas que les dan bendiciones para su futuro. Su existencia trata de una maldición para la pareja y simboliza la finalidad trágica de Cio-Cio-San, porque el tío es el símbolo de poder patriarcal, se critica que el comportamiento de esta mujer es como la rebelión de la familia. Entonces, el color negro también puede establecer una imagen fría, seria, y despiadada para esta figura.

En contraste con los protagonistas japoneses, los estadounidenses en esta versión de *Madame Butterfly* tiene un vestido diferente para ajustar las figuras que desempeñan. Pinkerton lleva un traje negro con estampa que añade detalles típicos militares que corresponde a su identidad como un marino americano. Sharpless, el cónsul estadounidense esta vez se pone una chaqueta de gris suave, con una camisa y corbata elegante, eso significa que es una persona educada y que tiene un buen estado social.



Fig. Pinkerton y Sharpless

Además del vestido que caracteriza la identidad original de cada protagonista, en esta versión de la ópera también se utiliza el vestido para representar la transformación de ellos. La transformación más clara es el carácter de Cio-Cio-San. En la historia, esta mujer es una geisha que representa la mujer tradicional japonesa, por eso, lleva kimono. En la ceremonia matrimonial, su vestido es colorado y brillante. Sin embargo, en esta noche apasionada de las parejas, esta mujer cambia su ropa vistosa a un kimono sencillo y de color blanco. El blanco simboliza la calidad pura e inocente de esta mujer, la estampa de este kimono muestra la belleza de ella. Esta escena representa cómo esta mujer se transforma de una mujer soltera a una esposa. En la ceremonia de la boda anterior, para mostrar su juventud y vivacidad, debe lucir su característica un poco más brillante, y cuando ella y su esposo están solos, el vestido blanco puede resaltar su temperamento digno y elegante.

En esta escena cuando la pareja canta su canción de amor- *dúo Vogliatemi bene*, Pinkerton también se quitó su chaqueta, en el interior se encuentra una camisa blanca con unos tirantes, características. Sigue siendo un vestido típico occidental.



Fig. Cio-Cio-San y Pinkerton cantan la canción *dúo Vogliatemi bene*.

Sin embargo, en el Acto II, cuando han pasado tres años, Cio-Cio-San siguió esperando su esposo a regresar a Japón. Ha cambiado un poco su mentalidad. Esta mujer

dejó de reconocerse a sí misma como una mujer japonesa, considerándose como una esposa de un americano. Estos cambios también se reflejan en el uso de su ropa. La mujer antes siempre se puso kimono, en este período llevó vestido más moderno y occidental tal como ella se había convertido en una estadounidense al casarse.



Fig. Cio-Cio-San en tercer acto

El reconocimiento de Cio-Cio-San a sí misma con la identidad americana también puede ser reflejada mediante el vestido de su hijo. Su vestido es muy similar al uniforme de marinero (lo que se suele llamar de “marinerito”), por la forma y su color azul oscuro y blanco. Este niño, obviamente, está vestido como un niño estadounidense u occidental de la época. Como él nació en una familia de madre japonesa y padre estadounidense, su madre nunca le trataba como un japonés sino como un americano real. En la ópera, este chico no cambia su vestido hasta el final cuando se reencuentra con su padre.



Fig. El hijo de Cio-Cio-San en la ópera *Madame Butterfly* (2017)

En el Acto III, la mujer cambia dos veces su vestido; el primero es un kimono que se viste antes en su ceremonia matrimonial, porque ella esperó que su marido pudiera recordarlo cuando estuvieran juntos. Cuando se pone este vestido, eso le hace recordar una de las etapas más felices de su vida. El kimono hermoso es equivalente a su anhelo de reencuentro y esperanza sobre su vida futura con Pinkerton. Pero cuando sus fantasías fueron destrozadas por la llegada de la esposa real estadounidense de Pinkerton, se quitó la hermosa ropa que lleva su esperanza y lo cambió por un kimono blanco. Este kimono es exactamente el mismo que se puso cuando las dos comparten su afecto como amantes en la noche apasionada. Este vestido que simboliza su amor puro por su esposo, es también el vestido que usó cuando se suicidó. Esta escena significa el final de su vida y la esperanza aniquilada.



Fig. Cio-Cio-San en el Acto III de la ópera *Madame Butterfly*, 2017, en la Scala de Milán

3.2 Análisis de semiología de espacio en las puestas en escenas de *Madame Butterfly*

En las representaciones de la ópera *Madame Butterfly*, las escenografías en las diferentes versiones reflejan no sólo la comprensión de los diseñadores sobre el contexto cultural de los países occidentales y orientales sino también nos permita investigar el funcionamiento de poder dentro de un espacio definido. El movimiento y cambio de espacio físico en las representaciones escénicas expresa distintas significaciones. Entre las adaptaciones analizadas sobre esta ópera, algunos de ellas utilizan la preparación de escenario estableciendo un mundo que es su reflejo y comprensión sobre la cultura japonesa; otros no solo reflejan la cultura sino también aprovechan los elementos en el escenario para mostrar este mundo imaginario que consiste en diferentes signos de poder. En la ópera, hay tres espacios importantes para impulsar el desarrollo de la historia, el espacio de la vivienda de la pareja, el espacio de la boda, así como, el espacio del suicidio de Cio-Cio-San. Los tres espacios incluyen los materiales, los personajes y los objetos que son utilizados por ellos. Los signos se activan e intercambian informaciones en este espacio y configuran una semiosfera que nos permite analizar las actividades del poder y su función de vigilancia para cada persona.

La participación de poder significa un espacio específico, visible que gobierna y regula la comunicación y relación de los protagonistas. El espacio físico que realiza las actividades de los personajes significa un lugar para transmitir unas relaciones de poder. En comparación con el espacio físico que lleva materias sobre el contexto cultural y representa el fondo social, este sistema de poder explica informaciones desconocidas a la apariencia, en concreto, el control del poder occidental para los orientales; el control patriarcal sobre las mujeres; el control de esposo hacia su esposa, etc. A través de una serie de actividades verbales y no verbales dentro de un cierto espacio se consolidan estos poderes. En consecuencia, a través de analizar la semiosfera basada en las diferentes representaciones de esta ópera, se puede identificar las materias culturales orientales de este texto, así como investigar las actividades de los poderes dentro de esta obra.

En la ópera, la vigilancia del poder es un punto importante al investigar el conflicto de la cultura occidental y oriental en aquella época y la “orientalidad” de las óperas. En la historia, casi todas las consecuencias se extienden desde una casa de estilo japonés. En

realidad, la historia empieza con la introducción de la casa. Esta arquitectura tiene la característica bastante típica japonesa. Según la descripción del libreto y el diálogo entre el intermediario y Pinkerton, es una casa con terraza y jardín, está cerca de la bahía y el puerto de la ciudad de Nagasaki. Esta explicación sobre la locación geográfica establece un fondo general para la aparición de las figuras. La ciudad Nagasaki nos dirige varios mensajes. En primer lugar, esta ciudad estuvo colonizada por los países occidentales, este lugar hace que los argumentos de la historia sean más adecuados puesto que este tipo de “matrimonio” formado por un hombre estadounidense y una mujer japonesa no se ve *raro* en aquella época; Después, el puerto es dónde el marino puede entrar y salir con libertad, en cambio, para nuestra protagonista Cio-Cio-San, es un lugar que le permite ver el regreso de su marido. La comparación de significado de este lugar para las dos figuras permite ver la diferencia de poder dentro de este espacio.

Por otro lado, el diseño de la casa de estilo japonés revela el contexto histórico en aquel tiempo. A pesar de que los occidentales habían abierto la puerta de Japón, este país todavía conservó la tradición de su sociedad antigua. La casa japonesa significa que la sociedad todavía está en un proceso de occidentalización, pero que no cambia completamente su estilo de vivir.

Además, la casa japonesa representa un espacio para recibir vigilancia. Está incluido en la *semiosfera* que se construye por el emisor del mensaje para el receptor del signo "casa", entre otros elementos. La comprensión de la teoría sobre la *semiosfera* desde el punto de vista de Lotman puede resumirse como “un espacio de existencia de un sistema semiótico complejo y abstracto con diferentes niveles jerárquicos.” (Lotman, 1996: 11) Una *semiosfera* abierta conduce a la formación de un modo de comunicación mutua y más igualitaria, mientras que un espacio cerrado facilita al emisor cumplir la transmisión de poder al receptor. Si bien las dos protagonistas Cio-Cio-San y Pinkerton pertenecen a diferentes contextos culturales, Pinkerton conoce más información sobre las culturas de los dos países, porque la mujer japonesa no tiene oportunidad de visitar Estados Unidos. La casa de ellos consiste en un espacio cerrado para Cio-Cio-San, donde la puerta es el único instrumento que conecta el espacio interior y exterior, pero la existencia de esta es para impedir la comunicación de esta mujer con el mundo exterior.

La casa japonesa significa un control mayor para Cio-Cio-San con respecto a Pinkerton, porque este espacio regula la identidad de esta mujer como la esposa de este estadounidense. En el segundo acto, cuando la sirvienta Suzuki la persuade para dejar la idea de esperar el regreso de Pinkerton, Cio-Cio-San muestra su rechazo fuerte sobre este tema. Ella cree firmemente que su marido volverá algún día en el futuro. Además de la promesa que le hizo Pinkerton cuando se fue de Japón, también se incluía el impacto de la casa que dejó en esta mujer. En este acto, Cio-Cio-San preguntó a Suzuki si no regresaba su esposo, por qué mantenía la casa cerrada. A través de esta pregunta, podemos saber que el control del poder de este hombre estadounidense sobre esta mujer japonesa. Ella vive con su esposo en esta casa, y en este espacio su identidad está fijada como la *esposa* de un hombre americano. Además, a través de los objetos dentro de esta casa, incluso el propio edificio físico, los muebles, el patio, estos son signos y refuerzan la vigilancia del poder para su receptor. Como la dueña de esta casa, Cio-Cio-San vive con su esposo en este lugar, y tiene un contacto a largo plazo con los objetos dentro. Pinkerton le prestó todas las materias para vivir y le hizo pensar que su casa era como un lugar con el que mantenía una relación agradable y permanente. De hecho, ella se considera a sí misma una propiedad que pertenece a su esposo. Mientras exista la casa, su identidad sigue reconociendo como la esposa del norteamericano. Por el contrario, si Pinkerton hubiera vendido la casa cuando ella se fue y la hubiera desalojado, tal vez Cio-Cio-San no estaría convencida de que Pinkerton todavía la extraña y volvería a su casa japonesa.

Sin embargo, esta casa para Pinkerton no tiene la misma significación para él. Desde su punto de vista, su hogar en Japón solo es una residencia temporal donde pasa su tiempo en este país. En el principio de la historia, incluso bromeó con el cónsul que podía obtener novecientos noventa y nueve años de derecho de uso de la casa y el contrato era muy flexible. Por eso, la casa para este hombre no tiene una significación como la que tiene para su esposa japonesa; el contrato flexible de la casa es similar a su relación con esta mujer, no tiene limitaciones para su comportamiento. Pinkerton no necesita decir o hacer nada a cambio del respeto y amor de su mujer. Si bien este hombre es una persona de otro país, él parece que es la parte que impone reglas para esta nueva familia. En esta casa, todos los objetos se concentran en la vida de Pinkerton incluyendo las cosas

llevadas por Cio-Cio-San. En la historia, la mujer japonesa muestra los objetos de mujer que trae desde su casa original. Cuando Pinkerton expresa su disgusto por el tarro de pintura, ella lo tira inmediatamente.

Otro detalle es el cambio de religión de Cio-Cio-San. Esta mujer siguió la religión de su marido. Para mostrar esta transformación, en muchas representaciones sobre el libreto de *Madame Butterfly*, se incluye la ocasión en que Cio-Cio-San muestra su nuevo dios a su esposo. A través de los dos detalles, se destaca el poder de Pinkerton para la familia y esta mujer japonesa. El teniente estadounidense se sitúa en el centro de la casa, y todas las cosas que le rodean consolidan su fuerza. Y los signos dentro de la casa cumplen con la identidad de Cio-Cio-San como la esposa del norteamericano; sin embargo, esto significa que ella también está bajo la vigilancia del poder de este hombre.

La constitución de la casa también destaca su característica japonesa. En el libreto de esta ópera, la historia empieza con la introducción del intermediario sobre la casa de Pinkerton en Japón. A este hombre norteamericano le sorprende el techo y las paredes de su casa nueva, porque están contruidos por maderas y se pueden mover con facilidad. Casi todas las partes de la casa son muy flexibles. Esta forma de diseño en la historia crea un entorno cultural japonés para toda la historia. Al explicar la forma de la casa, los espectadores pueden identificar el lugar en que están los personajes. Las características de la casa de estilo japonés en el mundo real son reconocidas por sus paredes de papel de arroz y las puertas corredizas. Las puertas siempre conducen al patio y a la casa interior, de hecho, este diseño facilita a las personas ver el paisaje alrededor.

Además de considerar la utilidad de esta forma de diseño para resistir el ataque devastador de un desastre natural, tal como se suele ocurrir en Japón, tiene otro significado semiótico. Esta casa tradicional muestra el ambiente espiritual del pueblo japonés. En este pueblo permanece la personalidad humilde y acogedora. Las puertas flexibles facilitan la comunicación entre personas y permite un ambiente cercano a la naturaleza que crea un entorno relajado para los invitados. A los japoneses les importa mucho el ritual cuando tratan con las personas. Por eso, el ambiente para la conversación es importante. A través del uso de diferentes adornos de flores y plantas dentro de la casa interior y el patio, se reduce la distancia entre los conversadores. Por consiguiente, la

construcción y distribución de la casa también es muy importante, tanto para satisfacer la necesidad estética del dueño como para crear un ambiente agradable para los invitados.

Otra característica sobre el diseño de la casa japonesa se relaciona con la veneración del pueblo japonés sobre el sintoísmo y el budismo. En la sociedad tradicional japonesa, especialmente, antes de la Restauración Meiji, Japón tiene una diferencia de estatus social muy estricto. Por esta causa, diferentes clases de personas tienen distintas formas de vivir y adornos de sus casas. Las disposiciones interiores de la casa también varían mucho según su estatus social. Además, las clases superiores siempre impiden a las personas comunes tener un estilo de decoración similar que ellos. De esta forma, puede mostrar su poder y fuerza ante la gente de clase inferior. En las representaciones sobre esta ópera, hay muchos detalles que reflejan el estatus social de cada personaje y el uso de materias budistas. Si bien la familia de Cio-Cio-San ha llegado a su declive, intenta mantener su reputación. Por eso, la decoración y preparación de la ceremonia puede representar la riqueza y gloria de la familia.

Según la descripción del libreto podemos conocer el funcionamiento del poder dentro de la casa. En las representaciones operísticas en el escenario, tienen otras formas visuales para mostrar las actividades de los signos dentro de un cierto espacio y la vigilancia del poder sobre las personas.

3.2.1 *Madame Butterfly* en Arena di Verona (2004)

Esta representación es una versión muy especial, porque se establece un escenario físico para mostrar cada escena de la historia. Debido a que La Arena di Verona es un lugar famoso para las representaciones operísticas y este lugar está ubicado al aire libre, es conveniente construir el escenario grandioso y magnífico.

La primera escena aparece en la puerta de Nagasaki, por eso, en el escenario se preparan muchas piedras grandes como una molina. A diferencia con las otras versiones operísticas que empieza con la introducción de la casa, esta representación inicia con los paisajes de la calle. En esta calle, hay personas locales y marinos que vienen de diferentes países. A través de las vestimentas que se ponen, se puede reconocer fácilmente sus

identidades dado que los japoneses llevan *yukata* (un atuendo tradicional japonés), mientras que los extranjeros llevan uniforme de marino.



Fig. El escenario completo y las personas que pasean en la “calle”

Las personas que cruzan la calle, algunas de ellas venden caligrafías y pinturas, otras cargan fardos, andan con niños a la espalda, así como barren el suelo. Sin embargo, todos ellos son japoneses. Ellos representan las personas comunes de este país, y se dedican a los trabajos básicos y diarios. En contraste con esas personas, los marinos evidentemente tienen una vida diferente. Se muestra en la escena cuando ellos buscan una chica guapa japonesa y se las llevan a otros lugares.

Este diseño muestra el entorno complicado en aquella época. Después de la guerra, este país está cada vez más abierto para los países occidentales. Este fenómeno está estrechamente vinculado con el contexto histórico de este país en aquel entonces. Japón, como un país colonizado por los países occidentales, especialmente, por Estados Unidos. Por eso, la mezcla de gente que viene de diferentes países en las ciudades que tienen puertos como Nagasaki no es un fenómeno raro.

Mediante la representación de esta escena en la calle, se evidencia este fenómeno general en Japón. Además, a través de la comparación de los comportamientos distintos de las personas que andan por esta calle en el escenario, se puede conocer la diferencia de estatus social del pueblo local respecto a las personas extranjeras. Las personas comunes en esta escena se dedican a las cosas más diarias para mantener la vida. Sin embargo, los marinos que vienen de otros países pueden entretenerse. Las personas extranjeras parecen que tienen la vida más cómoda y relajada. Este fenómeno refleja que ellos tienen un nivel de estatus más alto que los japoneses en este país oriental. En este país, ellos pueden

buscar su propia forma de ocio para complacerse. E incluso la búsqueda de las chicas japonesas son un tipo de entretenimiento para ellos.

Excepto los símbolos de las vestimentas, en la primera escena también se incluyen bastantes materias que provienen de la cultura oriental. En concreto, el abanico, *wagasa* (sombrilla de papel-aceite), el sombrero de bambú, la cesta llevada en la espalda, una estatua de buda, etc. Estos elementos marcan los objetos más representativos en el contexto cultural oriental, y nos traen directamente al entorno de Japón. Y estas materias efectivamente representan las cosas más tradicionales de este país. Este detalle muestra que este país, aunque está abierto a otros países, permanece con sus costumbres y tradición. Posiblemente, el director quiere establecer un escenario que abarca todos los iconos más representativos y crea un entorno totalmente exótico para satisfacer el gusto de los espectadores.

Como consecuencia, en la parte de la ceremonia matrimonial, la aparición de Cio-Cio-San y sus parientes también contiene muchas cosas como iconos culturales japoneses. Junto con el canto maravilloso de Cio-Cio-San, ella se presenta en el centro del escenario. Alrededor de ella, hay un grupo de parientes. Sin embargo, a diferencia con otras versiones en que estas personas solo acompañan al lado a la protagonista, en esta representación, ellos bailan con el abanico y *wagasa* (sombrilla de papel-aceite).

El abanico de mano plegable es un objeto común que suele ser utilizado en las danzas japonesas, especialmente para la *geisha*. En realidad, la *geisha* es una profesión especial y única en Japón, porque a diferencia con la prostituta, estas mujeres aportan una actuación de arte. Usan el abanico de mano en su danza para que sea más delicada y elegante.

En cuanto al uso de *wagasa* (sombrilla de papel-aceite), es un objeto adecuado tanto para destacar la identidad de la novia, como para mostrar lo característico de la cultura japonesa. En esta representación, es un icono que lleva significados variados, porque al analizar el origen y el desarrollo de la historia de este objeto, se permite hacer una investigación sobre su *semiosfera* especificada. El *wagasa* es un portador que transmite significados determinados, y su sentido se transforma en diferentes culturas.

Lotman y su escuela Tartu define el texto en tres categorías, que puede resumir como: “Los textos primarios: generados por el lenguaje natural; los textos de segundo orden, dispuestos en un solo nivel jerárquico, subtextos en lenguajes diversos y no deducibles uno del otro; como textos del tipo del ritual y la ceremonia; los textos del tercer orden, es la aparición de los textos artísticos, que es una conversación del ritual a través de la danza que es un lenguaje especial y que necesita la recodificación compleja.” (Lotman, 1993: 17)

El *wagasa*, semióticamente puede relacionarse con el segundo y tercer tipo de texto porque es un signo que representa el ritual japonés y transmite la “elegancia” de los bailarines.

La historia de sombrilla puede remontarse al período de la sociedad primitiva en China, originalmente hecho de pieles de animales. Hasta la dinastía Wei y Jin, se ha convertido en lo que llamamos sombrilla de papel-aceite. Este objeto suele usar madera y bambú como esqueleto y la superficie está recubierta de papel con aceite específico. Los primeros tipos de sombrilla se usaban principalmente para cubrirse de la lluvia, por lo que su utilidad es la primera prioridad. Los paraguas modernos también están hechos de manera innovadora por los occidentales inspirados en la estructura de sombrilla china de papel-aceite.

Este objeto extiende su sentido por el uso de los literatos de la sociedad antigua china dado que a ellos les gusta poner inscripciones y dibujar pinturas en las sombrillas. A través de este uso, se ha convertido gradualmente en una especie de arte para satisfacer el gusto estético de la gente. Los pasos para hacer paraguas de papel de aceite son extremadamente engorrosos y requieren grandes artesanos. Además, debido a que las pinturas, poemas y caligrafías elegantes se pueden escribir a la superficie de la sombrilla, se mejora su valor artístico. En la antigüedad, las sombrillas de papel de aceite eran caras. Por eso, solo las personas que tienen estatus social alto pueden usarlas para evidenciar su gloria y elegancia; las sombrillas preciosas se han convertido en un símbolo de estatus y clase.

“Durante la dinastía Tang, las sombrillas chinas de papel-aceite se introdujeron en Japón, que es el origen de las sombrillas de este país.” (Zhu Lei, 2016: 195) Las primeras

sombrillas de papel-aceite en Japón se llama *Kasa*, que corresponde a su origen de la dinastía Tang. Se ha convertido gradualmente en lo que se denomina *wagasa* (sombrillas de aceite-papel de estilo japonés).

La forma de *wagasa* es ligeramente diferente a la de China, pero la diferencia principal se encuentra en las pinturas variadas por encima de las sombrillas. El pueblo japonés siempre usa los elementos a raíz de su cultura o materias que extraen y heredan desde la cultura tradicional china. “Los elementos más comunes para la superficie de sombrilla provienen de Ukiyo-e (pinturas del mundo flotante), sintoísmo, taoísmo y budismo. Algunas también utilizan símbolos que derivan de los clanes familiares como una forma para presentar el culto a su familia.” (Mu Weiming, 2021:169) Sin embargo, en las sombrillas chinas, dichos elementos son raramente vistos. Por supuesto, también hay materias chinas que son utilizados en *wagasa*, concretamente, los poemas de la dinastía Tang y pinturas de grullas. Y esto muestra la influencia de la cultura china sobre la japonesa desde la antigüedad.

Además de la utilidad para proteger la gente de la lluvia y el sol, este objeto está cada vez más transformado en una especie de arte en la cultura japonesa. Las sombrillas de papel-aceite a menudo aparecen en los diferentes espectáculos culturales tradicionales japoneses, tales como el baile tradicional, la decoración de geisha, ceremonias del té, etc. A veces se usan como accesorios diarios para los japoneses. En la sociedad tradicional japonesa, este objeto también se relaciona estrechamente con las mitologías japonesas. El *Kasa-obake*, un tipo de *Yōkai* (clase de criaturas pertenecientes al folclore japonés) es una especie que se desarrolla por la *wagasa*. Así que, este objeto se enriquece de contenido semiótico al asociarse con la ceremonia y la mitología. La recodificación sobre el significado de estos textos nuevos hace que la cultura de *wagasa* se desarrolle y continúe en Japón.

Y el escenario este objeto tiene otro significado. Los bailarines en esta representación operística de 2004 no son todos japoneses, por el contrario, son personas que desempeñan los papeles de japoneses. Ellos en el escenario son amigos y parientes de Cio-Cio-San. Es decir, ellos intentan interpretar a los “japoneses” a través del uso de sombrilla de papel-aceite. La *wagasa* es un objeto que les da nuevas identidades. Los

espectadores pueden reconocerles como japoneses a través de estos iconos culturales. Esta vez, se convierte en algo que sirve para el escenario, no para transmitir su significado cultural japonés.

La superficie de las sombrillas de los parientes pinta el patrón de pinos y grullas, los dos son elementos comunes en la cultura taoísta. El uso de este objeto en el escenario también está en línea con la ocasión que utiliza, la ceremonia matrimonial. En realidad, tanto en la cultura china, como en la cultura japonesa, las sombrillas de papel-aceite se utilizan para el ritual y ceremonia matrimonial. Diferentes colores de este objeto expresan significados distintos.

En la cultura china, se utiliza el color rojo para recibir la llegada de la novia. En las bodas tradicionales chinas, cuando la novia se levanta desde la silla de manos, la casamentera la cubre con una sombrilla roja de papel-aceite para alejarla de los malos espíritus. La forma redonda (圆 yuán) de la sombrilla equivale al significado “felicidad eterna” (圆满 yuán mǎn) en sinónimo chino. Por lo tanto, esta sombrilla también tiene el significado de buscar un matrimonio feliz. Sin embargo, hay otros colores que llevan sentidos distintos. En concreto, el amarillo es un color específico destinado para los emperadores chinos, por lo que simboliza la supremacía del poder imperial, la combinación de este color y la sombrilla tiene el significado de mostrar el poder imperial es superior al de todos y el pueblo chino está bajo la vigilancia y protección del emperador. En contraste con este color amarillo, la gente común suele utilizar las sombrillas de color verde en su vida diaria.

Mientras que, en la cultura japonesa, las sombrillas de colores variados expresan más significados, el color rojo siempre se usa para las ceremonias grandes o la boda. El color violáceo significa un augurio de larga vida, y el color blanco se utiliza a menudo para los funerales. Estas son explicaciones comunes para el color de la sombrilla de papel-aceite. En la cultura *Kabuki*, los colores tienen significados más complicados. En las *fūzokuten* (tiendas para albergar prostitutas) tiene regulaciones no escritas, las prostitutas ordinarias llevan sombrillas rosas; las geishas llevan sombrillas moradas; la *oiran* (una cortesana de rango alto) o su jefa utilizan el color rojo; los hombres suelen

llevar sombrillas azules. Los diferentes colores de estas sombrillas de aceite y papel representan la cultura única de Japón y la estricta jerarquía del mundo *Kabuki*.

Además, la *wagasa* roja en la cultura japonesa también tiene la misma forma de uso como en la cultura china, que es su función para la boda. Este color representa la mayor bendición para el futuro de la pareja. Sin embargo, en la representación operística de 2004, se utiliza las sombrillas de papel y aceite de color marrón en la ceremonia matrimonial de Cio-Cio-San, aunque este color no expresa un sentido especial, el uso de esto objeto ha creado un entorno romántico, animado y festivo de la cultura japonesa.

La posición de las *wagasase* en este escenario también expresan muchos sentidos. En la escena de la boda, Cio-Cio-San siempre está en el centro de las sombrillas de papel y aceite, lo que hace convertirse en el foco de toda la pantalla. Los iconos rodeados marcan su identidad como una geisha y la protagonista de esta ceremonia matrimonial. Como las sombrillas expresan sentido de buenas bendiciones para la pareja, este significado está en línea con la escena de la boda.



Fig. Cio-Cio-San en el centro de la multitud

En la siguiente escena, la llegada del *bonzo* interviene el ambiente de la ceremonia matrimonial. Este hombre aparece en la derecha del escenario, está en la posición más alta que todas otras personas. Señala a Cio-Cio-San con su centro, se utiliza esta acción

para mostrar la sensación de opresión a las personas presentes. Al ver aparecer este hombre, las personas parecen muy asustadas, y los parientes y amigos que rodeaban a Cio-Cio-San al principio comenzaron a alejarse de ella. Esta escena muestra el poder absoluto de este personaje. El lugar en lo que se pone y la distancia entre él y los demás significa que esta persona ocupa una posición central en la familia.



Fig. La aparición del Bonzo

Ante tal situación, Pinkerton arranca el lazo rojo que sus “parientes” japoneses le han puesto en su cabeza, y grita furiosamente al *Bonzo* y a los demás para ahuyentarlos. Este comportamiento muestra la impaciencia de este hombre estadounidense con respecto a las personas, algo que arruinan la boda. E incluso él está harto e impaciente con todo el proceso de la ceremonia matrimonial. Pinkerton también muestra su actitud distraída durante la escena de la ceremonia de la boda. Cuando el comisario imperial japonés anuncia que ellos contraigan relaciones matrimoniales, las dos protagonistas se arrodillan frente a frente para respetar el ritual japonés. En esta escena la expresión facial de la novia es emocionada y piadosa, mientras que el novio muestra su insatisfacción sobre este ritual. Su actitud también corresponde con las palabras que dicen en esta escena:

¡Menuda burla este desfile
de mi nueva parentela,
cogida de prestado, con renuevo mensual!

En consecuencia, a través de la interpretación del cantante sobre la expresión facial y las palabras, se puede saber este hombre muestra su actitud irrespetuosa con esta ceremonia de boda, como si esperara que terminara pronto.

En esta versión de la representación, se utiliza magníficamente la distancia entre los protagonistas y la comparación de sus comportamientos en la misma escena para mostrar la visión de las dos personas sobre esta relación matrimonial. Cuando Pinkerton ahuyenta a las personas, Cio-Cio-San todavía está en una sensación triste y depresiva. Pinkerton la tranquiliza para que no llore. En esta escena, este hombre se acerca a esta mujer para mostrar su simpatía y cariño, no mantiene esta paciencia durante mucho tiempo, solo dice unas pocas palabras y corre hacia la silla reclinable y se sienta, dejando a Cio-Cio-San sentada en el sitio.

Esta reacción muestra que las dos personas tienen actitudes completamente diferentes hacia el hecho de que Cio-Cio-San ha sido abandonada. Pinkerton no cree que sea un gran problema que esta mujer sea abandonada por su familia porque no la ve como su esposa verdadera. Así que no piensa en lo que le sucederá en el futuro después de que él se vaya. Aunque Cio-Cio-San siente pánico y tiene miedo al escuchar la maldición de sus familiares, se consuela un poco por las palabras dulces de su marido. Hay otra razón para explicar la transformación. Cio-Cio-San siente que se ha casado con un estadounidense, por eso, ella tiene el mismo estatus desde entonces, por lo que reconoce su identidad como estadounidense desde su punto de vista. Las dulces palabras de su esposo la hacen estar más convencida del amor de este hombre por ella, y le hace completar la identificación de sí misma como “estadounidense”. Por consiguiente, su familia no tiene el mismo significado para ella que antes.



Fig. Pinkerton consuela a Cio-Cio-San

Al combinar el estatus social de las dos personas y el entorno histórico en aquella época, podemos encontrar más detalles sobre las razones por las que los dos mantienen actitudes diferentes. La actitud indiferente de Pinkerton se debe a su irresponsabilidad. Como un teniente estadounidense, él tiene el poder dominante en este país colonizado por Norteamérica; mientras que Cio-Cio-San piensa que ha encontrado una persona confiable, por eso, a ella no le preocupa su futuro. Esto también muestra la diferencia ideológica entre orientales y occidentales. Y estas diferentes reacciones y sentimientos de las dos personas en la misma escena se reflejan mediante el cambio de distancia espacial y sus conversaciones.



Fig. La escena en el Acto III

En esta representación, el uso de la luz es un detalle muy interesante que concilia con el desarrollo de la historia y el ambiente de las escenas. Al principio de la representación, no hay mucha diferencia en el brillo de la luz en la misma escena del escenario. Sin embargo, cuando aparece la protagonista Cio-Cio-San, la luz se concentra en el centro del escenario. Esta mujer entra en la escena de la boda, su alrededor es más luminoso que los demás, lo que significa su identidad como la novia de esta ceremonia y evidencia su belleza.

Permanece la luz brillante en el centro del escenario, porque en las siguientes escenas describen la historia de Cio-Cio-San después de la salida de su esposo. Donde la luz es más brillante se encuentra el elemento del fondo como la puerta. Esta puerta es como una medida que bloquea a esta mujer en su casa con el mundo exterior. Esta mujer está bajo la vigilancia de este elemento, y afecta su capacidad para comunicarse y transmitir información con los demás. No obstante, esta puerta también es un medio para que Cio-Cio-San se cierre a sí misma, porque significa el control de su esposo. En realidad, a ella no le molesta esta forma de control, sino que se siente muy feliz, pensando que es un reconocimiento de su marido de la identidad de ella como su esposa. Por eso, la luz destaca el significado simbólico de la puerta.

Además, la luz es también un símbolo de la esperanza y la vitalidad de Cio-Cio-San, porque ya sea en la escena del primer encuentro de los dos personajes, o cuando esta mujer está en casa esperando que Pinkerton regrese, la luz detrás de la puerta es muy luminosa. Sin embargo, en la escena del suicidio de Cio-Cio-San, la luz se está volviendo más tenue. Este cambio refleja la transformación de esta figura de amor profundo a la desesperación. El uso de luces y sombras en esta representación conecta adecuadamente el cambio emocional de los cantantes con el elemento del escenario, y también puede resaltar el entorno trágico de la escena del suicidio. Este detalle hace que esta versión de representación sobre esta ópera sea más emocionante y la actuación esté más en línea con la característica de los personajes.

3.2.2 *Madame Butterfly* en la Metropolitan Opera de Nueva York (2009)

En esta versión de la representación, se inicia con la danza de una bailarina con rostro oriental. La mujer está en el centro del escenario llevando un yukata blanco, alrededor de su cintura están atadas cuatro cintas rojas, y sus manos sostienen dos abanicos plegables. Mientras suena la música de apertura, ella comienza a bailar, y las cintas rojas ondean alrededor de la bailarina bajo la dirección de los actores del escenario. La escena termina con la bailarina poniéndose un velo de novia. El diseño de esta apertura de una forma permite identificar el fondo cultural de la historia que está en Japón; de otro lado, la bailarina y su atuendo, así como la posición donde ella estaba bailando explica que la historia se centra en la mujer japonesa Cio-Cio-San. En esta escena se utiliza mucho el color rojo como fondo y decoración del escenario para representar el ambiente de inicio de la historia. Este color brillante significa que el desarrollo está destinado a ser inquietante.



Fig. La apertura de *Madame Butterfly* en el Metropolitan de Nueva York (2009)

Con el prelude de la música, aparecen los dos protagonistas Pinkerton y el Goro en el escenario. El casamentero introduce la constitución de la casa interior para este hombre norteamericano. Sin embargo, en lugar de establecer una casa real, esta representación

utiliza algunas puertas corredizas para mostrar la flexibilidad de las paredes de la casa. Esta escena está conforme con la descripción del libreto sobre la estructura de la casa japonesa. Las paredes se mueven por los actores, que se ponen un vestuario negro, y los dos protagonistas cruzan entre ellos tal y como si visitaran la casa. Al terminar la visita del interior, en el escenario aparecen los tres siervos de Pinkerton. El Goro le dice a él que ellos son respectivamente “Miss Nube ligera”, “Rayo de sol naciente”, y “Exhala aromas”.

En el proceso de presentación, los siervos están arrodillándose en el centro del escenario como en el ritual japonés. Pinkerton y el Goro están de pie al lado. A excepción de Suzuki, los otros dos fueron reemplazados por títeres manipulados por titiriteros. Esta escena muestra el estatus social de cada persona. En comparación con el hombre estadounidense y el casamentero, los siervos tienen un estatus más bajo, son las personas que sirven a sus dueños. Por eso, ellos deben tener una actitud más humilde. El comportamiento arrodillado no solo muestra la cortesía del pueblo japonés, sino también revela la diversión estratificada sobre las clases en la sociedad japonesa. En esta casa, Pinkerton es el dueño y su discurso de poder es superior a todos los demás. Por eso, en esta representación, siempre está en el centro del escenario o se para en una posición que otros necesitan mirar hacia arriba, para mostrar su identidad especial. Se transmitió su prestigio de manera invisible a través de esta comparación de comportamiento en esta casa, despertando la admiración y el respeto de los servidores por la clase de poder.

En cuanto a la diferencia de estatus social Pinkerton y el casamentero, se evidencia por medio de la siguiente escena cuando el hombre estadounidense está sentando en la silla para esperar la llegada de su novia. En esta escena, hay una fila de sillas en el escenario, Pinkerton las mira y finalmente decide sentarse en el medio de esta fila de sillas. Y Goro se pone de pie a su lado explicando los detalles sobre los parientes de la familia de Cio-Cio-San. Durante este proceso, la actitud del casamentero es muy respetuosa, por el contrario, la de Pinkerton está más relajada. A través de la comparación de las dos personas, se puede conocer la diferencia entre ellos. El hombre estadounidense se considera a sí mismo como el dueño de la casa, y domina todas las cosas de la familia. De hecho, se sienta en medio de la silla sin darse cuenta.

En contraste con esta forma de comunicación, la relación entre Pinkerton y el cónsul estadounidense parece más igualitaria. Cuando el cónsul llega a su casa, la actitud de Pinkerton se vuelve más respetuosa, se levantó de pronto de su silla para dar la bienvenida cordial a la llegada de Sharpless. Después, le invita a sentarse a su lado. Este comportamiento forma una marcada comparación con su actitud anterior hacia el Goro, porque el cónsul tiene un estatus social similar que Pinkerton y el casamentero no tiene el estatus y la identidad para emparejarlo. Por consiguiente, en esta ocasión, Pinkerton y el cónsul pueden tener conversaciones y comportamientos equitativos mientras que no puede tratar al casamentero con respeto e igualdad.

Con la voz cantante de la novia, el fondo de todo el escenario se vuelve azul y Cio-Cio-San aparece en el escenario rodeada de sus parientes japoneses. Ella camina desde la parte trasera del escenario hasta el frente. Su vestimenta brillante y su posición representan su especialidad entre las mujeres japonesas. Luego, un grupo de ellas camina hacia el lado derecho del escenario y se arrodillan respetuosamente. Durante esta escena, la novia mantuvo su cabeza baja y no miró en dirección a su novio hasta que él comenzó a saludarla. Cuando le presentaba a Pinkerton las cosas que traía de casa, también mantenía una postura arrodillada. De esta forma, tiene que permanecer en la postura de mirar hacia arriba cuando se comunica con este hombre estadounidense. Cio-Cio-San permanece en su ritual japonés ante su novio; sin embargo, él parece que mantiene una cierta distancia de ella sin darse cuenta. La comparación de la postura de los dos protagonistas simboliza la diferencia de identidad y poder entre ellos. En esta relación, la mujer japonesa siempre es la parte que obedece a su novio.



Fig. La primera aparición de Cio-Cio-San (2009)

Cuando aparece el tío de Cio-Cio-San en el escenario, el fondo se transforma a un color verde, lo que evidencia el ambiente nervioso e inquietante. El *bonzo* está en el centro de todos los grupos y su posición es un poco más alta que ellos porque está en la escalera. Mientras hablaba, las bailarinas ondeaban cintas negras en la multitud. Toda la escena está llena de tensión y sensación inquieta. La posición de este hombre significa que su poder es superior a todos y él es la persona que regula y domina el poder de la familia. Ante la amenaza y crítica fuerte de su tío, Cio-Cio-San está totalmente en pánico y tumbada en el suelo con su cara cubierta por sus mangas. El uso de cintas negras simboliza la fuerza invisible de este hombre, que vigila a Cio-Cio-San y a los otros parientes. Esta forma de representación también está conforme con la sociedad japonesa concentrada por el poder patriarcal. En esta condición, Cio-Cio-San no tiene derecho a decidir su matrimonio; se casa con Pinkerton para tener dinero y reputación para su familia. Su comportamiento más rebelde es cambiar su religión de budismo a la religión de su esposo, lo que significa una traición de la creencia de su familia. Por eso, el *bonzo* y los miembros de la familia la abandonan.

Esta escena es muy importante para impulsar el desarrollo de la historia porque Cio-Cio-San eligió quedarse con su esposo a pesar de que sabe que la familia la culparía y la abandonaría, por eso, su comportamiento necesita de mucho coraje. En esta versión operística del Metropolitan, se utiliza el espacio y las decoraciones del escenario

estableciendo un ambiente magnífico para mostrar la fuerza del *bonzo* y el asombro y el horror de la mujer japonesa sobre el poder patriarcal.



Fig. El uso de los farolillos en la representación de 2009

En el episodio de la primera noche de amor de Cio-Cio-San y Pinkerton, se crea un ambiente amoroso y emocionante entre los dos personajes. En esta parte, en el escenario solo hay dos personas. El intercambio corporal y verbal en esta escena representa el entorno romántico. Los dos actores a veces se mantienen una distancia cercana, y otras veces se encuentran en diferentes extremos opuestos del escenario. Un diseño interesante es el uso de farolillos de estilo oriental en esta escena. Cuando las dos figuras confían mutuamente en la sensación apasionada, los farolillos se mueven alrededor de ellos. Este diseño sobre el escenario puede reflejar la tentación de Pinkerton a Cio-Cio-San y la lucha interior, el nerviosismo y la esperanza de esta mujer japonesa sobre su primera noche de amor con su novio. En esta escena, el actor que desempeña el papel de Pinkerton ha ido siguiendo los pasos y movimientos de la actriz; se puede ver que este personaje siempre dirige el sentimiento de la actriz que juega el papel de Cio-Cio-San. Lo que también corresponde al libreto, en el que Pinkerton intenta persuadir a ella a dejar todos sentimientos de pánico sobre él y ganar su amor por completo. Al final de esta escena, todos los farolillos se reúnen al lado de la pareja abrazada, lo que significa que Cio-Cio-San ha dejado ir todas sus defensas y dedica todo su amor a su marido.

En esta representación operística, hay una transición maravillosa del primer acto al segundo. En esta ocasión, la cantante que interpreta Cio-Cio-San está arrodillada en el suelo cogiendo en sus manos una flor, el protagonista Pinkerton está en la silla sentado. Cuando las puertas de papel se movieron en el escenario, el novio desapareció, dejando a Cio-Cio-San sola con la flor en el lugar original. Y los muebles también se reducen mucho por la salida del hombre. En el interior de la casa todo lo que queda es la silla en la que se sentó antes Pinkerton.



Fig. La silla de Pinkerton en la representación de 2009

En esta escena, Cio-Cio-San se apoya en la silla para expresar sus recuerdos sobre su esposo; la silla se convierte en un símbolo que representa el poder de Pinkerton, está vigilando a la mujer. A pesar de que el hombre estadounidense ha salido de la casa, las mejores memorias permanecen en este espacio. La mujer está rodeada por los signos dejados por su novio y tiene una dependencia emocional de él a través de los contactos con las cosas familiares de Pinkerton. Cio-Cio-San sintió el cuidado y el amor de su esposo mediante estos signos no verbales dentro de este espacio cerrado, sin embargo, ella no sabía que había estado bajo la vigilancia de ellos. Con el cuidado, el respeto y el apoyo económico en este hogar, Pinkerton como el remitente del símbolo ha estabilizado su poder, haciendo que Cio-Cio-San mantenga su confianza y fidelidad hacia su esposo.

La interpretación más brillante en esta representación operística es la imaginación de Cio-Cio-San en la noche que espera a que vuelva su marido. Para mostrar la emoción y esperanza de esta mujer, se utiliza una muñeca que lleva una vestimenta igual que Cio-Cio-San y despierta en los buenos recuerdos cuando estaba con su novio. En esta parte de la representación, se muestra el proceso de esta mujer japonesa y su esposo desde que se conocen, hasta que se enamoran y separan. Las mejores memorias se transforman en la actuación y danza de la muñeca y el bailarín. Esta forma de interpretación hace que los sentimientos de Cio-Cio-San sean más concretos. A través de la actuación de la muñeca y el bailarín, se evidencia el dolor y sensación desesperada de esta mujer. En comparación con la persona viva, la muñeca parece que tiene una emoción más cálida, lo que también simboliza la desigualdad de la mujer japonesa y el hombre estadounidense.

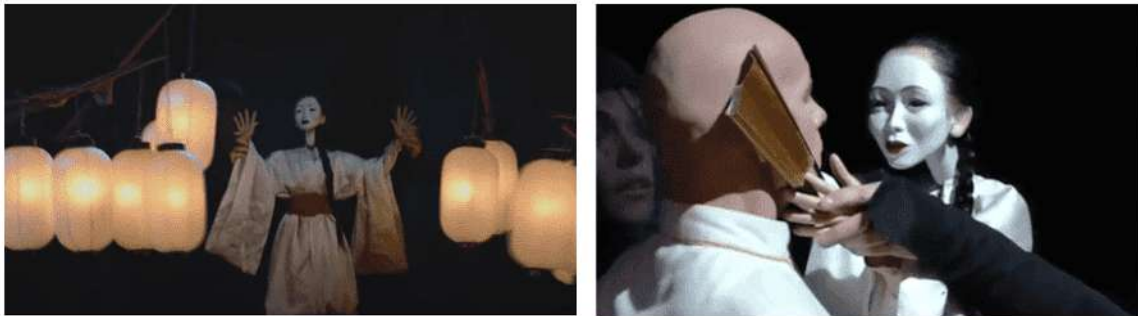


Fig. La danza de la muñeca Cio-Cio-San con un bailarín en la representación de 2009

El diseño de la imagen de Cio-Cio-San como una muñeca tiene varias significaciones simbólicas. En primer lugar, significa que ella no puede controlar su propio destino, tal como la muñeca. Todos los movimientos y acciones dependen de los marionetistas. Esta mujer japonesa ha dado todo su amor a su novio y su deseo está en el reencuentro con su marido a pesar que el final de su espera esté triste y desesperada. Al mismo tiempo, esto también significa que después de una larga espera, esta mujer se ha convertido en una muñeca, que pierde la capacidad de pensar en su propia vida.



Fig. El suicidio de Cio-Cio-San en la representación de 2009

La última escena es una ocasión impresionante, es el apogeo de toda la historia, acaba con el suicidio de Cio-Cio-San. Ruth Benedict cuenta en su libro *El Crisantemo y la Espada* que “La acción agresiva máxima que el japonés de hoy realiza contra sí mismo es el suicidio. De acuerdo con sus principios, el suicidio, debidamente llevado a cabo, limpiará su nombre y perpetuará su memoria. En Norteamérica se condena el suicidio porque se considera que la autodestrucción es simplemente claudicar ante la desesperación, pero el respeto que los japoneses le conceden permite convertirlo en un acto honorable y útil.” (Benedict, 2006: 124) En consecuencia, para evidenciar esta muerte por gloria, la atmósfera general de esta escena en esta representación operística es triste y grandiosa. La mujer está sola en el centro de escenario, en su mano cogiendo la

daga dejada por su padre para acabar con su propia vida y redimir la reputación de su familia. En esta representación se utiliza el fondo de color rojo para destacar el entorno trágico. Cuando Cio-Cio-San inserta la daga en su cuerpo, dos cintas comienzan a desplegarse en el escenario. Las cintas tienen el color como la sangre. Esta escena también corresponde a la danza de la bailarina al principio de esta representación. La diferencia es que las cintas rojas de la bailarina están atadas a su cintura, mientras que las de la actriz de Cio-Cio-San están cubriendo su cuerpo muerto.

3.2.3 *Madame Butterfly* en la Israeli Opera Tel Aviv (2008)

Probablemente la interpretación de la ópera *Madame Butterfly* de 2008 en Israel es la versión más extraña y deprimente de todas las otras representaciones. En primer lugar, la mayoría de las escenas del escenario están sumidas en la oscuridad, y los colores del escenario de todas las escenas son colores intensos, que corresponden a los colores del vestuario de los actores. La preparación de escenario y los objetos que utilizan en cada escena también hace que esta representación revele una atmósfera inquietante y espeluznante. Todo el escenario no es como una boda animada, sino más un funeral para rendir homenaje a la tragedia de la novia.

A diferencia con otras interpretaciones sobre esta ópera, en la primera escena, se muestra a un hombre que se suicida con una daga. Este hombre se maquilla su cara con el color de blanco cutis, lo que es un color representativo para las geishas. Sin embargo, como todos los actores que interpretan a los japoneses en este espectáculo pintan su cara en este color, la identidad de este personaje es obvia. El padre de Cio-Cio-San se suicida con la daga, la actuación de este actor es un reflejo de este asunto. Además, como las luces del escenario son muy oscuras, sólo hay una luz más brillante que está la mejilla del hombre, se convierte el ambiente aún más deprimente. Esta escena dirige una sensación triste y horrible, se puede deducir que el desarrollo de la historia no es posible que sea agradable y animado. La apertura de esta representación anuncia el trágico final de la protagonista.

En la siguiente escena, aparece Pinkerton y el casamentero en el escenario, solo hay una luz blanca donde están los dos personajes, mientras ellos se mueven, la luz los sigue.

Este diseño corresponde al diálogo de las dos personas en esta escena, porque el casamentero está introduciendo la casa para Pinkerton. La luz tiene la función de imitar el movimiento de las puertas corredizas de Japón. En el fondo tiene caligrafía que escribe en japonés, lo que significa que ellos están en un entorno de este país oriental.

Antes de la llegada de la novia, en esta representación todo el escenario está oscuro excepto donde están los protagonistas. Incluso la escena cuando el casamentero presenta a los tres siervos de Pinkerton a él y la escena cuando llega el cónsul Sharpless. El uso de la luz en esta primera escena puede destacar la conversación, el gesto y la expresión facial de los protagonistas en el escenario, así que nos permite identificar fácilmente el estatus y característica de cada persona.

No se puede ver el panorama del escenario hasta que llega el grupo formado por la novia Cio-Cio-San y sus amigas y parientes. Cuando aparece la protagonista, el escenario se convierte de oscuro a color rojo, lo que destaca el ambiente animado de la boda. Sin embargo, en la posición donde están Pinkerton y Sharpless todavía se utiliza la luz blanca, cuando esta mujer está cerca, sus parientes y amigas se mueven a ambos lados del escenario.

En esta escena, Cio-Cio-San está vestida de rojo, sus amigos y familiares se ponen vestidos de púrpura, mientras que la vestimenta de Pinkerton y Sharpless están en color blanco. Sus atuendos son del mismo color que las luces que las rodean en el escenario, este color contraste simboliza las diferentes identidades de estas personas.

Los colores contrastes (rojo, púrpura y blanco) en esta misma escena efectivamente se dividen en diferentes grupos y expresan diferentes significados. La novia es una persona trágica y pobre, sin embargo, como está en la ceremonia matrimonial y ella siente felicidad y alegría por casarse con este hombre estadounidense; por eso, se pone vestido de color rojo, para mostrar su sentimiento en esta escena. En el fondo también se utiliza este mismo color de vestimenta de la novia. Este diseño resalta la identidad de Cio-Cio-San como la protagonista de esta boda, también destaca la atmósfera de la ceremonia.

En contraste con la emoción animada y alegre de la novia, Pinkerton y el cónsul no tienen el mismo sentimiento. El novio piensa que algún día en el futuro regresará a su

país y se casará con una mujer estadounidense. Para él, esta ceremonia es solo un espectáculo y un proceso para recibir a su *novia*. En cuanto a Sharpless, aunque siente simpatía sobre esta mujer japonesa, como una persona que viene del mismo país de Pinkerton, evidentemente está acostumbrado a este tipo de *matrimonio*. Esto también se puede ver en el hecho de que persuade a Cio-Cio-San para que se casara con otra persona. Este hombre sabe que la boda es solo un proceso de ritual japonés, A Pinkerton no le es posible mantener la relación matrimonial real con esta mujer japonesa. Además, si esta mujer se enamora de este hombre estadounidense, su final debe ser una tragedia. Pero no detiene ni persuade a Pinkerton, sino que como los espectadores ven cómo se desarrolla esta trágica historia. Por eso, las dos personas están en el lugar donde tiene luz blanca, lo que significa que su conciencia y sentimiento es diferente de ellos con la novia.

En cuanto a los parientes de Cio-Cio-San, ellos acompañan a la novia para darle bendiciones a ella. Sin embargo, cuando se enteran que esta mujer ha traicionado a la familia desde las palabras del *Bonzo*, ellos la abandonan de inmediato. Por eso, ellos llevan vestimenta de color totalmente diferente que ella, y están a ambos lados del escenario. Esta escena significa que la familia de Cio-Cio-San tampoco le puede prestar apoyo a ella. Los parientes representan la sociedad tradicional, sin embargo, desde el punto de vista de Cio-Cio-San, ella es una persona que va a ser la novia de un estadounidense, lo que supone que ella se convierte en una mujer norteamericana. La comparación de colores en esta escena significa un conflicto de ideología de diferentes grupos de personas.



Fig. La llegada de Cio-Cio-San a la ceremonia matrimonial

En la siguiente escena, cuando Cio-Cio-San introduce los objetos que lleva desde su casa japonesa, este hombre muestra su curiosidad sobre estas cosas. En esta escena, el escenario vuelve a la oscuridad para evidenciar la actuación de los dos protagonistas. Pinkeron, obviamente, no tiene interés sobre estas cosas que piensa extrañas y excéntricas. Por eso, tira la caja que guardan estas cosas a un lado en presencia de Cio-Cio-San. Este comportamiento es muy grosero y maleducado, lo que también hace que la interpretación sobre este hombre estadounidense en esta representación se diferencie con la en otras versiones.



Fig. Pinkerton tira la caja de Cio-Cio-San

Después de ver el comportamiento de Pinkerton, la expresión facial de Cio-Cio-San se vuelve bastante pánica. Primero hace una acción como es empujar a este hombre lejos con sus manos. Este gesto explica su sentimiento en ese momento, es una acción de precaución, significa que esta mujer tiene miedo sobre el comportamiento de este hombre. Al mismo tiempo, detrás de Cio-Cio-San aparecen tres hombres, ellos también muestran la acción de defensa a Pinkerton. Este detalle resalta el carácter petulante de este hombre. A diferencia con la interpretación de este protagonista en otras representaciones, en que mantiene su cortesía y amabilidad a la apariencia, esta vez, este hombre muestra directamente su rudeza.

Al llegar el bonzo, el ambiente de todo el escenario se ha vuelto más inquietante y depresivo. Este hombre aparece en el centro y lo alto de este escenario, al lado de él, no hay nadie. En su fondo hay una mascarilla grande como un monstruo. Este hombre está frente a la boca de este monstruo, que transforma toda la escena aún más aterradora. El bonzo en esta representación es como un demonio del infierno, todas las personas se sienten pánico, están asustadas en vista de su llegada. La forma de aparición y su posición explica su identidad. Es superior a todo, y la mascarilla detrás simboliza su poder absoluto en la familia, y la vigilancia y disuasión para otros miembros.

El fondo detrás del *Bonzo* también es rojo como el color cuando aparece Cio-Cio-San, sin embargo, en esta escena, el rojo crea un entorno terrorífico y peligroso a diferencia con el sentido de este color para la novia. Este rojo está más cerca del color de sangre, porque es oscuro y concentra en el Bonzo, este hombre que tiene la apariencia como un demonio.

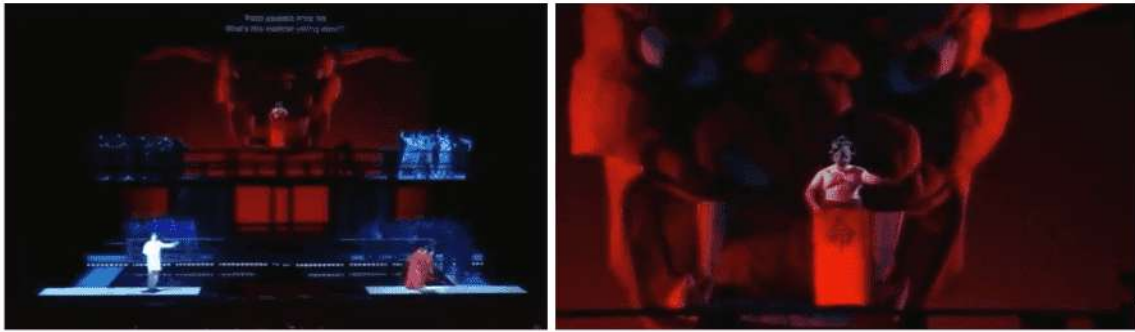


Fig. La aparición del *Bonzo*

La posición del *Bonzo* también divide el escenario en tres partes, él está en el centro y la pareja está a los dos lados del escenario. En el centro está oscuro y terrorífico, y las dos partes están más claras pero inquietantes por la vigilancia y presión del centro. Cio-Cio-San y Pinkerton están a ambos lados del escenario y están separados por el bonzo. Un detalle se encuentra en los dos escenarios pequeños, que están apartados por una cierta distancia. Entre ellos, hay un espacio oscuro que significa que las dos personas no pueden conectar y estar juntos. Este diseño marca la distancia de estatus e ideas diferentes de las dos personas. La luz divide a la gente en dos mundos. Esta brecha en el centro del escenario muestra que las dos personas son muy diferentes desde el principio, y es imposible que se entiendan mutuamente. Y esta diferencia no solo por la aparición del tío, sino también por la brecha entre estas dos personas como orientales y occidentales.

La separación de las dos protagonistas también muestra que este matrimonio no puede obtener la bendición por parte de la familia de Cio-Cio-San. Como no tenía a nadie detrás de ella en el escenario, todos sus familiares y amigos bajo la disuasión del bonzo, eligen abandonar. La posición de los parientes en la planta superior del escenario significa el aislamiento y abandono del Cio-Cio-San. Posteriormente, esta mujer no puede tener el apoyo y comprensión de sus parientes y amigos.



Fig. La escena del príncipe japonés, *Yamadori*.

Este aislamiento no solo se muestra en esta escena. Lo mismo ocurre en la escena cuando aparece el noble japonés, Yamadori. El hombre viene a pedir matrimonio con Cio-Cio-San, acompañado por el casamentero. Sharpless también hace una visita a esta mujer para entregarle el mensaje que pasa por Pinkerton. En esta escena, Cio-Cio-San está en el lado izquierdo del escenario, mientras que el casamentero y el cónsul están en el lado derecho. Ellos mantienen una cierta distancia. Todo esto demuestra que Cio-Cio-San se encuentra en una situación de soledad e impotencia.

El inicio del segundo acto de esta representación expresa muchos significados. La escena empieza con la conversación de Cio-Cio-San con su sierva Suzuki. Ellos están en los dos lados del escenario. En este inicio, lo primero que se llama la atención es la enorme caligrafía en el centro del escenario. Se escribe “死” (shinu), lo que significa “muerte” en japonés. Es un icono simbólico, el significado de esta escritura predice el final de Cio-Cio-San. De otro lado, se resalta la vida difícil después de la salida de Pinkerton porque al principio, las dos personas han conversado sobre el dinero que queda en la familia. Como se puede ver en la conversación, el dinero que dejó Pinkerton ya no era suficiente para mantener a la familia.

En esta escena, Suzuki está en el lado izquierdo de esta escritura rezando a una estatua de Buda, mientras que Cio-Cio-San mira a la distancia remota como si esperara el regreso de su marido. Los comportamientos de la dueña y la sierva forman una comparación opuesta. Suzuki reza a la estatua de Buda porque espera que su dueño deje de llorar por Pinkerton y que la vida regrese a la normalidad. Sin embargo, la posición de las dos personas en esta escena significa que es un deseo imposible.

Cio-Cio-San en esta escena no está al lado de esta sierva para rezar juntos con ella, porque ha abandonado su propia religión japonesa para seguir la religión de su marido. Lo que significa también la diferencia de ideología entre las dos personas. Cio-Cio-San cree que ella es la esposa de un estadounidense, y su marido regresará a Japón para recibirle a Estados Unidos, su país verdadero. Sin embargo, Suzuki piensa que Pinkerton es una persona irresponsable, él ha traicionado a la mujer y no volverá a Japón.

El fondo azul frente a los ojos de Cio-Cio-Sa, este fondo en la escena final de este acto, se pueden ver muchos barcos, lo que corresponde al mar de Nagasaki. El comportamiento de esta mujer que mira al mar expresa su añoranza por su marido y su deseo de que se regrese.

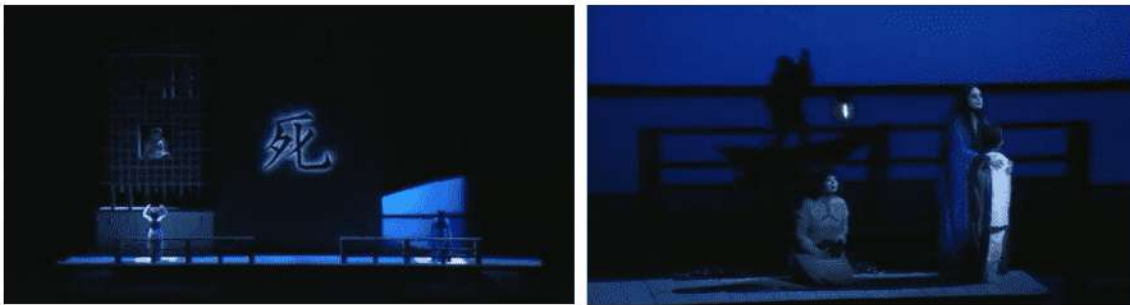


Fig. Cio-Cio-San y Suzuki en el Acto II

El tercer acto empieza con una actuación de una anciana. Ella tiene el cabello blanco por completo, se pone ropa del mismo color, encorvada, parece muy vieja, incluso como una persona muerta. En realidad, esta mujer aparece varias veces en los actos anteriores. La primera vez aparece en la ceremonia matrimonial de la pareja, cuando Pinkerton pregunta a Cio-Cio-San sobre las cosas de su padre, y la novia le responde “muerte”. Esta mujer aparece con una expresión facial sorprendida. La segunda escena muestra cómo

esta mujer entrega la caja que Cio-Cio-San trae de su casa. En esta caja se guarda también la daga del padre de la protagonista.

Esta anciana es como un fantasma que está alrededor de la novia y una persona clave para alinear la historia. El diseño sobre esta persona hace que las escenas resalten el ambiente trágico de la historia. En concreto, en la escena final del primer acto, después de que Cio-Cio-San y Pinkerton confirmen el amor entre sí, las dos personas salen del escenario tomadas de la mano. Cuando la pareja desaparece en la oscuridad, en el escenario aparece esta anciana cogiendo la vestimenta roja de Cio-Cio-san y la tira al centro del escenario. Esta escena debería ser cálida y romántica, porque al menos por este momento, la pareja está feliz, sin embargo, debido a la adición de este diseño, toda la atmósfera se vuelve muy opresiva e inquietante. La vestimenta roja que lanza la anciana significa sangre y simboliza el final trágico de la novia.



Fig. Cio-Cio-San, Pinkerton y la anciana en el acto I

La última aparición de esta anciana está al principio del tercer acto de esta representación. En este inicio, se utilizan unos minutos para mostrar la actuación de esta mujer. En esta misma escena, ella está en el centro y el lugar más luminoso del escenario Cio-Cio-San está al otro lado. El foco de esta escena es la anciana. Se extienden sus manos marchitas y deformes en dirección a Cio-Cio-San. Su expresión es de dolor. Después, se saca un puñado de pétalos rojos desde su vestido y estos pétalos caen de la mano al suelo. Esta escena muestra a Cio-Cio-San está a la puerta toda la noche esperando la llegada de su marido. El comportamiento de esta anciana expresa el sentimiento verdadero de esta mujer, después de largo tiempo de espera, se ha vuelto muy ansiosa y desesperada.



Fig. La anciana en el acto III

El diseño de esta anciana en esta representación, puede ser una característica que convierte esta versión operística especial. La anciana puede reflejar el sentimiento de Cio-Cio-San en diferentes escenas, o bien, esta anciana es la misma persona que Cio-Cio-

San. Ella expresa la transformación de emoción de la protagonista, y ha experimentado su vida diaria en otro mundo. El diseño de su imagen como una anciana vieja simboliza la vida corta de esta mujer japonesa. El futuro que ella espera no es un futuro hermoso y esperanzador, lo que la recibe es una espera sin esperanza y la muerte. Esta representación quiere aprovechar al diseño de esta anciana resaltando el entorno trágico y mostrando la simpatía sobre esta mujer japonesa.



Fig. La escena final en la representación israelí 2004

En la última escena, se presenta la escena del suicidio de Cio-Cio-San. Es el apogeo de toda la historia y también lleva la atmósfera trágica al ápice. La protagonista está sola en el centro de la pantalla. Hay un elemento del escenario, como el sol. Ella camina hacia el lugar donde está el sol y luego se apuñala a sí misma con la daga. Esta escena tiene la misma función que las escenas anteriores para resaltar el aislamiento y la soledad de esta mujer. Por lo tanto, está conforme con el núcleo de la tragedia de esta historia.

3.2.4 *Madame Butterfly* en la Israeli Opera Tel Aviv (2016)

La representación en Park HaYarkon en Tel Aviv (2016) es una versión de estreno muy reciente, que mezcla los elementos tradicionales y modernos. Se utilizan los elementos, en especialidad, la luz de neón para establecer un mundo operístico que conecta al mundo real en la actualidad. Las luces eléctricas son un producto típico de la industrialización y se usan a menudo en la sociedad urbana actual; mientras que las luces de neón están más asociadas con la industria del entretenimiento moderno, porque sus

luces son tenues y coloridas, por lo que se ven con más frecuencia en los lugares de ocio. El uso de estas lámparas también se puede relacionar con la historia *Madame Butterfly*, por lo que se cuenta una historia sobre una geisha y un teniente de la Marina de Estados Unidos en el siglo XX. Estas luces implican la relación ambigua entre Cio-Cio-San y Pinkerton.

En la primera escena de esta representación, se establece el lugar como un club nocturno. Arriba del escenario, se encuentran las lámparas de neón con colores variados, estos elementos hoy en día suelen ser usados para los lugares de entretenimiento, concretamente, los restaurantes, los hoteles, y los clubs nocturnos. En esta escena, las placas de neón tienen escrituras japonesas, tales como el móvil, restaurante de carne asada, hotel, etc. Entre ellos, se destaca el panel publicitario de *fūzokuten* (que es un lugar donde están las prostitutas). Además de las decoraciones, las personas en el fondo del escenario cuando conversan Pinkerton y el casamentero también muestra a los hombres que llevan trajes modernos bebiendo en el bar. El atuendo del casamentero también corresponde a este entorno. Como una persona de la sociedad tradicional japonesa, él lleva una vestimenta como del camarero de club nocturno en lugar de vestir ropa de estilo japonés como en otras representaciones.

En comparación con otras interpretaciones respecto al inicio de la ópera, esta vez, la historia aparece con un entorno más relajante y moderno. En la versión israelí de 2008, el fondo del escenario también incluye escrituras japonesas, pero su función es para establecer un entorno que corresponde al contexto histórico de este país. En esta representación de 2016, estas escrituras tienen sentidos más extensos, porque se vinculan con la identidad de la pareja y alude a sus relaciones matrimoniales informales.

Además, en otras versiones operísticas, las personas que participan en la boda, son el cónsul y los amigos y parientes de Cio-Cio-San. Sin embargo, en esta representación, las personas alrededor son personas desconocidas que juegan en este club nocturno; y como este sitio también es el lugar para celebrar la boda de Cio-Cio-San y Pinkerton, se resalta la informalidad de la relación de la pareja. Se supone que las bodas son sinceras y solemnes, y los bares son más a menudo un lugar para las actividades de entretenimiento, especialmente en el siglo XX de Japón. La boda celebrada en tales circunstancias no

muestra el respeto de este estadounidense por la boda ni su esposa japonesa. Esta escena está en línea con, asimismo, la idea original de este hombre norteamericano, está buscando a alguien que pueda complacerlo durante su estancia en Japón, no una “esposa verdadera”.



Fig. Los caracteres japoneses que están a lo alto del escenario

En la primera escena cuando el casamentero enseña la construcción de la casa a Pinkerton, se utiliza un tablón con los planos para explicar la estructura de cada parte. Este detalle y el ambiente de club nocturno hace que la historia parezca tener lugar en una sociedad japonesa moderna en lugar del período cuando Japón empieza su proceso de modernización desde su sociedad tradicional.

Cuando llega el señor Sharpless, Pinkerton le da la bienvenida y le invita a sentarse para tomar una copa. El cónsul expresa su desacuerdo sobre la actitud distraída de su compañero, y le persuade para que se tome en serio la boda y la novia. No obstante, Pinkerton no le importan sus palabras, camina del sofá a la silla, mostrando su actitud

arrogante como estadounidense en el territorio japonés mientras bebe el vino. Su comportamiento refleja su despreocupación y distracción respecto a este matrimonio.

La novia llega rodeada por un grupo de mujeres, ella está en el centro contemplada por la multitud. Al hermoso canto de Cio-Cio-San, los bailarines de los alrededores bailaban con abanicos plegables. Las personas que están en el club nocturno se interesan mucho por ella y sus parientes. Ellos giran su cabeza para mirar a la novia y a su amiga como si estuvieran apreciando un espectáculo. Este detalle también muestra la informalidad de esta boda.



Fig. La primera aparición de Cio-Cio-San y sus compañeras

Sin embargo, desde el punto de vista de la novia, ella se toma esta boda muy en serio. En primer lugar, su vestido y maquillaje son muy grandiosos y está en línea con su identidad como novia. Los parientes y amigos también son diferentes de los que estaban originalmente en la escena de la boda. Sus movimientos también cuiden mucho el ritual y los modos. Además, ellos siempre se cubren los rostros con abanicos plegables. Con este detalle se reflejan las características reservadas y tímidas de las mujeres japonesas. Cuando la novia que cubre el centro de la multitud finalmente aparece frente a todos, ambos lados están rodeadas por una sirvienta vestida de color blanco. Entre las personas que presentan la boda, Suzuki y esas dos mujeres al lado de Cio-Cio-San tienen comportamientos más respetuosos a esta ceremonia. Los movimientos de ellos muestran que esta escena es una boda, no un entretenimiento nocturno.

La pareja firma el certificado de matrimonio en presencia de hombre con uniforme de sacerdote. Esta figura en la obra original es un comisario imperial japonés, y lo que representa el aspecto “tradicional” de la sociedad japonesa, porque este cargo

corresponde al funcionario japonés del imperio de este país. El diseño de esta figura con la imagen como un sacerdote, se resalta la “modernidad” en esta representación. Se convierte el ritual matrimonial de esta boda en una forma occidental, dado que, según el ritual religioso occidental, la pareja tiene que establecer su relación matrimonial ante el sacerdote. Así que esta historia está más cerca de la sociedad japonesa moderna.

Hay muchos detalles que consolidan esta “modernidad” de esta representación, excepto la preparación del escenario como un bar nocturno y la adaptación sobre el comisario imperial japonés. En el primer acto, cuando Pinkerton y Sharpless beben en las sillas, el vino y el vaso que utilizan también de estilo muy moderno y occidental. En la escena de la boda, hay un diseño muy interesante, en que Pinkerton brinda con los invitados de la boda con un vaso de champán. Cio-Cio-San también toma un sorbo de este. Estos detalles reflejan los elementos modernos que crean por esta versión.



Fig. Pinkerton y Cio-Cio-San en la boda

Las escrituras que cuelgan arriba del escenario cambian cuando la pareja establece la *relación matrimonial* bajo el testimonio del sacerdote. En la escena anterior, los vocablos tienen significados relacionados con el entretenimiento sexual. Se transforman en palabras, en concreto, “希望” (esperanza), “壽” (longevidad), “夫婦愛” (amor entre la pareja), “絆” (para impedir), etc. A diferencia con las escrituras brillantes y coloridas anteriores que se muestran en elementos como la luz de neón; estas palabras nuevas son escritas en colores más puros. El color rojo, negro de los vocablos que escriben en la tela añade un sentido de solemnidad a la boda, aunque está celebrada en un lugar como un club nocturno. Asimismo, se refleja el entorno mental de la novia, porque le importa este

matrimonio y espera una relación estable y duradera con su marido. Estas palabras en las telas muestran su mejor esperanza sobre su vida en el futuro con su marido. Además, estas palabras también son muy adecuadas para dejar los buenos deseos para la pareja recién casada. Por eso, cuando estas palabras se queman por la llegada del tío *Bonzo*, esta escena alude a significados más profundos.

En la escena cuando aparece por primera vez el *Bonzo*, las telas que cuelgan arriba del escenario se queman hasta convertirse en cenizas. El fuego provoca una sensación nerviosa y con mucha peligrosidad. Cuando se relacionan las palabras quemadas con sus explicaciones, esta escena se puede explicar como la desaparición de la esperanza y felicidad de la mujer en el futuro. Estas telas solo mantienen un corto tiempo en el escenario, lo que corresponde a la felicidad fugaz de Cio-Cio-San. Esta mujer estuvo poco tiempo con su esposo y fue abandonada de inmediato. Por eso, el fuego no solo implica un peligro por venir en la siguiente escena, sino también nos descubre el destino trágico de esta mujer.

Por supuesto, como un invitado inesperado que aparece en el escenario, el fuego también para crear un ambiente inquietante y resaltar la ira del tío. Este hombre es majestuoso tanto para Cio-Cio-San como para los otros miembros de su familia. Es un hombre que domina el poder del discurso de la familia. Además, llega a la boda para reprochar a esta mujer su traición a la religión y a sus parientes japoneses.



Fig. Los caracteres quemados

En esta escena, se utiliza principalmente el color negro y el rojo para el escenario, lo que corresponde a la imagen del tío como un malvado en el teatro *Kabuki*. La mezcla de este color crea un ambiente cada vez más sofocante para las personas presentes, que es como una fuerza invisible. Todo el escenario parece que está en el fuego, y el tío aparece como un demonio en el infierno. A través de la representación de la transformación de color del escenario, se confirma la identidad del *Bonzo* como el villano. Él tiene un poder represivo absoluto sobre los miembros de la familia. Esta atmósfera sin aliento también se transmite a través de este color.



Fig. La aparición del bonzo

Como un cambio correspondiente, el color de abanicos que cogen por las amigas y parientes de Cio-Cio-San también ha cambiado. Antes, ellas utilizan un abanico plegable de color blanco que en esta escena se transforma al color rojo. Este diseño también simboliza el cambio de mentalidad de estas personas. Al escuchar las palabras del tío, ellas sospechan y se enfadan por la traición de Cio-Cio-San. El color de abanico revela su indignación hacia esta mujer. Lo que también significa que ella ya no es confiable para la familia, por lo que ella está a punto de ser abandonada.

En esta escena, el cambio de posición del Bonzo también expresa un sentido simbólico. Al principio, se puede escuchar solo sus palabras en el escenario, después, su rostro surge en la pantalla donde antes están las palabras quemadas. Podemos sentir su ira y peligro a través de la pantalla. Consecuentemente, el hombre aparece en el escenario y camina hacia los recién casados con maldición sobre Cio-Cio-San. Pinkerton trata de evitar que este hombre se acercara a su esposa, le interpone ante su esposa. En ese caso,

este hombre camina a la posición izquierda de este escenario. Este lugar es subido hasta que el hombre está por encima de todos los parientes.

En esta escena, este hombre está en el centro y los parientes que antes estaban al lado de Cio-Cio-San, ahora están bajo la posición del bonzo. Este diseño descubre otra vez la posición y el poder de este hombre en su familia. Él es el centro de poder y el dueño de todas las personas, y todos los miembros de la familia le están obedeciendo a él. La posición central del tío también destaca que él es la persona que enciende el *fuego* – la furia de otros miembros de la familia. Por eso, los parientes deciden abandonar a esta mujer que reniega a ellos.

El segundo acto de esta representación empieza con una escena maravillosa e incluye muchas informaciones sobre el cambio de Cio-Cio-San. En esta escena, el escenario está dividido en dos partes por la puerta, en la parte izquierda está la vestimenta que esta mujer que se pone en la boda, una pintura de caligrafía japonesa; mientras que en la posición derecha hay una bandera de Estados Unidos, un abanico plegable, etc. Las dos partes del escenario parecen que están en dos mundos. Una parte representa una vida tradicional y de estilo japonés. Sin embargo, la otra parte es el mundo de Norteamérica.

Al inicio de esta escena, Cio-Cio-San está al lado de la bandera de Estados Unidos, discutiendo con la sirviente Suzuki sobre el motivo de la salida de Pinkerton. Las dos mujeres están a los dos lados del escenario. Y sus posiciones corresponden justamente a sus fondos. Suzuki se pone una vestimenta de forma japonesa, y está en el lado donde están la pintura de caligrafía japonesa y el kimono. No obstante, Cio-Cio-San está cerca de la bandera. Este diseño refleja la diferencia de las dos mujeres. Suzuki como una sierva, todavía permanece su forma de vivir como una japonesa. Ella representa la tradicionalidad dentro de esta familia japonesa; mientras que su dueña se reconoce como una estadounidense verdadera dado que su esposo es un hombre de este país. Asimismo, el kimono que lleva para el modelo en vez de Cio-Cio-San, representa el deseo de ella de dejar atrás su identidad pasada como japonesa, y transformarse en una estadounidense. A través de la vestimenta que se pone y la bandera detrás, se puede conocer la transformación de esta mujer. El atuendo y la bandera constituyen dos signos que

consolidan su reconocimiento propio como una norteamericana y resaltan su anhelo sobre su vida en este país occidental.

Además, el uso de la bandera en vez de la foto de su marido, es un diseño más interesante, porque se concentra en “el sueño americano” de esta figura más que “el amor” de la mujer hacia el hombre. A través de este detalle, se destaca su anhelo por el mundo occidental. En la historia original, esta buena esperanza sobre el mundo occidental, especialmente, Norteamérica, es una impresión estereotipada sobre los orientales. Parte de la razón por la que Cio-Cio-San ama tanto a su esposo también puede relacionarse con que piensa que su esposo la llevará a los Estados Unidos, y ellos vivirán juntos en ese país. Por eso, cuando esta historia acaba con un final trágico, también significa el destrozado del “sueño americano” de esta mujer japonesa.

En la obra original, se critica la hipocresía y petulancia de los estadounidenses representados por Pinkerton. El suicidio de Cio-Cio-San alude al desacuerdo sobre el modelo de “Occidente” liderado por Estados Unidos. Por eso, en esta representación, el signo – la bandera estadounidense tiene la misma función para resaltar la actitud crítica sobre Norteamérica, que es exactamente el punto clave que quiere expresar en esta historia.

La puerta en el centro en esta escena también tiene una función fundamental para evidenciar la diferencia de Cio-Cio-San y Suzuki. La dueña es una persona inocente y considera que su esposo vuelva a Japón para recibirle a Estados Unidos. Es una japonesa que tiene mejor esperanza sobre el país en otro continente. Sin embargo, desde el punto de vista la sirviente, este hombre ha regresado a Estados Unidos, y nunca volverá a Japón. Ellos producen discrepancias sobre el hombre norteamericano y el país occidental. La puerta es una máquina que separa a las dos personas e interfiere en el intercambio de ellas. Por eso, se simboliza que las dos nunca pueden cambiar sus ideas y comprenderse entre sí. Este elemento también alude a la “tradicionalidad” no se puede conciliar con la “modernidad”.

Sin embargo, aunque Cio-Cio-San tiene el deseo de ser una estadounidense verdadera, y se viste como una mujer occidental y pone la casa como una familia norteamericana, parece una japonesa que juega el papel de una norteamericana. Ella

simplemente vive la vida americana de acuerdo con su imaginación. La imagen en la pantalla que está encima de las actrices también implica este aspecto. En la escena, cuando Cio-Cio-San expresa sus buenas memorias sobre su marido, en la pantalla aparece una mujer japonesa con kimono que mira a lo lejos como si estuviera esperando a alguien. Esta mujer representa a Cio-Cio-San, que está esperando el regreso de su marido. Y el diseño de la imagen de esta mujer como una persona que lleva kimono en vez de vestimenta occidental es un símbolo que significa que esta mujer no puede cambiar su identidad como japonesa. Su esperanza de vivir juntos con su marido e hijo en Estados Unidos es solo un deseo que nunca se cumplirá.



Fig. Cio-Cio-San al comienzo del tercer acto

En la última escena del acto II, se incluye un diseño a diferencia con otras representaciones de esta ópera. Se utilizan las linternas que se cogen por las mujeres que se ponen *yukatas* para reemplazar los pétalos que rociados por Cio-Cio-San para recibir a su esposo. Es una escena que corresponde a la descripción en la novela *Madame Butterfly*, de John Luther Long, en que Cio-Cio-San piensa adornar la casa con las linternas. Estos objetos expresan la esperanza urgente de esta mujer sobre el regreso de su marido. Es un

objeto llamativo que puede iluminar el camino para que regrese. El uso de estos elementos también muestra que esta mujer esperaba su marido por toda la noche, las linternas distribuidas en todo el escenario simbolizan su anticipación interna y euforia en el proceso de esperar la llegada de Pinkerton.



Fig. La escena con linternas

Estas linternas también aparecen en la última escena cuando se suicida Cio-Cio-San. Al momento cuando esta mujer coge la daga de su padre para acabar su propia vida y muere sola, su hijo corre a su lado. Cio-Cio-San le da un abrazo, después ve cómo se lo llevan los parientes. En esta escena, a esta mujer la rodean las linternas brillantes, sin embargo, cuando su hijo sale de su lado, estas linternas también se alejan. Y las luces también se están cada vez más atenuando. Estos signos significan la desaparición de esperanza de Cio-Cio-San. Su hijo es su último deseo, la salida de él es como la terminación de toda su imaginación sobre su marido y su “sueño americano”. Por lo tanto, la atenuación de la luz también muestra que esta mujer está cada vez más desesperada.



Fig. El escenario

En la escena de muerte de Cio-Cio-San, la actriz está en el centro del escenario, las luces blancas se concentran en su lugar, cuando esta mujer empuja la daga en su cuerpo, las luces se transforman en color rojo, lo que significa la muerte y sangre. Encima del escenario, aparecen unas escrituras japonesas como en la primera escena y la boda de esta representación. Se escriben palabras, “名誉” (honor), “死” (muerte), etc. Estas caligrafías corresponden a la explicación de la muerte de esta mujer – se suicide por defender el honor de su familia.

3.2.5 *Madame Butterfly* en La Scala di Milán (2017)

La parte más interesante de esta adaptación en la representación de 2017 en la Scala di Milán se produce sobre el fondo del escenario. En esta versión, el escenario entero representa la casa de Cio-Cio-San y Pinkerton. El fondo cambia con la aparición de cada personaje.

Al principio de la representación, aparecen en el fondo del escenario unas mujeres llevando vestidos blancos detrás de elementos del fondo, como las puertas. Ellas agitan los brazos, sus rostros se expresan como entumecidos y dolorosos. Esta escena crea un ambiente inquietante para el comienzo de la historia.

Las mujeres detrás de las puertas forman como en un espacio cerrado; sus voces no se pueden escuchar directamente por otras personas, por eso, se utiliza el movimiento corporal para expresar sus sentimientos. Estas mujeres también pueden corresponder a

Cio-Cio-San, porque todas ellas llevan vestimentas iguales que está protagonista cuando se suicida en la escena final. La actividad física de esas mujeres puede expresar el sentimiento verdadero de Cio-Cio-San en su casa japonesa. Si bien en esta escena podemos escuchar una melodía enérgica, a través de las expresiones faciales y los movimientos corporales de estas mujeres, podemos sentir una sensación sofocante y extraña que transmite mediante esta forma de representación. Esta escena predice, asimismo, el final desafortunado de Cio-Cio-San.



Fig. Las bailarinas en el fondo del escenario

A medida que se bajan las puertas y ventanas, las figuras de las mujeres desaparecen gradualmente y da comienzo el primer acto. Aparece el protagonista masculino de la obra, Pinkerton junto con el casamentero el *Goro*. En esta escena, las dos figuras siempre están en la parte más luminosa del escenario. Después de una breve presentación en el interior de la casa de Pinkerton, entran sus tres siervos. Ellos se arrodillan ante este hombre estadounidense para mostrar su actitud respetuosa al nuevo dueño. En esta escena, Pinkerton estuvo a la derecha del escenario al comienzo; cuando el casamentero comenzó a presentarle a los distintos sirvientes, camina alrededor de ellos como si los estuviera observando.

Este comportamiento revela las diferencias de estatus social de Pinkerton y los siervos, porque él es la persona que vigila y observa a las personas japonesas. La forma

en que mira a las personas no es diferente a como la Policía interroga a los sospechosos o un juez interroga a los acusados. Él es quien lanza su mirada sobre los demás, mientras los siervos están tirados en el suelo con la cabeza gacha, sin atreverse a mirar directamente o ponerse de pie para hablar con él. Sus comportamientos transmiten una significación de poder, a pesar de que Pinkerton no expresa fuerza a través de sus palabras. Pero ellos reciben el mensaje que él es la persona que domina el discurso en esta casa.

La forma en que Pinkerton observa a sus sirvientes demuestra que él es la persona más poderosa en esta escena, y también muestra que este hombre estadounidense puede disponer de todos los japoneses dentro de este espacio. A través de la interpretación de este comportamiento de Pinkerton, se destaca la arrogancia de este hombre como un estadounidense. Por eso, se evidencia la imagen negativa de esta persona en la ópera. Efectivamente, el diseño de este personaje en sí tiene un significado crítico. La historia de *Madame Butterfly* fue escrita y adaptada por escritores europeos. La imagen de Pinkerton reflejó las perspectivas de ellos sobre los estadounidenses que invadieron Japón. A pesar de que los europeos y los norteamericanos pertenecen a lo que se define la categoría el “Occidente”, son muy diferentes desde la cultura y ideología. Para los europeos, la Norteamérica es *moderna* y *poderosa* pero agresiva y petulante. Para expandir su poder, invadieron Japón. La arrogancia y la maleducación son las características más claras de los estadounidenses desde el punto de vista de los europeos. Por consiguiente, la forma de observación de Pinkerton hacia sus siervos japoneses también incluye una significación satírica dado que esta mirada es como la de un conquistador que inspecciona su botín militar.

Al finalizar la presentación introductoria sobre la casa y los siervos de Pinkerton, el casamentero habla de los “parientes” japoneses de este hombre. En el fondo del escenario, se muestran varios retratos de algunas personas, en los que las mujeres están vestidas con un Kimono brillante; mientras que los hombres están vestidos como samuráis. Tanto las mujeres como los hombres tienen rostros orientales.

Un detalle interesante en esta escena es el peinado de los hombres en los retratos. Ellos se peinan de forma *sakayaki*, que se refiere específicamente a la parte afeitada de la

cabeza del *samurái*. Por eso, es un peinado particular, exclusivo para los *samuráis*. En el pasado, durante la batalla de los *samuráis* en Japón, se consideraba que el cabello podía estar disperso por varias razones en las batallas y cubre la vista. Por ello, algunos *samuráis* se rapaban el pelo en la parte media y delantera de la parte superior de la cabeza para no afectar sus visiones. Otros *samuráis* vieron que esta práctica era muy útil, así que empezaron a seguir su ejemplo y el peinado *sakayaki* se hizo popular.

Las figuras representadas en estas pinturas muestran los elementos orientales a los ojos de los occidentales. A través del uso de estos retratos, se puede identificar con facilidad que el contexto cultural de esta historia es Japón, dado que la geisha y el *samurái* son signos representantes de la sociedad tradicional japonesa. Y esta cultura tradicional se diferencia considerablemente con otras culturas y hace que se convierta en una cultura única en Japón. De hecho, al mencionar la cultura japonesa, se relaciona con estos elementos tradicionales. El uso de las pinturas en esta representación operística muestra la interpretación del director con respecto a los signos más típicos de la cultura japonesa, y ese diseño también satisface los gustos de los espectadores sobre los elementos orientales y exóticos.

Sin embargo, estos retratos también están bien vinculados con el contexto de esta historia. Cio-Cio-San nació originalmente en una familia noble y con buena reputación, lo que significa que sus antepasados eran personas muy prestigiosas. En Japón, se admira el espíritu de los *samuráis*, el uso de estos estratos con *geishas* y *samuráis*, también es para destacar la identidad de Cio-Cio-San como una persona que viene de una buena familia. Sin embargo, esta realidad consiste en, asimismo, una vigilancia y control sobre el comportamiento de la mujer japonesa porque su familia representa la clase del poder feudal. Ante la vigilancia de los antepasados, Cio-Cio-San sigue las rituales y éticas japonesas a través de signos corporales y verbales, su modestia y obediencia reciben una gran influencia por esta vigilancia de su familia que parece vigilarlos desde las alturas y el fondo del escenario. Estos signos visibles transmiten poderes invisibles para regular el comportamiento de los demás.



Fig. Los retratos de los ancestros de Cio-Cio-San

La protagonista Cio-Cio-San apareció por primera vez en el fondo del escenario, bailando de forma elegante, seguida de un nutrido grupo de familiares y amigos. La bailarina y la cantante que interpretó el papel de Cio-Cio-San no son la misma persona. Cuando surge la bailarina en el fondo de escenario, Pinkerton, Sharpless y el casamentero estaban sentados como si estuvieran esperando la llegada de la novia japonesa. Después del baile, apareció en el escenario la cantante que interpreta el papel de Cio-Cio-San. A través de esta forma de representación, se muestra el proceso en que ella camina de lejos a cerca. Al mismo tiempo, se evidencia la elegancia, belleza y misterio de esta mujer.

No obstante, aunque Cio-Cio-San ha llegado a la boda, Pinkerton y Sharpless todavía están en la silla, no se ponen de pie para saludar a la novia y sus familiares. No se levanta hasta el proceso de llevar el ritual de la boda. En esta escena, las dos personas han estado sentadas preguntando y discutiendo temas relacionados con la novia y su familia. Esto refleja la diferencia de poder entre la novia y las dos estadounidenses. También es otra forma para representar la arrogancia de los norteamericanos, mostrando su desprecio o indiferencia al no levantarse.

En la escena, cuando los parientes de Cio-Cio-San comentan con respecto a la apariencia y riqueza de Pinkerton, se incluye una acción interesante. El hombre saca una pila de dólares de su bolsillo y los distribuye entre familiares y amigas de Cio-Cio-San que vienen a bendecirlos. Este diseño muestra plenamente la riqueza de este hombre y su forma de tratar a los demás, dando la importancia al dinero como tarjeta de presentación ante los demás. Obviamente los japoneses muestran un gran interés hacia este dinero; ellos están luchando por lisonjear a Pinkerton para conseguir dinero. Este detalle

relaciona directamente al hombre estadounidense con el dinero, los parientes japoneses le dan elogios por su riqueza, no por su buen carácter u otra virtud.



Fig. La llegada de Cio-Cio-San a su ceremonia matrimonial

La aparición del tío el Bonzo es el primer apogeo de esta representación, porque este hombre interviene en el entorno agradable de la ceremonia matrimonial. Este hombre aparece cuando la pareja termina el juramento para criticar la traición de ella a su familia. El bonzo lleva una vestimenta de negro completo y abre los brazos, mostrando una apariencia en la que se le ve como un murciélago peligroso. El sitio en que se encuentra explica su especificidad para la historia. Aparece en lo alto del este escenario, lo que facilita que sus palabras sean escuchadas por todas las personas.

En esta escena, la posición de este hombre japonés es un lugar que nadie puede ignorar porque está en el centro del escenario, de esta forma, se capta toda la atención y provoca la tensión en los espectadores.

La posición del *Bonzo* está en la parte superior del escenario, lo que simboliza que él también está en el centro y en un lugar superior de la familia. Este hombre es la persona que domina todos los poderes de su familia. En esta escena, todos los participantes, incluso Pinkerton, deben someterse a su poder. Su posición en el escenario permite despreciar a las personas presentes, mientras que ellos solo pueden inclinar la cabeza o mirar hacia arriba para verlo y mostrar su asombro por él. Cio-Cio-San sin duda tenía miedo de su tío antes de la llegada de esta persona inesperada. Porque cuando esta mujer explicará más tarde a su marido sobre el cambio de religión, mencionó que no tenía la valentía de hablar a su tío el *Bonzo* sobre este asunto. Desde sus palabras se puede deducir que el tío era una persona estricta y tenía mucha reputación de toda la familia.

Por eso, la representación de la aparición de este hombre en el escenario aumenta el ambiente inquietante y sofocante.

Además de esto, cuando aparece el *Bonzo*, tiene dos biombos a su lado en las que se pintan los retratos de *samuráis*. Este diseño no solo muestra la admiración de la familia japonesa por poder, también revela que todos están también bajo la vigilancia de los ancestros. Como el *Bonzo* está en el centro de los dos retratos, significa que él es la persona que controla la familia y se convierte en un representante del poder feudal familiar. Sus ideas conservadoras y el deseo sobre el poder superior en la familia hicieron que nunca estuviera de acuerdo con la rebelión de Cio-Cio-San ante su familia y religión.



Fig. La escena de la llegada del Bonzo

El entorno aparece cada vez más pesado en el segundo acto. El tiempo se establece tres años después de la salida de Pinkerton de Japón. La escena comienza con la oración de la sierva Suzuki ante la estatua del dios japonés. Hay un diseño interesante, que es la comparación de Cio-Cio-San y Suzuki. Las dos figuras están en los dos lados del escenario, sin embargo, sus vestimentas y objetos alrededores son totalmente diferentes. Cio-Cio-San lleva un vestido de estilo occidental, pero Suzuki todavía permanece con su atuendo de forma japonesa. Cuando la sierva rezaba ante la estatua, su dueña estaba sentada frente a una máquina de coser cosiendo un vestido. En la pared frente a ella

cuelga una imagen de Jesucristo. Estos detalles reflejan la transformación de Cio-Cio-San. A través de la forma de representar el proceso de occidentalización de esta mujer y los objetos que la rodean, simboliza un cambio de su propio reconocimiento de una mujer japonesa a una estadounidense. Se utilizan los signos occidentales para consolidar la ideología de Cio-Cio-San sobre su propia identidad. En comparación con su identidad original como mujer japonesa, está más de acuerdo con su identidad como una esposa estadounidense, y eso se puede vincular con el deseo de ella para convertirse en una norteamericana verdadera.

La máquina de coser es un objeto moderno, porque en la familia tradicional japonesa, la ropa todavía se hacía a mano. Esta máquina representa una tecnología avanzada y un signo norteamericano también asociado, la máquina, que se relaciona con la industrialización de productos. El uso de este instrumento significa que la vida diaria de Cio-Cio-San está relacionada con los objetos occidentales y evidencia su esperanza sobre el regreso de su esposo dado que está acostumbrado a vivir lo que piensa que es un estilo de vida norteamericano.

El escenario partido muestra el mundo japonés, las tradiciones y la familia y el mundo norteamericano occidental a través del contraste cromático (blanco vs negro, Japón vs Occidente), con una serie de objetos, como son, por un lado, el reloj (el tiempo es oro), el retrato de Jesús, la máquina de coser; por otro, los vestidos blancos, el cuerpo sentado a la japonesa y los retratos de la familia. Los dos muebles sirven para marcar estilos diferentes, formas de vida opuestas.



Fig. La primera escena del segundo acto

La siguiente escena también refleja su transformación. Cuando el cónsul estadounidense visitó la casa de Cio-Cio-San para dar la información de Pinkerton a ella. Esta mujer muestra diferentes comportamientos a diferencia de su ritual en su ceremonia matrimonial. En la boda, Cio-Cio-San y sus parientes han estado al otro lado del escenario para responder las preguntas del novio y el cónsul. Sin embargo, en esta escena, Cio-Cio-San estaba sentada en un sofá con este hombre, escuchando y preguntándole sobre información de Pinkerton. Este comportamiento también muestra el cambio de esta mujer en su mentalidad, aunque todavía admira y respeta a este hombre, su forma de mostrar respeto es diferente a la anterior porque ella se identifica como una estadounidense en su corazón. El acto de sentarse al lado de Sharpless en el mismo sofá indica que ella pone su estatus en un puesto más igualitario junto a este hombre estadounidense a pesar que ella misma no se da cuenta.



Fig. La escena de suicidio de Cio-Cio-San

La escena de suicidio de Cio-Cio-San es un argumento muy importante para impulsar la historia al apogeo final. En comparación con otras representaciones operísticas sobre esta obra, esta vez esta mujer no se suicida sola. A su alrededor hay un grupo de mujeres en kimono blanco y cinturones rojos, sus rostros están cubiertos de huellas negras de lágrimas. El hijo de Cio-Cio-San y la sierva de ella también están en la misma escena. Sin embargo, Suzuki no lo impide. Para evitar que su hijo vea esta escena trágica, cubrió sus ojos con un paño blanco. Las mujeres de alrededor son testigos de la muerte de Cio-Cio-San; este diseño puede resaltar más el destino trágico de esta mujer y, al mismo tiempo, evidenciar la determinación de esta mujer de morir por la gloria. En esta escena final se exaltan la virtud y valentía de esta mujer.

Su muerte no fue porque la había sido abandonada por su marido, sino más bien como una imitación del suicidio de su padre, porque además de las mujeres al lado de ella, se pone también la estatua del dios japonés. La escena de la muerte no solo es un acto personal, sino también lleva un sentido de ritual religioso, de vuelta a las raíces japonesas.

El uso de este objeto en esta ocasión simboliza el regreso de la identidad de Cio-Cio-San como una mujer japonesa y ella despierta desde su “sueño norteamericano”.

La parte más fina y brillante de esta *Madame Butterfly* en La Scala di Milán se trata del diseño sobre el fondo escenario en cada escena. Se combina perfectamente el paisaje natural con el cambio de escenas. Por ejemplo, en el primer acto, cuando Pinkerton y Sharpless se encuentran, en el fondo se dibujan los veleros amarrados. Este diseño resalta la ubicación, Nagasaki, que aparece esta historia; En la escena cuando Cio-Cio-San y Pinkerton confían el amor entre ellos, el fondo utiliza la luna y las flores reflejadas en las ventanas, así como el barco que queda fijo sobre el mar, expresan el entorno romántico y tranquilo en este momento.

En el tercer acto, cuando Cio-Cio-San espera la llegada de Pinkerton, el fondo del escenario cambia de tenue a brillante, y a medida que el cielo se vuelve más brillante, el paisaje del puerto de Nagasaki se ha transformado en cada vez más brillante y claro. Este cambio muestra que Cio-Cio-San esperó toda la noche la llegada de Pinkerton, y su anticipación y entusiasmo sobre la llegada de su marido.



Fig. Los fondos variados en diferentes escenas

En esta representación también hay muchas escenas para representar los elementos japoneses vistosos. Además de la danza que representa a las bailarinas en el fondo, hay otros diseños de detalles en cada escena. Concretamente, en la escena cuando Cio-Cio-San hace la preparación para la llegada de su marido, se recogen diferentes flores para decorar su casa. En esta ocasión, el fondo del escenario se transforma en pinturas con diferentes flores. Esta transformación, de un lado, muestra la belleza de la naturaleza, al mismo tiempo, expresa la mejor esperanza de la mujer sobre el regreso de su marido. Esta representación muestra su buena comprensión sobre los elementos japoneses, las características de cada personaje y el entorno trágico de esta historia.

3.3 Análisis comparativo de las diferentes representaciones escénicas de la ópera *Madame Butterfly*: la comprensión sobre la cultura japonesa y occidental

En este trabajo, se analiza en totalidad cinco representaciones de puesta en escena de la ópera *Madame Butterfly*, entre ellos, *Madame Butterfly* en Arena di Verona (2004), *Madame Butterfly* en la Israeli Opera Tel Aviv (2008), *Madame Butterfly* en el Metropolitan de Nueva York (2009), *Madame Butterfly* en la Israeli Opera Tel Aviv (2016), así como *Madame Butterfly* en La Scala de Milán con el director Daniel Oren (2017). Las diferentes representaciones escénicas se estrenan en distintos años y su forma de mostrar la historia son diferentes, por lo que son textos valiosos para analizar la comprensión de la estética del propio escenario y la representación de la cultura oriental y occidental.

3.3.1 La representación sobre la “*geisha* japonesa” en las diferentes puestas en escena

En las puestas en escena analizadas se utilizan diferentes vestuarios, maquillajes y decoraciones del escenario para representar la historia de Cio-Cio-San. Algunas de estas intentan restaurar la cultura japonesa y emplean muchos elementos de este país oriental. En cuanto a la cultura occidental, se aprovecha el atuendo de los personajes, sus gestos y movimientos en el escenario para mostrar su identidad y contexto cultural. Por supuesto, en el proceso de interpretar la historia, las representaciones operísticas añaden nuevas

materias de la cultura oriental y occidental para establecer un escenario brillante y dejar impresiones considerables para los espectadores. Estas son las adaptaciones e innovaciones en base de la comprensión de las dos culturas.

La ópera se centra en la historia de Cio-Cio-San, una geisha japonesa, y Pinkerton, un oficial de la marina estadounidense, por lo que las distintas versiones de la ópera han sido meticulosamente preparadas para retratar la relación de “amor” entre estas dos personas de culturas completamente diferentes.

Para conformar la imagen de Cio-Cio-San como una geisha, las cantantes que desempeñan el papel de esta mujer japonesa siempre son diseñadas como una “geisha” de acuerdo con la impresión general previa del público, es decir, *lo que se espera que sea una geisha*; son imágenes muy sólidas y estereotipadas. Ellas llevan vestuarios festivos, tal como el kimono, y maquillan su rostro de cutis blanco, y utilizan adornos de estilo japonés.

La mayoría de las representaciones diseñan la imagen de Cio-Cio-San como una *geisha* por varias razones. De un lado, es la imagen más representativa de las mujeres japonesas desde el punto de vista de los occidentales. De un lado, está estrechamente vinculada con la cultura tradicional de las japonesas; de otro lado, esta imagen es conforme con sus *necesidades* de una estética exótica. La *geisha* es un símbolo de elegancia y lleno de sabor cultural japonés, al mismo tiempo, son las mujeres que prestan servicios artísticos. Su maquillaje, vestimenta, y representación artística revelan la belleza de las mujeres. Se muestra su aspecto delicado y femenino. Por consiguiente, desde la perspectiva de los occidentales, al mencionar a las mujeres japonesas, se las relacionan con las geishas.

Sin embargo, desde el punto de vista de los japoneses, la geisha es un signo del arte, porque ellas aprenden técnicas artísticas, como bailar, pintar, caligrafía, ceremonia del té, *ikebana* (arreglos florales), etc. La apariencia y caracteres de las mujeres japonesas no son determinados, sus imágenes pueden ser de mujeres de estatus social alto, como una nobleza que llevara vestimentas vistosas; también pueden ser personas comunes que trabajan en el pueblo.

Una razón por la que las representaciones operísticas intentan recuperar la imagen de Cio-Cio-San como una geisha es que esta puede ofrecer un efecto visual impresionante para los espectadores. La “doncella oriental” deja una impresión brillante para los espectadores y les lleva al contexto cultural japonés.

En las representaciones analizadas, *Madame Butterfly* en la Arena di Verona (2004), *Madame Butterfly* en el Metropolitan de Nueva York (2009), *Madame Butterfly* en la Israeli Opera Tel Aviv (2016), y *Madame Butterfly* en La Scala de Milán (2017) las puestas en escena diseñan la imagen de Cio-Cio-San como una geisha tradicional. Estas representaciones utilizan la vestimenta típica japonesa (*kimono*, *yukata*, etc.); artículos escénicos relacionados con la mujer (sombrero de papel-aceite, abanicos, linternas japonesas, etc.); asimismo, el maquillaje de la geisha para establecer la imagen de una mujer japonesa conforme con su impresión general de belleza de este grupo *misterioso* desde el punto de vista occidental.

En la *Madame Butterfly* en la Arena di Verona (2004), la cantante que interpreta Cio-Cio-San cambia tres veces su vestuario, pero su vestimenta siempre mantiene el estilo de la ropa tradicional japonesa. En su boda lleva un *kimono*; el patrón y el estilo de esta vestimenta está conforme con el kimono normal que se ponen los japoneses en las grandes ceremonias. Esta forma de vestir también está de acuerdo con su identidad como una esposa. También se utiliza la peluca como un adorno del cabello; es una decoración normal para las geishas. De hecho, aunque no usa otros ornamentos muy complicados, su vestido y peinado han coincidido básicamente con la identidad de Cio-Cio-San como geisha. Este vestido aparece también en la última escena cuando se representa el suicidio de la mujer. Este vestido elegante y brillante corresponde a la intención de la muerte de Cio-Cio-San, que es “morir por la gloria”.

La segunda vestimenta es un vestido blanco con el cuello azul; esta vestimenta es de un estilo japonés. “Cio-Cio-San” la lleva cuando está en la primera noche de matrimonio con “Pinkerton”. El material y el estilo de este vestido están en consonancia con la vestimenta cotidiana tradicional japonesa, con su material de seda, su amplio escote, sus puños y su detallado estampado floral, todo lo cual acentúa el estilo oriental y resalta la

feminidad de la mujer. Al mismo tiempo, está conforme con la escena en la que Cio-Cio-San y Pinkerton se confiesan su amor.

El último atuendo es una vestimenta que tiene el estilo *Yukata* en Japón; es una vestimenta más cotidiana en comparación con otros vestuarios vistosos que lleva en las ceremonias u ocasiones formales. También es un atuendo normal para representar la condición económica de Cio-Cio-San después de la salida de su marido. Ya no podía llevar la vida acomodada que tenía cuando su marido aún estaba en la casa.

Por lo tanto, esta representación en la Arena di Verona restablece básicamente la identidad de Cio-Cio-San como una *geisha* en términos de vestuario y tocado. Se muestra no sólo cómo debe vestirse esta mujer japonesa para la gran ceremonia, sino que también cuida su vestimenta en la vida cotidiana. Y en términos de estos adornos externos, todo refleja la comprensión de la cultura de esta mujer japonesa en esta versión de la representación.

En la *Madame Butterfly* en el Metropolitan de Nueva York (2009), la figura de Cio-Cio-San también tiene tres vestimentas, sin embargo, el estilo de vestir tiene poca diferencia con el *kimono* tradicional japonés.

La primera vestimenta de Cio-Cio-San es un kimono de blanco puro, su estilo está cerca de *Shiromuku*, que es un tipo de kimono blanco más formal para las bodas japonesas. En comparación con otras representaciones que utilizan kimonos colorados para establecer la imagen de Cio-Cio-San, esta puesta de escena usa este vestido formal que es un detalle más restaurado de la identidad de Cio-Cio-San como una novia japonesa entre las representaciones operísticas. Este diseño es, asimismo, más acorde con el escenario de una boda en un contexto cultural japonés.



Fig. *Shiromuku* para esposa japonesa (izquierda) y Cio-Cio-San en la representación Metropolitan de Nueva York (2009) (derecha)

Otro diseño innovador en esta misma ocasión es el del peinado y maquillaje de Cio-Cio-San. En una boda japonesa, el peinado de novia suele ser sencillo, su pelo siempre está trenzado y readaptado con peineta de flores y otros adornos de plata o perlas. Sin embargo, en esta representación, la protagonista utiliza un velo de novia transparente para cubrir su rostro. Este diseño es un mixto de material occidental y oriental, lo que de un lado confirma su identidad como una mujer japonesa; de otro lado, implica que esta mujer se casa con un hombre americano, lo que es la especificidad de esta boda. Al mismo tiempo, en esta representación no se pinta la cara de Cio-Cio-San de un cutis blanco, que es un signo distintivo de “geisha”. Sin embargo, en esta puesta en escena, la cara de esta mujer permanece limpia y clara, este diseño resta importancia a su carácter de geisha y la muestra más como una novia.

Las dos otras vestimentas en la representación del Metropolitan son diferentes respecto al atuendo tradicional japonés, o casi abandona los materiales de este país. Entre ellas, la primera es un vestido largo estampado de manga corta; este atuendo muestra la

comodidad y relajación de Cio-Cio-San ante su esposo, y también significa que está totalmente abierta a este hombre americano.

La otra vestimenta de esta mujer está compuesta por dos piezas, la falda y la blusa camisera, que tampoco es un estilo japonés. Este atuendo se utiliza para el segundo acto de esta representación. La escena empieza tres años después de la salida de Pinkerton. Por eso, el sentimiento de la mujer ha cambiado mucho. Ella deja de ser una *mujer japonesa* desde su punto de vista, tampoco tiene la oportunidad de convertirse en una “esposa americana verdadera”, de hecho, esta vestimenta refleja su identidad complicada. Aunque ella sentía en su propia mente que es americana, esta identidad no es reconocida por nadie a su alrededor.

Así pues, la interpretación de la identidad de “geisha” en esta representación no es lo principal, sino que se centra en la configuración de su papel como “novia” y la transformación de pensamiento interior, que se puede reflejar a través del diseño y cambio de vestimenta y maquillaje de Cio-Cio-San.

En comparación con las dos representaciones anteriores, las dos puestas en escena, la de la Israeli Opera Tel Aviv (2016), y la *Madame Butterfly* en La Scala de Milán (2017) añaden bastantes nuevas materias que pueden ser reconocidas en la cultura japonesa para establecer esta “geisha japonesa”.



Fig. *Madame Butterfly* en Israeli Opera Tel Aviv (2016) (derecha) y en La Scala de Milán (2017) (izquierda)

Para la primera ropa de Cio-Cio-San, las dos representaciones eligen un kimono colorido con textura de decoración de flores de característica japonesa. En la *Madame Butterfly* de la Israeli Opera Tel Aviv (2016), Cio-Cio-San lleva un kimono de estilo *furisode* (振袖), que se caracteriza por tener mangas largas que cuelgan hasta los tobillos. Es una vestimenta especial para la boda de los jóvenes. Además, para conformar el año de Cio-Cio-San (15 años en el libreto), el obi (el cinturón de kimono) de esta ropa también está a la medida de esta mujer. En el mundo de las geishas, las mujeres que tienen una edad como Cio-Cio-San se llaman maiko y la cantante que desempeña esta figura en esta representación tiene una forma de vestir, peinado y maquillaje que coincide con el estilo de maiko. Este, de un lado, muestra la consideración de esta representación israelí sobre los detalles de esta protagonista (edad, identidad y situaciones en las que está); de otro lado, es un reflejo sobre la cultura de las geishas en Japón. No solo tiene en cuenta la imagen de Cio-Cio-San en las narraciones, sino también la combina con las materias japonesas en el mundo real.

En cuanto a *Madame Buttefly* en La Scala de Milán (2017), en esta representación, se utiliza también el kimono, peinado y maquillaje adecuado para Cio-Cio-San. El

icónico kimono rosado bordado y la cara de cutis blanco son los signos más reconocibles de esta mujer japonesa. En la escena de la boda, no solo Cio-Cio-San, sino también sus parientes japoneses llevan kimonos. Esta ocasión efectivamente tiene un sentido estereotipado al representar la cultura japonesa, por lo que no distingue entre las identidades de los que están en el escenario. En esta historia, se crea la identidad de Cio-Cio-San como una geisha, sin embargo, sus parientes son personas comunes. Al diseñar el escenario de la ceremonia matrimonial, no se tiene en cuenta la diferencia entre la identidad de Cio-Cio-San y sus parientes. En cambio, las mujeres japonesas en esta escena están vestidas uniformemente como *geishas*, que, por un lado, produce representación escénica más brillante; por otro, refleja las ideas del escenógrafo sobre la cultura japonesa. Al mencionar la geisha y la cultura japonesa, la gente las relaciona naturalmente con el kimono. Por consiguiente, este diseño no solo está conforme con el *gusto* de los espectadores, sino que es una perspectiva estereotipada para interpretar la cultura japonesa en esta representación.

La similitud de las dos representaciones, la de Israeli Opera Tel Aviv (2016), y la de La Scala de Milán (2017) distintas, también reflejan en sus diseños sobre la segunda vestimenta de Cio-Cio-San que lleva en el segundo acto.



Fig. *Madame Butterfly* en Israeli Opera Tel Aviv (2016) (izquierda) y en La Scala de Milán (2017) (derecha)

El tiempo se fija en tres años después de la separación de la pareja, Cio-Cio-San sigue pensando que ella es la esposa de Pinkerton, pero en realidad, ella ha sido abandonada por su esposo. Para representar la mentalidad de Cio-Cio-San, en las dos puestas en escena, las cantantes que desempeñan este papel llevan vestidos de estilo moderno en lugar del vestuario tradicional japonés. Esta forma de vestir significa, que en su autopercepción, es la esposa de un estadounidense. Es una interpretación de su “sueño americano”, porque en comparación con la cultura japonesa, América representa un mundo más moderno y novedoso. Como una obra occidental que cuenta la historia de una mujer japonesa, es inevitable tener en cuenta la actitud de este “Oriente” sobre el mundo occidental. A través de este diseño de la vestimenta, se muestra la esperanza y el anhelo de esta mujer japonesa respecto a *Occidente*. Incluso una *geisha*, la que simboliza una cosa misteriosa para los occidentales, no puede rechazar la atracción de la cultura occidental.

Otra característica de las representaciones de 2016 y 2017 es el diseño sobre el maquillaje de Cio-Cio-San. A diferencia con la puesta en escena de 2004 y 2009, en las dos representaciones posteriores, la cara de Cio-Cio-San está cubierta con maquillaje blanco, lo que es un signo para reconocer la identidad de esta mujer como *geisha*. En la cultura japonesa, las geishas llevan este maquillaje para que sus expresiones faciales se vean más claramente por los demás. Sin embargo, en las dos representaciones escénicas sobre esta ópera, esta forma de maquillaje es para añadir un elemento como geisha para Cio-Cio-San, así que los espectadores pueden reconocer su identidad y la figura que desempeña.

En otras palabras, el maquillaje blanco como signo tiene diferentes explicaciones en la cultura de la geisha y en las representaciones operísticas. Cuando está en la cultura tradicional japonesa, es un símbolo de la geisha, para lucir la expresión facial de estas mujeres y apreciar su belleza. Sin embargo, en las representaciones, este signo tiene diferentes sentidos, se convierte en un símbolo para permitir a la gente que identifique mejor a estas mujeres en el escenario como japonesa o más concretamente, la “geisha”. El rostro blanco es un signo que relaciona a los protagonistas con la cultura japonesa, aunque ellas no son japonesas, el maquillaje le hace adquirir la identidad como *geisha*.

En cuanto a *Madame Butterfly* en la Israeli Opera Tel Aviv (2008), es la puesta en escena más especial entre las cinco representaciones anteriores. Se ha cambiado totalmente el estilo de vestimenta y peinado de esta mujer japonesa. En esta representación, no puede relacionarse con esta historia japonesa, porque se han quitado muchos elementos japoneses que podemos ver a menudo como en otras puestas en escena.

Al principio de todo, se utiliza la vestimenta de color más llamativa en lugar de usar el *kimono* colorido para establecer la apariencia de la figura Cio-Cio-San. En esta representación, esta protagonista cambia tres vestimentas y los colores de estos tres vestidos son rojo, blanco, azul marino. Los colores no solo corresponden a cada escena, sino que también reflejan el sentimiento de Cio-Cio-San en cada escenario.

Su primera prenda es un vestido rojo; es lo que lleva en la boda. El color rojo está en línea con el tema de la boda en algunas culturas. Por ejemplo, en China y Japón, este color suele ser empleado en los grandes festivales o bodas. Sin embargo, en la cultura

matrimonial japonesa, las esposas tienen tres tipos de vestimentas matrimoniales, que son *Shiromuku* kimono blanco puro), *Irouchikake* (kimonos de colores) y *Hikifurisode* (kimono de manga larga con dobladillo largo). Los patrones y el diseño de estos kimonos son complicados y brillantes. En esta representación, a pesar el color del vestuario de Cio-Cio-San está corresponde a lo que se utiliza en la cultura japonesa, pero el estilo de este vestido no tiene una forma como el kimono y los patrones son más simples en comparación con el kimono tradicional japonés.



Fig. Tres tipos de vestidos para esposa japonesa, *Shiromuku* (izquierda), *Irouchikake* (media), *Hikifurisode* (derecha)

El segundo vestido que aparece en esta representación es uno de color blanco. Cio-Cio-San lleva esta vestimenta en dos escenas - la noche cuando está con Pinkerton y en la escena de suicidio. En el primer escenario, esta mujer comparte su sentimiento agradable y emocionante con su esposo, el color blanco corresponde a su estado de ánimo cuando está con Pinkerton. Está cómoda y relajada cuando recibe el cuidado y el amor por parte de su esposo. Además, este color representa la personalidad de Cio-Cio-San, que es una mujer delicada y obediente. Cuando está con su esposo, esta característica es más prominente, porque es totalmente obediente a este hombre norteamericano. El color blanco simboliza su inocencia y corazón puro, al mismo tiempo, destaca su belleza cuando obtiene amor de su esposo.

En cuanto a la escena del suicidio de Cio-Cio-San, la mujer sigue llevando este vestido de color blanco, porque es una vestimenta que se pone cuando está con su esposo,

lo que significa su buena memoria, el suicidio de esta mujer simboliza la “muerte” de su amor para su esposo. Por otro lado, su suicidio es para “defender el honor” de su familia, este color representa su virtud pura e inocente, y este comportamiento para ella es como una ceremonia sagrada. A través de matarse, ella deja de ser la propiedad de Pinkerton, por el contrario, regresa a su identidad como una mujer japonesa.

La otra prenda es un vestido de color azul marino, que lleva en el segundo acto. La escena empieza tres años después de la salida de Pinkerton. El color azul marino en comparación con los colores anteriores es más sombrío y oscuro. A diferencia con el color rojo llamativo que refleja la alegría de Cio-Cio-San en la ceremonia matrimonial, esta vez, el vestuario corresponde su desesperación y tristeza después de la larga espera de su esposo.

El maquillaje de Cio-Cio-San es la característica para que sea reconocida como una mujer japonesa. La protagonista pinta su cara cubierta con maquillaje blanco, lo que es símbolo de la *geisha*. Sin embargo, esta característica icónica no sólo está utilizada para la cara de la figura Cio-Cio-San, sino también aparece en otros actores que desempeñan papeles distintos. Por eso, es más un símbolo *japonés* que un símbolo de *geisha* en esta representación. Esto también distingue la imagen de Cio-Cio-San en esta puesta en escena de la imagen en otras representaciones.

Por eso, en esta puesta en escena israelí de 2008, las vestimentas de Cio-Cio-San sirven principalmente para representar el sentimiento de esta mujer en cada escena. A pesar de no utilizar muchos elementos japoneses para destacar la identidad de la protagonista como una “geisha japonesa”, se interpreta esta historia trágica de una manera con matices. El color rojo, blanco y azul marino reflejan más intuitivamente los cambios emocionales del personaje. También representa el proceso de esta mujer desde estar llena de esperanza y amor hasta la desaparición total. Este es también el encanto único de esta puesta en escena.

En el proceso de establecer la figura Cio-Cio-San en la ópera, las diferentes puestas en escena intentan crear una mujer japonesa de acuerdo con su propio diseño. Los detalles de maquillaje, vestimenta y escenario no están totalmente recuperados en la cultura japonesa. Hay algunas que se concentran en mostrar la tradicionalidad de la

cultura japonesa y el exotismo de la mujer porque es la parte que provoca el interés de las personas que no están acostumbradas o no conocen esta cultura oriental. Esta sensación de desconocimiento e ignorancia de la cultura trae un sentido de misterio, a la vez, constituye una seducción para los espectadores. Por eso, la impresión estereotipada también es una novedad para ellos. La imagen de “geisha” es una atracción para todos los espectadores, porque representa un proceso de semiosis connotativa de la belleza, de la elegancia y establece una sensación de misterio. Por consiguiente, esta imagen se utiliza frecuentemente en muchas puestas en escena para la protagonista Cio-Cio-San. Sin embargo, también hay representación operística como la versión israelí 2008, se cambia totalmente la apariencia y el lenguaje corporal en el escenario, y se concentra en la expresión de sentimientos de esta mujer. Lo que hace que nosotros pongamos atención en la tragedia en sí mismo en vez del contexto cultural de la ópera.

3.3.2 La representación sobre el “oficial americano” en las diferentes puestas en escena

En cuanto a la imagen de Pinkerton, se puede ver que en la mayoría de las puestas en escena establecen esta figura como un hombre que lleva uniforme de marino. Este diseño se destina con el fin de mostrar su identidad como un oficial de la Armada estadounidense. Sin embargo, en las diferentes representaciones tienen sus propios detalles para interpretar esta figura.

De acuerdo con el libreto de *Madame Butterfly*, este hombre se diseña como una persona arrogante e irresponsable, lo que refleja la imagen de los norteamericanos desde el punto de vista de los europeos. Pinkerton es un signo del “Occidente” moderno en comparación con el “Occidente” antiguo (los europeos). Por consiguiente, en esta historia, Pinkerton no tiene una buena imagen en esta historia. El cuidado y el amor que muestra por Cio-Cio-San es todo hipocresía. En base a todo esto, en las diferentes puestas en escena, se concreta la imagen de este hombre norteamericano a través del movimiento de los actores y añadir detalles para sus vestimentas.

En la representación de la Arena di Verona (2004), del Metropolitan de Nueva York (2009), de la Israeli Opera Tel Aviv (2016) y de La Scala de Milán (2017), el

protagonista Pinkerton lleva un uniforme de marino. Este uniforme tiene dos colores, el blanco y el azul marino. Esta forma de vestir de un lado muestra su profesión, de otro lado lo diferencia con los japoneses. Su atuendo es un símbolo de identidad, y lo distingue de los demás, lo hace especial y lo contrasta con la gente que lo rodea.

El uniforme de este hombre también significa que él no se adapta a la cultura de su esposa japonesa, e incluso nunca tiene la intención de conocer las cosas sobre Cio-Cio-San y su familia. Este atuendo es como un rechazo indirecto de este hombre sobre la otra cultura que piensa extraña. La casa en la que él y Cio-Cio-San viven es solo un lugar para que él tenga cientos años de residencia con la sola hoja de papel del contrato. Y esos parientes se ven muy molestos y ruidosos. Como un oficial estadounidense, actúa con arrogancia y desprecio ante este grupo japonés.

Sin embargo, no todas las representaciones mantienen este vestuario en todas las ocasiones. En la puesta en escena 2004 y 2017, este hombre cambia su forma de vestir en la escena cuando Cio-Cio-San y Pinkerton disfrutan en la primera noche de ellos.

En la representación de 2004, el cantante que desempeña Pinkerton se quita el uniforme exterior y pone una prenda de seda similar a la ropa tradicional que llevan los parientes de Cio-Cio-San. Sin embargo, este comportamiento es más un símbolo de “engaño” que del “amor” de este hombre con respecto a esta mujer japonesa. Él quiere ganar la confianza total de esta mujer en lugar de adaptarse a la vida como un “japonés”. Esta intención se puede deducir de las palabras que se dicen en esta escena. Este hombre estadounidense intenta persuadir a Cio-Cio-San para que deje de lado todas sus preocupaciones y lo ame con todo su corazón. El cambio de vestuario muestra la idea de este hombre. Él quiere conquistar a esta mujer y ganar todo su amor, por eso, está dispuesto a cambiar su prenda para obtener esta finalidad.

En este sentido, Pinkerton también se muestra muy cooperativo a la hora de respetar los rituales asociados a las ceremonias matrimoniales japonesas, como “arrodillarse” como su esposa. Aunque, a juzgar por su expresión facial, es muy reacio.

En la representación de 2017, Pinkerton quita su uniforme de marino, y dentro de esta ropa, lleva una camisa con unos tirantes. Lo que significa que este hombre quiere ser más acerca de su esposa japonesa, porque ellos estaban pasando la primera noche juntos.

El comportamiento de quitar la ropa exterior significa que Pinkerton estaba en una condición cómoda y relajante. Estaba en un espacio en el que todas las cosas estaban bajando su control, incluso Cio-Cio-San. A diferencia con la escena en la que estaban los parientes japoneses, el intermediario y el cónsul, el ambiente no es tan complicado y lleno de las personas desconocidas o no familiares. En este momento, solo están Cio-Cio-San y él, obviamente, está mucho más relajado.

Por eso, las puestas en escena de 2004 y 2017 utilizan la misma manera para destacar el carácter de este hombre norteamericano. A través del comportamiento, del “cambio de prenda”, se crea una imagen del estadounidense más engañoso. Es precisamente por el cuidado y atención a la apariencia que Pinkerton da a Cio-Cio-San, que se quitan los temores y cesa la insistencia de Cio-Cio-San. Por eso, la japonesa confía tanto en él y lo ama con todo su corazón. Pero este “cuidado” y “amor” es un engaño de Pinkerton y conduce al resultado trágico de esta mujer al final de la historia.

En la historia original, este hombre norteamericano es un irresponsable, que desde el principio del encuentro sólo trata a Cio-Cio-San como un juguete para el placer. Le llama “muñeca bonita”, “cosita encantadora” o “Butterfly”, pero nunca la llama “esposa”. En su corazón, nunca la considera en aquella posición. Todos sus pensamientos son casarse con una verdadera esposa estadounidense cuando regrese a Estados Unidos. Por eso, el diseño del cambio de vestuario en el final del primer acto, hace que la imagen de Pinkerton sea aún más hipócrita. También está más en consonancia con la personalidad de Pinkerton en la historia original.

En *Madame Butterfly* en la Israeli Opera Tel Aviv (2008), la imagen de Pinkerton también ha cambiado mucho. En esta puesta en escena, el oficial estadounidense deja de llevar un uniforme de marino, en cambio, se pone el estilo como un sacerdote. Su prenda de color blanco forma un color contraste con el rojo de su esposa. Esto significa que él siempre es frío y tranquilo en esta relación. Aunque no hay nada americano o naval en él, podemos ver su carácter a través de su lenguaje corporal indiferente y su vestimenta formal, y en esta puesta en escena el énfasis está principalmente en la irresponsabilidad del hombre, más que en las características malas de un “americano”.

3.3.3 Las escenas metafóricas en las representaciones japonesas

En la historia de Madame Butterfly se incluyen dos argumentos importantes, la primera es cómo se representa “el sueño americano” de una japonesa y la otra es su “suicidio”. Sin embargo, las diferentes puestas en escena tienen distintas formas para interpretar estos dos argumentos importantes. Es decir, se abarcan algunos “montajes” al representar ciertos detalles de la historia. Se eliminan o añaden algunos materiales en el escenario para mostrar su comprensión sobre la historia.

El “sueño americano” y la muerte de Cio-Cio-San convierten la historia en más trágica. La imaginación ilusionada e irreal de esta mujer sobre América es el motivo para su final pesimista. Como una mujer oriental, piensa que el hombre occidental puede realizar su “sueño” de vivir juntos en un país diferente. Sin embargo, su esposo americano, en realidad, no tiene esta intención, solo la considera como “un juguete” para complacerle. Por eso, su “sueño” no se puede realizar para siempre.

En cuanto a la muerte de esta mujer, se trata de una escena más trágica, porque en la historia original del libreto, se diseña que esta mujer se suicida para defender la reputación de su familia. Es un estilo de muerte muy heroico para los hombres japoneses. Según la cultura japonesa, el *harakiri* o *seppuku* (cortar el abdomen) es un ritual de suicidio especial para los *samuráis* con el fin de defender su buena fama, en el libro de Tsunetomo Yamamoto, se concreta el espíritu de los samuráis de la muerte con su título. No obstante, las mujeres japonesas tienen otras formas de realizar el suicidio por motivo de morir con honor, que es *jingai* (自害), se realiza generalmente por cortarse el cuello con un pequeño cuchillo. Esta forma de muerte se ha convertido en un ritual específicamente femenino en la cultura japonesa.

En las puestas en escena, la muerte de Cio-Cio-San es como consecuencia de no poder conseguir el reconocimiento en el mundo occidental y tampoco puede ser aceptada por la sociedad japonesa. Por eso, decide suicidarse. Aunque ella es la persona que sufre y fue abandonada por su esposo y sus familiares, acaba su vida por defender y honor y el buen nombre de su familia. Su muerte puede considerarse como un sacrificio de esta mujer y un “hecho obligatorio” a pesar de que se realiza por ella misma, porque la irresponsabilidad del hombre americano y la regla invisible de su familia le empujan a

morir. Al mismo tiempo, la forma de muerte de esta mujer (cortarse el cuello con la daga de su padre) está en línea con el suicidio ritual femenino de Japón.

- Representación de “sueño americano” de Cio-Cio-San en las puestas en escena

El segundo acto de la ópera *Madame Butterfly* se inicia con el diálogo de Cio-Cio-San y Suzuki, que discuten por la ausencia de Pinkerton. La dueña cree que su esposo definitivamente regresará. Por un lado, le prometió regresar cuando los petirrojos construyeran sus nidos; por otro lado, su esposo le dijo que cerrara la puerta con la cerradura, y lo que significa que el hombre tenía miedo de que alguien la llevara de la casa. Sin embargo, desde el punto de vista de Suzuki, el hombre americano nunca trata a su dueña como una verdadera esposa, él no volverá cuando regrese a los Estados Unidos. Por eso, los dos tienen una pelea acalorada sobre este tema.

Las representaciones operísticas en esta escena también tienen una preparación del escenario para mostrar los diferentes puntos de vista de los dos personajes.

En la puesta en escena 2008, el escenario está dividido en dos partes por un carácter “*shi*”) 死, lo que significa “muerte” en japonés. Cio-Cio-San y Suzuki están respectivamente a los dos lados y sus posiciones son relativamente más iluminadas que el resto del escenario. Este carácter japonés también divide el escenario en dos espacios. Por la parte de Suzuki, se ve una estatua como de un buda, y la japonesa está rezando al dios japonés para salvar a su amo del dolor. Sin embargo, por la parte de la escena de Cio-Cio-San, solo puede verse a esta mujer frente a una posición como el mar mirando mientras espera el regreso de su esposo. Las dos escenas comparadas significan que Cio-Cio-San deja de creer en la religión de su familia y tiene toda su esperanza sobre la vida en América con su esposo. Sin embargo, Suzuki todavía permanece en la creencia de los japoneses.

Además, este carácter “*shi*” sugiere, asimismo, el final trágico de Cio-Cio-San. El carácter la conecta con la escena donde está Suzuki y la estatua de buda, lo que significa que el lado de la sirvienta significa “vivir”, mientras que su lado simboliza “morir”. La parte que en que se escribe “*shi*” del escenario es tenue y oscura, lo que convierte esta escena más como un pasaje

que relaciona el mundo de los vivos y los muertos. También significa el destino irreversible de Cio-Cio-San, porque se suicidó después de que su esposo la abandonó y se llevó a sus hijos.



Fig. El inicio del segundo acto de la puesta en escena 2008

Este diseño con escenario partido también se utiliza en la puesta en escena en Opera Israel Tel Aviv 2016. En el comienzo de segundo acto, el escenario está partido en dos escenas también. En una parte, están un kimono brillante de Cio-Cio-San, que lleva en la ceremonia matrimonial, una caligrafía japonesa, así como un arreglo floral en maceta japonesa; en la otra parte, se puede ver materiales opuestos, el mueble moderno, lirios en jarrón cristal y una bandera estadounidense. Estos elementos muestran el deseo de la dueña sobre el mundo occidental, y el reconocimiento propio como la esposa del americano. Sin embargo, como en la izquierda siguen permaneciendo los materiales japoneses, esto simboliza que Cio-Cio-San todavía vive en el mundo japonés y no puede modificar su identidad como una japonesa.

Otro aspecto en esta escena, es que el diálogo de los personajes siempre se lleva a cabo desde la parte donde cuelga la bandera estadounidense. Cuando el cónsul estadounidense visita la casa de Cio-Cio-San, ellos siempre se comunican en la parte más cerca de la bandera, lo que significa que la dueña de la casa está más de acuerdo con la vida americana en lugar de la de los japoneses. La vestimenta de esta mujer también

corresponde a esta escena, en la que lleva un vestido de estilo moderno y zapatos de tacón. Esta forma de vestir tiene gran diferencia con la imagen de la mujer japonesa tradicional.



Fig. Una escena en la representación 2016

Esta forma de representación dual también aparece en la puesta escena 2017 en la Scala de Milán. Se muestra un escenario partido al comienzo del segundo acto de esta ópera. Aunque está puesta dentro de la casa de Cio-Cio-San, se representan dos escenas en contraste en el mismo escenario. Una puerta que está en el centro divide a la dueña y su sirviente en dos lados, tal y como la función del carácter “*shi*” en la puesta en escena 2008 en Tel Aviv.

En este escenario, Cio-Cio-San y Suzuki han formado una comparación destacada en términos de vestimenta y entorno circundante. En esta escena, la dueña lleva un vestido de estilo occidental y de color negro, en contraste con esta forma de vestir, la sirvienta se pone un kimono de marrón claro. Los objetos alrededor de las dos mujeres también están en línea con sus formas de vestir. Por la parte de Cio-Cio-San, se puede ver un reloj de estilo moderno, el retrato de Jesús, así como la máquina de coser; por el contrario, por el lado de Suzuki, se ve a ella sentada ante una estatua de Buda, detrás de

ella están los retratos de la familia. Los muebles de los dos lados también muestran estilos diferentes. Todos estos elementos construyen dos formas de vida distintas.

Cio-Cio-San está muy ansiosa por la vida occidental, los objetos a su alrededor son el reflejo de su “sueño americano”, por los que representan los elementos modernos y novedosos y se muestra la mentalidad y vida de esta mujer recibe como la influencia de la cultura occidental. Dentro de todos los objetos, el retrato de Jesús constituye un elemento que muestra más su transformación de creencia religiosa. También es un signo de una separación completa de la sociedad japonesa tradicional.



Fig. La comparación de Cio-Cio-San (izquierda) y Suzuki (derecha) en la misma escena

En las otras dos puestas en escena (la representación de 2004 en Arena di Verona y 2009 en Metropolitan), aunque no incluyen tales escenas con contrastes para el escenario, se utilizan otros elementos para establecer el deseo de Cio-Cio-San sobre el mundo occidental, en concreto, el vestuario, el mueble que se utiliza por Pinkerton, etc. La puesta en escena se concentra en establecer un escenario con más elementos japoneses. En cuanto a la representación de 2009, se incluyen bastantes escenas metafóricas, por ejemplo, el uso de muñecas para reemplazar personas reales y cintas de colores variados. Sin embargo, no sean las tres representaciones anteriores en 2008, 2016 y 2017, o estas dos en 2004 y 2009, todas demuestran completamente el proceso de transformación emocional e ideológica de Cio-Cio-San. Cada puesta en escena muestra la vida de la

mujer llena de espera y anticipación a una espera desesperada, y termina con una tragedia completa. Y el partido del escenario es una representación concreta del “sueño americano” de la mujer y muestra la compresión de estas puestas en escena con respecto a esta idea en la historia original.

- **La metáfora de la muerte y el diseño de la escena de suicidio**

En la historia, la muerte de Cio-Cio-San es un final inevitable y una escena primordial para las puestas en escena, porque es el apogeo de la historia y una pista importante que encarna completamente el núcleo trágico de esta historia. En consecuencia, al diseñar el escenario, se incluyen bastantes escenas particulares en las puestas en escena para sugerir “la muerte” o “el destino trágico” de la mujer. Estas escenas a pesar de que no se mencionan en la historia original, se crean por las representaciones operísticas para que la emoción de los espectadores llegue al apogeo al ver el suicidio de esta mujer.

En la representación de 2004 en Arena di Verona, la escena de la muerte de Cio-Cio-San obedece la forma normal de suicidio. Después de despedirse de su hijo, esta mujer se apuñala con una daga en su abdomen. En la última escena, se puede ver a la mujer tirada en el suelo sola. La luz amarillo tenue está cubierto su cuerpo, en la otra parte a lo alto del escenario, se ve Pinkerton llamando su nombre “Cio-Cio-San”. Sin embargo, la mujer ya no podía oír. A través de este diseño, se crea un efecto como en el sueño de esta mujer. El llanto de Pinkerton puede ser sólo una fantasía de ella, en el mundo real, solo queda una mujer muerta solitaria. En esta escena, el hombre permanece en una distancia lejana con la mujer como si fuera una imaginación de la japonesa antes de morir. Y lo convierte en este final más trágico y lamentable.



Fig. La muerte de Cio-Cio-San en la puesta en escena 2004

En la puesta en escena de 2008 se incluyen muchas escenas que aluden al destino final de esta mujer. Al principio, no empieza con el diálogo de Pinkerton y el casamentero, sino se inicia con una representación de tres hombres en el escenario oscuro, con luz tenue. Los tres hombres cubren sus rostros de color blanco y llevan ropa negra. Entre ellos, dos hombres tienen dagas en sus manos, y las levantan sobre sus cabezas como si decidieran acabar su vida inmediatamente. Y el otro hombre sostiene una vaina en su mano, al ver los dos hombres levantar sus dagas, este hombre intenta impedir sus actos. Sin embargo, el hecho de este hombre no lleva a cabo con éxito, los hombres apuñalan las dagas dentro de su abdomen, y el primer acto de esta ópera empieza.

Este inicio establece un entorno inquietante y peligroso para todo el escenario, y simboliza que las siguientes escenas no están definitivamente llenas de felicidad y alegría. Los dos hombres también simbolizan la muerte de la mujer japonesa, por lo que ella también acaba su vida con la daga.



Fig. La escena inicial en la puesta en escena 2008

Sin embargo, el inicio de esta representación no es la única escena que convierte esta puesta en escena más peculiar con respecto a las otras. Se diseña otra figura que aparece en la escena de la boda y el final del primer acto. Esta mujer tiene una imagen extravagante y terrorífica, todo su cuerpo está cubierto por el color blanco (pelo, vestimenta, rostro). Su comportamiento también actúa como una anciana. Una característica en esta representación operística se encuentra el diseño de los personajes japoneses. Todos ellos se cubren sus rostros con el color blanco, por eso, esta anciana también se representa como una japonesa. Su apariencia es muy consistente con el ambiente animado y feliz de la boda. La imagen de esta anciana contrasta con la de Cio-Cio-San. La prenda de color rojo que lleva por Cio-Cio-San es un signo de una esposa

joven. Sin embargo, la ropa de color blanco que se pone la anciana se puede relacionar con un sentimiento tranquilo.

Además, la aparición de esta anciana en el final del primer acto también tiene un significado simbólico. En esta escena, Cio-Cio-San está en la etapa mas feliz de su vida, porque ha sentido el cuidado de su esposo. La pareja acaba de confirmar el amor entre sí. Y esta mujer surge cuando la pareja desaparece en el escenario para pasar su noche maravillosa. Lo que debería haber sido una escena feliz ya no tiene el significado original debido a la aparición de ella. Otro detalle es el color de la vestimenta de Cio-Cio-San y la anciana que son del mismo color. El blanco también se utiliza para la escena del suicidio de Cio-Cio-San, por eso, esta mujer que siempre acompaña a la esposa, puede ser un signo de “muerte” y un símbolo sobre el final trágico de ella.

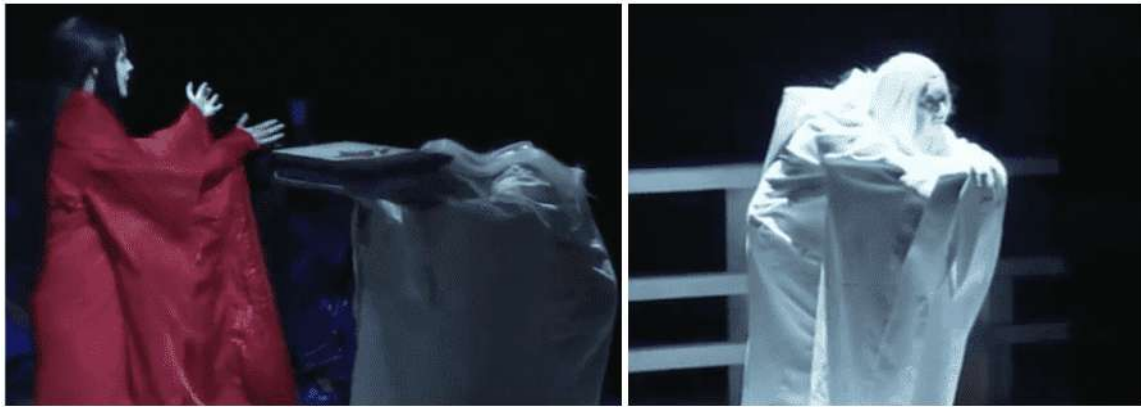


Fig. La anciana en la puesta en escena de 2008

En la última escena, aparecen otra vez los hombres que se encuentran al inicio de este montaje. Esta vez, ellos se convierten en las personas que entregan la daga a la mujer. Al final, la mujer acaba su vida con la daga apuñalan su abdomen. En esta escena, se puede ver que esta mujer lleva un vestido blanco con una cinta roja atada en su cinturón. Detrás de ella, se ve el fondo de color rojo profundo y tiene un sol negro que cuelga al cielo. El fondo tiene el color como la sangre de Cio-Cio-San y se convierte en la escena más sagrada.



Fig. El suicidio de Cio-Cio-San en la puesta en escena de 2008

La representación de 2009 en Metropolitan empieza con la danza de una bailarina que tiene el rostro oriental. Esta mujer lleva un vestido de color blanco y en su cinturón se encuentra dos cintas rojas, y cogen dos abanicos plegables en sus manos. Al acabar su danza, aparecen dos personas en el escenario que cubren su rostro con un velo transparente con el movimiento de la mujer, las cintas rojas también “bailan”. Esta escena acaba con todas las cintas reunidas al lado de esta muerte, y ella se pone un velo de novia tal y como se pone Cio-Cio-San en su boda. Esta escena también está en línea con el final de esta representación. En esta última escena, también aparecen las cintas rojas, sin embargo, estos objetos dejan de ser decoración para la bailarina, sino un símbolo de sangre y muerte. En la escena final, cuando Cio-Cio-San corta su cuello con la daga, las cintas rojas se extienden por la posición de su herida como sangre a borbotones.

Un diseño interesante es la forma de suicidio de esta mujer en esta escena. A diferencia con otras representaciones operísticas, en esta puesta en escena, se utiliza la forma “cortar el cuello” para suicidarse. Esta forma de muerte está muy consistente con el suicidio ritual femenino en Japón.



Fig. El uso de cintas rojas y vela en la puesta en escena de 2009

Un diseño especial en esta puesta en escena se encuentra en el uso de unos “muñecos” que reemplazan a gente real. En concreto, los sirvientes, el hijo y Cio-Cio-San. Especialmente, en la noche cuando Cio-Cio-San espera la llegada de Pinkerton, esta mujer se convierte en un “muñeco”. Esta escena significa que esta mujer está siempre manipulada y controlada por otras personas, como una muñeca. En su familia, no puede desobedecer la orden de los miembros mayores; cuando se enamora de Pinkerton, todo su corazón es atacado por este hombre. Su sueño es vivir con su esposo en el país norteamericano, sin embargo, eso es solo una imaginación que nunca se puede realizar. La representación de la “muñeca Cio-Cio-San” en el tercer acto también confirma esta realidad.

Es una forma novedosa para mostrar el proceso de espera de esta mujer en esta puesta en escena. En el libreto, se describe la escena como:

“Cae poco a poco la noche.

Suzuki cierra el *shosi* del fondo.
Butterfly lleva al niño junto al *shosi*,
hace tres agujeros en él: uno más alto para ella, uno más bajo para Suzuki
y un tercero, aún más bajo, para el niño, al que sienta en un cojín

...

Es de noche, los rayos de la luna iluminan
fuera del *shosi*.
El niño se duerme sobre el cojín
y Suzuki también se adormece, acostada:
sólo Butterfly permanece erguida e inmóvil.”

Por eso, la imaginación de Cio-Cio-San como una muñeca efectivamente es un diseño propio de esta puesta en escena. En comparación con otras formas para interpretar el proceso de espera de la mujer. Esta forma de interpretación rellena la parte vacía del escenario, y convierte esta escena más simbólica. A través del uso de la representación de la muñeca, se muestra el largo tiempo de espera de la mujer y el estado de ánimo ansioso de la mujer.

En la historia de producción de la ópera *Madame Butterfly*, Puccini también estaba impresionado por esta escena en el drama dirigido por el productor teatral David Belasco. En el libro de Behr Edward, *The Story of Miss Saigon*, se menciona la experiencia de Puccini al ver la representación del drama:

“As his characters wait and watch, night falls, stars appear, and the lanterns lit to celebrate Pinkerton’s return die one by one, leaving the stage in total darkness; then slowly, dawn breaks, and the birds begin to sing. Twelve hours have passed in fourteen silent minutes which held Belasco’s Broadway and West End audiences spellbound. It was this scene which confirmed the showman’s pre-eminence as ‘the wizard of the stage’, and which most impressed Giacomo Puccini when he saw the play at the Duke of York’s Theatre in London in 1900.” (Edward, 1991: 21)

Por eso, la escena de espera puede ser una de los episodios más importante para las puestas en escena operísticas, porque se muestra la quietud de los personajes, y dentro de este tiempo, el cambio y la transformación de emociones de los personajes tienen que mostrarse por la quietud. En esta puesta en escena 2009, el uso de una muñeca es una forma magnífica para reflejar tanto el paso del tiempo como los sentimientos cambiantes de Cio-Cio-San.

En esta escena final, la muñeca desaparece dejando solo un abanico plegable en la mano del actor que bailaba con la muñeca. Este hombre coge este objeto y lo pone ante el cuello de la cantante que desempeña “Cio-Cio-San real”. Este comportamiento sugiere la forma de muerte de esta mujer (cortarse el cuello). En la fantasía, la muñeca también se separa de su amor y está sumida en un sentimiento doloroso. En el mundo real, aunque Cio-Cio-San insiste en que su esposo regrese a su lado, se encuentra en una situación difícil y se siente triste.

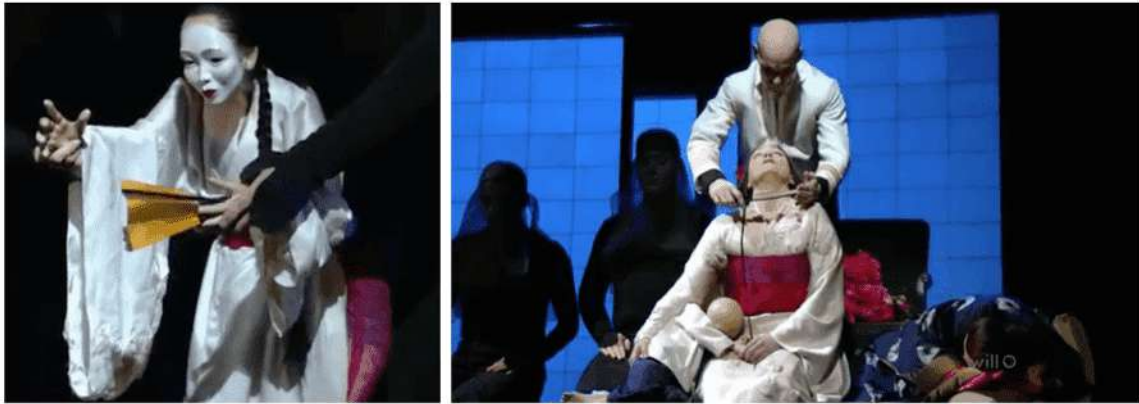


Fig. La “muñeca Cio-Cio-San” en la puesta en escena 2009 en Metropolitan

En la puesta en escena de 2016 en Opera Israel Tel Aviv, también tiene escena como ésta antes de suicidarse esta mujer. A diferencia con la representación 2009 que utiliza la muñeca, en esta puesta en escena. Se representan muchas mujeres que llevan kimonos y cogen linternas en sus manos. Al final, ellas dejan las linternas en el suelo, y la escena siguiente muestra que Cio-Cio-San lleva a su hijo dentro de la casa. Esta escena corresponde a la escena que vio por Puccini en el escenario del drama.

El uso de linternas significa que están en la noche, los personajes esperan y llega la noche. Y las luces encendidas para dar la bienvenida a Pinkerton se apagan cuando llega al amanecer. La salida de Cio-Cio-San, el hijo y Suzuki deja el escenario en oscuridad. Aunque en todas las escenas solo pueden escuchar el sonido de la música, se muestra perfectamente el paso del tiempo y la larga espera de los personajes.



Fig. Uso de las linternas en la puesta en escena 2016

Las linternas también se utilizan para la última escena cuando la mujer se suicida. La luz, las linternas en el suelo, así como los caracteres japoneses que están en lo alto del escenario corresponden a la escena trágica de la mujer. Cuando esta mujer se apuñala y pone la daga dentro de su cuerpo, la luz y las linternas de color blanco se cambian al rojo para simbolizar la muerte de Cio-Cio-San. Al mismo tiempo, los caracteres japoneses en esta escena, concretamente, “*shi* 死” (muerte), “*meiyo* 名誉” (honor) corresponde al motivo de su muerte en el sentido de la historia. Este diseño escénico hace que su muerte se trata más de defender su honor que de perder el amor de su esposo.



Fig. La muerte de Cio-Cio-San en la puesta en escena 2016

Otro detalle en la escena del suicidio es el peinado. A diferencia de la noche que está bien arreglado, ella deja su pelo suelto al enterarse que ha sido abandonada por su marido y suicidarse. Las diferentes formas de los peinados también muestran el cambio de su sentimiento desde la espera con anticipación a la desesperación total.



Fig. Peinados comparativos de Cio-Cio-San en la puesta en escena 2016

En la puesta en escena 2017 en la Scala de Milán, se incluye la escena cuando los tres personajes limpian la casa y la decoran con las flores. Esta escena muestra el estado de ánimo feliz de Cio-Cio-San en este momento. Al enterarse de la noticia de su esposo, piensa que la larga espera llega a su fin, y finalmente se está reuniendo con Pinkerton. En las letras de esta aria, ella llora de alegría e incluso contrarresta las palabras del Bonzo y el príncipe japonés Yamadori por lo que ellos deducen que ella fue abandonada.

“¡Qué dirán ahora! ¿Y el tío Bonzo?
 (con una pizca de ironía)
 ¡Tan contentos como estaban con mi desgracia!
 ¡Y Yamadori con su languidez!
 ¡Burlados, abochornados,
 desilusionados los muy ingratos!”

Por eso, en comparación de la puesta en escena 2009 que refleja la emoción triste de la mujer en su imaginación, esta representación muestra más la alegría de la mujer, porque desde su punto de vista, el largo tiempo de espera ha valido la pena. Lo que más le importa es cómo otros evalúan la relación con su esposo, porque cree que su esposo la

ama en el fondo de su corazón y cree firmemente que Pinkerton también está ansioso por reunirse con ella. En el futuro definitivamente vivirán en ese feliz e igual país occidental.



Fig. La casa de Cio-Cio-San en el tercer acto en la puesta en escena 2017

En la puesta en escena, Cio-Cio-San también elige el ritual de “cortarse el cuello” como la forma de acabar con su vida. Es una forma culturalmente muy femenina. Sin embargo, en comparación con otras puestas en escena en que se muestra a la mujer que se suicida sola en el escenario, esta escena en 2017 es como una escena sagrada, porque alrededor de la cantante, están otras mujeres que también llevan kimono de color blanco. Cuando Cio-Cio-San corta su cuello con el cuchillo, ellas lloran con lágrimas cubriendo sus rostros. Además, el hijo está a su lado, se cubre sus ojos con la cinta blanca. Este pobre niño no siente la emoción dolorosa y la salida de su madre. Al lado de ella, también tiene una estatua de buda, lo que simboliza que esta mujer regresa a su religión, a la creencia japonesa. Ella quiere recuperar el honor de su familia, por eso, este objeto representa su creencia en este momento.



Fig. La muerte de Cio-Cio-San en la puesta en escena 2017

3.3.4 La comparación de otros personajes como una forma para interpretar culturas japonesas y occidentales

En las representaciones operísticas hay otras figuras japonesas que juegan un papel importante para la historia, entre ellos, se encuentra la sirvienta *Suzuki* y el tío de Cio-Cio-San, el *bonzo*, así como el hijo de Cio-Cio-San y Pinkerton. Ellos son japoneses, pero a través de la interpretación de los tres personajes, se puede ver dos imágenes sobre la representación sobre la gente común japonesa en las puestas en escena e investiga cómo ellas connotan lo “japonés” en el escenario.

La imagen de Suzuki tiene muchas similitudes en las representaciones, porque es una japonesa sensata a los ojos de los estadounidenses ya que ella es la persona que intenta persuadir a Cio-Cio-San cuando está desesperada. Cuando su dueña siente dolor, reza a los dioses japoneses para que liberen a Cio-Cio-San de la pena y tristeza al renunciar a la idea de esperar a Pinkerton. A diferencia de su dueña, ella tiene una fidelidad sincera hacia su propia cultura y sus creencias religiosas japonesas. Esta característica se nos muestra mediante el diseño de su imagen en las puestas en escena. Además, es una persona bondadosa y siempre presta ayuda a su dueña. Aunque ella expresa su preocupación y disgusto con respecto a la irresponsabilidad de Pinkerton, no

culpa a Cio-Cio-San porque abandone a sus ancestros japoneses. Es la única japonesa que muestra simpatía sobre aquella pobre mujer.

En contraste con Suzuki, el tío de Cio-Cio-San tiene una imagen totalmente negativa. A través del análisis de este personaje, se puede ver el sistema patriarcal de la familia japonesa tradicional. El *bonzo* representa el poder superior dentro de todos los miembros de la familia de Cio-Cio-San y todas las personas le escuchan y obedecen. Es una persona que trae una sensación nerviosa y peligrosa para la boda. Con su llegada en la boda, se interfiere el ambiente agradable de los presentes. El diseño de su imagen refleja, por tanto, cómo se interpretan la cultura tradicional japonesa y el “villano japonés” en las diferentes puestas en escenas. Si Suzuki pretende mostrar a los japoneses amables y sensatos como ella; el *bonzo* pretende mostrar el control y el daño que la sociedad patriarcal japonesa hace a las mujeres, asimismo, la maldad y terquedad propia de este personaje.

En cuanto al hijo (el *Dolor*), su imagen es un reflejo del “sueño americano” de Cio-Cio-San. A través del diseño de esta figura, se muestra, de un lado, la esperanza de la mujer japonesa sobre la vida en un país occidental; y de otro lado, se explica el problema del mestizo en Japón. Esta figura hace que la situación de Cio-Cio-San sea aún más lamentable. En la novela de John Luther Long, el hijo es la razón de vivir de esta mujer japonesa. Sin embargo, en la ópera, se convierte en una historia más trágica, porque esta figura representa la mejor esperanza de esta mujer. Su nombre puede revelar este detalle. Cio-Cio-San dice a Sharpless que el nombre de su hijo es “Dolor”, pero cuando Pinkerton regrese a la familia, cambiará su nombre al de “Alegría”. Por lo tanto, en la escena final, cuando Pinkerton quiere llevar a su hijo al lado de Cio-Cio-San, la mujer aparece que pierde todo, el amor de su esposo y el hijo, asimismo, el “sueño americano” se rompe.

- La imagen de Suzuki

En las representaciones, las vestimentas de Suzuki mantienen un estilo como el del vestuario tradicional japonés.

En la *Madame Butterfly* en Arena di Verona (2004), Suzuki lleva un vestido de color verde profundo, y sin patrones, lo que simboliza su identidad como una japonesa y una

sirvienta. Este personaje no cambia esta forma de vestir hasta el final de la representación. Este vestido también significa fidelidad hacia su propia cultura, no cambia su creencia como su dueña, ni está segura del regreso de Pinkerton como lo está ella. En la primera escena de su aparición, Pinkerton muestra un comportamiento frívolo con ella. Le toma la barbilla con la mano. Y Suzuki simplemente baja su cabeza y no mira al estadounidense. Aunque ella comienza sus palabras con una línea de elogios para Pinkerton. Pero frente a las acciones frívolas de este estadounidense, todavía mantiene la cortesía japonesa.



Fig. Suzuki y Pinkerton

En la representación de 2009 en el *Metropolitan*, Suzuki tiene dos vestidos, que son de estilo japonés, lo que significa que no cambia su identidad y reconocimiento como japonesa. Un vestido de Suzuki es un kimono de color llamativo y el otro es uno de color azul profundo. Los lleva en diferentes momentos de la historia. La primera es la que vestía cuando aparece por primera vez en el escenario como sirvienta, y la segunda es cuando vive con Cio-Cio-San después de que Pinkerton se fuese de Japón. Esta forma de vestir en diferentes etapas muestra, de un lado, el paso del tiempo, de otro lado, la condición actual de la familia de Cio-Cio-San. En comparación con el kimono más brillante, ahora lleva un vestido de color más simple, lo que alude a que la situación después de la salida de Pinkerton fue de mal en peor.



Fig. Suzuki

En las dos puestas en escenas de 2016 (la de Israel) y 2017 (la de La Scala de Milán), el estilo del vestido de Suzuki en el escenario no tiene mucha diferencia, es un vestuario como el *kimono* tradicional. En las dos representaciones, esta figura cambia una vez su vestido. El primer conjunto de ropa es más hermoso que el segundo, que simboliza el cambio de la situación económica de la familia.

En la representación de 2016, la sirvienta tiene dos prendas, sin embargo, el estilo de su ropa no cambia mucho. El primer vestido es un kimono de color de verde oscuro que lleva en el primer acto cuando aparece por primera vez en el escenario. Y el segundo atuendo es un kimono de color marrón y blanco. Los dos vestidos no tienen muchos adornos, en comparación con el *kimono* de Cio-Cio-San, su ropa es más simple, lo que muestra su identidad como sirvienta. Aunque ella cambia su ropa en diferentes etapas, mantiene el estilo japonés. Esta característica típica, de un lado, hace que los espectadores reconozcan su identidad como sierva y como una japonesa; de otro lado, como se ha analizado, muestra su reconocimiento propio como la “japonesa”. En la historia, es una persona que reza al dios japonés para que libere a Cio-Cio-San del sufrimiento y dolor de separarse de Pinkerton. Suzuki no piensa como su dueña y no tiene la esperanza de ser una “estadounidense”. Esta forma de vestir y cambio de vestido en la representación de 2017 tiene el mismo significado.



Fig. Suzuki en la representación Opera de Tel Aviv Israel 2016 (arriba)
Suzuki en la representación La Scala de Milán (abajo)

No obstante, en la representación de 2017 en la Scala de Milán, una diferencia presente es el maquillaje de esta mujer. Ella cubre su rostro con color blanco igual que Cio-Cio-San. Esta forma de maquillaje destaca su característica como una “japonesa”, porque es una forma para mostrar su identidad en una historia que establece el contexto cultural en Japón. Esta forma de maquillaje también se ve frecuentemente en las representaciones escénicas, sin embargo, cuando se combina con el contexto de esta ópera, el “rostro blanco” se convierte en una buena manera de mostrar las características de los roles japoneses, a pesar de que es una expresión estereotipada, porque en la historia, Suzuki es solo una sirvienta de la familia de Cio-Cio-San. A diferencia de su dueña, ella no es una *geisha*, por consiguiente, el rostro blanco para esta figura no es tan

adecuado. En la representación de 2016 en la Opera de Tel Aviv, no se utilizó el rostro blanco para Suzuki, sin embargo, este maquillaje se usa para Cio-Cio-San. De esta manera, se diferencian las diferentes identidades de la sirvienta y la dueña y sus profesiones. Este diseño refleja la atención de los directores a los detalles de esta historia.



Fig. Suzuki en la puesta en escena 2008 en Israel

En cuanto a la representación de 2008 en Israel, la imagen de Suzuki cambia considerablemente. La mujer deja de tener características como una japonesa salvo su maquillaje. El “rostro blanco” es el único elemento japonés que permanece en esta representación operística. Sin embargo, en esta puesta en escena, no solo Suzuki, sino también todos los “japoneses” tienen esta forma de maquillar sus caras. Se ha convertido en un símbolo caracterizado solo para ellos. Esta imagen inherente (el rostro blanco para los japoneses) se fortalece a través de usar este maquillaje para solo los actores que desempeñan los japoneses. En comparación con la imagen de Suzuki en otras representaciones escénicas que utilizan bastantes materiales japoneses. En esta puesta en escena, para esta mujer, se deja de usar los elementos orientales en su vestuario y peinado. Ella es como una sirvienta que puede aparecer en otras historias, este cambio hace que las personas presten más atención a la historia en sí misma, en lugar de mostrarla en los elementos japoneses.

En las diferentes representaciones escénicas de *Madame Butterfly*, el diseño de la figura Suzuki siempre refleja muchos materiales japoneses. Se muestra, por un lado, el reconocimiento de esta persona sobre su propia cultura japonesa. Ella representa a las personas japonesas que no tienen esperanza sobre la vida estadounidense. Y muestra el “rechazo” sobre esta cultura “occidental” moderna. Por eso, en muchas puestas en escenas, esta figura siempre lleva vestuario de estilo tradicional japonés, tal y como en la del Metropolitan de Nueva York (2009), en la de Israel de la Opera Tel Aviv (2016), así como, la de la Scala de Milán (2017). Aunque las diferentes representaciones tienen diferencias en el detalle del uso del atuendo para esta figura, mantiene el uso de materiales japoneses para ella.

En contraste con las representaciones anteriores, la puesta en escena en 2008 cambia totalmente la imagen de Suzuki. La mujer deja de coincidir con la imagen de “una japonesa” a los ojos de los espectadores. Sin embargo, este cambio tiene una función importante, lo que es una debilitación sobre su identidad como una japonesa. Esta historia puede aparecer en cualquier cultura. La gente puede concentrarse en los elementos trágicos de la historia y en lugar de centrarse solo en los sacrificios y tragedias de estas mujeres japonesas.

El punto controvertido del guión de esta historia es que retrata la imagen de una mujer japonesa que persigue demasiado el “sueño americano” y tiene mucha imaginación buena a su esposo estadounidense. Por lo tanto, puede ser un poco exagerado en términos de la fantasía japonesa de la vida estadounidense. Si debilitamos la exhibición de la cultura japonesa en la representación teatral, puede hacer que la representación se centre más en mostrar la tragedia de las mujeres, reduciendo así el elemento de “Orientalismo” de la historia.

- **La imagen del Bonzo**

En la historia de *Madame Butterfly*, el *bonzo* es un personaje muy importante para mostrar la “tradicionalidad” de la cultura japonesa. En comparación con otros personajes japoneses, es una persona más terca e insiste en su propia cultura y religión. Al mismo tiempo, es un representante del sistema patriarcal japonés. La llegada de esta persona en

el escenario rompe la tranquilidad de la boda y alegría de la pareja y los invitados. Por eso, en el diseño sobre este personaje se reflejan más elementos de la cultura japonesa y muestra cómo los occidentales presentan esta “característica japonesa”.

Para conformarse con la profesión del tío de Cio-Cio-San, este personaje siempre es diseñado como un monje japonés. Ellos llevan prenda de *kasaya* (vestuario de monjes y monjas budistas) de color negro y un sombrero de bambú excepto los monjes tienen más reputaciones. Para más cerca de la imagen de monje japonés, este personaje lleva un bastón delgado tal y como en las representaciones de 2004 en la Arena di Verona y la de 2009 en *Metropolitan*.



Fig. El vestuario de monje japonés

En las dos puestas en escenas, esta figura tiene una imagen como un monje común japonés. Se cambia solo el color de la prenda. En vez de usar el color negro, se utiliza los colores más brillantes. En la representación de 2004, el bonzo lleva un *kasaya* de color dorado, rojo y un paño de hombro negro, este cambio representa su identidad respetuosa como un *bonzo* y como el líder de la familia. Lo mismo en la puesta de escena de 2009, el tío también tiene un vestuario mezcla de color marrón, amarillo y negro, este diseño simboliza su majestad y solemnidad. Las dos formas de vestir son una interpretación sobre la “tradicionalidad” japonesa. Dado que es alguien que va a acusar a Cio-Cio-San de traicionar a su familia y la religión japonesa, su presencia con esta imagen digna en

estas dos representaciones escénicas también se encaja con la imagen de este personaje en la historia.



Fig. El *Bonzo* en la puesta en escena 2004 (izquierda) y 2009 (derecha)

Sin embargo, además de la imagen similar a la de los monjes japoneses ordinarios, hay más diseños para este personaje en otras puestas en escena. La imagen de este personaje es variada, lo que refleja el uso de los materiales japoneses característicos.

En la representación de 2016 en Tel Aviv Israel, el tío tiene una imagen como un malo en el teatro escénico japonés *Kabuki*. Este hombre pinta su rostro como un monstruo en la cultura japonesa, su cabello rojo profundo y el vestuario especial muestra que no es una persona simpática ni de imagen positiva. La aparición de esta persona en el escenario provoca la inquietud de los espectadores. A pesar de que esta figura es un bonzo en la historia, en esta representación, no se diseña de tal forma. En cambio, se interpreta en forma de *Kabuki*, una representación teatral tradicional japonesa. Por consiguiente, no solo se muestra la cultura japonesa, sino también cumple la tarea de establecer un japonés que es peligroso e insiste en su propia religión.

La imagen del *bonzo* en la puesta en escena 2017 en La Scala de Milán también es novedosa. Este personaje lleva una ropa negra por completo. Su rostro también se ha transformado en un monstruo parecido a un *Kabuki*. A diferencia de la puesta en escena de 2016, es calvo. Esta característica está de acuerdo con el monje budista común que solemos ver. Sin embargo, para los monjes japoneses, afeitarse la cabeza no es necesario.

El color negro para el monje es normal, sin embargo, cuando se combina con el rostro terrorífico y la cabeza calva se convierte a este hombre en una persona peligrosa y horrible en la apariencia. El tío parece que proviene del infierno, en lugar de ser un humano. Esta puesta en escena en realidad está diseñando al tío como un villano que bloquea la fantasía y esperanza de Cio-Cio-San. Lo que originalmente es una escena de boda armoniosa y feliz fue repentinamente interrumpida por una persona terrorífica y la alegría llega a su fin. También anuncia la tragedia y la desesperación de la vida de Cio-Cio-San en el futuro.

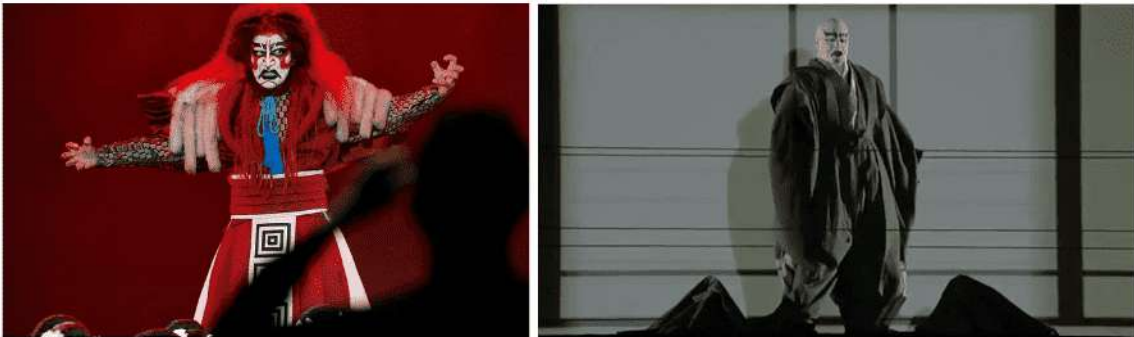


Fig. El *Bonzo* en la puesta en escena de 2016 (izquierda) y 2017 (derecha)

En la representación de 2008 en Tel Aviv, la imagen del *bonzo* es totalmente diferente que la de otras puestas en escena. Igual que otros personajes en esta representación, este personaje también ha quitado muchos elementos que pueden ser identificados como “japonés”. La persona deja de ponerse la ropa; está completamente desnudo y lleva una máscara como un demonio. Con un bolígrafo rojo en el pecho, escribe la palabra “命” (se puede explicar como “destino” o “vida”). Esta imagen tiene mucha diferencia con la de un monje japonés, e incluso no tiene la apariencia de un ser humano. En comparación con la representación 2017, la figura en esta puesta en escena es un poco más aterradora. Se interpreta este personaje de una manera particular, porque no intenta utilizar los materiales para este hombre que insiste en la religión natal; por el contrario, se inventa una persona que tiene una imagen como un “villano” que se puede aparecer en cualquier representación teatral. A la vez de ver este personaje, se puede identificar la apariencia como la de una persona mala o peligrosa.



Fig. El *bonzo* en la puesta en escena 2008

- La imagen del hijo de Cio-Cio-San y Pinkerton

Además de los dos personajes anteriores en *Madame Butterfly*, en las representaciones hay otra figura que también es muy especial, la del hijo de Cio-Cio-San y Pinkerton, por lo que él representa a una persona que puede relacionarse con una parte estadounidense y la otra parte japonesa. Es un reflejo del problema “mestizo” en el mundo real de aquel entonces, de otro lado, consiste en una reflexión del “sueño americano” de Cio-Cio-San.

Una cosa curiosa es, en casi todas las representaciones operísticas, el actor que desempeña el hijo de Cio-Cio-San y Pinkerton es un chico que tiene el rostro típico de características *occidentales*. Cuando se ve su apariencia, podemos reconocerlo como un niño que tiene relación con su padre estadounidense. Una de las características es el color de pelo del niño. Casi todos los niños tienen el cabello rubio y contornos faciales como los de un occidental. Desde la apariencia facial de estos actores, no pueden verse los rasgos japoneses, aunque en algunas representaciones se utiliza el atuendo de estilo japonés para que cuenten con materiales japoneses. No obstante, al elegir los actores del hijo, siempre tiene un rostro muy “occidental”. Además, cuando eligen el vestuario para este personaje en las puestas en escenas, se considera usar la prenda de modo marinerito. Esta forma de vestir se le relaciona con la profesión de su padre, y refleja la idea de Cio-Cio-San sobre la identidad de su hijo.

En la representación de 2004, el niño que desempeña al hijo de Cio-Cio-San tiene su cabello rubio y rizado y su rostro es como su padre, tiene características típicas de un “occidental”, lo que marca su identidad como un mestizo. En esta puesta en escena, él siempre lleva una ropa de estilo como el atuendo japonés. Esta forma de vestir corresponde al vestido de Cio-Cio-San en el segundo acto, porque en esta parte de la puesta en escena, esta mujer japonesa no puede mantener la vida como en la que está cuando se encuentra al lado de su esposo. El vestuario de estilo y color similar de la madre y el hijo simboliza la relación de sangre de las dos personas. Además, alude a que ellos están en la misma condición. El rostro y el vestuario del hijo significa, asimismo, que se puede encontrar tanto elementos occidentales como materiales japoneses en este niño. Es un signo de su compleja identidad.



Fig. El hijo en la puesta en escena 2004

En contraste con la imagen del hijo en la representación de 2004, este personaje en la puesta en escena de 2008 en Tel Aviv cambia el estilo del vestuario. El personaje lleva una túnica de color blanco como la de su padre. Esta prenda de un lado explica la relación del padre y el hijo; de otro lado, significa que Cio-Cio-San quiere que su hijo sea similar a Pinkerton. En la novela de John Luther Long, *Madame Butterfly*, Cho-Cho-San exige que su hijo y los sirvientes hablen inglés en la casa. Esta “regla” especial refleja su deseo de vivir juntos con su esposo en el futuro. Ella piensa que cuando su esposo regrese a Japón, pueda recordar todas las memorias cuando están juntos, y esté satisfecha de que sus familiares mantengan el estilo de vida como los estadounidenses. En esta representación, la forma de vestir del hijo tiene el mismo significado. Cio-Cio-San viste a su hijo como Pinkerton para hacer destacar su identidad como el hijo de un

estadounidense y, por otro lado, es una forma de extrañar a su esposo. Al igual que Cho-Cho-San en la novela, anhela el amor y el cuidado de su esposo, y espera que Pinkerton la lleve de regreso a Estados Unidos. En consecuencia, en esta puesta en escena, el hijo se ha convertido en un símbolo de su “sueño americano”.

Cabe mencionar otro detalle en esta representación de 2008, se elige un actor que tiene un rostro como un israelí en lugar de elegir el niño que tiene la apariencia como un estadounidense. Este cambio hace que esta puesta en escena conecte con Israel donde realiza esta representación, al mismo tiempo, lo hace más especial que los demás.



Fig. El hijo en la puesta en escena 2008

En la representación de 2009 (Metropolitan) y de 2017 (La Scala di Milán), el hijo tiene el mismo estilo de vestir, se pone ropa de marinerito, sin embargo, la imagen de los dos “actores” tiene muchas diferencias. En la puesta en escena de 2017, para el pequeño actor se eligió a un niño pequeño con características típicas occidentales (un niño tiene pelo rubio y rizado y sus ojos son azules), esta imagen corresponde a la del diseño común sobre este personaje.

Sin embargo, en la puesta en escena de 2009, tiene un diseño más novedoso sobre la imagen del hijo. El niño esta vez deja de ser un humano real, en cambio, se convierte en un marioneta de hilos manejadas por unos marionetistas. El uso de una marioneta no solo para el hijo, sino también para Cio-Cio-San. En la noche cuando la mujer, Suzuki, y el hijo esperan la llegada de Pinkerton, ella se convierte en una marioneta. Después de

experimentar el amor, separarse de su esposo y perderse, finalmente muere. La representación como “marioneta Cio-Cio-San” puede reflejar el tormento de su corazón.

El diseño de la marioneta para Cio-Cio-San y su hijo simboliza su soledad e impotencia, y el destino de ser manipulado por otras personas. Ellos nunca pueden decidir o cambiar su vida. En la familia japonesa, están controlados por los ascendientes. En el mundo estadounidense están considerados como “el otro”, y están expulsados del mundo occidental. En esta situación, el diseño de las imágenes del hijo puede ser una metáfora, porque ellos han perdido su reconocimiento en el mundo real. En especial, el hijo no tiene una imagen física como un ser humano, lo que simboliza que no tiene ninguna identidad, e incluso puede ser una hermosa fantasía imaginada por esta mujer japonesa.



Fig. El hijo en la puesta en escena 2009 (izquierda) y 2017 (derecha)

En la representación de 2016 en Opera Tel Aviv, el hijo tiene una imagen diferente, porque no utiliza el vestuario de *marinerito*. En cambio, lleva una camisa con corbata azul y pantalones de traje. Su apariencia es como un chico que tiene 7-8 años, es decir, mayor que los 3 años que tiene en la historia. Por eso, su estilo de vestuario y apariencia parece más maduro en comparación con el hijo en otras representaciones escénicas. Este diseño es una forma de destacar la identidad de este chico como el hijo de Pinkerton, porque lleva el estilo occidental; por otro lado, se muestra que han pasado muchos años desde que se fue Pinkerton. El tiempo de la salida de Pinkerton, quizás más de tres años, puede verse oscurecido aquí por la edad de este chico. También destaca cuánto tiempo ha esperado desesperada Cio-Cio-San.



Fig. El hijo en la puesta en escena 2016

3.3.5 Comparación de diseño de escenario en las diferentes puestas en escena

En las representaciones operísticas no solo se muestra el vestuario, el maquillaje y los disfraces de los actores, sino que se tiene en consideración, asimismo, la actuación de los actores sobre los personajes, sus diálogos en el escenario, así como sus movimientos y comportamientos denotan bastantes significados. Las diferentes puestas en escenas tienen sus propias formas para representar cada escena de la historia *Madame Butterfly*. Como es una historia sobre una mujer japonesa, las decoraciones del escenario y el movimiento de los protagonistas u otras personas constituyen un espacio semiológico; dentro de este espacio, se intercambian informaciones para expresar significados de cada escena.

En la misma escena, las personas tienen diferentes papeles y distintas funciones. Por eso, sus comportamientos y palabras reflejan sus contextos culturales. Sus posiciones en el escenario también son signos que muestran su estatus social o transmiten una cierta de información. Concretamente, Cio-Cio-San y Pinkerton siempre están en el centro del escenario para destacar su identidad como protagonistas. Los cantantes y los personajes que interpretan no son necesariamente del mismo país. Generalmente, los actores que se desempeñan como estadounidenses o japoneses no son realmente personas de estos dos países. Sin embargo, a través de sus disfraces y sus movimientos en el escenario nos conectan al trasfondo cultural original de estos personajes en lugar de los de los actores.

En el escenario, el intercambio de los personajes en la misma escena también explica la relación entre ellos. A través de observar el comportamiento de diferentes figuras, se puede conocer si su relación está cercana o lejana, en qué tipo de situación social se encuentran, así como qué tipo de relación desempeñan en esta situación.

En *Madame Butterfly* tenemos cuatro tipos de relaciones, que son: relación de pareja (Cio-Cio-San y Pinkerton), relación amo-sirviente (Cio-Cio-San, Pinkerton y Suzuki), relación de amigos o colegas (Pinkerton y Sharpless) y finalmente el parentesco (Cio-Cio-San y sus familiares). Estas relaciones complicadas se tienen que representar en esta corta puesta en escena, por eso, el diseño sobre cada escena en el escenario es muy importante.

En las puestas en escena, también existe la comparación de poderes. Existe la confrontación de poderes en el linaje de Cio-Cio-San; la comparación de poderes de mujeres y hombres. Y lo más importante, una comparación de poderes de *Occidente* y *Oriente*. Por consiguiente, en el diseño de escenario, se puede ver en diferentes escenas, las personas están en distintas posiciones para mostrar la confrontación de derechos y de poderes.

En las puestas en escena, la preparación del escenario es muy importante para representar el trasfondo cultural de la historia y el ambiente de las escenas. Todas sus escenas tienen lugar en Japón. En consecuencia, casi todas las representaciones escénicas sobre esta historia eligen preparar un escenario con características japonesas como fondo, y lo que se traduce asimismo en una gran cantidad de elementos culturales japoneses para estar más cerca del lugar donde se desarrolla la historia en el libro original.

La historia empieza con el diálogo de Pinkerton con el Goro, ellos están conversando sobre la decoración y la estructura de la nueva casa que acaba de comprar Pinkerton. En el proceso de introducir el entorno de la casa, este marino estadounidense le resultan extrañas las puertas corredizas, que también son una característica típica para las casas japonesas. Por eso, en las puestas en escena, la primera escena siempre se inicia en el espacio cerrado dentro de la casa. El comienzo en este escenario tiene mucha importancia para relacionar la historia con el contexto cultural. Y decide el ambiente general de la historia.

En la representación de 2004 en Arena di Verona, se utilizaron de elementos diferentes para representar el paisaje conjunto del puerto de *Nagasaki*. La primera escena de la historia en esta puesta en escena deja de aparecer dentro de la casa japonesa de Pinkerton. Por el contrario, se muestra el ambiente natural alrededor de su casa. Toda la escena es diseñada como en una montaña y debajo de este lugar está el pueblo y las personas que viven allí. Esto también se puede relacionar con el lugar donde se realiza esta representación. La Arena di Verona es un espacio abierto, un anfiteatro romano, por eso, es muy conveniente para preparar las escenas grandiosas.

Se representa también las actividades de las personas en la calle. Se puede observar en la calle están los vendedores que están ocupados en sus negocios, otras personas están comprando cosas. Además, se encuentran chicas japonesas en kimonos brillantes que salen con los jóvenes marineros de ultramar. Esta primera escena representa hábilmente tanto el paisaje natural del puerto como la situación social en aquel entonces, lo que es la búsqueda de *amor oriental* para los occidentales. Es justamente en este entorno social, donde tiene lugar la historia de Cio-Cio-San y Pinkerton.

En la escena de la boda, el escenario cambia de un paisaje de montaña a una escena dentro de la casa de Pinkerton. Porque en esta escena, todas las personas se reúnen en el lugar de la casa de la pareja para celebrar su boda. El centro del escenario está diseñado al estilo de una casa japonesa. Con la canción maravillosa de la esposa, ella y sus familiares llegan a la boda. Cio-Cio-San está cubierta por las sombrillas de aceite-papel y aparece en la multitud. En su mano coge un abanico plegable. Es una escena llena de materiales japoneses. Todos los elementos son para destacar el entorno cultural japonés y crear un ambiente como la boda oriental. En esta representación, se intenta recuperar el entorno japonés, las escenas tienen características japonesas para resaltar el contexto cultural de esta historia.



Fig. La representación 2004 en Arena di Verona

En contraste con aquella puesta en escena, en la representación operística de 2008 en la Opera Tel Aviv en Israel, se utilizan luces de diferentes colores para crear el entorno de cada escena en lugar de usar bastantes materiales japoneses. Al principio de la representación, la escena está dentro de la casa de la pareja. Pinkerton y el casamentero están hablando sobre la decoración de la casa. En esta escena, se utiliza la luz de color blanco para destacar la posición de los actores, y el resto del escenario está oscuro. Esto acentúa los movimientos y expresiones faciales del personaje, así como las interacciones del lenguaje corporal entre los personajes. La luz reemplaza el escenario complicado, y lo convierte en uno más simplificado. Este inicio transmite una sensación inquietante para la historia, y alude a que esta historia no se trata solo de amor. En esta escena, Pinkerton parece que no va a ser el protagonista de la boda, su expresión es seria, tampoco muestra la esperanza y alegría sobre este “matrimonio”.

La escena cuando aparece Cio-Cio-San y sus familiares también usa la luz de color rojo para crear el entorno de la boda. Este color corresponde al vestido de esta esposa. Este color es común para la boda, pero el rojo profundo no añade el ambiente agradable para esta escena, en cambio, se transforma esta escena terrorífica e inquietante. A excepción de Cio-Cio-San, los otros parientes que asisten a la boda estaban todos vestidos con ropa de color púrpura oscuro, que correspondía a las extrañas luces rojas de la boda, lo que hizo que la atmósfera general de la boda fuera aún más pesada y deprimente.

En la representación de 2009, no se incluyeron muchas decoraciones para el escenario. Solo en la escena para mostrar la casa de Cio-Cio-San y Pinkerton, donde se utilizan unos objetos como las puertas de madera. Las linternas de estilo oriental en esta puesta en escena es uno de los objetos más distintivos. Este artículo se utiliza para dos noches en la representación. La primera escena es cuando Pinkerton y Cio-Cio-San están juntos para compartir la primera noche. En esta situación, las linternas representan el sentimiento de Cio-Cio-San pasa de ser desconocida y tensa a un estado de familiaridad y amor caliente. Las linternas cierran y difunden, que simboliza la relación de la pareja de lejos a estrecha, y en fin se reúnen detrás de las dos personas enamoradas. En esta escena, las linternas son signos de felicidad y buenos recuerdos, y explica el sentimiento de Cio-Cio-San en este momento maravilloso con su esposo.

Sin embargo, en la segunda escena, el significado de este objeto ha cambiado considerablemente. Porque es una noche cuando Cio-Cio-San desea la llegada de Pinkerton con anticipación. En este momento han pasado tres años desde la separación de la pareja. Aunque Pinkerton se ha casado con su esposa verdadera, una mujer americana, esta mujer japonesa espera su regreso. Por eso, en esta noche, el sentimiento de Cio-Cio-San es totalmente feliz, pero nerviosa. Por un lado, tiene miedo de perderse el momento en que su esposo regresara, por otro lado, le preocupa que su esposo se distancie de ella y de su hijo. Para conformarse con este sentimiento complejo de esta mujer japonesa, también se utilizan las linternas para recordar a ella la memoria cuando está con su esposo. En esta escena, se utiliza también una marioneta que tiene la misma forma de vestir que Cio-Cio-San para reflejar la actividad mental de ella. Esta “mujer” de forma de marioneta experimenta los momentos felices y fue abandonada. A su alrededor está rodeado por las linternas tal y como en la noche de boda de la pareja. Sin embargo, en esta vez, se utilizan en la escena cuando la marioneta está abandonada. La marioneta es como Cio-Cio-San, no puede escapar del destino del abandono y la muerte. Por consiguiente, las linternas pueden establecer un ambiente triste.



Fig. La representación 2009 en Metropolitan

En la representación 2016 y 2017, se siguen utilizando los materiales japoneses para el escenario, sin embargo, tiene diferentes formas para representarlos.

En la puesta en escena 2016 en la Opera Tel Aviv, el conjunto del escenario está diseñado de forma moderada como se puede ver en la actualidad. En el inicio y la escena de la boda, Pinkerton, Sharpless y otros invitados de la ceremonia parece que están dentro de un club nocturno. En estas escenas, se puede ver al bar, los camareros y los clientes que están comunicándose. Este entorno no es un lugar ideal para celebrar una boda japonesa, porque es informal y lleno de gente desconocida para la pareja. Desde la preparación del escenario, se puede deducir la indiferencia de Pinkerton sobre este matrimonio. Nunca lo toma en serio tal y como el lugar que elige para la boda.

En esta puesta en escena, hay otro diseño interesante, y es el uso de panel publicitario con luz de neón y caracteres japoneses. Este objeto de colores variados está conforme con el ambiente de club nocturno. En esta representación, hay tres escenas utilizando la luz de neón con caracteres japoneses. La primera es cuando llega Cio-Cio-San y sus parientes en la boda. En esta escena, los paneles luminosos que tienen caracteres japoneses aparecen en lo alto del escenario. Se incluyen palabras relacionadas con las comidas, tales como “Carne asada” “sex”, “Restaurante Jardín”; así como las

vinculadas con la carrera de sexo, concretamente, “hotel”, “actuación de sex”, “quiosco de información sobre comercio sexual” (無料案内所). Estas palabras junto con el ambiente de club nocturno crean un espacio que se puede ver hoy en día en las calles de entretenimiento en Japón. Al mismo tiempo, se sugiere la relación informal de la pareja, ellos no parece que una pareja común, Pinkerton no tiene diferencias con las personas que vienen al bar nocturno para entretenerse.

Estos caracteres japoneses cambian, cuando Cio-Cio-San y Pinkerton declaran ser pareja ante el sacerdote. Se reemplazan por palabras como “希望” (esperanza), “壽” (longevidad), “夫婦愛” (amor entre la pareja), “絆” (para impedir), son las que se relacionan con el matrimonio. Sin embargo, a la llegada del tío de Cio-Cio-San en la boda, aparece una situación inesperada, todas estas palabras son “quemados” por el fuego que trae el tío. Es una escena simbólica porque las palabras que simbolizan la esperanza y mejores bendiciones desaparecen, y ésta corresponde al final trágico de esta mujer japonesa.

Las palabras japonesas también están utilizadas en la escena de suicidio de Cio-Cio-San, esta vez, los caracteres se transforman en “名誉” (honor), “死” (muerte), etc. Este se puede relacionar con el motivo de la muerte de esta mujer. En la historia original, esta mujer acaba su vida para defender la gloria de su familia. En esta escena, las palabras que muestran con luces coloridas y llamativas en las escenas anteriores, se cambian en colores blancos que están en fondos negros. Lo que hace que toda la escena sea más solemne y religiosa, y también se convierte la escena del suicidio de Cio-Cio-San en un acto más trágico.

Un detalle interesante es que en la escena de la boda y el suicidio de Cio-Cio-San, se utilizan caracteres de hiragana, sin embargo, en la escena cuando la esposa llega a la boda, se utiliza bastantes palabras de katakana, las que suelen ser usadas para palabras que tienen procedente de una lengua extranjera. Esta diferencia también muestra la influencia de la cultura occidental para la sociedad japonesa.

De hecho, esta puesta en escena se caracteriza por el uso de palabras japonesas, pero de una forma moderna. En comparación con otras puestas en escena que diseñan el escenario como una sociedad tradicional japonesa, esta representación crea una sociedad

más moderna y occidental a través de utilizar la luz de neón y preparar el escenario como un club nocturno. Se convierte en esta historia que puede suceder en la sociedad moderna de Japón, no solo en el mundo antiguo.

La puesta en escena en 2017 en la Scala de Milán es una representación que utiliza muchos materiales japoneses. Desde los vestuarios variados según la identidad de los personajes, hasta los gestos de los actores, entre otras cosas se diseñan de acuerdo con el contexto cultural de los personajes. En cuanto a la preparación y decoración del escenario, se utilizan también muchos elementos de estilo japonés.

En la primera escena, se puede ver unas mujeres con kimono blanco detrás de elementos del fondo, como las puertas. Estas puertas junto con las pinturas de cerezos en el fondo, nos trae a la cultura japonesa. Con el desarrollo de la historia, el fondo cambia de acuerdo con las escenas.

En la escena cuando el casamentero introduce la familia de Cio-Cio-San a Pinkerton, en este mismo lugar aparecen los retratos de los samuráis, lo que explica el estado social de la familia de esta mujer japonesa. Y también es una representación de la cultura japonesa, porque los samuráis ocupan una posición importante en la sociedad japonesa tradicional, ellos tienen el poder supremo entre todas las clases, e incluso superan el estado social del emperador japonés. Sin embargo, cuando llega a las personas de ultramar como Pinkerton, la situación cambia. Los nobles antiguos pierden sus fuerzas y poderes. Los samuráis desaparecen y las personas como Pinkerton y Sharpless se convierten en el grupo que tiene poderes en este país. Por eso, se ponen los retratos de los ancestros de Cio-Cio-San y Pinkerton en la misma escena, también simboliza el cambio de poder en esta época.



Fig. La representación 2017 en La Scala di Milán

Cuando Cio-Cio-San y sus parientes llegan al lugar de la boda, el fondo se muestra de otra forma. Al principio, no aparece directamente la esposa y sus familiares, sino sus figuras en el fondo. Acompañando las canciones maravillosas de estas mujeres, el fondo muestra sus movimientos, lo que representa el proceso de ellas andando desde lejos a cerca. Sin embargo, Cio-Cio-San está del detrás del fondo al frente, en la parte arriba del escenario sigue manteniendo las figuras de algunas mujeres que llevan kimonos. Este diseño hace que el escenario sea más complejo y hermoso y lleno de materiales japoneses. Además, en esta escena, la mayor parte del espacio está ocupado por japoneses y solo hay dos americanos, todavía podemos conocer la diferencia de estado social y poder entre ellos.

Aunque el arriba y la izquierda está ocupado por las mujeres japonesas, nos concentramos en el centro y la derecha del escenario, donde está Cio-Cio-San, Pinkerton y Sharpless. No solo porque ellos tienen vestidos diferentes, sino también por sus comportamientos. En esta escena, Cio-Cio-San está en el centro del escenario para responder las preguntas de Pinkerton y Sharpless. Y los dos americanos están sentados en las sillas. Esta comparación de comportamientos en la misma escena explica, aunque Cio-

Cio-San está acompañada por sus familiares, nadie puede prestar apoyo, todavía existe una comparación de poder entre ella y su esposa.



Fig. La representación 2017 en La Scala di Milán

El uso de fondo con pinturas vistosas también está en la noche cuando Cio-Cio-San prepara las flores para esperar la llegada de Pinkerton en el tercer acto de la representación. En la escena cuando prepara la casa para que sea más brillante, en el escenario, no solo se decora de los árboles con flores de cerezos florecidos, sino también cambia el fondo, con flores de variedad oriental. Esta escena maravillosa corresponde al sentimiento agradable y esperanzado de esta mujer.

Cuando llega la noche, la luz en el escenario se atenúa, para conformar con el ambiente, se destaca la posición de Cio-Cio-San y el fondo detrás de ella. En esta escena, esta mujer japonesa está en el centro del escenario, y en el fondo se muestran los barcos flotando en el mar de Nagasaki y las montañas. A diferencia con otras puestas en escenas, en las que Cio-Cio-San, el hijo y Suzuki están esperando juntos para llegar a Pinkerton. En esta representación, esta mujer japonesa está sola en el escenario, lo que refleja el largo tiempo que espera. Después de una larga espera, tal vez Suzuki se lleva el Dolor a descansar, pero la pobre sigue esperando el regreso de su esposo.

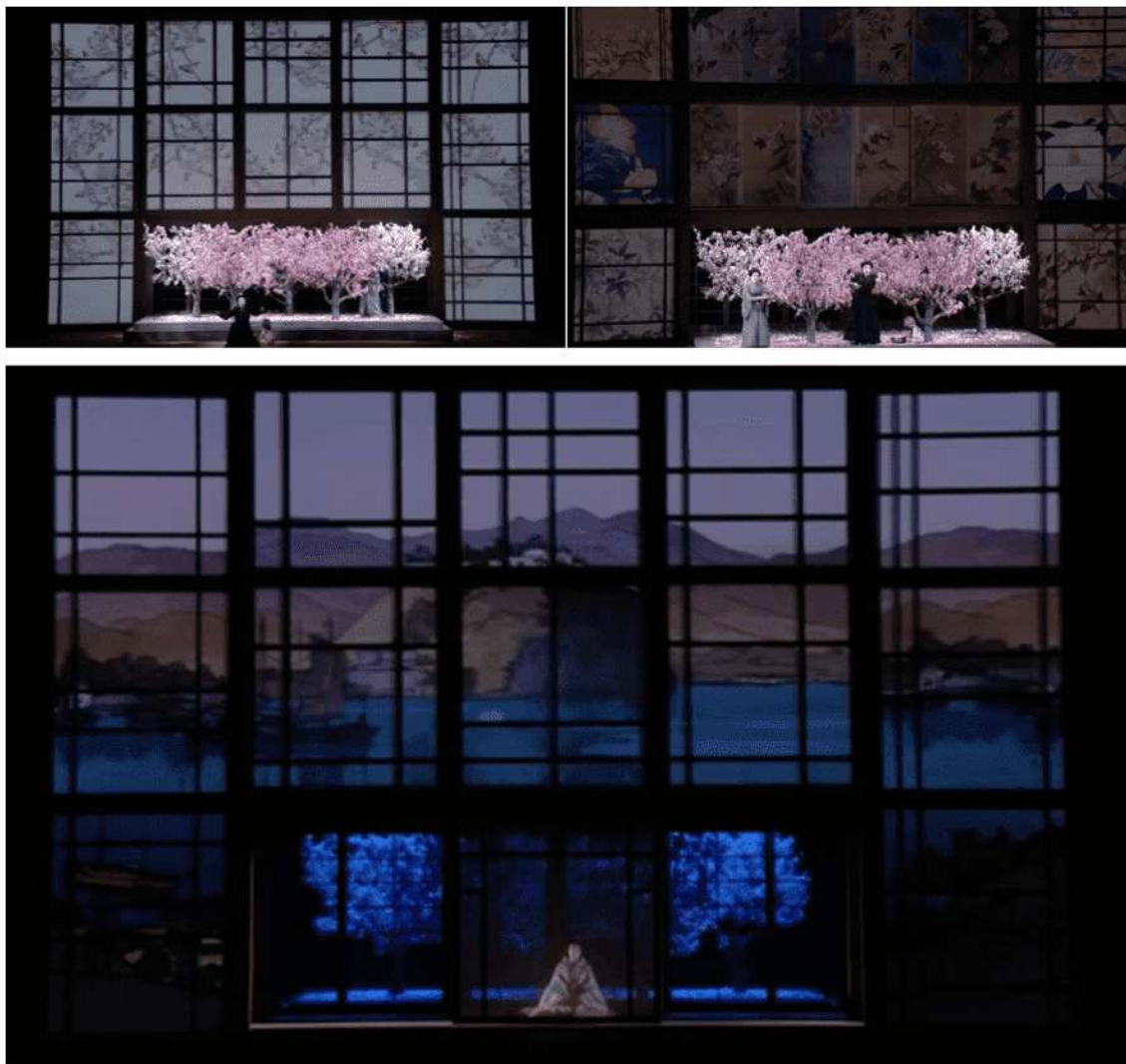


Fig. La representación 2017 en La Scala di Milán

En esta representación de 2017, no solo utiliza mucho vestuario de estilo japonés, sino que se cuidan los elementos japoneses para el fondo en cada escena. Y las imágenes vistosas corresponden correctamente y perfectamente a la transformación de las personas. Y se convierte esta puesta en escena en una versión que satisface el “gusto oriental” de los espectadores. Además, se restaura el ambiente japonés para una historia que tiene el contexto histórico en este país. En comparación con otras puestas en escena, la parte más especial se encuentra en el uso de los materiales japoneses para los fondos del escenario. Se prepara el fondo de acuerdo con las escenas en cada acto, lo que corresponde, asimismo, al sentimiento de los personajes y el cambio de tiempo en esta historia.

3.3.6 Comparación de “poder” en las puestas en escena

En esta historia, se destacan tres tipos de comparación de poderes, lo de “Cio-Cio-San y Pinkerton”, lo de “Pinkerton y el Bonzo”, así como, lo de “Cio-Cio-San y el Bonzo”. Porque ellos simbolizan respectivamente la comparación de “mujeres orientales a hombres occidentales”, “hombres orientales y occidentales” y “los familiares orientales dentro del sistema patriarcal”. Por eso, cómo se interpreta esta diferencia de poderes en las puestas en escena, también constituye una parte primordial para la historia, por lo que se refleja la cuestión del conflicto de derechos entre el *Oriente* y *Occidente* en una obra de perspectiva occidental sobre el *Oriente*; y cómo los occidentales ven el patriarcado de la familia oriental.

De acuerdo con el escenario de la obra. Cio-Cio-San es una persona que acepta completamente la cultura de Pinkerton, por el contrario, este hombre estadounidense y el Bonzo no muestran ningún interés en la cultura del otro. En especial, expresa el rechazo insistente cuando habla de la religión del otro. De hecho, en las representaciones se utiliza la posición de las personas en las diferentes escenas para mostrar el estatus social distinto de los personajes. Concretamente, en comparación con los otros personajes, Cio-Cio-San y Pinkerton siempre están en el centro del escenario, porque son protagonistas de esta historia. La aparición y el lugar que está del bonzo muestra su importancia en su linaje. Por eso, la escena de la boda es la parte importante a la hora de representar los conflictos de poderes porque aparecen a la vez Cio-Cio-San, Pinkerton, el *Bonzo*, así como los otros personajes.

En la representación de 2004, la escena cuando la esposa japonesa llega a la boda es muy caracterizada para representar la diferencia de Pinkerton, Sharpless y los japoneses. En esta escena, Cio-Cio-San y sus parientes se arrodillan cortésmente en el suelo para expresar su respeto a los dos americanos, es una etiqueta típica japonesa. Como estadounidenses, Pinkerton y Sharpless aceptan con gusto esta cortesía. Desde este detalle, se puede reflejar de un lado que los japoneses prestan atención a la etiqueta; de otro lado, la estimación de Pinkerton para los invitados y Cio-Cio-San en esta boda, porque él es la persona que acepta la admiración y respeto de otras personas.



Fig. La representación 2004 en Arena di Verona

En esta puesta en escena, se añade un detalle interesante, en el momento cuando la pareja tiene su ceremonia de boda inminente. Los parientes de Cio-Cio-San atan la cintura y la cabeza de Pinkerton con cintas rojas; este comportamiento le hace convertirse más en “el protagonista” de la boda oriental. Sin embargo, este hombre estadounidense no está satisfecho con esta forma de disfraz. Mientras su esposa recibe las bendiciones de sus familiares, le hace un gesto a Sharpless, señalando la cinta roja en su cabeza, aparentemente no le gusta mucho el atuendo. Y se pide la respuesta a su compañero en lugar de otras personas como el intermediario, lo que significa que él piensa que Sharpless es la única gente que puede comprender su sentimiento, porque ellos tienen la misma cultura.



Fig. La representación 2004 en Arena di Verona

Correspondiendo a este atuendo, en esta representación, también se diseña otro comportamiento peculiar para Pinkerton. En la ceremonia de boda, Cio-Cio-San y Pinkerton tienen que aclarar su compromiso ante el testigo del comisario imperial. La pareja se arrolla entre sí para escuchar las palabras del comisario. Este hombre estadounidense parecía muy reacio e impaciente. Aunque él es el protagonista de la boda, estas engorrosas etiquetas japonesas lo incomodan mucho. Su comportamiento significa un rechazo a la cultura de su esposa.

Esta insatisfacción llega a un punto crítico cuando aparece el Bonzo. Al enterarse de que Cio-Cio-San abandona las creencias de su familia por su esposo estadounidense, el tío se pone furioso y acude a la boda para advertir a Cio-Cio-San que ha sido abandonada por la familia. En esta puesta en escena, el *Bonzo* aparece en lo alto del escenario y es superior a todos señalando a la pareja con su báculo. La posición de este hombre alude a su posición en la familia. Él es el centro de todos los miembros y tiene el poder absoluto entre ellos. Los parientes de Cio-Cio-San escuchan las palabras del Bonzo, se alejan de esta mujer y la dejan en el centro del escenario. Sus comportamientos también muestran la fuerza del Bonzo en la familia. Esas mujeres japonesas que estaban celosas de Cio-Cio-San por tener la oportunidad de casarse con Pinkerton, e incluso deseaban divorciarse para poder casarse con él, comenzaron a culparla y abandonarla. Eso explica, aunque estas mujeres tienen deseos sobre el mundo representado por Pinkerton, sigue el mando del tío y se somete al poder del sistema patriarcal japonés.



Fig. La representación 2004 en Arena di Verona

En vista de esta situación, Pinkerton quita la cintura roja que lleva en su cabeza y huye de todas las personas a su casa. Su reacción significa que está insatisfecho durante mucho tiempo contra las ceremonias de boda tan aburridas y complejas en Japón, aunque ha estado cooperando con los diversos requisitos de la ceremonia, está harto de este grupo de parientes extraños y los rituales japoneses. Esta acción muestra su rechazo completamente de la cultura japonesa y simboliza su indiferencia sobre la religión japonesa, así como su matrimonio con Cio-Cio-San.

En la puesta de escena de 2008, la luz tiene la función importante de destacar la identidad y poder de los personajes. En cada escena, Pinkerton siempre está en la posición iluminada del escenario. Los otros sirvientes japoneses están en un lugar oscuro. A través de este diseño, se muestra la diferencia de estatus social de los americanos como Pinkerton y Sharpless con los otros japoneses.



Fig. La representación 2008 en Opera Israel Tel Aviv

El color de la luz es otro detalle en esta representación. Antes de llegar Cio-Cio-San en la boda, se utiliza el color blanco para Pinkerton, Sharpless y los sirvientes como Suzuki. Sin embargo, cuando llega la esposa, en el escenario se utilizan tres colores de luz, la de rojo, de morado y de blanco. El rojo se usa para Cio-Cio-San, este color corresponde a su vestuario y el barco en el que ella está. El morado representa los parientes, y el color blanco sigue utilizando para Pinkerton y Sharpless. Estos destacan sus diferentes identidades y sentimientos en esta escena. Como “esposa”, Cio-Cio-San se siente alegre y tiene mucha esperanza sobre su vida con su esposo. Por eso, se utiliza el rojo para representar su amor profundo y alegría hacia Pinkerton. El color de los parientes japoneses significa que ellas tampoco son diferentes que Cio-Cio-San, y no pueden apoyar a ella cuando esté en la situación miserable. En cuanto a Pinkerton, la luz blanca significa su identidad como el americano, y de otro lado, muestra su rechazo para la cultura japonesa, porque sigue manteniendo la idea de casarse realmente con una mujer de su país, así es un matrimonio verdadero.

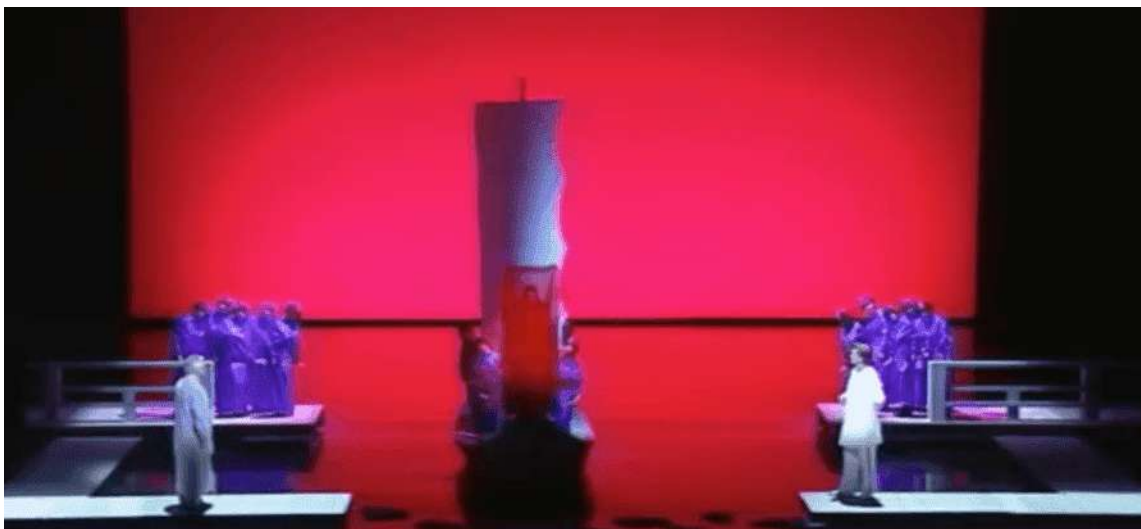


Fig. La representación 2008 en Opera Israel Tel Aviv

La posición de los personajes en esta escena también tiene la misma función como la luz. Cuando Cio-Cio-San viene en un barco del mar, Pinkerton y Sharpless está de pie en ambos extremos del escenario. Y estos familiares de la esposa que originalmente estaban al lado de Cio-Cio-San se trasladan a ambos lados del escenario. Aunque esta mujer está en el centro, parece que está aislada de las otras personas. También se insinúa así el final de su muerte solitaria. Nadie tiene el mismo sentimiento que ella en esta escena. Su esposo solo quiere terminar esta ceremonia engorrosa; el cónsul estadounidense siente simpatía por ella, pero no puede ofrecerle ayuda; y sus familiares la abandonan al conocer que ella ha traicionado a su familia.

Cuando el tío aparece, el escenario se divide en tres partes, el hombre está en el centro y a lo alto de todas las personas, Cio-Cio-San y Pinkerton están en los dos lados del escenario. La posición del tío también separa a la esposa japonesa con otros parientes. Esta escena significa que este hombre tiene un poder supremo en la familia. Y esta escena hace que Cio-Cio-San esté más aislado en la familia, porque todos los familiares obedecen las órdenes del tío. Esta es también una manifestación de los derechos patriarcales en la cultura japonesa.



Fig. La representación 2008 en Opera Israel Tel Aviv

Como la representación en 2004, la puesta en escena 2009 de esta ópera en el Metropolitan también mantiene el acto ritual de saludo y respeto, que es “arrodillarse” ante los hombres que están en la boda.



Fig. La representación 2009 en Metropolitan

Cuando el intermediario presenta Suzuki a Pinkerton, la sirvienta se arrodilla respetuosamente hacia este hombre estadounidense con todo su cuerpo inclinándose hacia el suelo. Esta acción muestra su actitud honorada a este hombre. Al mismo tiempo, el intermediario siempre inclina su cuerpo y cabeza, pero de grado más leve en comparación con Suzuki. Y Pinkerton está sentado en una silla o de pie para aceptar estas cortesías. Los gestos de los tres personajes explican la diferencia en su estado social. En esta escena, Pinkerton tiene un rango superior a las otras dos personas, y el intermediario tiene aparentemente un estatus social mayor que la sirvienta japonesa.



Fig. La representación 2009 en Metropolitan

En contraste con este acto ritual, Pinkerton y Sharpless tiene otra forma de saludarse. Ellos realizan un gesto de apretón de manos, es un ritual diferente que “arrollarse” en la cultura oriental representada por China y Japón en la sociedad tradicional. Y se muestra la identidad (como occidentales) de las dos personas estadounidenses y se diferencia a ellos de los japoneses. En comparación con el ritual de los japoneses que muestra respeto total, este gesto no es más que una forma para saludar y refleja una relación familiar e igualitaria.



Fig. La representación 2009 en Metropolitan

En la escena cuando Cio-Cio-San llega a la boda, también se lleva a cabo el ritual de “arrodillarse”. Las mujeres japonesas se arrodillan con sus cabezas y se inclinan un poco hacia el suelo. Sus miradas también están hacia la misma dirección y no dirigen directamente a los hombres presentes. Este detalle, en realidad, refleja la diferencia entre las mujeres y los hombres. En especial, el punto distinto de los hombres occidentales con las mujeres orientales. En esta escena, Pinkerton y Sharpless miran directamente a este grupo de mujeres japonesas. Sin embargo, ellas no hacen lo mismo. Esta cortesía muestra la timidez de ellas como japonesas. Y de otro lado explican que ellos son las personas que deben prestar respeto a estos hombres. Esta escena tiene en común con la representación de boda de la puesta en escena de 2004. Ambas muestran este acto ritual de los japoneses y la admiración de las mujeres japonesas por los hombres occidentales.



Fig. La representación 2009 en Metropolitan

Sin embargo, cuando surge el tío de Cio-Cio-San, la situación cambia. Este hombre aparece en el escenario, todas las personas se ponen muy nerviosas y separan Cio-Cio-San y los parientes a dos lados. Esto corresponde a la forma de representación de 2008, en que la luz diferencia a esta esposa con sus familiares para crear un entorno aislado para ella. Al mismo tiempo, refleja la influencia del poder y fuerza de tío para los miembros de la familia. Frente a esta situación, Cio-Cio-San mantiene una postura

completamente sumisa, en el suelo, su acto sugiere que tiene miedo de enfrentarse a los parientes y las maldiciones del *Bonzo*.



Fig. La representación 2009 en Metropolitan

Este mismo acto ritual se puede encontrar en las dos puestas en escena de 2016 en Ópera Israel Tel Aviv y la de 2017 en La Scala de Milán. En estas dos representaciones, las mujeres japonesas se arrodillan ante Pinkerton como una forma de saludar y mostrar su respeto por él.



Fig. La representación de 2016 (izquierda) y 2017 (derecha)

En la puesta de escena en 2016, cuando Pinkerton pregunta a Cio-Cio-San sobre la historia de la daga de su padre, en otras representaciones, la mujer japonesa siempre gira

su cuerpo al otro lado para evitar responder esta pregunta. Sin embargo, en esta representación israelí, la mujer cruza sus manos y se arrodilla ante Pinkerton, y pide perdón a su esposo. La mujer que sufre el dolor se convierte en la persona que se disculpa, por el contrario, Pinkerton solo muestra la simpatía por lo que le pasó a esta mujer cuando escucha la explicación del intermediario. Y no entiende realmente el significado de esta daga para ella.



Fig. La representación 2016 en Opera Israel Tel Aviv

En esta misma escena, en la representación de 2017, cuando Cio-Cio-San explica los objetos que llevan desde su casa, primero se para junto a ella y escucha atentamente lo que ella quiere decir. Al Cio-Cio-San explica que ha cambiado la religión de su familia a la de su esposo, el hombre se sienta en el suelo de una forma relajada, y no se sorprende en absoluto sobre la decisión de esta mujer porque no entiende el sentido de este comportamiento. La reacción diferente de las dos personas en escena habla del estatus desigual entre ellas. Algo que es difícil de hacer para un trasfondo cultural Cio-Cio-San, para Pinkerton, es incomprensible y extraño.



Fig. La representación 2017 en La Scala di Milán

En concreto, en las diferentes puestas en escena, se intenta mostrar el acto ritual de los japoneses sobre los hombres occidentales. Al mismo tiempo, se utilizan los gestos y posiciones distintos de los personajes en diferentes escenas para mostrar la diferencia de estatus, rango y poder. Frente a los hombres occidentales, especialmente, a Pinkerton, los japoneses siempre son las personas que muestran respeto y admiración. Sin embargo, el acto y las palabras de este hombre americano revelan su disgusto y falta de respeto sobre estos japoneses. Y su comportamiento muestra su arrogancia como un estadounidense. Es precisamente porque se siente que está en una posición por encima de estas personas japonesas que muestra esta actitud. Por eso, esta personalidad también se manifiesta en cada representación.

En cuanto a la comparación de poder del Bonzo y Pinkerton. En todas las representaciones, aparece en el centro del escenario y por encima de todas las personas que asisten a la boda. Y con su aparición, los parientes de Cio-Cio-San que anteriormente estaban al lado de ella, se alejan de ella, lo que significa el tío tiene el poder absoluto entre los miembros de la familia. La confrontación de Pinkerton y el *Bonzo* significa sus rechazos a la cultura del otro y un conflicto de la cultura japonesa con un tipo de cultura moderna occidental. Por eso, en las representaciones siempre hay escenas en las que los

dos se enfrenten en el escenario. Y el uso de la iluminación también distingue sutilmente a los dos para reflejar sus diferentes perspectivas. Su conflicto anterior es una colisión entre la cultura tradicional japonesa y la cultura moderna occidental representada por los Estados Unidos. Quién es el ganador al final no se muestra en el escenario. Pero bajo la supresión de estos dos sistemas de poderes, la última “víctima” es Cio-Cio-San. A través de la construcción de este sistema de derechos mediante el diseño de escenario, la posición y movimiento de los personajes; y crean esta supresión invisible, la mujer japonesa finalmente llega al trágico final del suicidio, es inevitable.

4. El problema de las representaciones de *Madame Butterfly* ante públicos orientales: aceptabilidad y rechazo

Durante mucho tiempo, *Madame Butterfly* fue considerada como una imagen representativa de las japonesas. Esta mujer elegante, bella y delicada se ha convertido en un símbolo de personalidad de las mujeres de su pueblo, y un personaje que satisface “el gusto” de los hombres occidentales. Esta obra, desde que se creó, ha conseguido la preferencia del público occidental, dado que se incluyen muchos elementos exóticos y los considera como “materiales orientales representativos”.

En la novela de Pierce Loti, *Madame Chrysanthème*, la mujer solo satisface el gusto de los occidentales por su apariencia. A través del final de esta historia, se revela que la japonesa no está realmente enamorada del oficial naval, en cambio, disfrutó de la alegría de ganar mucho dinero después de que él se fue. Sin embargo, este hombre occidental regresa a casa para ver la escena de la japonesa sintiéndose triste por su partida, el resultado supera con creces su expectativa. Por eso, esta mujer efectivamente no corresponde a la imaginación de los occidentales con respecto a las mujeres japonesas. Ellas debían ser obedientes, delicadas y faltas de pensamiento propio, e incluso enamorarse perdidamente de los occidentales.

Sin embargo, aunque en *Madame Chrysanthèm*, esta japonesa no refleja la imagen conforme con la “imagen ideal” de los occidentales, está en línea con la historia de la época. En ese momento, Nagasaki era el único puerto de Japón abierto al mundo exterior y muchas japonesas se convertían en “concubinas extranjeras” de los hombres de

negocios y marinos occidentales estacionados en ese puerto. A pesar de que ellas se llamen las “esposas” de estos extranjeros, “la pareja no tiene una relación matrimonial real. Los amantes suelen ser campesinas que vienen a trabajar a Nagasaki.” (Sun Huizhu, 2004: 56). Ellos solo mantienen una relación temporal, y es un hecho en el que ambas partes conscientes. Existen muy poco amor verdadero entre la pareja, por eso, tampoco aparece el suicidio como en la puesta en escena debido a la traición del “esposo” extranjero. Las personas *Kiku-San* (el nombre de la protagonista japonesa) pueden manifestarse en la vida social del momento.

Consecuentemente, la imagen “*Madame Butterfly*” cumple con las expectativas en la novela de John Luther Long. Esta vez, la mujer deja de querer el dinero del oficial naval y la protagonista Cho-Cho-San se enamora de su esposo y casi se suicida por el engaño de este hombre; pero al final la despierta a la realidad el llanto de su hijo, detiene esta decisión y decide seguir viviendo con su hijo a otro lugar. La identidad del hombre se transforma en la de un oficial naval francés en vez de un estadounidense.

En el libreto de la ópera *Madame Butterfly*, la historia se vuelve cada más trágica. La mujer no solo se enamora obsesivamente del estadounidense, sino que incluso se queda imaginando que el esposo estadounidense la llevaría a vivir con ella a Estados Unidos. Al final, la mujer desilusionada opta por suicidarse. Aunque nominalmente es para mantener su “honor” de su familia, este final también expresa que las mujeres japonesas están tan obsesionadas con este occidental que se pueden matar ellas mismas.

En cuanto a su puesta en escena, a los espectadores occidentales solo les importa el elemento exótico de esta obra. “Aunque *Madame Butterfly* es una tragedia, Cio-Cio-San se suicida vistiendo un kimono, pero los occidentales no creen que los kimonos den mala suerte. Por el contrario, cree que esta ropa oriental única es extremadamente atractiva, lo que provocó una ola de locura por el kimono.” (Sun Huizhu, 2004: 55) Además, la imagen de esta mujer en la ópera también corresponde al gusto de los occidentales, Cio-Cio-San devota todo su amor al hombre estadounidense, y se suicida por perder este hombre. Sin embargo, esta ópera ha recibido elogios y gusta al público. Se convierte en una de las representaciones más solicitadas en muchos de los teatros operísticos.

No obstante, a medida que estas representaciones de ópera continúan produciéndose, al mismo tiempo las voces críticas no cesan. Especialmente, cuando esta ópera intenta entrar en el mercado oriental, cada día más espectadores orientales expresan su curiosidad y descontento con estos argumentos llenos de prejuicios. En especial, los japoneses consideran que las puestas en escena crean una cultura japonesa estereotipada. Durante mucho tiempo, cuando esta ópera se representa en otros países, los personajes siempre fueron interpretados por actores occidentales, y hay muy pocos interpretados realmente por actores orientales. Para hacer que esta historia presente un contexto cultural más cercano del país oriental, se utiliza el pintar el rostro cubierto por color blanco, todos los actores se visten con kimonos, etc. Esta forma de representación intensifica el reconocimiento estereotipado de los espectadores con respecto a Japón y su pueblo.

Esta obra operística se ha vuelto cada vez más popular entre las audiencias orientales, pero se ha encontrado al mismo tiempo con muchas críticas hacia sus puestas en escena. De hecho, no solo las audiencias orientales son conscientes de que esta obra contiene ciertos contenidos estereotipados y prejuiciosos, sino que las audiencias occidentales también tienen en cuenta los argumentos sobre que no corresponden fielmente a la cultura japonesa. Por ello, los motivos de las críticas sobre esta ópera son variados.

En primer lugar, echemos un vistazo a la evaluación de los japoneses sobre esta obra en sí. En el artículo llamado *比較文化と世界の現実: マダム・バタフライ(蝶々夫人)をめぐって* (*Cultura comparada y realidad mundial: Madam Butterfly*), escrito por Hiroshi Narasaki, se han concretado las diferencias de las descripciones del mundo japonés creada en la novela de John Luther Long con el mundo real. Este autor menciona que no solo hay contenido que difiere de la cultura japonesa real, sino también un fenómeno de crítica a la cultura occidental representado por EE.UU.

“もちろん 999 年生きているわけもないでしょうから、アメリカ人に一方的に有利な、治外法権のような扱いだと思います。”
[traducción: Por supuesto, es poco probable que viva 999 años, por lo que parece que es tratado como un derecho extraterritorial que es unilateralmente ventajoso para los estadounidenses.] (Hiroshi Narasaki, 2010: 14)

En el texto anterior citado se menciona que en la novela, "el americano tiene 999 años de contrato de alquiler", este número según el autor se trata como una extraterritorialidad que es unilateralmente ventajosa para los estadounidenses. Por eso, se considera que esta novela también tiene contenido crítico de los occidentales representados por los americanos.

En la novela Cio-Cio-San se siente feliz por cerrar la cerradura en su casa, él expresa su sorpresa sobre la idea de la japonesa. Este argumento para Hiroshi es incomprensible. “現代の日本人としては納得いきかねるところです。Traducción: Como japonés moderno, me resulta difícil de entender.” (Hiroshi Narasaki, 2010: 15) Por eso, desde el punto de vista del japonés, la obsesión japonesa con los occidentales hasta que pierde su propio prejuicio es difícil de entender.

Sin embargo, los argumentos también aparecen en el libreto de la ópera *Madame Butterfly*. Al principio de la historia, Pinkerton presume ante Sharpless que es dueño de la casa durante 999 años. En el segundo acto, cuando Cio-Cio-San explica el motivo de regreso de su esposo a Suzuki, ha mencionado que Pinkerton le dijo que cerrara la casa con la cerradura todos los días, lo que le hacía sentir feliz. Los contenidos que hacen que los japoneses se sientan extraños se conservan en la ópera. Por eso, en las representaciones operísticas que intentan corregir este “error”, y también se concentran en el rectificado de las letras.

Esta ópera fue representada desde la era Taishō; muchos cantantes japoneses la han interpretado en el extranjero y también se representa en Japón de vez en cuando. Sin embargo, aunque Puccini investigó para obtener mucha información y añadió bastantes melodías japonesas populares al crear esta obra, hay muchos detalles en la ópera que no se están en línea con la situación en Japón. En las puestas en escena de esta ópera, se incluyen bastantes escenas que son extrañas para los japoneses. Por ejemplo, Cio-Cio-San entra en su casa llevando *Geta* (下駄), que es un tipo de calzado tradicional japonés, lo que significa ser un maleducado en la cultura japonesa; Cio-Cio-San lleva consigo la estatua de Buda en todo momento, entre otras escenas.

El artista musical japonés, *Okamura Takao*, cuenta en el documental [プッチーニに挑む ～岡村喬生のオペラ人生～] (Desafiando a Puccini, La vida de ópera de *Okamura Takao*), que una vez interpretó al tío de Cio-Cio-San en un teatro de ópera alemán. Se puso la peluca japonesa en la cabeza, pero vestía una falda al estilo occidental y sostenía un Torii (鳥居, una réplica de una puerta de entrada de estilo japonés) en la mano. Cuando pidió cambiar su vestuario al estilo japonés real, le dijeron que sólo este hombre y unos pocos espectadores japoneses saben lo correcto y lo incorrecto. Sin embargo, como es una ópera famosa en todo el mundo y su interpretación es importante para difundir la cultura japonesa, él decidió corregir los errores en “*Madame Butterfly*” para que estuviera más cerca de un mundo real japonés y eliminar así el malentendido sobre Japón desde que se representó a lo largo tiempo.

El aria “*E Izaghi ed Izanami*”, cantada por Suzuki, aparece varias veces en la ópera. Se utiliza de un lado en las oraciones diarias de la mujer a los dioses japoneses; por otro lado, es para pedir a los dioses que salven a su dueña del dolor y tristeza de la separación de Pinkerton. En el título de esta canción se mencionan dos dioses japoneses en la antigua leyenda, *Izanagi* y *Izanami*. “In the Japanese creation myth, the world began when Izanagi and Izanami formed the islands from a primordial ocean.” (Andrews, 1998: 105) La pareja también se considera como “dioses que crean el mundo”. *Izanagi* no solo es el padre de los dioses japoneses, sino también constituye el origen de la mitología japonesa porque la aparición de dioses en el mito nacional se deriva de él. Sus hijos son los dioses que gobiernan montañas y ríos. Por eso, sus poderes divinos se relacionan con el mundo natural, no con los deseos humanos.

De hecho, el aria “*E Izaghi ed Izanami*” es una canción que refleja el malentendido de Puccini sobre la cultura japonesa. Los japoneses creen principalmente en el sintoísmo y en el budismo. Cuando rezan, siempre esperan que sus palabras sean escuchadas por los dioses de estas dos religiones en vez de los que provienen de la leyenda japonesa. Por eso, *Okamura Takao* piensa que debe corregir este error que se representa en los escenarios de la ópera, de hecho, después de la investigación, cambió esta parte a las oraciones budistas para que sea más conforme con el contexto real japonés.

Sin embargo, después de que hace unos años se representará en Tokio, la versión “corregida” fue rechazada por los funcionarios culturales italianos en Japón y llamó la atención de los organizadores del Festival Puccini, y le dijeron que no podía adaptar esta obra afamada sin autorización. Como resultado, las dos partes decidieron cooperar y revisar esta obra. Como una nueva versión internacional de *Madama Butterfly*, se presentó en el Festival Puccini en Italia en 2011.



Fig. Un “torii” en la entrada del Santuario de Tatsuta, un santuario sintoísta en Sangō, Nara

La directora japonesa Nishimoto Tomomi también tiene un sentido parecido al de Okamura Takao cuando produjo esta ópera en Kioto. “Me sentía incómodo con la representación de *Madame Butterfly* en el extranjero y quería desafiarme a mí mismo para crear una obra única en Japón” (Yumiuri Shimbun, 2014: 11) A través de tales palabras, se expresaba su “malestar” con la puesta en escena de esta ópera. Aunque los compositores, cantantes y directores no están satisfechos con los aspectos estereotipados o los malentendidos culturales en el escenario, en la mayoría de las situaciones, tienen que superar esta “incomodidad” y seguir la representación.

Un comentario que se dejó en la cuenta llamada Kaoru Tsuyoki al ver la representación operística 1955, se menciona:

“体格の良い西洋人が演じる蝶々夫人を観ていては、このように感じることはなく、このオペラ作品に込められた人類文化的な背景を私が考えることもなかったであろう。観て良かったと思う。”² (Traducción: No me habría sentido así si hubiera visto a *Madame Butterfly* interpretada por un occidental con un buen físico, y no habría pensado en el trasfondo cultural humano contenido en esta obra de ópera. Me alegro de haberlo visto.)

Esta opinión corresponde a otro comentario dejado por un espectador occidental:

“Japanese audiences felt like they were watching a story about another country, not Japan.”³

Cuando los japoneses ven la representación de esta ópera, es difícil relacionarse con una historia que transcurre realmente en su país. Debido a que la ópera a menudo es interpretada por occidentales e incluso obras como *Madame Butterfly*, los protagonistas que siempre han sido desempeñados por cantantes extranjeros, por lo que, en el proceso de ver la representación, los espectadores japoneses no tienen demasiada sensación de identidad con su cultura. En cuanto a los occidentales, la mayoría de ellos no tienen muchos conocimientos sobre este país, y solo tienen en cuenta los elementos más típicos y básicos de la cultura japonesa (el kimono, el rostro blanco, la peluca, los objetos relacionados con sintoísmo y budismo, etc.). Por eso, a menudo se centra en el propio escenario y el uso de material particular de Japón. Pero cuando esta historia se traslada a Japón y los japoneses la interpretan, las diferencias culturales en el libreto y las puestas en escena se convierten en más evidentes y discordantes.

Hay otros comentarios que se concentran sobre las canciones en *Madame Butterfly*. Para la representación operística, Puccini utilizó varias melodías que mezclan estilos orientales y occidentales. En realidad, la mayoría de ellas son de origen japonés. Puccini usó canciones populares japonesas, incluida “*Sakura*”, para mostrar la identidad e

² Kaoru Tsuyoki: <https://filmarks.com/movies/6316> [11.13]

³ https://www.reddit.com/r/opera/comments/uzb60l/madame_butterfly_performed_by_an_alljapanese_cast/ [11.13]

inocencia de Butterfly. Esta práctica de agregar elementos exóticos a la música occidental, combinada con la melodía amplia y hermosa de las canciones y las letras expresivas formaron el estilo único de las óperas de Puccini. Sin embargo, de acuerdo con las investigaciones sobre las canciones, se encuentra que se utiliza un aria china también, aunque esta historia no tiene relación con China.

“Since Puccini did not verbally elaborate on his musical borrowings, some scholars have argued that the composer was preoccupied with creating an authentic Japanese setting. Others have suggested that he simply wanted to produce an exotic atmosphere rather than an accurate musical portrayal of Japan.”⁴

“Despite Puccini’s emphasis on writing about the “true Japan,” he included a Chinese folk tune in this Japanese opera. It was not until January 2012, a century after the premiere, that the musicologist Anthony Sheppard discovered that a thrice-used tune in the opera was not Japanese, nor composed by Puccini, but in fact came from a Chinese music box that is now at the Morris Museum in New Jersey. Sheppard thought that it was very likely, given the timing, locale, and other factors, that Puccini had, indeed, heard the tune from this very music box.”⁵

De acuerdo con ellos, Puccini solo quiere crear un entorno exótico para la puesta en escena y se descuida con el uso exacto de los materiales que provienen realmente de la cultura japonesa. Un espectador japonés que vive en extranjero, Jigei Hashiguchi comentó la puesta en escena de Madame Butterfly con las siguientes palabras:

“I can say nothing for the music of Madame Butterfly. Western music is too complicated for a Japanese person. Even Caruso’s celebrated singing does not appeal very much more than the barking of dogs in faraway woods.” (Slonimsky, 1969: 5)

A través de esas palabras se expresa su incomprensión y disgusto por esta ópera. Aunque en esta ópera en las canciones y melodías se incluyen muchas que provienen de las melodías japonesas. Estas melodías orientales utilizadas en la ópera occidental para crear un entorno exótico y diferenciar con la música occidental, sin embargo, en la

4 <https://interlude.hk/puccini-madama-butterfly-premiered-today-1904/> [11.15]

5 <https://www.santafeopera.org/company/press-news-media/how-puccini-composed-difference/> [11.15]

cultura japonesa, se expresan posiblemente otros sentidos. Concretamente, la melodía china, *Shi Ba Mo* (Dieciocho Caricias) es usada tres veces en la ópera.

“First, when Butterfly presents herself to Pinkerton shortly after her entrance on stage, the tune is played in the orchestra. Second, in a private moment with Pinkerton right before they are married, Butterfly sings the tune, in the same key as the music box. Third, as Butterfly and Pinkerton go into their nuptial chamber at the end of Act I, the tune is played in the orchestral postlude. All three instances depict moments of love for Butterfly”⁶

Aunque son tres escenas para que esta mujer expresara amor a su esposo, esta melodía tiene otro sentido en la cultura china. Es una canción del folklore y vulgar china, “*Shi Ba Mo*” expresa el proceso de acariciar a la pareja y significa tocar dieciocho partes del cuerpo. Por eso, tiene mucho que ver con el color erótico. Sin embargo, de acuerdo con la imagen de esta mujer en el guión, como una persona inocente, joven e inmadura, sería difícil seducir a un hombre con esta melodía. La canción grosera queda transformada en algo “exótico” y elegante, excepto para el que sabe su sentido real.

En el artículo de Arthur Groos titulado “*Return of the native, Japan in madame Butterfly/ Madame Butterfly in Japan*” ha resumido algunas razones por las que el público japonés, especialmente los primeros de ellos, tuvieron dificultades para aceptar esta ópera. Cuando analiza las melodías que se incluyen en la ópera, menciona la complejidad de las melodías para los públicos japoneses, al mismo tiempo, se refiere a que en las arias existe una confrontación invisible entre el valor de “Oriente” y el de “Occidente”, y cómo los orientales en esta obra es la parte sometida ante la fuerza occidental, posiblemente lo que constituye un prejuicio racial desde el punto de vista del público japonés.

“It is important to emphasis not only the hierarchical nature of theses oppositions (Pinkerton is privilege with an introductory aria, for example, whereas Butterfly is not), but also they cumulative force: Cio-Cio-San can be victimized because she is a woman, and oriental, and a Japanese. Because this structure, even when implicit, reiterates a typical colonial pattern of thought,

⁶ <https://www.santafeopera.org/company/press-news-media/how-puccini-composed-difference/> [11.15]

the Japanese response would inevitably resist and in some instances actively subvert it.” (Groos, 1989: 177)

En este artículo también se ha mencionado la situación cuando el público japonés da “aceptabilidad” para la puesta en escena de esta ópera. Se hace referencia a las representaciones realizadas en los 1920s en otros países como Rusia y China, que influyeron considerablemente en la “aceptabilidad” de los espectadores locales en Japón. Después, en “26-29 May 1930, the newly-formed Japan Opera Association presented *Madame Butterfly* at the Tokyo Theatre.” (Groos, 1989: 181) El éxito de esta puesta en escena, por un lado, proviene de algunos cambios en el escenario sobre elementos japoneses, haciéndolos más acorde con el trasfondo cultural japonés. Por otro lado, tiene que ver con el encanto personal de interpretar a la cantante Cio-Cio-San. La soprano Tamaki Miura es la primera cantante japonesa que interpreta a esta protagonista en los teatros occidentales. Por eso, cuando esta ópera regresó a Japón y se interpreta por la famosa cantante, el público japonés prestaba más atención a la cantante que a la discriminación o aspecto inadecuado que implicaba la ópera.

En la investigación de la profesora japonesa Miyuki Katahira, *Ópera “Madame Butterfly” y respuestas de Japón: varios aspectos de la reacción a la representación de “Japón”*, se han recogido una serie de comentarios de los alumnos japoneses con respecto a esta obra, lo que nos deja conocer los comentarios del público japonés en la época contemporánea.

La mayoría de los alumnos la entienden como una obra impresionante por su valor artístico y la investigación histórica y muestran su comprensión sobre sus deficiencias considerando la falta de comunicación entre el Occidente y Japón en aquel entonces. Las discusiones también se concentran en si esta obra clásica debería ser modificada. Con respecto a esta cuestión, ellos expresan diferentes ideas.

“Alumno 5: 「日本人として日本のことは正しく知ってほしいし、知らず知らずのうちに美化してしまった間違った日本を知ったままいつか日本に来たり、日本人に会ったときにカルチャーショックのような、今まで信じてたものがうそだったとなると思うので、著作権の問題があると思うが、訂正するべきだと思います。」 (Miyuki Katahira: 2016: 138)

“Traducción (Alumno 5): Como japonés, quiero que la gente conozca Japón correctamente. Creo que lo que creía hasta ahora era mentira, así que creo que hay un problema de derechos de autor, pero creo que debería corregirse”.

“Alumno 6: 「現在でもあきらかな間違いが訂正されないまま上演されている事は良くない事だと思います。しかし、私たちが今このオペラ作品について学んでいる様に、昔日本は他国からどうみられていたかを知る題材にもなるので、そういった面では今だけでなく過去の表象のされ方も知れるので良いと思います。しかしいい意味でも悪い意味でもまちがった表象をされるというのは気持ち的によいものではなく、やはり自分の立場から考えても訂正したいという気持ちが芽生えます。」”(Miyuki Katahira: 2016: 138, Alumno 6)

“Traducción (Alumno 6): Creo que es incorrecto que la ópera se siga representando hoy en día sin corregir los errores obvios. Sin embargo, a medida que aprendemos sobre esta ópera, nos preguntamos cómo era visto Japón por otros países en el pasado. En ese sentido, creo que es bueno saber no sólo cómo se representan las cosas hoy, sino también cómo se representaban en el pasado, más bien siento que quiero corregirlo.”

“Alumno 9: 「僕はまちがいが訂正されないまま上映されていることに違和感を感じるが訂正版をイタリアで上演しなくてもいいと思った。(中略) 日本人だけで演出をしても 100%正しい表象することはできないと思った。訂正した蝶々夫人をつくるには日本とイタリアの文化を相互理解し、日本人とイタリア人との共同で訂正していくことが理想ではないかなと僕は思う。」”(Miyuki Katahira: 2016: 138)

“Traducción: (Alumno 9) “Me siento incómodo pues que la obra se representó sin corregir los errores, pero pensé que estaría bien que la versión corregida no se representara en Italia. Pensé que era imposible crear una Madame Butterfly corregida. Creo que lo ideal sería tener un entendimiento mutuo de las culturas japonesa e italiana, y trabajar junto con japoneses e italianos para hacer correcciones.”

Los alumnos expresan su curiosidad e incomodidad sobre “los errores” que existen en las representaciones de la ópera. Sin embargo, como perciben un gran desafío en corregirla, ellos surgieron cierta controversia. Algunos estudiantes piensan que se deben mantener las características artísticas del trabajo y se debe respetar la idea del autor original. Debido al tiempo prolongado y los problemas de derechos de autor, es imposible desmantelar por completo el trabajo anterior y crear una versión japonesa novedosa. Por

otro lado, algunas personas sienten que es muy importante crear un escenario que esté más en línea con el trasfondo cultural japonés, porque esta es una obra muy famosa en el extranjero, especialmente para los occidentales. Está relacionada con la imagen de los japoneses en *Occidente* y también es una herramienta importante para la exportación de la cultura japonesa. Por consiguiente, es necesario revisar y modificar los errores que no están conforme con la sociedad japonesa actual y crear una versión completamente nueva.

5. La cuestión de los asesores culturales japoneses para corregir las nuevas representaciones de *Madame Butterfly* en occidente.

Las discusiones sobre “los errores” en la puesta en escena de esta ópera en occidente desde el punto de vista de los japoneses se concentran, de un lado, en el argumento, el vestuario, en que no está en línea con la situación real de la sociedad japonesa; y de otro lado, se enfoca en los errores en las letras de las canciones que no reflejan correctamente la cultura del país.

Una de las controversias se centra en la edad de Cio-Cio-San. En el libreto y las puestas en escena occidentales de esta ópera, esta mujer se encuentra una geisha de 15 años. Aunque en aquella época, la chica que tenía esa edad tenía posibilidad de ser “amante” de los marinos occidentales, su comportamiento es demasiado rebelde considerando el hecho de “abandonar la religión” de su familia. En la sociedad japonesa, bajo el control estricto del sistema patriarcal, las mujeres no tienen el derecho de decidir su vida, mucho menos desafiar el poder de los mayores. Las chicas de la edad como Cio-Cio-San tienen menos posibilidades de resistir la idea de las personas que tienen el poder del discurso en la familia. Por eso, en algunas versiones de las puestas en escena, la protagonista fue diseñada como que tenía una edad más avanzada en comparación con la que se señala en el libreto.

En 2003, el músico Okamura Takao produjo una versión novedosa de *Madame Butterfly* que fue representada en Tokio. En esta versión, se modificaron muchos aspectos que se consideraban inadecuados en el libreto italiano y utilizó instrumentos musicales japoneses cuando se realizan las melodías de las arias de esta ópera. En esta puesta en escena, se revisó meticulosamente “los errores” en nombres y costumbres japoneses, así

como los comportamientos rituales de los protagonistas. Al mismo tiempo, propuso corregir los malentendidos de los occidentales con respecto a la religión del país.

En esta puesta en escena, todos los diálogos entre los estadounidenses y japoneses se realizan en inglés, en cuanto a las comunicaciones entre los japoneses, se utiliza el idioma del pueblo.

El primer acto incluye siete modificaciones sobre las letras de las arias.⁷

En la primera aria, Suzuki utiliza una canción para elogiar a Pinkerton, en las letras originales canta:

“Sorrìde Vostro Onore?
Il riso è frutto e fiore.
Disse il savio *Ocunama*:
dei crucci la trama smaglia il sorriso.”

“Traducción: ¿Se ríe Su Honoría?
La risa es fruta y flor,
como decía el sabio *Ocunama*:
la trama de los pesares se desata con una sonrisa.”

De acuerdo con Okamura Takao, en la cultura japonesa, no existe “el sabio *Ocunama*”, por eso, esta palabra estaba omitida en esta aria. Como el “riso” tiene dos interpretaciones diferentes, la primera es “risa” y representa una expresión de sentimientos; y la otra significa “arroz”, lo que constituye la comida común de los japoneses. Okamura Takao considera que como esta palabra puede producir el malentendido del público, por eso, se omite, asimismo, la frase “Il riso è frutto e fiore” y toda la aria fue reemplazada por “Smile, your honor? Smile is the flower of human life and avoid the troubles and the conspiracies.”⁸ A través de este cambio, se evita el error que no existe en la sociedad japonesa, y evita el malentendido causado por el uso diferente de palabra en distintas culturas. La versión revisada también incluye la idea general de los japoneses, porque ellos siempre intentan evitar las cosas desfavorables en su vida.

⁷ http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm. [11.17]

⁸ http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm. [11.17]

La segunda modificación es un cambio sobre el coro representado por Cio-Cio-San y sus parientes japoneses. Cuando llega a la boda, ellos cantan “F.B. Pinkerton. Giu” y se arrodillan ante Pinkerton y otros invitados varones. Este comportamiento de acuerdo con Okamura Takao: “With the predominance of men over women at that time, and the adoration of Western countries which still lasts now in Japan, it is quite natural that Butterfly and her girlfriends pay their respects to the US naval sailor. But it is too much to fall on their knees”⁹. Por eso, se omite junto con el canto “Giu-down”, en esta escena, Butterfly y sus amigas solo necesitan inclinarse.

El ritual de “arrodillarse” también es un malentendido para las puestas en escena occidentales que siempre aparecen en la representación de esta escena. En las puestas en escena analizadas en este trabajo, casi todas incluyen este ritual en la escena de la boda de Cio-Cio-San y Pinkerton, como por ejemplo, en la representación de 2004 en Arena de Verona y en 2009 en Metropolitan. En la misma escena de boda, las mujeres japonesas se arrodillan ante Pinkerton y Sharpless para expresar su cortesía y admiración sobre estos occidentales, sin embargo, este comportamiento es demasiado solemne y humilde para los japoneses. Al mismo tiempo, es un hecho que muestra una completa sumisión de los orientales a los occidentales. No obstante, cuando los protagonistas solo se inclinan ante los invitados, el significado de este comportamiento es más leve en comparación con el hecho mencionado. De hecho, se expresa de un lado la cortesía de los japoneses, de otro lado, tiene la característica cultural de este pueblo.

La tercera modificación tiene que ver con la corrección de la costumbre y la religión japonesa. En la ópera se incluye una escena cuando Cio-Cio-San enseña el “Ottokè” (estatua de Buda) a Pinkerton. Y ella se lo saca de la manga. Este comportamiento, según Okamura Takao, tiene dos errores.

En primer lugar, “The word *Ottokè* does not exist in Japan. It must be *Mihotoke* or *Hotoke sama*”. La palabra “Mihotoke (御仏)” significa “palabras para honrar a Buda”, mientras “*Hotoke sama* (仏様)” es la expresión correcta de estatua japonesa en el país. El segundo aspecto incorrecto, según el músico, se encuentra en la etiqueta de esta mujer en

⁹ http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm. [11.17]

esta escena. “Anyhow, it is quite unlikely that a bride would show her female belongings to her groom, taking them out from her sleeves, even if the groom is a foreigner.” Como una mujer educada y de una familia japonesa con buena fama y reputación, sería imposible sacar los objetos desde la manga, e incluso este artículo constituye una cosa que piensa religiosa y sagrada. Desde el punto de vista de Okamura, este comportamiento es “anormal” para Cio-Cio-San que tiene una familia buena a pesar de que ella se convierte del budismo al cristianismo la noche anterior con su bautismo en la iglesia. En esta puesta en escena, se cambia a “Suzuki brings out a statuette of the Buddha on a table, and Butterfly shows it to Pinkerton singing *Hotoke sama*.”¹⁰.

Efectivamente, este error, que existe en el libreto original, se modifica en las puestas en escena posteriores. En la representación operística Metropolitan 2009, Tel Aviv 2008 y 2016, así como la de Scala de Milán 2017, el “Ottokè” se guarda en una caja de madera, lo que muestra el respeto y aprecio de la mujer con respecto a este objeto.

Otro error con respecto a la religión japonesa, desde el punto de vista de este músico japonés, se encuentra en las oraciones de las amigas y los parientes de Cio-Cio-San. En la ceremonia matrimonial, ellos cantan “O Kami! O kami”. Este coro para los japoneses es extraño. “Kami means God in Japanese. It is normal custom in western countries to celebrate the marriage worshipping only one God, and not in pantheistic Japan.”¹¹ El hecho de que los japoneses den bendiciones a la pareja incluye un error, porque en Japón hay diferentes dioses. En esta parte, Okamura mencionó la diferencia de los occidentales y los japoneses, que es su forma de celebrar. En la ceremonia, los occidentales piden la bendición de “God”, sin embargo, en la cultura japonesa, existen dioses diferentes que gobiernan diferentes asuntos. Por consiguiente, se considera inadecuado el uso de la palabra “Kami” en este coro. Para esta parte, se utiliza “How happy! How happy! (*Medetaya* en japonés)”¹² en la representación japonesa revisada.

En la escena cuando aparece el Bonzo, se modificaron dos partes. La primera se encuentra en el tratamiento de este hombre con Cio-Cio-San. En la cultura japonesa, “San

¹⁰ http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm. [11.19]

¹¹ Idem

¹² Idem

さん” es una forma para expresar la cortesía y respeto de una persona hacia la otra. Además, el Bonzo representa la persona con más reputación y poder de la familia, sus palabras deberían ser totalmente estrictas en esta escena. Por eso, es incorrecto aparecer la palabra “San” en una situación cuando una persona quiere culpar a otra gente en un tono irónico. Esta frase se transforma en “Cio-Cio yo-! Cio-Cio yo-!”¹³, lo que está más en línea con el contexto y el sentimiento del tío en esta escena. Se conforme, asimismo, con la identidad del Bonzo como una persona que tiene el poder de discurso supremo en la familia.

No obstante, como “Cio-Cio-San” es un nombre conocido y familiar para los espectadores de esta ópera. Podemos encontrar que en la mayoría de las puestas en escena occidentales, se sigue utilizando esta forma de tratamiento cuando el *Bonzo* culpa a esta mujer, lo que en la cultura japonesa es incorrecto considerando la identidad de este hombre y la situación. Ante la traición de Butterfly, a este hombre no le es posible decir palabras con respeto.

Otro malentendido para el Bonzo, constituye las maldiciones a Butterfly, Okamura hizo referencia a que “Uncle Bonzo curses Butterfly singing ‘Kami sarundasico!’ which has no meaning in Japanese.”¹⁴ Se considera que existe una mala pronunciación de “Sarudahiko no Kami (猿田彦神), lo que proviene del mito de *Tenson kōrin*, y es considerado como “el patrón de los viajeros” en *sintoísmo*.

“また、アマテラス大神以前の太陽神ともされます。アメノウズメ命と結婚したことから縁結びの神としても有名。サルタヒコ命を祭神とする神社は全国に二千余社を数え、交通安全の守護神として警視庁にも祀られています。”¹⁵

(Traducción: Se le considera el dios de la guía y el dios del camino por el hecho histórico de que guió a los nietos celestiales. También se la considera la diosa del sol antes que *Amaterasu Omikami*. También es conocida como la diosa del emparejamiento porque se casó con *Ameno-wazume*.)

¹³ Idem

¹⁴ Idem

¹⁵ ¿Qué clase de dios es Sarutahiko? Cifras y Beneficios/Introducción a los Santuarios: <https://xn--u9ju32nb2az79btea.asia/shinto15/shrine108.html> [11.20]

Como también es un dios relacionado con el “emparejamiento”, es adecuado que aparezca en esta situación, porque el tío quiere que el dios castigue a Cio-Cio-San por traicionar a su familia. Además, las peticiones de este hombre al dios del matrimonio pueden simbolizar un signo de desgracia para Butterfly. Sin embargo, al considerar la identidad del tío como un *bonzo*, el uso del dios de sintoísmo es inadecuado. Por eso, se modificó, asimismo, las palabras del *bonzo*. En lugar de decir “Kami Sarundasico”, se usa la oración “Judgement on you!=Tenbatsuyo oriyo! (天罰よ 降りよ!)” para expresar las maldiciones de este hombre. “Tenbatsu” significa el castigo divino por un dios o en esta situación, de Buda, y “oriyo” es “venir o bajar”. A través de este cambio, se adapta mejor a la identidad de este protagonista y más adecuado para el contexto de mito japonés.

La misma palabra Suzuki repite en el primer acto cuando Cio-Cio-San y Pinkerton entra en su habitación, y escucha la oración de la sirvienta. “E Izaghi ed Izanami Sarundasico e Kami”¹⁶, según Okamura, “Izaghi must be Izanaghi, and Sarundasico must be Sarudahiko.” Así que está cerca de las palabras comunes que pueden aparecer en japonés. Sin embargo, estas oraciones son de sintoísmo, y Suzuki es una seguidora del budismo. El músico investigó que los seguidores del budismo de Nagasaki pertenecen al Nichiren-shu y, en base a esta información, cambió su oración mencionada a “Nammyo horengekkkyo (なむみょう ほれんげっきょ)”, lo que constituye una oración común para el budismo. La misma frase fue corregida en el segundo acto cuando la sirvienta reza hacia a la estatua del Buda. Al mismo tiempo, se modificó el instrumento que utiliza cuando decir estas palabras. “La campanella (la campanilla japonesa)” fue reemplazada por “rin (鈴)”, que constituye uno de los accesorios del altar budista.

¹⁶ http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm. [11.19]



Fig. 鈴 (仏具) Un tipo de accesorio del altar budista.

En el segundo acto, también se encuentra otro error, en la escena cuando Cio-Cio-San introduce su hijo a Sharpless, se canta:

“Che tua madre dovrà prenderti in braccio
ed alla pioggia e al vento andar per la città
a guadagnarsi il pane e il vestimento.
Ed alle impietosite genti
la man tremante stenderà gridando:
Udite, udite
la triste mia canzon.
A un infelice madre la carità,
muovetevi a pietà...”

Traducción: “Que tu madre tendrá que tomarte en brazos
para ir bajo la lluvia y el viento por la ciudad
a ganarse las ropas y el alimento.
Y a la piadosa gente
tenderle la mano gritando:
oíd, oíd
mi triste canción.
Caridad con una madre infeliz,
tened piedad de mí...”

Esta aria, de acuerdo con Okamura, incluye un malentendido con respecto a la profesión de “geisha”. Se mencionó que “Ghesha is not a dishonorable profession as mentioned here. They do not dance and sing on the street in city like beggars.”¹⁷ Para las geishas, su profesión no es un trabajo que necesite sufrir el hambre y frío. En la mayoría de las situaciones, solo realizan la representación artística para los invitados. A diferencia con los mendigos que están en la calle sufriendo el menosprecio y hambre, ellas siempre tienen un espacio cerrado para tratar con los invitados que vienen por placer. De hecho, en la versión adaptada, Cio-Cio-San canta:

“Your mother goes to Ozashiki 御座敷 (Un asiento para un banquete), entertain her customers, even if it rains or windy, to avoid hunger and cold, smiling even to the most disgusting, and even to the most drunken customer, doing services of any kind, even if forced to do, and sing and dance for you...”¹⁸

Este cambio hace que la experiencia de esta mujer esté más en línea con la realidad. En la vida real, una geisha también tiene la posibilidad de experimentar lo que sufre Cio-Cio-San, porque son un grupo de personas que intentan complacer a los clientes.

Además de estos cambios mencionados, se modificaron también algunos errores de ortografía en el vocabulario japonés. Por ejemplo, en el aria que se representa por el comisario imperial, se dice que Cio-Cio-San es una mujer “del barrio de Omara, Nagasaki”, sin embargo, la palabra “Omara” no expresa ninguna significación en japonés, el músico la cambia por “Omura (お村)” lo que significa “aldea” y está conforme con el contexto en aquella situación. El mismo error se encuentra en la escena cuando el Goro introduce al príncipe japonés, Yamadori, dice “Ville, servi, oro, ad Omara un palazzo principesco.”. Y en esta frase se convierte en “Near by he has a huge palace also (Chikakuniwa ookina gotenmo omochidesu).”

En la adaptación de Okamura Takao, se incluyen también los instrumentos musicales que utilizan para las ocasiones religiosas cuando interpretan las melodías en esta ópera. Los cuatro instrumentos Fūrin (風鈴), campana colgante del templo japonés, Tam Tam japonés y Rin (鈴) no solo reflejan la característica japonesa, sino también

¹⁷ http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm. [11.19]

¹⁸ Idem

están usados habitualmente para las grandes ceremonias relacionadas con el ritual de budismo.



Fig. Diferentes instrumentos utilizados para la música de la representación de Okumura

De acuerdo con Okamura, en las escenas de la boda, se añadió el sonido de Fūrin (風鈴). Para los japoneses, el sonido de las campanillas es un tono común entre los humanos y los dioses, por lo que este objeto o instrumentos musicales se suelen utilizar para las grandes ceremonias y comunicar con los dioses y budas. Por eso, el uso de este instrumento en la escena mencionada es adecuado y representa una característica japonesa.

El sonido de la campana colgante japonesa se utiliza en la escena cuando llega el tío de la esposa en la boda. Este instrumento de un lado muestra la identidad de este hombre, como un bonzo; de otro lado, en comparación con el sonido melodioso y crujiente de las campanillas en las escenas en las que se encuentran Cio-Cio-San, el enorme sonido de esta campana colgante refleja la amenaza y peligrosidad de la persona recién llegada. La maldición de este hombre acompaña el sonido fuerte y transmite una sensación inquietante y opresiva. Y el sonido de este instrumento cubre todo; significa que el poder de este hombre también es superior a todas las personas presentes. En la escena del suicidio también aparece este sonido, por eso, se predice, asimismo, el final trágico de esta mujer.

El Tam Tam japonés se prepara para la última escena del primer acto de la ópera. De acuerdo con Okamura, “in the beautiful love duet at the end of the act 1...the

confrontation of Christianity against Buddhist is resolved finally in the mind of Butterfly by the parallel sounds of the chime of the Church and the sound of Temple”¹⁹ Este cambio simboliza que la mentalidad de Cio-Cio-San experimenta una transformación. Antes era seguidora de budismo, sin embargo, cambió su religión para convertirse en “una esposa estadounidense”.

El “rin” se utiliza cuando Suzuki reza al Buda. Como este instrumento se caracteriza por un sonido resonante, se dice que este sonido claro resuena hasta en la Tierra Pura e incluso llega a los oídos de Buda. Por eso, en esta puesta en escena, el uso de este objeto está en línea con la identidad de la sirvienta como una devota budista. Sin embargo, el sonido de este instrumento también se encuentra en otras puestas en escena occidentales. Al comienzo del segundo acto del libreto de Puccini, la escena cuando Suzuki se reza al Buda se describe con las siguientes palabras:

“E Izagi ed Izanami, Sarundasico e Kami...
(interrompendosi)
Oh! la mia testa!
(suona la campanella per richiamare l’attenzione degli Dei)”.

Traducción: “Izagi e Izanami, Sarundasico y Kami...
(se detiene)
¡Oh, mi cabeza!
(toca la campanilla para llamar la atención de los dioses)”

Por eso, en la representación 2004 en Arena de Verona y la 2009 en Metropolitan, así como la 2017 en Scala de Milán, se escucha un sonido obvio de “Rin”, al comienzo del segundo acto, después de que Suzuki termina de decir las palabras mencionadas. Especialmente, en la representación 2017, aparece este objeto que se toca por la cantante que desempeña Suzuki.

¹⁹ http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm. [11.22]



Fig. El objeto “Rin” utilizado por Suzuki

Se puede saber que no solo en las primeras puestas en escena revisadas japonesas se intentan añadir las características propias cuando se conoce más sobre la cultura japonesa. En los últimos años, no solo en Japón, sino también en los países occidentales, hay disposición a producir la versión de esta ópera sin “racismo” y respetar la cultura japonesa. Por ejemplo, en una noticia publicada por Royal Opera en 2022, se refirió a que la puesta en escena sobre *Madame Butterfly* de este teatro podría respetar más las costumbres japonesas.

“For this production, we focused on refining posture and adjusting placement in particular – making sure, for instance, that Suzuki’s left hand always settles on top of her right; or that Cio-Cio-San’s gestures reflect the character’s upbringing. By making tiny changes to the ways in which singers express their emotions through music, we can create something more authentic – less prone to stereotypes, and more attuned to the historical context of the story.”²⁰

En la representación 2016 en Tel Aviv, después del episodio “Bimba, non piangere (Cariño, no llores)” se corta casi un minuto de contenidos de las letras originales de esta ópera. Las letras se detienen en la parte cuando Cio-Cio-San recibe consuelo de Pinkerton y deja de llorar, en esta parte, la mujer dice:

“Non piango più.
E quasi del ripudio non mi duole
per le vostre parole
che mi suonan così dolci nel cuor.”

²⁰ <https://www.theguardian.com/culture/2022/jun/05/royal-opera-madama-butterfly-japanese-culture> [11.28]

Traducción:
“No llo ro ya.
Y casi del repudio no me duelo
porque sus palabras
suenan muy dulces en mi corazón.”

Después de decir estas palabras, se empieza directamente la siguiente canción “vogliatemi bene” cantada por Cio-Cio-San. Sin embargo, en este episodio cortado hay tres argumentos importantes. Lo primero es un comportamiento de la protagonista: según el libreto, ella se inclina para besarle la mano a Pinkerton. Sin embargo, Pinkerton se siente extraño por su comportamiento, aunque es una forma de cortesía que existe en la cultura occidental. Y Cio-Cio-San le explica que “es un gesto del mayor respeto.”; el segundo, se encuentra en los rezos de Suzuki (“E Izaghi ed Izanami, Sarundasico, e Kami”) que interviene de forma brutal el dúo de la pareja. Estas partes, de acuerdo con Okamura, tienen un cierto número de errores en su ortografía y sentido cultural. Como Suzuki es una japonesa que cree en budismo, no debe rezar hacia los dioses del sintoísmo. Por eso, en esta puesta en escena de 2016, se omite directamente esta parte; la última parte que es omitida son los comentarios de Pinkerton sobre Cio-Cio-San. En esta parte, se dice:

“Con moti di scoiattolo i nodi
allenta e scioglie!...
Pensar che quel giocottolo è mia moglie!”

Traducción:
“Con gestos de ardillita se suelta los nudos
y los desata...
Y pensar que ese juguetito es mi esposa...”

Cuando exige a Cio-Cio-San que exprese su amor hacia él, la mujer le responde que ella tiene miedo de decirlo, porque los hombres occidentales tratan mariposa de una forma cruel. En esta situación, Pinkerton le dice:

“Stolta paura, l’amor non uccide

ma dà vita e sorride per gioie celestiali
come ora fa”

Traducción:

“Tonto miedo es ése, el amor no mata,
sino que da la vida y sonríe
con los gozos celestiales, como hace ahora”

En esta escena, este hombre parece una persona astuta y mentirosa, y trata de usar sus palabras mañosas para ganarse la confianza de la mujer y conquistarla por completo. En esta parte, la imagen de este hombre es totalmente mala y taimada, y tiene mucho prejuicio sobre esta mujer. Y se refleja la idea real de Pinkerton, que nunca le considera como la esposa sino como “un juguete” o “una mariposa”.

Cuando se elimina esta parte, Pinkerton deja de ser una persona tan astuta y tiene prejuicio contra la cultura japonesa y Cio-Cio-San. Este cambio también reduce hasta cierto punto el prejuicio contra los japoneses y los estadounidenses, porque Cio-Cio-San ya no está tan obediente ante Pinkerton, y el hombre tampoco tiene una imagen tan despreciable, diciendo sin rodeos que considera a esta mujer como un objeto para complacer. Por eso, la eliminación de esta parte puede ser un episodio más estereotipado sobre tanto la japonesa como el estadounidense. Como es una representación reciente (2016), se puede ver que en esta se intentan evitar los “errores” que se consideran incómodos para los japoneses, y quitar los contenidos que piensan como “racismo”.

El libreto revisado por Okamura Takao también tiene sus limitaciones. Concretamente, se concentra más en las partes inadecuadas en la cultura japonesa, e ignora las representaciones con prejuicios de los estadounidenses. En el libreto, también existen “impresiones estereotipadas” para los estadounidenses; porque —desde el punto de vista de los europeos de la época—, los americanos significaban el lado opuesto con respecto a la cultura occidental, representada por ellos. No había una identificación europea tan *fuerte* con los estadounidenses como occidentales.

No obstante, con la comunicación cada día más frecuente de Oriente y Occidente, y la comprensión más profunda con respecto a la cultura japonesa, se puede esperar las

representaciones de esta ópera aceptable que satisface el gusto de tanto el público occidental como oriental como en la representación 2016 en Tel Aviv.

6. Representaciones con públicos orientales

6.1 Representaciones de la ópera *Madame Butterfly* en Japón

Aunque en la ópera permanece la impresión de “racismo” ante el público oriental, en los teatros japoneses nunca faltan representaciones e interpretaciones de esta obra occidental. De acuerdo con la noticia del Nuevo Teatro Nacional de Tokio, esta ópera es una de las obras mejor recibidas y más representadas ante el público en ese teatro. El gusto por la obra ha estado por encima de las controversias.

En comparación con las puestas en escena en los países occidentales, las representaciones japonesas utilizan principalmente a cantantes japoneses que interpretan los personajes de su país. En cuanto a las personas como Pinkerton, Sharpless y la esposa estadounidense se interpretan de vez en cuando por japoneses también. El uso de los actores japoneses es, asimismo, una tendencia en las puestas en escena con respecto a la ópera. En un reportaje publicado por Los Angeles Times, se mencionó “‘Madama Butterfly’ like never before: Sung in Japanese and English, with ethnically accurate casting”; también se hizo referencia a la dificultad de encontrar los japoneses adecuados para interpretar los personajes del país. A través de las fotos del escenario de esta puesta en escena, se puede ver que las representaciones tienen materiales característicos japoneses. Sin embargo, la figura de Cio-Cio-San siguió siendo protagonizando por la cantante australiana Janet Szepei Todd a pesar de que los dos directores Josh Shaw y Eiki Isomura intentaron buscar las “Japanese or Japanese American singers” como candidatas más ideales para esta figura.

No obstante, este problema para las puestas en escena en Japón, puede ser más fácil de resolver. Con suficiente experiencia en la representación de las óperas occidentales y con actores de este país, se ha aumentado considerablemente la conveniencia de producir las puestas en escena orientales con los cantantes japoneses. El uso de actores japoneses para interpretar los protagonistas correspondientes de una forma hace que el público japonés tenga menos dificultades de aceptar que esta historia es algo que realmente

sucede en su país, en vez de lo imaginado por los occidentales, que es un producto de la ideología del “Otro”. Además, los japoneses pueden explicar algo de su propia cultura de una manera sutil y detallada.



Fig. Una producción de *Madama Butterfly* de Pacific Opera Project

Por ello, cómo se interpreta una representación operística de *Madame Butterfly* ante el público japonés en este país se convierte en un asunto importante para los japoneses, porque necesitan urgentemente una versión que muestra “correctamente” la cultura de su país y esté conforme con sus expectativas sobre la imagen de los japoneses.

El Nuevo Teatro Nacional de Tokio es uno de los teatros más grandes en Japón y es conocido por sus grandiosas representaciones operísticas ante el público japonés. Y según la estadística del teatro, la ópera *Madame Butterfly* desde su inauguración, “se han realizado más de 110 funciones de representaciones, incluidas clases de apreciación de ópera para estudiantes de secundaria, con una audiencia de 180,000.”²¹ Sin embargo, desde su primera representación, hasta las puestas en escena recientes, se han

²¹ <https://www.nntt.jac.go.jp/opera/madamabutterfly/> [12.10]

transformado significativamente la decoración del escenario, el vestuario de los personajes, así como las formas de interpretación de los cantantes, entre otras cosas.

6.1.1 Representaciones comunes de *Madame Butterfly* en los teatros japoneses

Las diferencias de las puestas en escena en diferentes etapas en el teatro mencionado, se pueden ver en el cambio de vestuario. En las representaciones operísticas más tempranas tal y como en 2011, la figura Cio-Cio-San llevaba kimonos más colorados en comparación con las de 2021 y 2022. En la escena de la boda de las versiones más recientes, esta protagonista lleva vestido de estilo “shiro-kakeshita” (kimono blanco con manga larga) en lugar de uno colorido como en las representaciones más tempranas.



Fig. Arriba: *Madame Butterfly* (2011), abajo: *Madame Butterfly* (2021-2022)

En las representaciones más recientes, la escena es más simple. Se utiliza más el movimiento y el espacio para construir la relación y el desarrollo de la historia. En estas puestas en escena en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio, las escaleras que están al lado

del escenario es un objeto indispensable para establecer un espacio semiológico de la representación porque se ocupa casi la mitad del escenario y todos los protagonistas japoneses acuden a la boda por estas escaleras. En realidad, Sharpless entra y sale por la parte superior, pero no todas las personas lo hacen como él, así que esa escalera se usa simbólicamente. Aquellos que bajan las escaleras deben subirlas, y una vez que lo hacen, nunca regresarán. En las puestas en escena, Pinkerton no usa las escaleras excepto para bajar, y al final sube corriendo saltando dos escalones y nunca vuelve. Las escaleras diferencian Cio-Cio-San y Pinkerton. La mujer sube sola cuando espera a Pinkerton noche tras noche. Por eso, nunca puede llegar al lado de su esposo.



Fig. La representación Madame Butterfly en Nuevo Teatro Nacional de Tokio (2021)

Al mismo tiempo, la ceremonia de la boda también se ha ajustado, y los dos se sientan en sillas para prestar juramento al funcionario japonés. Esto hace que la relación entre los dos sea más igualitaria, porque en muchas puestas en escena occidentales de esta ópera, siempre muestran que la mujer se arrodilla ante el hombre (la representación

2004 en Arena di Verona, y la de 2009 en Metropolitan). Este comportamiento convierte a la mujer en demasiado humilde y obediente.



Fig. Cio-Cio-San y Pinkerton escuchan las palabras del funcionario japonés

A través de analizar una representación producida por los japoneses, podemos conocer más diferencias con respecto a la puesta en escena de esta ópera en Occidente y Japón.

6.1.2 *Madame Butterfly* en Tokyo Bunka Kaikan (2006)

En la representación de la ópera en Tokyo Bunka Kaikan en 2006 se encuentra una puesta en escena interpretada totalmente por cantantes japoneses. En esta representación operística, hasta los personajes estadounidenses fueron interpretados por los japoneses. De hecho, es una versión japonesa por completo.

En el inicio de esta puesta en escena, se puede ver una escena interesante. En un escenario que incluye bastantes materiales japoneses, en concreto, los árboles del cerezo, plantas en macetas, las personas que llevan vestuario de estilo tradicional japonés, etc. Sin embargo, lo más llamativo es el comportamiento de Pinkerton. Este hombre baja desde las escaleras y saluda a los japoneses que pasan y en su mano lleva una jaula de pájaros. La costumbre de “pasear pájaros” no era común en Occidente en ese momento. Originalmente era una forma de ocio para los ancianos, y obviamente, era un hábito oriental. Por ello, el hecho de que Pinkerton muestre su interés sobre su vida en este país

oriental nos refleja su curiosidad sobre la cultura japonesa. Al mismo tiempo, en comparación con las puestas en escenas occidentales en las que se intenta interpretar la arrogancia y frivolidad del estadounidense, el movimiento de Pinkerton en esta versión japonesa parece un poco divertido. Este hombre deja de parecer tan serio y parece tener interés sobre este país oriental.



Fig. La primera escena en la puesta de escena de Tokyo Bunka Kaikan

La jaula también se puede relacionar con la personalidad de Pinkerton, es un hombre que siempre quiere buscar la forma para disfrutar la vida. Aunque fue enviado a Nagasaki por motivos de trabajo, no estaba satisfecho con la vida monótona, sino que quería encontrar una pareja que lo acompañara para matar la vida aburrida en el país extranjero, por esta razón, Cio-Cio-San se convierte en la mujer más ideal. La jaula simboliza, asimismo, que la vida de la japonesa está en mano de este hombre, ella como el pájaro no tiene la libertad y se encierra en la casa hasta la muerte.

En esta misma escena aparece otra figura importante, que es el Goro. Este hombre lleva un atuendo típico japonés y su cabello se peina de forma sakayaki, A diferencia con la ropa negra que se ponen otros sirvientes en la casa, una pieza de su capa es de color violeta, lo que le hace diferente a los demás. Un detalle añadido para este personaje, constituye su maquillaje. El cantante que interpreta el Goro se llama Kamoshita Minoru

(加茂下稔), en su rostro no tiene ningún lunar en su mejilla, no obstante, en esta representación, se puede observar un ostentoso lunar a la derecha. Lo que convierte este papel en más cómico.



Fig. Kamoshita Minoru desempeña el Goro (izquierda) y su foto cotidiana (derecha)

Después de comentar sobre el ambiente interior de la casa japonesa, el Goro presenta tres sirvientes a Pinkerton. En esta escena, los dos hombres se arrodillan hacia Pinkerton para mostrar su respeto al dueño. Sin embargo, la sirvienta Suzuki tiene otra forma para realizar este ritual. Aunque ella se pone en cuclillas, sus rodillas no tocan el suelo. Saluda al estadounidense con esta posición y dobla sus manos en su regazo. Mantiene la cabeza baja hasta que se acerque Pinkerton. Al mismo tiempo, el Goro está a un lado, de pie. Las cuatro personas muestran diferentes comportamientos y rituales.

El Goro baja su cabeza en la primera escena cuando recibe a Pinkerton en la casa porque Pinkerton tiene un estatus social más alto que él. Sin embargo, en la escena cuando están con los sirvientes, no se arrodilla como ellos, lo que significa él está en la clase superior que ellos. Además, la diferencia de forma de cortesía de los hombres y la mujer muestra esta representación japonesa se dan cuenta de los detalles sobre la cultura japonesa. A diferencia de las puestas en escena occidentales de esta ópera, se observa la forma de interpretar los comportamientos normales de “japoneses reales” en su vida diaria.

En la siguiente escena, se representa también cómo Pinkerton saluda a los japoneses. Este hombre se acerca a las tres personas mencionadas y echa su mano a Suzuki. La

mujer muestra aparentemente su sorpresa sobre esta forma de saludarse como si este hecho fuera demasiado cariñoso para ella. Sin embargo, acepta la amabilidad de su dueño y le toca con las dos manos juntos. Esto refleja aún más que ella no está acostumbrada con el ritual del apretón de manos y su moderación como japonesa. Se explica, asimismo, que el estatus social de esta mujer es inferior al de Pinkerton, porque ella lo atrapa con dos manos en lugar de solo una como el apretón de manos normal. Generalmente, la persona que usa las dos manos está en el proceso de realizar este ritual en el lado más débil o necesita la ayuda de otra persona. En esta escena, Suzuki siempre está en cuclillas, lo que significa que su posición siempre está por debajo de Pinkerton, por lo que debe admirar al dueño. Además de expresar su respeto con el comportamiento, se utilizan también las palabras para dar elogio a este hombre.

“Sorrìde Vostro Onore?
Il riso è frutto e fiore.”

Traducción en el libreto:
“¿Se ríe Su Honoría?
La risa es fruta y flor.”

Pinkerton está claramente cansado de los halagos, y dice “Con tanta palabrería el encuentro muy cosmopolita” lo que muestra su intolerancia sobre la elocuencia de Suzuki y revela su personalidad real. Este hombre, aunque muestra su amabilidad y cortesía educada ante esta mujer, no le concede un sincero respeto. Desde su punto de vista, ella es una sirvienta, como todos los japoneses, y es inferior a él. La comparación del comportamiento y las palabras de este hombre muestran que es una persona que es bueno para engañar y disfrazar su verdadero carácter.

En las representaciones occidentales también aparece esta forma de saludar, por ejemplo, en la puesta en escena 2009 en Metropolitan y 2016 en Tel Aviv. A diferencia con esta representación japonesa, la forma de saludar (apretón de manos) solo es realizada entre las personas norteamericanas, Pinkerton y Sharpless. Para los japoneses, solo se utiliza esta otra cortesía. Y Pinkerton siempre tiene una actitud más arrogante ante los rituales de los japoneses, porque cree que es superior a todos. Por consiguiente,

Pinkerton en esta puesta en escena parece tener más “talento” de mostrar una amabilidad engañosa ante los japoneses. A través de este “disfraz” de personalidad para parecer más amigable.



Fig. Suzuki sostiene la mano de Pinkerton con sus manos.

La esposa llega a la boda con sus amigas y parientes. En esta escena, la mujer lleva un kimono de estilo hikifurisode (引振袖), lo que es un tipo de vestido colorido y vistoso. En su vestido se utiliza principalmente el color amarillo claro con estampado de flores diferentes que llevan características japonesas. Estas plantas, que simbolizan los buenos auspicios y la felicidad, son adecuadas para expresar el sentimiento de Cio-Cio-San en este momento.

En cuanto a las vestimentas de las amigas, ellas también llevan kimonos de varios colores y bordados de flores u otros motivos japoneses (ondas, nubes, cerezos, etc). Las mujeres cogen farolillos o abanicos plegables en sus manos. Los dos objetos son muy comunes para la ceremonia matrimonial tradicional japonés. Los abanicos tienen un color dorado, que es representativo para la boda. El oro tiene significados como riqueza, fertilidad, inmutabilidad y santidad en la cultura japonesa. Y este color se usa para los objetos matrimoniales o el vestuario en la boda también conlleva buenos deseos. En esta puesta en escena, el uso de abanico de este color puede destacar la identidad de Cio-Cio-

San, ella proviene de una familia de buena reputación y pudientes antes. Por eso, estos objetos destacan la riqueza de sus parientes y también están en línea con el ambiente de la boda.

El ritual de estas mujeres para saludar a Pinkerton y otros invitados que están en la boda también incluye detalles. A diferencia con algunas representaciones operísticas occidentales que a menudo diseñan la escena en que las mujeres se ponen de rodillas en el suelo para mostrar una obediencia y cortesía total hacia los invitados, en esta puesta en escena las mujeres solo doblan ligeramente sus rodillas y bajan sus cabezas para representar su cortesía a otras personas.

Es una forma de saludar más común y natural para estas mujeres de acuerdo con la cultura japonesa. Se muestra la etiqueta sin hacerles parecer tan humilde. Es decir, aunque Pinkerton y Sharpless tiene el poder más fuerte que los presentes japoneses en esta escena, porque son personas que reciben la admiración y respeto de los demás, los japoneses no deberían ser tan obedientes y sometidos ante ellos, como lo consideran por los asesores japoneses. Por consiguiente, en esta representación, podemos sentir la modificación clara con respecto a los movimientos y cortesías japonesas.



Fig. Mihoko Kinoshita interpreta Cio-Cio-San en la puesta en escena Tokyo Bunka Kaikan en 2006

Un diseño interesante en la ceremonia de boda, se encuentra en el cambio de vestimenta y tocado de la esposa en la escena cuando la pareja realiza el ritual de juramento. Cio-Cio-San se cubre los adornos de la plata de su cabeza con un velo blanco. En la cultura japonesa, para una ceremonia matrimonial, la novia siempre lleva un sombrero blanco llamado Wataboshi (綿帽子). Éste se encuentra una costumbre común para una boda tradicional japonesa con ritual del sintoísmo, lo que destaca la pureza y fidelidad de las novias para con sus novios. Sin embargo, en esta escena, aunque Cio-Cio-San se pone el objeto del mismo color, como es un velo blanco, cambia completamente el sentido.



Fig. Cio-Cio-San en la boda y el vestuario tradicional común para una esposa japonesa

El velo que lleva por Cio-Cio-San tiene mucha diferencia con el Wataboshi, que es con un estilo como el de una novia occidental. A través de este objeto se marca la especialidad de la boda. La pareja no realiza una ceremonia de sintoísmo, como es lo tradicional, sino que se lleva a cabo una que combina las características de ambas culturas, y lo que también se puede vincular con la identidad de la pareja. Ellos vienen de diferentes países y sus vestimentas muestran esta diferencia. Por otro lado, el hecho de que Cio-Cio-San oculta los adornos japoneses con el velo, revela el deseo de la mujer para convertirse en una esposa estadounidense.

Aunque sigue utilizando el color blanco para cubrir su cabeza, el velo muestra que está más de acuerdo con la cultura de su esposo, por eso, quiere representar más elementos occidentales para presumir su identidad. En esta puesta en escena, no cambia las letras originales de los personajes. En la boda, las amigas de Cio-Cio-San le admiran e

incluso quieren que se divorcien para que tengan la oportunidad de casarse con este hombre. En consecuencia, como la novia de Pinkerton, ella se siente orgullosa y feliz. La transformación de la forma de su tocado revela su idea real. Ella quiere dejar su identidad como una mujer japonesa y convertirse en una estadounidense auténtica. Sin embargo, como su kimono permanece igual, lo que alude a que no puede cambiar su identidad por completo. Ella nunca se convertiría en una occidental verdadera. En la puesta en escena 2009 en Metropolitan, Cio-Cio-San también lleva un velo blanco como en esta representación, y estos expresan el mismo sentido.

En cuanto a su vestido, se cubre el kimono colorido con una capa blanca con bordado de mariposa, esta forma de vestir le hace su vestimenta más brillante y transforma la boda para que sea más sagrada y grandiosa y muestra su importancia para esta ceremonia. La capa tiene otra función en la siguiente escena.

Cuando la pareja termina el proceso de juramento, la llegada inesperada del tío de Cio-Cio-San (el Bonzo) interviene el entorno gracioso de la boda. Este hombre lleva una túnica de monje japonés, con un círculo de cuentas de oración en su mano. Todos los elementos corresponden a su identidad como un monje. Sin embargo, a diferencia con otras puestas en escena que intenta crear una escena sorprendente y grandiosa para la aparición de este personaje, esta representación no tiene tanta fuerza; llega a la ceremonia sola, incluso cuando quería entrar a la casa, casi es detenida por el Goro.



Fig. La llegada del tío de Cio-Cio-San

En consecuencia, en esta puesta en escena, el Bonzo deja de ser una persona que controla todo el discurso y poder de su familia, aunque tiene esa reputación, y los familiares le escuchan, no pueden cambiar la idea de todo el mundo. Las amigas y

parientes de Cio-Cio-San no le abandonan por someterse a la fuerza del Bonzo, sino por la traición de la mujer.

El Bonzo culpa a la esposa porque ella está contra la voluntad de los antepasados, y constituye un hecho rebelde para su familia. Con las siguientes palabras:

“Kami sarundasico!
All’anima tua guasta
qual supplizio sovrasta!”

Traducción en el libreto:
“¡Kami sarundasico!
¡A tu alma pérdida
qué suplicio le espera!”

El hombre le quita la capa blanca que lleva Cio-Cio-San. Es una escena simbólica y constituye un comportamiento insultante para la mujer. Este hecho rompe el sueño maravilloso de esperar un matrimonio feliz. El tío la puede educar en la presencia del esposo, y Cio-Cio-San no puede decir nada ni reaccionar contra las palabras del hombre y los parientes, lo que significa que está en una posición débil en su familia. Al mismo tiempo, Pinkerton no dice nada hasta que el tío quita la ropa que cubre a esta mujer, lo que significa que él no muestra el cuidado ni tiene amor verdadero a su esposa. En esta escena, Pinkerton sólo indica al casamentero con su mano, con furia, como si estuviera enojado con él por no manejar los asuntos de Cio-Cio-San. Y el Goro se arrodilla ante este hombre para pedir su perdón. Cuando la mujer es acusada, se abusa y hasta es maldita por los demás, Pinkerton no hace nada para detener o defender a su esposa. La acción de este hombre muestra su carácter despiadado.

Al mismo tiempo, el hecho “quitar la ropa” predice el final trágico de esta mujer, porque a ella le importa mucho esta ceremonia y la relación con su esposo y lleva esta capa brillante para mostrar que se toma su boda en serio y la esperanza sobre su vida en el futuro con su esposo. Sin embargo, esta vestimenta que tiene un significado de buen deseo y de preciosidad le es quitada por el tío. El vestido y peinado desaliñados muestran su situación vergonzosa. Además, se utiliza los bordados de mariposa para esta capa cubierta, lo que está en línea con su nombre cariñoso por parte del marido para ella

(Butterfly), por ello, el comportamiento del tío es como si rompiera las alas de la mariposa, lo que simboliza que la mujer tampoco puede tener un final feliz.

El segundo acto empieza con las oraciones de Suzuki hacia los dioses japoneses. En esta escena, la sirvienta coge una campanilla en su mano cuando reza. Pero la otra mano también muestra un gesto como los seguidores de budismo.



Fig. Suzuki reza las oraciones en el segundo acto

Un cambio relevante en comparación con las puestas en escena de esta ópera en Occidente se encuentra en mantener el uso de materiales japoneses en el segundo acto. En muchas representaciones occidentales, se cambia la vestimenta y las decoraciones de la casa de Cio-Cio-San para mostrar la insistencia y el deseo de la mujer sobre el “sueño americano”. No obstante, en esta puesta en escena japonesa, la mujer sigue poniéndose ropa de estilo japonés. En el segundo acto, Cio-Cio-San siempre se pone un kimono rosa de irotomesode (色留袖) (vestido con mangas de colores), en el que hay un estampado con cerezos. Este vestido tiene una característica típica japonesa, y el color resalta su juventud. En realidad, la cruz que lleva en el pecho es el único objeto occidental que muestra la religión de la mujer y la esperanza para la vida en el país occidental. En la famosa aria “*Un Bel Di Vendremo*”, la cantante que desempeña Cio-Cio-San toma su mano en la cruz y describe la escena del regreso de su marido en su imaginación. Por

consiguiente, la cruz no solo representa su identidad como una seguidora de la religión de su esposo, sino que también refleja su anhelo por este hombre. Se puede deducir que esta mujer tiene una mayor fidelidad hacia Pinkerton con respecto a la religión. El hombre se convierte en una *creencia* casi religiosa para ella después de su partida. Por ello, en esta conmovedora aria, cuando la mujer extraña a su esposo, inconscientemente toca la cruz, porque la cruz representa “él”.



Fig. Mihoko Kinoshita canta “Un Bel Di Vendremo” en la puesta en escena 2006

Otra escena conmovedora en el segundo acto se encuentra en la noche cuando Cio-Cio-San, Suzuki y el hijo esperan la llegada de Pinkerton. Se representa el proceso de la caída de la noche y la dueña, la sirvienta y el niño se preparan para recibir al estadounidense. En el escenario, se pueden ver las figuras de los dos personajes que están frente a la puerta. Así el dueño podría encontrarlos inmediatamente cuando se acercara a su casa. En este episodio de la puesta en escena, se puede observar el movimiento lento de los protagonistas y se escucha la melodía tranquilizadora. Cio-Cio-San esparce los pétalos en el suelo, luego se pone en una postura elegante como una mariposa volando en silencio para esperar la llegada de su esposo. Sin embargo, Pinkerton no aparece hasta el amanecer, y en el inicio del tercer acto, se muestra la espalda de la mujer. Aunque espera

de una noche, su cuerpo sigue erguido y mirando hacia adelante, lo cual es suficiente para ver la firmeza en su corazón.



Fig. La noche cuando las tres personas esperan la llegada de Pinkerton

Hay una escena en el tercer acto que contrasta con la anterior. Cuando Pinkerton dice a Suzuki que la mujer que está en el patio es su esposa, la sirviente se sorprende mucho y está muy enojada de que ese hombre traicione a su dueña. Esta cruel realidad le dificulta enfrentar a ella. En esta situación, Pinkerton lleva a su esposa a otro lugar para evitar las críticas que hagan daño a la mujer, lo que tiene gran diferencia con su comportamiento anterior en la boda. Ante la acusación y maldición del Bonzo, Pinkerton no defiende de inmediato a Cio-Cio-San, en cambio, deja que todos los parientes la culpen. En ese momento, simplemente siente que estas personas son molestas, y está enojado porque el Goro no trata bien a estos parientes. E incluso no tiene simpatía sobre esta mujer ni intenta consolarla. Este detalle también explica que es un hombre talentoso para engañar a los demás. La siguiente escena, cuando está solo con Cio-Cio-San, y dicen muchas palabras para ganar la confianza y amor por completo, esta mujer parece que es más irónica, por lo que él no la consuela con un cuidado verdadero, sino que quiere engañarla y ganar su amor y admiración por él.

En cambio, en esta última escena, cuando Suzuki está a punto de acusar al hombre de ser irresponsable y se pone furiosa cuando ve a la esposa verdadera de Pinkerton, este hombre lleva inmediatamente a la norteamericana a un lado para evitar cualquier daño y acusación hacia ella. Esta situación refleja que Pinkerton nunca toma a Cio-Cio-San en serio, también hace que el final de esta mujer japonesa sea aún más trágico y conduce naturalmente a su suicidio.

En esta puesta la escena japonesa en 2006, la mujer también utiliza la daga con la que se apuñala el cuello; esta forma de suicidarse está conforme con el suicidio ritual femenino en la cultura japonesa. Sin embargo, en la escena hay un diseño particular antes de realizar este ritual. En el libreto original se describe que cuando Cio-Cio-San decide acabar su vida, el hijo entra en la casa. Ella le dice al niño que no se aflija por el abandono de su madre, sino que conserve un recuerdo vago de su rostro. Ella le da una bandera estadounidense en miniatura para ondear en honor a su padre y unos juguetes para que no siente la muerte de su madre. En esta representación japonesa, se elimina el momento de dar la bandera al hijo, y se utiliza la cruz. Cuando Cio-Cio-San se prepara para suicidarse, coge la cruz que antes colgaba sobre su pecho y la besa cuidadosamente, después se la deja a su hijo. Aunque en los dos elementos son similares, pero expresan diferentes sentidos.

La bandera se puede relacionar más con el “sueño americano” de esta mujer, por eso, la mujer en el libreto original se suicida por el motivo de no poder realizar su deseo de vivir en el país occidental. Sin embargo, el hecho de “besar la cruz” significa que la mujer deja la esperanza de vivir por perder el amor de su esposo. Y la historia se convierte en la tragedia de la mujer y se debilitan los sentidos de racismo, porque la mujer no muestra tanto deseo sobre el mundo occidental. Ella espera EE.UU. por la influencia de su esposo no solamente por la atracción del propio “Occidente”.

La vestimenta de ella también está conforme con la escena de muerte de esta mujer, porque en la capa se encuentran muchos bordados de mariposa. Esta capa es la misma que lleva en su boda y le fue quitada por su tío. Y se pone en la última escena, lo que hace que su suicidio sea más trágico; aunque ha perdido todo y la felicidad que esperaba, sigue eligiendo morir por su dolor y el honor familiar.



Fig. La muerte de Cio-Cio-San en la puesta en escena japonesa en 2006

6.1.4 *Madame Butterfly* en Tokyo Bunka Kaikan (2019)

Sin embargo, no todas las representaciones japonesas sobre *Madame Butterfly* intenta recuperar un entorno japonés y usar los elementos japoneses. En las puestas en escena de la época contemporánea se encuentran las formas distintas a la hora de presentar esta ópera.

La representación de la ópera en el Tokyo Bunka Kaikan, en 2019 dirigida por Amon Miyamoto, ha creado una versión especial con respecto a las puestas en escena comunes en el Teatro Nacional de Japón. Aunque se utilizan algunos materiales japoneses en el vestuario y el ritual de los personajes, se ha cambiado considerablemente la vestimenta de Cio-Cio-San, es decir, la forma para establecer las personalidades de las figuras, así como el método de transmisión de cada escena.

Esta puesta en escena empieza con una escena particular. Con la melodía familiar del primer episodio de la ópera, no aparecen Pinkerton ni el Goro, sino un hombre acostado en una cama de hospital, algunos médicos y una mujer que lleva una vestimenta de estilo tradicional japonés. A través del color del cabello de estas personas, se puede deducir que esas rubias son occidentales. El médico parece que no puede hacer nada con la gente en la cama, se sacude la cabeza y sale de la habitación. Entonces, entra otro hombre con cabello rubio. Él se preocupa mucho por la enfermedad de la persona que se acuesta en la cama y se siente frustrado hasta que reciba una carta que le pasa el enfermo. A través del subtítulo de la pantalla, podemos conocer que la carta fue escrita por la madre del joven. En la próxima escena, él parece haber viajado a la era de la madre y fue testigo de todo lo que sucedió a continuación.



Fig. La primera escena en *Madame Butterfly* en Tokyo Bunka Kaikan (2019)

A través de analizar la historia de *Madame Butterfly*, se comprende que el hombre que guarda cama es Pinkerton, y la mujer japonesa que está a su lado puede ser Suzuki, y el joven que entra en la habitación es el hijo de Pinkerton y Cio-Cio-San. Efectivamente, estos protagonistas son de rostros orientales, no obstante, se puede diferenciar sus identidades por medio de los colores de peluca de estos actores. En esta primera escena, no se entra directamente las representaciones de Pinkerton y el Goro, en cambio, se utiliza como una forma de retroceder en el tiempo; esta forma de presentación es novedosa en comparación con otras puestas en escena. En las siguientes escenas, el joven está en la parte oscura del escenario para ver el desarrollo de la historia.



Fig. Pinkerton y el Goro

En esta puesta en escena, la imagen de Pinkerton es muy estereotipada, se utilizan billetes de dólar para establecer las características de este hombre. En la representación, se configura como un tipo de persona que siempre está dispuesto de dar billetes a quienes lo rodeaban. Cuando el Goro le presenta la casa con el plano de la habitación, este hombre parece muy impaciente ante lo que le dice el intermediario y le da un montón de dinero como su honorario. Cuando entran los tres sirvientes en la casa, el estadounidense también ofrece algunos billetes para ellos. Cuando le toca a Suzuki, la mujer está muy sorprendida por este comportamiento y no se atreve a aceptar esta “amabilidad”. En esta escena, la mujer expresa su respeto al dueño con elocuencia, cuando dice más elogios, el hombre le da más dinero. Este hecho hace que Suzuki se sienta en pánico, ella no recoge los billetes y se le caen al suelo.

A través de este diseño, se presenta un estadounidense que piensa que tiene mucha riqueza, pero no muestra respeto a la gente que está a su lado. Como colonizador, tiene un estatus muy alto entre estos japoneses. Por ello, considera que puede obtener la admiración por medio de darles dinero, y parece que está orgulloso de esta realidad. Al mismo tiempo, siente que la razón por la que Suzuki rechaza su oferta es porque no le da el suficiente dinero que desea esta mujer. Por consiguiente, cada vez que ella dice una palabra de elogio, él le agrega un poco más de dinero, porque piensa que esta mujer no es diferente de los demás miembros del pueblo, y todos quieren su dinero. La arrogancia y la impotencia de este hombre se muestra de manera más prominente. Sin embargo, es una representación estereotipada sobre los norteamericanos, a través de este diseño, se presenta un hombre como lo describe en el libreto original de la ópera. En esta puesta en escena, Pinkerton parece tener una personalidad demasiada astuta y pesada como la perspectiva de los europeos para los estadounidenses en aquella época.



Fig. La escena cuando Pinkerton da billetes a los japoneses

En esta escena, se observan tres tipos de vestimentas. El vestuario tradicional japonés que se ponen los sirvientes; el traje de marino que llevan los ayudantes de Pinkerton. En cuanto a Pinkerton y el Goro, sus vestuarios son diferentes a los de las personas que les rodean; llevan camisas y pantalones de estilo más moderno. Sin embargo, los colores distintos simbolizan sus identidades desiguales. Aunque el intermediario es un japonés, no tiene formas de vestir como los sirvientes, sino como los estadounidenses, esta imagen corresponde a su profesión especial en esta historia. Su vestuario significa que mantiene un negocio con los occidentales y se está acostumbrado a buscar las mujeres japonesas adecuadas para estos estadounidenses. Por eso, siempre lleva ropa como los occidentales. En relación con Pinkerton, este hombre tiene un vestuario diferente al de los marinos. En comparación con ellos, su forma de vestir es más cómoda e informal, lo que significa que tiene un estatus social más alto que los demás; está en su casa, por ello, puede vestir a su gusto. Los marinos en cambio, como tienen que mostrar respeto a su jefe, llevan vestimenta más formal y corresponden a su profesión. De igual modo, el color blanco de su camisa y pantalones forma un contraste evidentemente con el color negro de la ropa del Goro, lo que refleja que ellos tienen diferentes posiciones. Pinkerton es de ideología occidental moderna mientras que el intermediario es una persona que desea la riqueza de las personas como Pinkerton, pero de ideología japonesa. En la escena, cuando el intermediario presenta las informaciones de la novia al estadounidense, el japonés pide sucesivamente los billetes a Pinkerton, lo que destaca su personalidad codiciosa.



Fig. Pinkerton, el Goro, los marinos y los sirvientes

La imagen de la novia y las amigas sigue manteniendo su forma como japoneses. En la boda, Cio-Cio-San lleva un kimono blanco con uno velo del mismo color cubriendo su rostro, y cuando está más cerca de Pinkerton, el hombre le da un abrazo y levanta el velo. La novia aparece acompañada por sus amigas y parientes que también llevan vestuario tradicional japonés, sin embargo, se diferencia en el estilo. Las mujeres que están a su lado llevan kimonos de colores variados y estilos más complicados como de geisha, no obstante, las chicas que están detrás de ella, van de forma sencilla como maikos (aprendiz de geisha). Esta distinción se utiliza para identificar la diferencia en sus edades. En esta escena, las mujeres que tienen edades mayores están al lado de Cio-Cio-San, en cambio, las jóvenes están detrás de ella. Sin embargo, esta forma de vestir de las mujeres y chicas convierte a las amigas de Cio-Cio-San en personas que tienen profesiones especiales como geishas y maikos en lugar de japoneses comunes. Este tipo de diseño en realidad

está más en línea con el diseño de los personajes en el libreto original y en las representaciones occidentales, porque puede permitir que las personas reconozcan mejor que esta historia es una historia sobre geishas que sucede en Japón en vez de en otros países.



Fig. Cio-Cio-San y sus amigas

En la noche cuando Cio-Cio-San y Pinkerton confirman el amor entre sí, hay un diseño especial. En esta escena, la novia cambia su forma de vestir. Su primera vestimenta tiene un estilo como Jūnihitoe, lo que se caracteriza por un tipo de kimono elegante formado por una serie de túnicas y las capas de prendas debajo. Esa vestimenta constituye una prenda formal para las damas de la corte y hadas en las leyendas japonesas. Sin embargo, una diferencia del vestido de Cio-Cio-San con el Jūnihitoe se encuentra en la forma de túnica encima de las capas. En esta representación, la mujer se lleva una sin cubrir las capas interiores, este kimono modificado es más fácil de quitar. Y cuando se analiza con los diálogos de la pareja y la transformación del vestido de la mujer, se puede encontrar más detalles.

En esta escena, Pinkerton espera la confianza y amor por completo de su esposa, sin embargo, la mujer tiene miedo de sufrir engaño y daño, no se atreve a admitir su amor. Al final, con las palabras astutas del hombre, la mujer suelta todas las defensas y confía totalmente en su esposo. Por ello, se utiliza la transformación de vestimenta de esta mujer para mostrar el cambio de su mentalidad. Se puede observar que cuando más confianza tiene la mujer en el hombre, menos ropa lleva. Su primera vestimenta es un kimono con túnica elegante encima, en la siguiente escena, cuando ellos hablan el destino de mariposa, la mujer se quita su ropa encima y solo lleva un vestido con bordados dorados.

“BUTTERFLY
(a estas palabras Butterfly se entristece
y retira sus manos)
Dicen que allende el mar
si una mariposa cae en manos del hombre, (con miedo)
acaba atravesada por un alfiler, (con dolor)
¡en una mesa clavada!
PINKERTON
(vuelve a tomar a Butterfly por las manos, sonriendo)
Algo hay de cierto en ello.
¿Y sabes tú por qué?
Para que no se escape. (con entusiasmo y afecto, la abraza)
Yo te he atrapado.
Te abrazo, palpitante. Eres mía.”

Por consiguiente, su tercer vestido en esta escena es cada vez más sencillo, esta prenda es de color blanco y no tiene ningún bordado, muestra que la mujer ha dado todo a Pinkerton. De igual manera, cuando la mujer se pone menos ropa, significa, asimismo, que ella tiene más seducción y características femeninas para el hombre. En esta situación, Cio-Cio-San deja de ser una chica de 15 años, y pasa a ser una mujer madura y elegante. Los brazos desnudos están en línea con el amor ambiguo entre la pareja, y ella ofrece una información sobre la mujer, que intenta seducir al hombre.



Fig. Los tres formas de vestir de Cio-Cio-San

La cruz es un objeto clave en esta puesta en escena, igual que la representación japonesa 2006 en Tokyo Bunka Kaikan, Cio-Cio-San toma más este objeto como el símbolo de su esposo, y siempre lo lleva en su cuello. En el primer acto, la mujer explica a su esposo que ella se ha convertido a su religión y coge la cruz como una prueba de sus palabras. Ella no se quita este objeto desde que Pinkerton se lo pone, lo que muestra su importancia para la mujer. Se explica, asimismo, el amor profundo de ella por su esposo, y eso convierte esta historia en más trágica, dado que Cio-Cio-San se suicida por perder el amor y a su hijo.

La silla es otro objeto que refleja la mente de esta mujer. En el segundo acto, este objeto siempre está al lado de Cio-Cio-San. En el inicio de este episodio, la mujer conversa con su sirvienta sobre su esposo, la silla está a su derecha y en el centro del escenario, lo que destaca su función especial para recordar a la mujer sobre su esposo. El cónsul estadounidense trae la noticia de Pinkerton a la mujer, ella se sienta en la silla para escuchar. Por consiguiente, este objeto también tiene funciones connotativas como la cruz.



Fig. La cruz de Cio-Cio-San

El segundo acto tiene otro diseño novedoso en comparación con otras puestas en escena, lo que se encuentra en la imagen del príncipe japonés, Yamadori. Este hombre suele ser diseñado como una persona que tiene vestuario como un noble tradicional japonés, porque es uno de los pretendientes presentados por el Goro. Sin embargo, él se ve más parecido a un militar japonés. Efectivamente, en la escena cuando aparece este hombre, la Bandera del Sol Naciente descubre su identidad. Esta bandera es una insignia del ejército japonés en la guerra feudal y en las posteriores guerras imperiales del país. Sin embargo, como se utilizó también en la Segunda Guerra Mundial, el uso de este objeto también provoca controversias. Para los países orientales, como China y Corea, esta insignia es un símbolo de la historia colonial y tiene un significado de “invasión” (Wang Hui, 2005: 10) y “militarismo” (Wang Hui, 2005: 10). Por ello, es un símbolo negativo para los países que fueron conquistados e invadidos.

No obstante, como esta representación operística se destina principalmente al público japonés, el uso de esta bandera es para reflejar la identidad del Yamadori. En su pecho, cuelgan muchas insignias, lo que indica que tiene muchos hechos meritorios en su trayectoria militar y su estatus distinguido. Por otro lado, su imagen contrasta con la de Pinkerton. Cio-Cio-San rechaza insistentemente a este hombre y sigue estando al lado de su esposo, se muestra su fidelidad y amor profundo.



Fig. El príncipe japonés Yamadori y la Bandera del Sol Naciente

Esta representación incluye una pieza original del contenido al comienzo del tercer acto. Tanto la música como el desarrollo de la historia son nuevas. El inicio de este acto no empieza en el momento en que Cio-Cio-San espera a Pinkerton hasta el amanecer, sino que regresa a la escena de hospital del comienzo de esta puesta en escena. El médico dice al hijo de Pinkerton que su padre estaba gravemente enfermo, al enterarse de esta noticia, el hijo parece muy triste. En ese momento, Pinkerton lucha por levantarse de la cama porque ve a una muerta Cio-Cio-San en su fantasía y quiere abrazarla. Sin embargo, la figura de la mujer desaparece desde la oscuridad y nunca más vuelve, por ello, todos son sus imaginaciones. Consecuentemente, el escenario cambia y regresa al amanecer cuando Cio-Cio-San espera a Pinkerton. Este diseño de trama en realidad representa el remordimiento y el deseo de redención del hombre. A diferencia con el sentimiento de este hombre en otras puestas en escena, él parece que tiene amor verdadero sobre la mujer.



Fig. La fantasía de Pinkerton en el tercer acto

En el inicio del tercer acto, Hiromi Ohmura, la cantante que desempeña Cio-Cio-San apenas puede relajar su expresión facial. Su rostro parece que está constantemente luchando contra el miedo y la ansiedad. A ella le preocupa perder a Pinkerton, al mismo tiempo, espera urgentemente la llegada del hombre para liberarla de este miedo. Sin embargo, la persona que desea ver no aparece hasta el amanecer. En esta situación, el sentimiento se expresa naturalmente en sus expresiones faciales y movimientos. Cuando sale el sol, Cio-Cio-San parece no poder aceptar la verdad de que su esposo aún no visita la casa, cae al suelo y se sume en una emoción desesperada. Suzuki la encuentra a un lado y la persuade para que descansa un poco dentro de la habitación. Y Cio-Cio-San dice que su esposo definitivamente vendría, pero su expresión se muestra dolorida y temerosa, como si se estuviera engañando a sí misma.

La imagen de Pinkerton ha cambiado significativamente en el tercer acto. Cuando Cio-Cio-San regresa a su habitación. Pinkerton aparece en el escenario con un bastón. Después de saber que Cio-Cio-San le esperó durante tres años, su corazón se llena de arrepentimiento. Esta forma de diseño hace que el hombre parezca tener amor verdadero por su esposa japonesa. Le da a Pinkerton una razón para no venir a visitar a Cio-Cio-San. Tal vez realmente se enamora de ella, pero está ocupado por la guerra y está herido. Por eso, tiene miedo de verla ahora mismo y explica su situación después de perder la capacidad de caminar. Esto también corresponde a la escena de fantasía que ve en la cama del hospital al comienzo del tercer acto. Después de que Cio-Cio-San se suicida, él siempre se siente culpable y triste, por ello, ve el fantasma de esta mujer cuando se está muriendo.



Fig. Pinkerton y Sharpless

En la escena del suicidio de Cio-Cio-San, cuando la mujer saca la daga de su padre y lee las líneas que grabadas en ella, su hijo interrumpe su acción. Ella detiene su intención al momento, y le dice al niño que no olvide su rostro, pero que no recuerde que ella es abandonada por su padre. En esta escena, todavía lleva la cruz que su marido le puso, lo que representa su amor insistente y permanente hacia el hombre. Se refleja, asimismo, que el motivo de su suicidio constituye la pérdida del amor de su marido.

Más adelante, la mujer se va tras la mampara como lo describe en el libreto de la ópera. La única diferencia se encuentra en que no se representa directamente la muerte, en cambio, a través del cambio de color de luz de blanco a rojo de la mampara descubre el final trágico de esta mujer. En esta escena, el hijo, que no sabe que su madre ha muerto, quiere correr hacia su dirección, pero es abrazada por el “hijo adulto”. El joven no puede salvar a su madre y cubre los ojos del niño para que no vea la escena triste.



Fig. La escena de muerte de Cio-Cio-San

Normalmente, las representaciones sobre esta ópera terminan en la escena de muerte de Cio-Cio-San, sin embargo, en esta puesta en escena, la historia continúa. Después de

que la mujer se suicida, el escenario parece que regresa al inicio. Pinkerton guarda cama imaginando que Cio-Cio-San venga a reunirse con él. Sin embargo, todos son sus imaginaciones, el hombre muere por la enfermedad.



Fig. La imaginación de Pinkerton en la última escena

La última escena de esta puesta en escena muestra el reencuentro de la pareja de la imaginación maravillosa de Pinkerton, en que Cio-Cio-San lleva vestimenta de forma como en la boda para recibir a él juntos al otro mundo. se miran y sonríen y desaparecen en un ambiente feliz. Tal vez en su memoria, Cio-Cio-San lo perdona. Se volverían a encontrar y se enamoraron en otro mundo. Este final embellece el final de esta historia. En el libreto la mujer es la más trágica, porque es abandonada por todo el mundo. No puede ser aceptada por su familia y tiene que suicidarse por defender la “gloria”, lo que considera como un ritual supremo en la cultura japonesa; aunque no es su responsabilidad, elige suicidarse por su familia. Tampoco puede ser recibida por el mundo occidental, porque como oriental, no se puede convertir en una persona como su esposo estadounidense, sino que siempre será el “otro” para ellos.

En esta puesta en escena, el diseño del recuerdo e imaginación de Pinkerton y su montaje en el tercer acto convierte dan su sentido a la historia. El amor verdadero se convierte en el motivo de espera de Cio-Cio-San. También embellece la imagen de este hombre. También puede interpretarse que este hombre no está dispuesto a admitir que le ha fallado a Cio-Cio-San hasta que muere, y en su imaginación ha sido perdonado. Pero en realidad todo termina cuando muere la mujer, y nunca puede conocer su mente real.

6.2 Representaciones de *Madame Butterfly* en China

Aunque *Madame Butterfly* se ha representado muchas veces en los países occidentales y en Japón, esta ópera tiene pocas representaciones que se producen realmente en los escenarios chinos. Desde el año 2016 hasta 2020, se pueden encontrar tres informaciones sobre sus puestas en escena en la página web del Gran Teatro Nacional de China. Entre ellas, hay dos noticias sobre las representaciones del grupo del Teatro Real de Madrid. La otra noticia trata de la representación de La Ópera Nacional de China, la que constituye la versión china más popular y más representada en China y en otros países.



Fig. La puesta en escena en el Gran Teatro Nacional (2009)

Efectivamente, en 2009, esta ópera se representó en el Gran Teatro Nacional de China. Esta puesta en escena fue adaptada de una representación en el Teatro La Fenice. La persona que desempeña a Cio-Cio-San es Zhang Liping. Es una cantante famosa y siempre protagoniza esta figura en los teatros occidentales, incluyendo la versión en el Metropolitan y en el Teatro La Fenice. La puesta en escena en 2009 trajo esta ópera a China y representó una versión moderna sobre esta obra clásica. El escenario se convirtió

en una enorme caja translúcida, que era muy simple desde el punto de vista del color y la decoración. Este diseño deja muchos espacios en blanco, así que los espectadores pueden concentrarse más en las representaciones de los cantantes y actores. Se destaca, asimismo, algunas escenas importantes de la historia, por ejemplo, el suicidio de la mujer.

Cuando se prepara el escenario de una forma simple, la luz y los comportamientos de los actores dentro de este espacio es primordial para contar la historia y expresar los sentimientos sutiles de las figuras.

En la primera escena de la ópera, se representa el diálogo de Pinkerton y el Goro sobre la casa, cuando el intermediario comenta que la casa es sólida como una torre, aunque aparece frágil a simple vista. El escenario en esta escena utiliza el color verde para el fondo de las dos personas. La casa es como una caja blanca que se bloquea dentro de un espacio cerrado, sin embargo, las puertas corredizas se convierten en la apertura para que las personas puedan moverse libremente.

En esta puesta en escena, los personajes utilizan vestimenta de colores y estilos simples. El marrón y blanco son los dos colores más usados. En la escena cuando el intermediario presenta los tres sirvientes a Pinkerton, el Goro y una chaqueta corta de color marrón con una capa interior de color blanco. Suzuki y otro hombre llevan vestuario de estilo parecido. Y Pinkerton tiene una forma de vestir diferente al de estas personas. Él se pone un uniforme marino, lo que destaca su identidad distinta como estadounidense y profesión como teniente. Su prenda también muestra que es el protagonista de una boda, porque este uniforme suele ser considerado como vestuario de gala.



Fig. El goro, los tres sirvientes y Pinkerton en el primer acto

Otro detalle sobre el diseño de imagen de los personajes en esta escena se encuentra en la apariencia del Goro. Este hombre en el libreto es una persona astuta, egoísta y codiciosa, porque puede agotar todos los medios a cambio de beneficio personal. Para demostrar que él mismo tiene capacidad sobresaliente como casamentero, se jacta de la casa que elige para Pinkerton y la familia de la novia. No obstante, al enterarse que Cio-Cio-San es abandonada por Pinkerton, empieza inmediatamente a presentar a esta mujer a otras personas poderosas y de alta clase para obtener más beneficios.

Por ello, a menudo este hombre tiene una imagen negativa e indecente. Como en la puesta en escena de Tel Aviv (2008), tiene la forma de pelo y vestimenta como un bufón. En la puesta en escena del Metropolitan (2009), se utiliza un sombrero de punta superior curva y de gala para simbolizar su estatus social diferente que los demás. Aunque tiene la vestimenta formal, el color de su ropa y el diseño de su sombrero, así como su actitud diferente hacia los estadounidenses y los japoneses se expresan a través de sus movimientos y palabras, que demuestran que no es una buena persona. En cuanto a la puesta en escena 2016 en Tel Aviv, el hombre se convierte en un “gerente de club nocturno”, porque lleva un traje morado claro y su cabello está teñido de dos colores llamativos. Las tres formas de diseño sobre esta figura destacan su mala personalidad.



Fig. El Goro en la puesta en escena 2008 (izquierda), 2009 (centro) y 2016 (derecha)

Por consiguiente, en la puesta en escena del Gran Teatro Nacional en 2009, la imagen del Goro hace referencia a las personalidades de este hombre en el libreto. Este hombre tiene una sonrisa halagadora en personas como Pinkerton y Sharpless, pero siempre muestra su actitud impaciente cuando se enfrenta a Suzuki y a otros sirvientes. En esta representación china, la figura es protagonizada por un cantante occidental, no

obstante, a través de los detalles de su apariencia, podemos conocer su imagen. La característica destacada se encuentra en su vestuario de estilo y color parecido al de los sirvientes. La otra constituye su forma de peinar y arreglarse su barba. Él tiene pelo con trenza y su barba está cortada en un círculo alrededor de la boca y debajo la nariz, dejando solo una pequeña parte en la barbilla. Esta imagen lo contrasta con las sirvientas tímidas y reservadas y también lo diferencia de la apariencia ordenada y clara de los estadounidenses en esta puesta en escena. Junto con su característica sonrisa y comportamiento halagador, este personaje se ve aún más astuto y maniobrero.

Cuando Sharpless viene a la boda de Pinkerton, incluso comienza a hacer promoción de su negocio al cónsul y dice que por solo 100 yuanes podría tener a una hermosa joven japonesa como Cio-Cio-San. En esta escena, tiene muchas fotografías de las jóvenes en la mano para enseñar a Sharpless como mercancía. El cónsul no dice nada al respecto, y Pinkerton interrumpe sus palabras y le impulsa a recoger a la novia.



Fig. El Goro en la puesta en escena del Gran Teatro Nacional en 2009

Cuando la novia llega a la boda, el color del escenario se convierte en rojo, lo que es común para la ceremonia china y representa felicidad, buen augurio y alegría. Esta escena es parecida con respecto a la puesta en escena 2008 en la Opera Tel Aviv en Israel, en la que también se utiliza este color en la misma situación cuando aparecen por primera vez Cio-Cio-San y sus parientes. La única diferencia es el estilo de sus vestimentas y la expresión facial de las dos cantantes que protagonizan la mujer mencionada.

En la representación israelí, la novia lleva un vestido de color rojo oscuro, que contrasta con el color morado de los parientes. Cuando llega a la boda, se ve digna y seria, solo muestra su sonrisa cuando saluda a Pinkerton y Sharpless. En consecuencia, la mezcla de color morado y rojo nos ofrece una sensación inquietante. No obstante, en esta puesta en escena china, el color del escenario corresponde al vestuario de Cio-Cio-San. A diferencia con la puesta en escena israelí, la expresión facial de la novia es más relajada, lo que expresa su sentimiento feliz y alegre en este momento. Las amigas de ella tienen un vestuario blanco y algunas de ellas incluso llevan máscaras del mismo color, especialmente, las personas que están más cerca de la novia. Este diseño tiene la misma función que la vestimenta morada de los parientes en la representación israelí, dado que se diferencia así a Cio-Cio-San con otros personajes. El color blanco y las máscaras cortan la comunicación de signos de esta mujer con sus amigas, lo que significa que ella no puede conseguir el apoyo de sus parientes en su vida después de casarse.

El estilo de la prenda, maquillaje y peinado de Cio-Cio-San en esta representación china también es muy simple en comparación con otras representaciones operísticas en las que esta mujer siempre tiene un vestuario de estilo complicado como el kimono. Tampoco utiliza los adornos que incluyen elementos característicos japoneses para su cabello. Cuando ella llega a la boda, solo inclina un poco la cabeza y el cuerpo hacia Pinkerton y Sharpless para expresar su cortesía. Este comportamiento muestra diferencias con las representaciones operísticas que suelen utilizar el ritual de “arrodillarse” para representar la etiqueta japonesa, lo que desde el punto de vista de los japoneses es demasiado humilde. Por ello, en esta representación china, el comportamiento de Cio-Cio-San expresa el ritual de los orientales, mientras que este hecho no significa la obediencia total hacia los occidentales.



Fig. Cio-Cio-San en la puesta en escena israelí (izquierda) y china (derecha)

Como la persona que interviene en el banquete de la boda, la aparición del tío también es muy importante. Cuando aparece en el escenario, las personas que antes habían rodeado a la pareja, se dispersaron a dos lados. El color de la luz cambia de rojo a verde, lo que representa la transformación del entorno y el sentimiento de los personajes.



Fig. La aparición del tío de Cio-Cio-San

Este personaje recién llegado tiene una apariencia extravagante y terrorífica. A diferencia con la imagen de monje en otras representaciones comunes, esta persona tiene la forma de vestir y peinarse totalmente distinta. Se utiliza principalmente el color negro para su vestimenta y sombrero, lo que muestra su carácter indiferente e impaciente. El

rostro de él está cubierto por el color rojo y los negro y blanco, lo que conduce a distorsionarse su expresión facial y se enfatiza así el terror que provoca por su llegada. Sin embargo, el diseño de la imagen de este personaje tampoco hace referencia a la imagen del bonzo japonés o del monje común como en las puestas en escena occidentales y japonesas.

Otra persona que tiene una imagen terrorífica la encontramos en el príncipe japonés, Yamadori. Este hombre es otro japonés que tiene personalidad negativa en la historia, porque quiere ser el esposo de Cio-Cio-San a pesar de tener muchas esposas. Aunque le promete a Cio-Cio-San que se divorciaría de sus esposas actuales siempre y cuando ella acceda a su propuesta de matrimonio, sólo codicia la belleza de esta mujer como Pinkerton. En esta puesta en escena, este hombre es totalmente espantoso porque lleva tres muñecas consigo, las que tienen apariencia y vestimenta como mujeres. Una está ante su pecho, y las cabezas de las otras dos están en manos de este hombre. Las tres muñecas pueden simbolizar sus tres esposas; él no tiene la intención real de abandonarlas, solo quiere engañar a Cio-Cio-San y obtener su amor. La pequeña cabeza que corona su parte superior es aterradora y parece llevar una calavera, lo que destaca su peligrosidad como un fantasma en lugar de una persona que existe en el mundo real.



Fig. La imagen de Yamadori

En cuanto a la tradicional “muerte de Butterfly”, que se suicida con una daga, en esta puesta en escena también se trata simbólicamente. Aunque la daga no está en la mano de Cio-Cio-San, ella cae al suelo y muere sola ante la repentina pared rasgada, acompañada con el grito de Pinkerton “Butterfly, Butterfly...”, con pesar en el fondo, lo que deja a los espectadores sientan una conmoción interior más profunda y directa de la muerte de esta mujer. La pared rota significa el cuerpo cortado y corresponde a la metáfora de la cerradura en el inicio del acto de esta ópera. En aquella escena, Cio-Cio-San pregunta a Suzuki, si Pinkerton no se preocupa por ella, ¿por qué decirle que cierre la puerta con la cerradura? La pared rasgada transmite una información: que la mujer deja de confiar en su esposo y gana su libertad a través de romper este espacio cerrado.



Fig. La muerte de Cio-Cio-San y la pared rasgada

Las representaciones chinas también incluyen materiales japoneses que se introducen en las japonesas, concretamente, en la puesta en escena representada por la Ópera Nacional de China. En ésta, se observan muchos elementos comunes que se pueden encontrar en las representaciones occidentales y japonesas, el kimono, el torri (una puerta de santuario sintoísta), las sombrillas de aceite y papel, los biombos tradicionales, etc. Esta versión también fue representada en el Festival Puccini en 2017, y

constituye una versión para recuperar los elementos japoneses y respetar las músicas y letras en el libreto original. Se puede ver que la interpretación de China de esta ópera también es muy diversa. No solo hay representaciones teatrales relativamente modernas y simples, como del Gran Teatro Nacional en 2009, sino también tiene la puesta en escena que se dedica a restaurar y utilizar materiales japoneses.



Fig. Madame Butterfly en Ópera Nacional de China (2017)

7. La imagen de “*Madame Butterfly*” en las obras cinematográficas

7.1 *Madame Butterfly* y la construcción cultural de la imagen de la mujer asiática en el siglo XX

7.1.1 Las imágenes de las mujeres orientales en el siglo XIX y XX

En el 1887, la creación de la figura de *Madame Crisantemo* en la obra del escritor Pierre Loti, fue considerada como una imagen típica y representante de las mujeres japonesas desde el punto de vista de los occidentales. Y con la adaptación de John Luther Long en *Madame Butterfly*, esta mujer convirtió en una corriente para las obras que intentaron interpretar la sociedad y la mujer de Japón.

Su versión operística de Giacomo Puccini estrenó en el año 1904 e inspiró un gusto extraordinario hacia el personaje *Madame Butterfly*. Posteriormente, esta figura dejó una impresión arraigada tanto para los occidentales como los orientales. Desde este personaje se reflejan las cualidades más características de las mujeres japonesas desde la perspectiva occidental; la obediencia, la belleza, la fragilidad, y el amor verdadero a los hombres occidentales son las virtudes principales que se ven en otras mujeres orientales.

En el siglo XX, el modelo de *Madame Butterfly* se desarrolla en la cinematografía, en donde cabe mencionar la adaptación de la película del mismo nombre en el año 1932 que protagonizó por Cary Grant y Sylvia Sydney en los principales papeles.

La investigación sobre el modelo de *Madame Butterfly* en el cine del siglo XX, nos permite conocer la relación del “gusto” exótico y artístico de los occidentales hacia las mujeres asiáticas con la creación de las obras relacionadas, el motivo de la popularidad de tales mujeres en el cine, así como en qué forma concreta se representan las mujeres asiáticas en las películas occidentales, lo cual incide en el tema de la comunicación intercultural y la formación de los estereotipos.

En aquel período, los occidentales tenían una imagen general sobre las mujeres asiáticas. Las historias vinculadas con las mujeres orientales a menudo fueron diseñadas con mujeres inocentes, bellas y obedientes, tal como tal como *Madame Butterfly* y Hana-Ogi (la protagonista en la película *Sayonara*), o su inocencia sea un disfraz, pero al menos con el amor verdadero a su novio extranjero, como el representando por la figura de Suzie Wong en la película *El Mundo de Suzie Wong*.

El desarrollo de la historia de *Madame Butterfly* tiene una línea conocida para todo el mundo, en que plasmó la experiencia de la geisha Cio-Cio-San. Se casa con un militar estadounidense llamado Pinkerton por la intriga de un casamentero astuto, que se llama Goro. Por eso, el matrimonio de las dos personas es solo una transacción para el esposo; sin embargo, desde el punto de vista de Cio-Cio-San, la relación entre ellos es un amor verdadero y eso conduce al miserable resultado final de la historia – el suicidio de Cio-Cio-San. En la adaptación cinematográfica de 1932, el director modifica algunos detalles en la versión de la ópera, pero conserva el marco general de la historia. En la película *Sayonara* y *El mundo de Suzie Wong*, las dos películas siguen la línea principal y el modelo de *Madame Butterfly*, ya que describen el amor difícil de una mujer oriental con un hombre occidental.

La película *Sayonara* (1957) cuenta una historia que aparece durante el período de la Guerra de Corea. El joven coronel de la Fuerza Aérea estadounidense, Lloyd fue enviado a Japón por el comando Mike Webster, quien es también el padre de su prometida Eileen Webster, sin embargo, Eileen parece que no es la mujer que verdaderamente quiere. Por una ocasión casual, el hombre se encuentra con una bailarina de la compañía japonesa, se llama Hana-Ogi, quien es una mujer hermosa y sincera; las dos figuras se enamoran inmediatamente. Pero en aquella época, este amor estaba prohibido para la autoridad estadounidense, más aún, Ogi era una estrella famosa entre los japoneses. Por eso, las dos figuras intentan mantener la relación, pero ocultarla ante el público. Sin embargo, una regla que publicó por el ejército estadounidense, exigiendo a los militares que regresen a EE.UU. rompe la tranquilidad. Al final, el suicidio de Kelly, un compañero de Lloyd, quien forma pareja con una mujer japonesa, provoca la influencia impresionante para Lloyd, y el protagonista da cuenta que nada puede impedir el amor entre él y Ogi, las protagonistas deciden obedecer sus propios deseos y resisten a la política.

En cuanto a la película *El mundo de Suzie Wong* (1960), se crea una historia, en el contexto cultural en Hongkong sobre el amor entre una prostituta Suzie Wong y el arquitecto Robert. El protagonista Robert quiere cambiar su trabajo de arquitecto al de pintor, por eso, viaja a Hongkong para buscar las materias exóticas e inspiración, donde se encuentra con Suzie Wong, a la que cree es una señorita educada y nacida de una familia rica, pero su identidad verdadera es una prostituta. Robert se aloja en un hotel

donde se reúne de nuevo con Suzie Wong, y conozca su vida real. Aunque Suzie a veces actúa de manera grosera porque tiene una condición social baja, a Robert le encanta por su virtud pura y optimista, y su responsabilidad como una madre. Sin embargo, también por la gran distancia de identidad de las dos figuras y por el reglamento escrito para la mujer china con hombres occidentales, Robert y Suzie se sufren mucho. Es cuando Suzie desaparece de la vida de Robert, que el hombre da cuenta del significado de Suzie para él, y decide perseguir su emoción verdadera.

7.1.2 La representación de imágenes similares y estereotipos occidentales sobre las mujeres asiáticas en las películas del siglo XX

Si echamos un vistazo a las tres mujeres Cio-Cio-San, Ogi y Suzie Wong en las tres películas, podemos encontrar los puntos comunes que se construyen para las mujeres asiáticas. Al principio, los personajes tienen condición social inferior, Cio-Cio-San en la versión operística es una geisha, es como una “mercancía” por vender. En el cine, aunque la mujer nació en una familia tradicional de nobleza, está bajo el control estricto de su abuelo. A pesar de que la protagonista Ogi, en *Sayonara*, es una bailarina y actriz famosa, nace en una familia pobre y es estrictamente regulada por la compañía. En cuanto a Suzie Wong, su condición social parece ser peor que las dos anteriores, porque es una prostituta.

A continuación, ellas se enamoraron de hombres occidentales y se sacrifican mucho (religión, carrera o propiedad) por ellos. Podemos descubrir los caracteres similares de dichas mujeres. En la ópera, Cio-Cio-San es una mujer totalmente obediente a su esposo, y se cuida mucho de que no ofender a Pinkerton. Por ejemplo, hay una escena que representa los objetos de Cio-Cio-San que llevan desde su casa, cuando Pinkerton reacciona con disgusto por el colorete, la mujer lo tira inmediatamente.

Hay otras escenas que caracterizan su imagen de manera profunda, para representar su mayor sinceridad y respeto a su esposo, la joven geisha abandona su propia religión y elige creer en el cristianismo, y este comportamiento también significa el abandono de su familia, y reniega de su tío, el Bonzo, la autoridad familiar tras la muerte de los familiares directos. En la cultura japonesa, el sistema de patriarcal sirve para definir la jerarquía de los miembros, así mantiene la virtud “veneración” hacia los mayores, la cultura exige de

forma meticulosa que cada miembro de la familia el “ocupar el propio puesto” (Benedict, 2006: 45), pues para las generaciones “se guarda una estricta obediencia a los mayores” (Benedict, 2006: 44), más aún, en comparación con los miembros masculinos en la familia, la situación social de las mujeres es inferior. Por supuesto, Cio-Cio-San se enfrenta a fuertes críticas del aspecto moral, porque su acción consiste en una renegad totalmente de la creencia del pueblo japonés y el sistema patriarcal tradicional, de hecho, el Acto I de la ópera, concentra mucho esfuerzo en representar la determinación de la joven geisha. En la segunda parte, cuando Pinkerton se fue Japón 3 años, Cio-Cio-San crece como una mujer más madura, sigue manteniendo su confianza respecto a su esposo, y se niega a casarse de nuevo con el príncipe japonés Yamadori. Elige esperar a su marido que posiblemente nunca va a regresar. Sin embargo, el suicidio de Cio-Cio-San manifiesta la desilusión de su amor y la destrucción de su sueño propio.

En comparación con la ópera, la imagen de Cio-Cio-San en el cine podría ser aún más obediente, en lugar de abandonar la religión, la creencia de la mujer se transfiere hacia Pinkerton , por eso, en la película, la mujer pone la foto, los zapatos y otros objetos de su esposo en el altar que originalmente ofrenda la imagen de los antepasados, y cuando los miembros de la familia quieren quitarle a su hijo para que reciba la educación japonesa, la mujer los rechaza firmemente, porque insiste en todas las cosas en la casa pertenecen a su esposo, e incluso las personas en la casa.

La película también cambia la causa de suicidio de la mujer. En la ópera, Cio-Cio-San elige acabar su propia vida porque la esposa de Pinkerton quiere traer a su hijo a los Estados Unidos. Sin embargo, en la película, Pinkerton no sabe la existencia de su hijo, Cio-Cio-San comete suicidio por causa de perder su amor y esperanza, en comparación con lo anterior es un suicidio de manera bastante masculina.

Escenas similares ocurren en la película, *Sayonara*, donde la protagonista Ogi aunque tiene gran reputación para los espectadores japoneses de su compañía de baile, pero su condición social no sea reconocida por la clase alta por su profesión y también por el condición histórica en que se sitúa. Esta historia aparece en el período de la Guerra Coreana, Japón en aquel entonces, es un país donde se agrupan las fuerzas militares de Estados Unidos, no solo por su derrota en la Segunda Guerra Mundial, sino también por

su reforma que intentan transformar su sociedad desde la tradicional a la moderna.

Por eso, en la sociedad japonesa, la gente que tiene alto estatus social todavía está en el mano de los políticos japoneses, los nobles tradicionales, así como los extranjeros, tales como, los estadounidenses. El amor de Ogi debe superar el odio hacia los estadounidenses, porque sus padres fueron matados por la bomba, así como la mirada y opinión público de la sociedad japonesa. La mujer cede su posición cuando por la primera vez acepta encontrarse con Lloyd en secreto, y en cambio de rechazar el deseo del hombre, Ogi le pide su comprensión por su correspondencia indiferente, y cuenta su historia. Esta acción despierta gran simpatía de Lloyd hacia la mujer, y también representa la concesión de la mujer ante su emoción verdadera, que promete un amor entero respecto al hombre.

Aunque se encuentra muchos obstáculos, al final para mantener la relación con el militar estadounidense. Ogi elige renunciar a su profesión y sigue con su amor. Un aspecto interesante en la película Sayonara es que el director no se limita a presentar el amor de Ogi y Lloyd, se pone atención en la representación del fenómeno, que es la popularidad del matrimonio de las mujeres japonesas con los militares estadounidenses. Un ejemplo es la descripción de la historia de otra pareja Katsumi y Kelly en la película, caen en una condición totalmente dura y miserable, las dos se casan con esfuerzo bajo el testimonio de Lloyd, pero no ganan un resultado bueno, se ven obligados a elegir el doble suicidio para evitar su separación forzada por el régimen de Estados Unidos, aunque esta escena parece ser un poco idealizada, muestra la fidelidad de las dos figuras en el amor.

En comparación con las mujeres en las dos obras anteriores, Suzie Wong puede ser la más sofisticada respecto a la experiencia de la vida, su actuación parece que siempre sigue su propia idea, es una figura fuera de los controles y las reglas establecidas por los occidentales en aquel período especial en Hong Kong. Un detalle importante que presenta su carácter, que es cuando la protagonista le invita a comer en un restaurante occidental, ella no sepa cómo leer las palabras en inglés, pero actúa como si las entendiera y utiliza su dedo indicando el menú, no siente sinvergüenza por pedir salsa agridulce y vino de Shirley, e incluso lo enseña al hombre; aunque ella no puede leer las palabras, se comporta adecuadamente. No obstante, a pesar de que la historia intente caracterizar una

mujer de identidad mala, pero con buena virtud, nos deja observar el prejuicio hacia las mujeres chinas del antecedente histórico especial.

De acuerdo con la descripción de la crítica china, las mujeres chinas pueden dividirse en dos categorías desde el punto de vista de los occidentales: “una es una prostituta o mujer loca en el ático, la otra es la virgen, un ángel en la casa, una muñeca china o un loto tímido.” (Zhang Xuhui, 2011: 75) Suzie puede ser la combinación de las dos características, que es una prostituta mal educada, arrogante, ignorante, y un poco dogmática, pero mezcla la cualidad optimista, bondadosa, y valiente. Su calidad valiente se manifiesta en su búsqueda de amor sin importar la diferencia de estado e identidad, también el sacrificio propio antes la crisis económica de su amante, y su insistencia en mantener el hijo por sí misma. Es inocente, porque piensa que ella en sí misma es “una buena chica”, y de gran diferencia con las prostitutas en la calle. Desde su perspectiva, el cuerpo y el alma están separados. De hecho, aunque su cuerpo está sucio, su alma todavía permanece limpia y pura. Esta combinación de ignorancia y sofisticación constituye el factor decisivo para atraer el interés del protagonista, Robert.

Sin embargo, en la película hay una escena que representa el prejuicio hacia la mujer oriental, que aparece cuando Suzie muestra su herida a sus compañeras y les dice que Robert la golpea, pero en realidad, ella fue golpeada por otro hombre desconocido. Y para que la lesión parezca más grave, muerde deliberadamente su propio labio. Por eso, cuando sus compañeras le preguntaron la causa de su herida, ella correspondió que Robert le pegó porque le gusta mucho, por eso, no puede soportar la atención de otros hombres que ponen en su mujer. La mujer piensa que la herida representa el amor por ella, porque el hombre se siente celoso. Esta escena, de un lado, consta de un sentido masculino, porque la acción del hombre se trata de una violencia de género, la mujer sufre por el dolor del cuerpo; mientras, del otro lado, también lleva un pensamiento femenino, debido a la mujer piensa que el dolor es una forma para presentar la emoción obsesiva del hombre, que simboliza su valor e importancia para el hombre. Esto reside en una emoción enfermiza y en cierto grado supone la emoción del síndrome de Estocolmo.

Esta película persuade a los espectadores que el amor de las mujeres asiáticas hacia los hombres occidentales podría ser patológico, incluso ellas sean conquistadas por su

comportamiento machista. Ahora bien, la figura Suzie se convierte un símbolo sexual y fascinante para los occidentales, porque del prejuicio de los espectadores, las mujeres podrían ser fácilmente domeñadas porque ellas en sí mismas desean ser conquistadas. Parcela similar en la ópera *Madame Butterfly*, cuando Cio-Cio-San pregunta a su criada Suzuki por qué Pinkerton pide al cónsul que pague el dinero de alquiler al mes, por qué tiene que poner un candado en la puerta, la respuesta es que su marido se siente celoso, por eso, quiere encerrar a su esposa en la casa. Las dos figuras Suzie Wong y Cio-Cio-San no están enfadadas o decepcionadas por perder su libertad, en cambio, se sienten satisfechas con la desigualdad, las dos mujeres presentan una opción proactiva en una identidad pasiva, reconociendo que son débiles y están contentas con tal debilidad.

7.1.3 El poder del género y el conflicto mental de las mujeres

A pesar de la imagen de las mujeres asiáticas en las películas siempre llevan tantos puntos comunes, ellos desempeñan papeles obedientes, suaves e inocentes, que están sujeto al amor fuerte hacia los occidentales, existe la transformación de derecho del género en algunas escenas.

Cio-Cio-San es una mujer que no tiene autoconciencia sobre el derecho de sí misma no solo en la ópera sino también en la película, porque siempre piensa por el marido no por sí misma. La mujer ha sido oprimida por el hombre por el amor desequilibrado, porque Pinkerton no le trata como una esposa verdadera, no le da amor equivalente. Existe un desequilibrio de los dos personajes. Quizás el suicidio de Cio-Cio-San en la ópera se encuentra una escena única para romper el derecho del poder del hombre, es por primera vez, que la mujer sigue su propia conciencia, la mujer acaba su vida porque no puede defender su creencia original y su hijo, por eso, el suicidio representa la lucha por su poder ante la fuerza de su esposo.

Sin embargo, en la película de 1932, antes de suicidarse, Cio-Cio-San despertó a su esposo sin ninguna culpa ni odio hacia él, tampoco le dijo nada sobre su hijo, y eligió acabar la vida silenciosamente. Hay un detalle que revela el resultado miserable de esa pobre mujer, que es cuando el amigo de Pinkerton, Barton pregunta a Cio-Cio-San por qué puso la foto de su esposo en el altar, le respondió que no le gustaba el dios de Japón,

ahora su esposo se había convertido en su dios, y ellos mantendrían el amor hasta que la muerte los separara. Esta palabra oculta el suspenso del suicidio de la mujer en esta película, y da respuesta a las escrituras en la espada del padre de Cio-Cio-San que son “morir con honor cuando ya no se puede vivir con honor”.

El derecho de *Madame Butterfly* en la película de 1932 es más débil en comparación con el de la ópera. Antes de encontrarse con su marido, Cio-Cio-San está oprimida siempre por el sistema patriarcal, que consiste en una “medida en que las mujeres están ya controladas” (Amorós, 1991: 69), y lo masculino posee el control del discurso absoluto en la familia, pues, Cio-Cio-San se ve obligada a ser una geisha para ganar dinero, así como captar un marido de una buena familia. El sacrificio propio, la devoción completa, representa una característica absoluta en la imaginación del hombre por la mujer, también cumple con la necesidad del sistema patriarcal, la representación de la cualidad frágil, sensible, débil y obediente de las mujeres, de otro lado, se encuentra una medida estética y artística con el fin de ganar la simpatía de los espectadores.

La condición cambia en el caso de *Sayonara*, en que la protagonista Hana-Ogi es una chica más independiente y cuenta con su propia idea, a pesar de su identidad todavía se conforma con las características normales establecidas por el gusto occidental; en comparación con la imagen de *Madame Butterfly*, su imagen se modifica en cierta medida. Del rechazo resuelto a la aceptación, Ogi experimenta una lucha mental por sí misma, y efectivamente, Lloyd cedió ante la belleza y bondad de la mujer oriental, una gran diferencia entre Pinkerton y Lloyd, que se encuentra el grado “interés” hacia las mujeres asiáticas, a Pinkerton le interesa y gusta Cio-Cio-San por su carácter suave, su rostro exótico, no por amor, solo existe el respeto unidireccional por parte de Cio-Cio-San.

Por el contrario, en la película *Sayonara*, Lloyd expresa el amor profundo y obvio a Ogi, e incluso se tomó la iniciativa de proponer la idea del matrimonio. Las dos figuras son complementarias en sus caracteres, la prometida de Lloyd nace en una familia de renombre, es la hija del general, por eso, el hombre no puede ganar ninguna superioridad y poder ante su prometida, en el sistema de poder occidental, Lloyd no puede obtener la autoridad, necesita de la mujer oriental para realizar su poder, en consecuencia, Ogi es

una mujer que satisface tanto su interés por la cultura exótica como su identidad masculina. Entonces, cuando la protagonista Ogi asegura un amor para siempre hacia Lloyd, y le promete que una vez la abandone, ella no se enamorará de otras personas.

La mujer sin duda ocupa la posición vulnerable ante el hombre. Esta acción cumple con las imaginaciones de los occidentales sobre el carácter de las mujeres asiáticas, que manifiesta que la mujer cuenta con un poder débil ante el hombre, especialmente en la ocasión que la mujer es una oriental. La concesión de la mujer constituye una forma para que el hombre encuentre su autoridad y su poder de discurso. Sin embargo, el desarrollo de la historia prueba la fortaleza del poder de la mujer. En la pieza posterior de la película, el militar estadounidense parece estar totalmente enamorado por la mujer oriental, que puede dejar su autoridad para pedir a la mujer que atraviesen las reglas de la sociedad y se enfrente a la realidad con él. En este caso, el hombre está en el puesto pasivo ante la mujer, que deja su futuro prometido y la superioridad como un occidental en cambio a la confianza de la mujer oriental, por eso, cuando la historia acaba con un buen resultado, que la mujer elige enfrente la dificultad junto con su amante, el poder llega a una posición equilibrio entre ambas partes.

A diferencia con los dos tipos de imágenes de la mujer asiática, en la película *El mundo de Suzie Wong* existe al principio la sustitución de posición de poder. La mujer parecía que ocupaba una posición superior a Robert, cuando ella apareció en la primera escena, le causa problemas al hombre. La mujer pretendió ser una señora nacida en una familia rica y educada, aquellas mentiras engañaron completamente Robert. El hombre no se dio cuenta de que la prostituta en el hotel era la misma mujer que conoció en el barco. Como un hombre estadounidense que representaba Occidente, casi no podía ganar su poder de discurso, la mujer era la persona que siempre dirige al diálogo e influyó profundamente sobre el pensamiento del hombre.

Suzie sin duda era una mujer fuerte, porque a pesar de que se ve obligada a ser una prostituta, nunca se sentía inferior a los demás. Su identidad exige que se supone que sea una persona astuta, codiciosa, despiadada, sin embargo, en la película se diseña para contar con un carácter inocente e inteligente, lo cual evita que sea una mujer molesta para las audiencias. Ella siempre deambula entre varios hombres, todo el mundo se siente

atraído por ella, incluido Robert. Pero, cuando este hombre conoció la identidad social auténtica de Suzie, él se sintió engañado. Por eso, ignoró deliberadamente la atracción y la influencia de ella.

Aquí hay un reemplazo de posición de poder entre el hombre occidental y la mujer oriental. Robert parecía ser la parte débil respecto a la confrontación de poder, porque la acción de la mujer controló la autoridad del hombre. Cuando Robert pagó el dinero para contratar a la mujer como la modelo para su exposición de pintura, la posición de los dos personajes empezaba cambiar. La mujer comienza a responder el gusto del hombre, y tenía ganas de obtener más del hombre, su atención y el amor. Por ejemplo, le impidió deliberadamente la cita de la señorita Kate, quien era una occidental y la hija del embajador. Comenzó a desempeñar el papel como la esposa de Robert, que constituía un control en diversos aspectos del hombre.

Suzie dio crítica al traje inadecuado del hombre, insistía en esperar el hombre hasta que regresara desde la cena con Kate, mientras invitó a sus compañeras visitar la habitación de Robert sin su permiso. Ella exageró mucho la riqueza del hombre a sus compañeras, y lo describió como si Robert estuviera completamente atraído por ella y no podía dejarla. Este comportamiento provocó el estallido de Robert.

Por esta razón, Suzie decidió aceptar otro señor, a Ben, como su amante, quien tenía una mala relación con su esposa, con el propósito de probar la propia atracción para los hombres, y al mismo tiempo, inspirar los celos de Robert. Este método había sido eficaz, el hombre se enfadó por su actitud. Cuando Robert aceptó la petición de Ben y pasó el mensaje a Suzie que Ben decidió abandonarla, la mujer se sentía triste y sinvergüenza porque el hombre descubrió su mentira para que no pudiera permanecer su actitud orgullosa ante el hombre. Sin embargo, exactamente la tendencia desagraciada de Suzie provocó la simpatía de Robert hacia la pobre mujer, el hombre eligió dejar su aversión y prejuicio sobre la actitud desmesurada de la mujer, y enfrentó su emoción auténtica. Este episodio consiste en el segundo compromiso del poder del hombre ante la mujer.

El último conflicto de ambos personajes hace que las dos se den cuenta de que ambos eran importantes el uno para el otro. En el momento en que Robert gastó todo su dinero para dedicarse a su profesión de pintar, nadie compró su producto. El hombre

encontró la dificultad real en su vida, por eso, cuando Suzie le dio el dinero que ahorró para su hijo, el hombre sentía que su autoestima había sido dañada. A la hora de conocer que la mujer incluso volver a su trabajo anterior como la prostituta, el hombre estuvo plenamente enfadado, porque consideró que la mujer solo pertenece por sí mismo. Ya que las dos estaban enamorados, era el hombre que debía asumir la responsabilidad correspondiente. Pero desde el punto de vista de Suzie, ellos tenían una posición equilibrada, las dos personas tenían que hacer esfuerzos para el futuro de ellos. Ella rompió el propio orgullo del hombre, revelando implacablemente su debilidad, e incluso se saltó inadvertidamente el control del hombre.

Finalmente, el desaparecido temperamento de Suzie hizo que Robert se arrepintiese mucho, y se dio cuenta de que Suzie era una mujer que le traía la alegría verdadera e inspiración para su creación artística. Por eso, en la película, aparecía una transformación del poder del hombre y la mujer, también un cambio de la fuerza occidental y oriental. Los occidentales querían aprovechar la figura Suzie Wong para negar la cultura oriental que se identifica por sí misma, que satisface la idea de excluir la cultura oriental como “el otro”. Sin embargo, esta figura incluye otro sentido para representar que las mujeres no sucumben a los hombres en todo caso, tal como el Oriente no siempre rinde al Occidente.

7.2 *M. Butterfly*, una rebelión de la imagen *Madame Butterfly*

Edward Said señaló en su obra maestra *Orientalismo* que el orientalismo es “una forma de que Occidente controle, reconstruya y domine el Oriente” (Said, 2008: 25), es decir, el orientalismo es construido por Occidente para resaltar su propia superioridad. Es la cultura oriental a los ojos de los occidentales. En el discurso del orientalismo, la relación entre Occidente y Oriente es una variedad de opuestos entre el yo y el otro, que se refleja en el género, la política, la economía y la cultura, como lo femenino y lo masculino, lo fuerte y lo débil, lo colonial y la oposición entre colonización y esclavitud, civilización y barbarie. Existe una relación de poder, dominio y hegemonía entre Occidente y Oriente. Desde su punto de vista, “el Oriente es irracional, depravado, ingenuo y anormal, mientras que Europa es racional, casta, madura y normal.” (Said, 2008: 25) Este es, en realidad, un Oriente distorsionado imaginado por el Occidente. El

Occidente impone su imagen ficticia de Oriente sobre Oriente, incorporando así a Oriente en la estructura de poder centrada en Occidente, dándose cuenta de la influencia en la cultura oriental colonial.

El orientalismo se opone a la relación de poder entre Oriente y Occidente basada en la relación de poder entre hombres y mujeres, y cree que el Occidente, como los hombres, posee una mente racional, una poderosa fuerza militar y una civilización tecnológica moderna. El Oriente es como una mujer, a pesar de los misteriosos sentimientos amorosos, pero también débil. Así como creían que Oriente se rendiría incondicionalmente ante los hombres blancos y se sacrificaría por ellos sin quejarse ni lamentarse, también creían que el Oriente femenino también estaría dispuesto a ceder ante Occidente y dar la bienvenida a Occidente para colonizar Oriente. Debido a que son obedientes y obedientes, en el mundo colonial, los hombres y mujeres nativos de buen corazón deben asumir el papel de “mujeres”.

La aparición de M. Butterfly era una rebelión totalmente de la imagen construida de *Madame Butterfly*. Este tipo de psicología es resumida por Song Liling en la obra como “la violación internacional”, en que explicó que el Occidente tenía una actitud violadora internacional hacia el Oriente. Occidente se considera a sí mismo como hombres: armas gigantes, industria enorme, grandes sumas de dinero, así que Oriente es femenino: débil, delicado, pobre. El Occidente cree que el Oriente quiere ser dominado. Por lo tanto, la relación de dislocación que se muestra en *M. Butterfly* no es solo una relación de poder de género, sino también una relación de poder político entre Oriente y Occidente. Los occidentales creen que Oriente puede ser controlado, pero la relación de poder entre Oriente y Occidente en la obra es todo lo contrario: Occidente está controlado y utilizado por Oriente.

Por lo tanto, en la película *M. Butterfly* no solo muestra la rebelión de la imagen obediente e inocente de *Madame Butterfly*, sino también una reemplaza de relación de poder de género entre hombres y mujeres. A través de esta representación, *Madame Butterfly* fue completamente deconstruida desde el género, la política y otros niveles.

De hecho, el Gallimard parecía ser fuerte y tenía muchas actuaciones débiles en la obra. En el sistema cultural occidental, no posee la masculinidad definida por la cultura

patriarcal, tales como la racionalidad, la masculinidad y la ofensividad. Aunque en su percepción, las mujeres deberían ser obediente ante los hombres, y él creía firmemente la existencia de personas como Cio-Cio-San en su vida. Pero su deseo de dominar a las mujeres solo se proyecta en la revista pornográfica de la residencia de su tío.

En realidad, Gallimard no tenía ninguna seducción para las personas alrededores. Se mostraba muy inseguro en sus interacciones con las mujeres, “Me temo que dirían que no”, y su experiencia sexual con las mujeres lo avergonzaba mucho. Por lo tanto, el protagonista Song Liling, de la película tomó la iniciativa de abandonar su masculinidad y creó deliberadamente para sí mismo la imagen de una mujer débil, *Madame Butterfly*, que fascinaba a los hombres occidentales. Pero en el fondo, “ella” tiene un objetivo claro, una fuerte ofensiva y una estrategia extraordinaria. Todo el disfraz de la apariencia de “ella” sentó las bases para un mayor desarrollo de la relación entre los dos. Para conquistar por completo a Gallimard, “ella” constantemente enfatizaba su debilidad. Esto hizo que Gallimard fuera la primera vez que sintió ese tipo de impulso de poder, este es el poder absoluto de un hombre. “Ella” también “dio a luz” un hijo para Gallimard, por lo que la anterior humillación de Gallimard en la sociedad occidental fue eliminada, y en el mundo oriental adquirió ilusoriamente la masculinidad que anhelaba, y luego puede ser usado voluntariamente por “ella”.

En la película, René no tenía ninguna confianza sobre sí mismo. La primera vez, cuando Song Liling le criticó su arrogancia, se sintió repugnante y ofendido por esta mujer oriental. Al hablar con su esposa por la noche, comentó sobre este chino arrogante. Sin embargo, cambió su actitud cuando Song le escribió una carta. En esta carta, Song explicó que había dejado toda su dignidad y vergüenza para pedir el amor de René. Este hombre occidental, sin embargo, cuando vio esta carta, no fue directamente a buscar a Song Lili, a pesar que estaba vacilación y emoción sintió satisfacción porque Song mostraba su debilidad ante él. Hasta que aceptó el nombramiento de su jefe general como vice-embajador, tuvo el coraje de compartir la buena noticia con “ella”. Porque a través del reconocimiento de su jefe, ganó más fuerza ante la mujer oriental. A través de este detalle, se refleja que este hombre necesitaba urgentemente el respeto y la obediencia de los demás. Esto también explica por qué no ha revelado las mentiras de Song Liling.

Hay una frase muy importante en esta película, cuando René confirmó el amor de Song Liling, y le preguntó a “ella” y dijo “¿Eres mi Butterfly?”. Cuando Song Liling le dio una respuesta afirmativa, estaba extasiado y sumergido en esta felicidad ilusoria. Song Liling fue creada como una mujer que necesitaba su protección y estaba fascinada totalmente por el encanto de este hombre occidental. Estaba inmerso en todo lo que esta mujer hacía por él, hasta el punto de engañarse a sí mismo. En la película, ha descubierto claramente el sexo real de Song Liling, pero no expuso este hecho. Después de ver el cuerpo de una mujer occidental real, corrió a la casa de Song Liling, le pidió que se quitara la ropa y le mostró su cuerpo. Pero cuando Song Liling le explicó que estaba embarazada, René pareció encontrar finalmente una excusa para dejar de dudar de la identidad de su amante. Este occidental estaba completamente comprometido con esta “mujer” china.

La transformación de género en esta película es muy interesante. La identidad real de Song Liling representa una realidad satírica para la historia, porque Song Liling nunca fue controlada por Gallimard, y toda su obediencia y el amor hacia este hombre occidental pueden ser disfrazados por él, incluso el sexo, y esto se ha convertido en un arma para destruir a este hombre occidental. Para hacer que René relajara su guardia contra él, se volvió deliberadamente amable, débil y encaprichada. Entonces explica por qué a él le gustaba este hombre occidental. Según Song Liling, los hombres chinos siempre oprimieron a las mujeres chinas, y ahora ellos eran inocentes como las mujeres. Los occidentales, como siempre eran cuidadosos y con juicio y sabiduría. Esto puede ser admirado y gustado por los orientales.

A través de *Madame Butterfly*, se establece el amor estereotipado sobre el Oriente. En *M. Butterfly* se rompió este estereotipo. En esta película, se discute un amor particular, porque ambas partes no tenían un amor verdadero entre ellos. A René le gustaba la “mujer” creada por sí mismo, y estaba inmerso en los gustos imaginarios. Por esta razón, podemos ver que en la película, cuando los dos protagonistas confirmaron su relación como pareja, René nunca llamó a Song Liling con su nombre real, sino que lo reemplazó con el nombre “Butterfly”. Desde su punto de vista, cuando Song fuera una mujer, podría aceptarla como su amante, y se dio cuenta que Song era un hombre, pero rechazó reconocer esta realidad. Su amor no era por Song Liling, sino por la obediencia,

ternura y sinceridad de una mujer oriental. Este argumento también corresponde a la escena anterior cuando los dos protagonistas comentaban sobre la historia de Madame Butterfly. René solo pensaba que esta historia era hermosa, mientras que Song Liling señaló que René estaba en la posición de un hombre occidental, por lo que creía que ésta es una historia conmovedora.

El amor de René tampoco era suficiente para tolerar el sexo real de Song Liling. La consecuencia de esta historia acabó con la revelación de la identidad verdadera de Song Liling. Cuando Song mostró el cuerpo masculino a René, este hombre se sorprendió mucho. Él rechazó ver su cuerpo y dijo “tú no eres mi Butterfly”. De esta manera, declaró la muerte de su amor imaginado.

Desde Song Liling, no solo podemos ver el encanto de las mujeres orientales, sino también las cualidades de los hombres orientales. En muchas historias, la mujer oriental siempre tiene una imagen de ser de intimidad y amor completo al hombre occidental, y los hombres orientales son diseñados como personas cobardes, obedientes y faltas de coraje. En comparación con las mujeres orientales, estos hombres orientales se ven raramente en las películas occidentales. Cuando hablamos de la impresión sobre la imagen de mujer oriental, puede relacionarse con palabras como suave, bondadosa y delicada. Sin embargo, cuando pensábamos la imagen de los hombres orientales, quedan pocas palabras para describirlos a ellos. El conocimiento sobre los hombres orientales siempre proviene de las películas orientales.

En la película, Song Liling sin duda es una persona inteligente, elegante y con mucho coraje. Como dice él mismo, utiliza “los medios orientales” para disipar la sospecha de René. En la historia, la mujer oriental deja de tener una imagen débil, sino que cuenta con la habilidad de controlar a los hombres occidentales y destruye el poder de discurso de los occidentales.

La relación entre Song Liling y Rene también representa el enfrentamiento entre Oriente y Occidente. El hombre estaba profundamente influenciado por el orientalismo y pensaba que los occidentales, especialmente los europeos tenían un derecho y un poder de discurso superior al de los orientales. Sintió la debilidad y las lágrimas que le mostró

Song Liling. En la historia, René en realidad traicionó a Song liling, no se mantenía tan leal a su relación.

Cuando descubrió que a “ella” no importaba lo que hiciera, que la mujer oriental siempre mostraría simpatía y tolerancia por su comportamiento, no se sentía culpable. Sin embargo, tenía una emoción más arrogante, pues sentía que esta mujer oriental había sido completamente fascinada por él. Después de ser traicionada por un amante blanco, la mujer oriental aún se comportó con mansedumbre, tolerancia y sin quejas, porque esto le permitió sentir aún más la superioridad y autoridad de su raza y género, y le hizo experimentar el placer del abuso de poder. Al recopilar la información sobre la Guerra de Vietnam, Gallimard evaluó la estructura de poder de Oriente y Occidente. Dio por sentado que “Los orientales siempre inclinarán la cabeza ante el poder”; “Mientras demuestren gran fuerza y poder, los orientales están dispuestos a estar con él.” Sin embargo, debido a que Song Liling aprovecha esta mentalidad de René y satisface con intención las expectativas de René para las mujeres orientales, puede terminar su tarea como espía. La debilidad de Song Liling, que representaba a Oriente, se convirtió en el arma más poderosa de él y le ayudaría conquistar a este hombre occidental.

En la historia, cuando Song Liling convenció a René de ser cómplice en el espionaje para China, también demostró una transformación de poder de los dos protagonistas. El poder de Oriente y Occidente ha sufrido un cambio, y el Oriente gana finalmente la superioridad. En el mundo real, Oriente no se inclinó ante el poder. El pueblo de Vietnam ganó la victoria en la guerra con Estados Unidos. De hecho, Song en la película no solo representa un oriente con coraje y sabiduría, sino también convirtió en un símbolo oriental. A través de su comportamiento en la película, podemos ver cómo un oriental utiliza su inteligencia y medios para llegar a su meta final.

Como resultado, obtuvo el número exacto de tropas estadounidenses en el ejército vietnamita, y también ganó el reconocimiento oficial. René, sin embargo, fue enviado de regreso a Francia por obtener información errónea, poniendo fin a su carrera como diplomático. Song Liling se aprovechó el amor de René para obtener información y se reveló el verdadero género de Song Liling. Y Gallimard se enfrentó el encarcelamiento para siempre. No solo él perdió el poder político, económico y militar en el mundo real,

sino el propio Occidente ha perdido parte de sí mismo. La consecuencia de esta historia era una escena con metáforas. Gallimard se disfraza como Madame Butterfly en el escenario y se suicidó como ella.

La aparición de M. Butterfly era una rebelión totalmente de la imagen construida de Madame Butterfly. Este tipo de psicología es resumida por Song Liling en la obra como “la violación internacional”, en que explicó que el Occidente tenía una actitud violadora internacional hacia el Oriente. Occidente se considera a sí mismo como hombres: armas gigantes, industria enorme, grandes sumas de dinero; así que Oriente es femenino: débil, delicado, pobre. El Occidente cree que el Oriente quiere ser dominado. Por lo tanto, la relación de dislocación que se muestra en *M. Butterfly* no es solo una relación de poder de género, sino también una relación de poder político entre Oriente y Occidente. Los occidentales creen que Oriente puede ser controlado, pero la relación de poder entre Oriente y Occidente en la obra es todo lo contrario: Occidente está controlado y utilizado por Oriente.

Por lo tanto, en la película *M. Butterfly* no solo muestra la rebelión de la imagen obediente e inocente de Madame Butterfly, sino también una reemplaza de relación de poder de género entre hombres y mujeres. A través de esta representación, Madame Butterfly fue completamente destruida desde el género, la política y otros niveles.

7.3 *Madame Butterfly*, una nueva interpretación en la película china (1956)

En 1956, se estrenó una película dirigida por el director chino Yi Wen llamada *Madame Butterfly*. Esta película continúa el modo de la historia conocida para todos, es decir, se describe el matrimonio transnacional, sin embargo, el protagonista deja de ser Pinkerton y se cambia al protagonista de la obra clásica de un estadounidense a un chino. Se cuenta una historia acerca del comerciante chino Liu Jiaming y la cabaretera Chiyokako, mientras que permanecen los argumentos principales de *Madame Butterfly*. Se puede entender como una adaptación de la obra original, pero en la que se cambia la profesión e identidad nacional de los personajes y añade nuevos conflictos para empujar el desarrollo de la historia.

La historia tiene lugar en Tokio, la capital de Japón, en la época de su filmación, los años de posguerra. El rico comerciante chino Liu Jiaming llega a Japón para buscar oportunidades para su negocio. Se reúne con su amigo chino que vive en Tokio en un hotel lujoso. Los dos hablan brevemente sobre la prosperidad de esta ciudad y en esta secuencia de la película sus diálogos son muy interesantes. Después de que el amigo presente las actividades de entretenimiento, Liu comenta que culturas de todo el mundo convergen en Tokio, especialmente la cultura china. Esta frase expresa su confianza y orgullo como chino; no obstante, teniendo en cuenta el contexto histórico de aquella época, se puede encontrar más detalles.

Esta película fue producida en 1956, once años después de la victoria de la Segunda Guerra sino-japonesa. Tanto China como Japón se encuentran en pleno proceso de desarrollo económico y recuperación posbélica, pero tras 14 años de guerra es difícil que la relación entre ambas partes vuelva a ser un estado muy amistoso. En este momento, la actitud de China hacia Japón debería ser odio y rechazo. En esta película, la historia sucede en Tokio, la capital de Japón. Más aún, las palabras del protagonista revelan la influencia de la cultura china en Japón. Por consiguiente, la película quiere transmitir una información sobre que la parte china domina el discurso de otro país. Ahora China deja de ser una propiedad de Japón y un país colonizado, como ocurrió en la época de la invasión de Manchuria y la imposición de un emperador, Pu Yi, controlado por Japón, porque el país mencionado ha perdido la guerra. A través de decir que la cultura china siempre ha tenido una influencia considerable sobre Japón, ofrece una información sobre que el país acabó con la colonización japonesa y consiguió finalmente la victoria. Se muestra una ideología de colonización inversa.

La segunda secuencia nos muestra que ambos hombres salen a caminar por la calle. Liu Jiaming se siente atraído por dos chicas que visten vestimenta tradicional japonesa y sostienen sombrillas, especialmente la más hermosa, con un vestido negro. Su amigo le dice que son *cabareteras*, mujeres del teatro. La chica que le interesa se llama “Huan Jian Niang” (Chica Bienvenida), es la estrella más famosa de su compañía. El amigo le pregunta si quiere conocer a esta chica y Liu Jiaming acepta.



Fig. Liu Jiaming y su amigo encuentran a las dos chicas en la calle

Los dos hombres visitan el teatro para ver a “Huan Jian Niang” y las invitan a comer juntos los cuatro. En este momento, la mujer está siendo molestada por un hombre que se llama Takeaki, quien juega el papel equivalente de Yamadori en *Madame Butterfly*. Este nuevo hombre es un japonés acomodado. A través de su llamada a la mujer, podemos saber que el nombre japonés de ella es Chiyokako. A Takeaki le gusta mucho Kako, así que la invita a salir sola con él. La chica parece no tener ningún interés sobre este hombre y le rechaza múltiples veces con la excusa de que siempre tiene citas con otras personas. Justo cuando Kako está angustiada porque no tiene más excusas para rechazar la invitación del hombre, aparecen Liu Jiaming y su amigo. Frente al chino atractivo, la chica rechaza resueltamente la invitación del japonés y el regalo que ha traído, y se va a comer con los dos chinos.

En esta secuencia, todos los diálogos son realizados en chino, incluso la comunicación de Kako y Takeaki. Este diseño, de un lado, tiene que ver con que es una película china y los actores también son chinos, por ello, no hablan japonés; pero por otro lado, se relaciona también con la identidad compleja de la protagonista Kako.

En el restaurante, Kako, su hermana, Liu Jiaming y su amigo están hablando alegremente. Esta conversación también es de gran interés por la información que nos aporta. El hombre elogia a las chicas que *hablan bien chino*, y les dice que pensaba que a ellas les gustaba hacer amigos con los chinos. Kako le responde “No lo sabías cuando llegaste por primera vez a Japón, pero a los japoneses les gustan mucho los chinos.” Al escuchar esas palabras, Liu añade “A los chinos también les gusta el japonés”. En una

atmósfera de diálogo tan armoniosa, Liu les pregunta a las dos chicas por qué hablan un chino tan bueno, a lo que Kako responde que su madre es china.

Este diálogo tiene la misma significación que las palabras de Liu y su amigo al comienzo de la película. En esta escena, las cuatro personas intentan resolver la hostilidad y odio entre las dos naciones y reducir la extrañeza entre ambas partes. Por consiguiente, desde su diálogo se revela un mensaje: aunque China y Japón mantenían una relación adversaria, podrían hacerse amigos, porque la gente común de ambas partes son todos víctimas de la guerra. Además, el diálogo empieza con las palabras de Kako, que muestra su amabilidad y actitud agradable sobre los chinos, lo que significa que la japonesa es la parte débil durante el discurso, porque se cede primero ante los hombres.

En esta secuencia, nos dan otra información importante, lo que constituye la descripción de la identidad de Kako. En *Madame Butterfly*, Cio-Cio-San es una japonesa por completo, y la historia no tiene ninguna relación con China. Sin embargo, en esta película china, la chica se convierte en mestiza de un japonés y una china. Después de la cena, Kako y su hermana les invitan a tomar té en la casa de su tía, en donde empiezan a contar la experiencia de la vida de la mujer. Los padres de Kako fallecieron cuando era muy pequeña, por eso creció con sus tíos. Al mencionarlo su tía, ella parece un poco triste porque su esposo murió en la Batalla de Tai'ierzhuang, ocurrida en la Segunda Guerra sino-japonesa, en 1938. Al saber sus experiencias, las otras personas sienten pena por la muerte de su marido y la consuelan.

En realidad, los antecedentes y la imagen de la protagonista Kako hacen referencia a la famosa cantante y actriz japonesa, Yamaguchi Yoshiko o Yoshiko Otaka (el nombre japonés con el apellido de su esposo). Ella también tiene otro nombre chino conocido que es Li Xianglan. Ella fue conocida por las películas y canciones que influyeron considerablemente sobre los públicos tanto para los japoneses como para los chinos durante el período de la Segunda Guerra sino-japonesa. Nació en 1920 en el noreste de China, sus padres fueron japoneses, pero tienen estrechos vínculos con China. En la biografía de la mujer, Li Xianglan: *Mi Media Vida* (李香蘭私の半生), se hace referencia a esta experiencia. Aunque nació en China, ella era una verdadera japonesa y vivió como las japonesas. Ella dijo que vivía en Manchuria, lo que indica el territorio chino en el

noreste, especialmente las tres provincias Niao Ning, Ji Lin y Heilongjiang. El abuelo de Li Xianglan fue un investigador de la cultura china, y su padre un comerciante que trabajó durante muchos años en China. Por eso, a todos los miembros de la familia les gusta China y su cultura, según la descripción de la mujer.

“En la sociedad japonesa, hablo japonés. Después de usar el nombre artístico chino Li Xianglan, comencé a hablar chino y me convertí en una actriz que cantaba y actuaba en chino. A mitad de camino de mi vida, me convertí en una persona de nacionalidad ambigua.” (Li Xianglan, 1988: 2)

Con las palabras mencionadas, se describe su historia como una persona de “doble nacionalidad”. Su nombre chino proviene de su padre adoptivo, que fue el compañero de clase de su padre biológico. Aunque ella misma intentó evitar el “odio” de los dos pueblos, sus películas durante el período de la guerra tienen como objeto de promover la imagen de buena voluntad japonesa. La compañía que hizo su película se llama “Asociación de Cine de Manchukuo”. Li empezó su carrera a sus 18 años para esta compañía. Durante siete años, Japón ocultó deliberadamente su nacionalidad como japonesa, con el propósito de convertirla en “una chica china de habla japonesa que creció en Pekín y fue a una escuela japonesa y domina los idiomas de China, Japón, Manchuria.” (Li Xianglan, 1987: 65-68) Por eso, la experiencia de vida de esta mujer es muy controvertida, pero nadie puede negar sus logros artísticos. Sus películas y canciones fueron recibidas tanto por el público japonés como por chino.

La personalidad de Kako también hace referencia a la de Li Xianglan. Al referirse al tema de la Guerra Sino-Japonesa, ella no se inclina hacia ningún lado, solo dice que es una gran desgracia para los seres humanos.

En la película, se incluye otro detalle que se relaciona con Li Xianglan. Una de las canciones más conocidas cantada por ella, que se llama “*When Will You Return?*”, era muy popular para los chinos durante los años 30. Aunque Li Xianglan no era la cantante original, esta canción se hizo más famosa debido a su representación. Esta canción también aparece en esta película. En medio de la película, Liu Jiaming se despidió de Kako porque tenía que regresar a Hong Kong para visitar a su madre gravemente enferma;

ella utiliza esta canción para expresar su tristeza con respecto a la separación de su esposo y esperanza sobre el reencuentro.

De hecho, en la película, Kako también tiene una relación amistosa con los chinos. Debido a que el productor de esta película era chino, se incluyen ciertamente contenidos que elogian la cultura china, y la figura debe ser una persona que tiene interés con el país. Teniendo en cuenta el trasfondo social en aquella época, esta forma de la protagonista sería más conforme con la censura de publicación en Hong Kong y satisface al “gusto” del público de chino.

Después de visitar la casa de Kako, Liu Jiaming admira cada vez más la fortaleza de ánimo de esta chica y, a menudo, la invita a viajar juntos. La relación entre los dos se hace cada vez más estrecha. Sin embargo, la tía está insatisfecha con este chino, porque ella no cree que se quede en Japón para siempre. El hombre solo se enamora de la belleza de la mujer, y no quiere realmente estar con ella. La imagen de la tía parece ser la combinación de Suzuki y el bonzo en la ópera *Madame Butterfly*. De un lado, no puede soportar que su sobrina sea engañada por un “extranjero”; de otro lado, desempeña el rol de “madre” en la vida de Kako. La tía dice que Kako fue criada por ella, así que puede tomar todas las decisiones, e incluso la del matrimonio de la sobrina.

Consecuentemente, aparece un asunto que despierta un conflicto entre las dos personas. La tía no quiere que Kako se asocie más con este chino, porque piensa que las chicas japonesas que se casan con extranjeros no pueden tener buenos resultados. Da la casualidad que el señor Takeaki (el hombre que molesta a Kako) visita la casa de Kako y le dice a su tía que quiere casarse con su sobrina. La tía se encuentra en un dilema, y rechaza la petición de este hombre, porque conoce que su sobrina no tiene ningún interés sobre él. Sin embargo, cede cuando Takeaki le da una suma de dinero.

En este momento, Liu está en el hotel con su amigo y la posterior burla de la relación entre Liu y Kako es como en la historia de *Madame Butterfly*. Liu dice que él no es una persona como Pinkerton, y su amigo lo persuade, diciendo que su familia no le permitiría estar con una persona que tiene una profesión e identidad como Kako. Al escuchar sus palabras, el hombre queda en silencio. Sin embargo, cuando una mujer del teatro pregunta a Liu por qué estaba con Kako todos los días, pero no le pide el

matrimonio, el hombre considera seriamente este tema y decide proponer a Kako el asunto mencionado. A través de esta secuencia, podemos conocer la diferencia del carácter de Pinkerton y Liu Jiaming.

Aunque ellos tienen la misma curiosidad por las chicas japonesas al principio, tienen distintas actitudes y sentimientos por ellas. En la ópera *Madame Butterfly*, el estadounidense solo quiere buscar una pareja temporal que se conforme con su “gusto” exótico y mate su tiempo durante su estancia en el país oriental. De hecho, nunca trata a Cio-Cio-San como su esposa real. Sin embargo, en esta película, Liu Jiaming no solo está atraído por la apariencia de Kako, sino que también simpatiza y lo ama después de enterarse de su experiencia de vida. Su sentimiento por esta chica es complicado. Se entiende que hay una gran diferencia entre él y Kako en su identidad, nacionalidad y sus experiencias de vida. Y su familia no puede permitirle estar con ella, a pesar de todo, no puede dejar de conocer más sobre esta chica bondadosa. Por consiguiente, la mayor diferencia entre Liu y Pinkerton es que el chino siente un verdadero amor por la japonesa.

Después de que Liu le proponga matrimonio a Kako, ella no está de acuerdo con él de inmediato, sino que le cuenta el asunto a su tía, quien no está de acuerdo con su relación. Cuando Kako le pregunta el motivo, la tía no tiene más remedio que decir que Takeaki ha venido a buscarla y también afirma que ha aceptado el matrimonio entre su sobrina y este japonés. Después de ser confrontada con Kako, dice “Yo te crié, así que debería ser la persona que decide la mitad de tu vida.”²² Frente a esas palabras, la chica le contesta “Ahora bien, debería ser el maestro de la otra mitad. Entonces me casaré aún más para que no vuelva a obligarme”²³

En esta escena aparece el mismo argumento que incluye en el libro y ópera de *Madame Butterfly*, que es el conflicto entre la chica y su familia. La familia de Cio-Cio-San la abandona porque ella ha traicionado a todos los miembros y cambia su religión. Sobre todo, su acción está contra el líder supremo de la familia, el tío. En la película, aunque la persona que domina la vida de la mujer se convierte en la tía, intenta a discutir

²² Palabras originales en la película *Madame butterfly* (1956) dirigido por Yi Wen traducidas por la propia investigadora

²³ Palabras originales en la película *Madame butterfly* (1956) dirigido por Yi Wen traducidas por la propia investigadora

el mismo tema, que se encuentra en la “piedad filial” en la cultura oriental. La tía considera que su sobrina tiene que obedecer sus opiniones, porque es un “deber”, intenta utilizar su identidad como “tía” para controlar a la chica. Mientras, el tío de Cio-Cio-San intenta culparla de no respetar la disciplina de su familia. La única diferencia es el resultado de la “rebelión” de las dos mujeres. Cio-Cio-San termina perdiendo todo el apoyo de su familia y se suicida en una forma trágica, es una víctima del sistema patriarcal, porque hasta su muerte piensa defender la gloria de la familia y su padre.

En comparación con Cio-Cio-San, la lucha de Kako es más “efectiva”, ella insiste en casarse con el chino, pero después de que su esposo la deja y regresa a China, su tía y hermanas no la abandonan. Tal vez sea porque en la historia narrativa y su representación escénica, la identidad del tío fue reemplazada por la tía. La mujer no muestra una imagen tan terca con los hombres en el sistema patriarcal.

Kako y Liu finalmente se casan por la insistencia de la mujer. En la boda, ella dice a los invitados que decide abandonar su carrera como cantante y bailarina y concentrarse en las cargas como ama de casa. Y los amigos comentan que “Así, vas a ser una buena esposa a partir de hoy.”²⁴ Estas palabras transmiten una información que las mujeres no deben tener su propia carrera, solo las que se quedan en casa para tratar los asuntos del hogar son “esposas cualificadas”.

Lo más increíble es que gente como Kako toma la iniciativa de hacerse eco y estar de acuerdo con esta idea. Puede renunciar a su carrera para ser una “buena ama de casa”, lo que para ella es una decisión correcta, porque considera que puede concentrarse en su familia. Aunque es una idea estereotipada, es una regla común que están de acuerdo con muchas mujeres orientales hasta hoy en día. Las mujeres pueden ser una parte de la familia y la persona que carga la responsabilidad de los asuntos del hogar, y los hombres son más talentosos y adecuados para trabajar en las compañías y ganar dinero. Esta idea refleja que las mujeres tienen que depender de sus esposos para vivir. En la película no se critica esta idea, sino que se la considera como un asunto general. Aunque el diseño de este argumento, de un lado, quiere mostrar la vida difícil de la mujer después de que Liu

24 Idem

regrese a China; lleva también el sentido de un prejuicio hacia las mujeres, se distinguen las “buenas y malas” mujeres en función de su disposición a renunciar a sus trabajos y quedarse en casa.



Fig. Los amigos y Liu Jiaming y Kako se reúnen en la casa de la pareja

Después las dos personas se casan, ellos tienen una vida feliz por un período de tiempo, y Liu también se enamora realmente de Kako. No obstante, a partir de las conversaciones entre él y su amigo, se puede saber que todavía existe un gran obstáculo en la relación entre él y su esposa, y es la familia de Liu. A pesar de que el hombre está casado, su amigo todavía lo persuade de que es mejor no decir nada a la familia sobre la chica, y este tipo de matrimonio es solo para divertirse. Al mismo tiempo, se expresa una actitud irónica sobre el hecho de que Liu considera que la relación entre él y la chica es amor verdadero. Después, el amigo le recuerda que si no detiene su obsesión de inmediato, estaría arruinado por esta mujer. Las palabras del amigo estremecen la determinación de Liu, por ello, dice que trata de reducir parte de la “carga emocional” (el amor) sobre ella.

En esta secuencia, el hombre todavía descubre su relación con la esposa a su familia, lo que significa que la identidad de Kako no está reconocida verdaderamente por todo el mundo. Y en la cultura oriental, el reconocimiento de la familia es muy importante. Aunque Liu se ha enamorado perdidamente de la japonesa, teniendo en cuenta su

identidad como extranjera y la profesión de la chica, no puede confesar este matrimonio a su familia para evitar el conflicto con sus padres y parientes. Este hecho significa que el hombre no da todo su amor a su esposa. Desde su punto de vista, Kako sigue siendo inferior por su reputación, identidad y estatus social. La idea del hombre también contrasta con la reacción de la mujer, porque ha dejado todo para poder vivir juntos. Ella es la parte que hace sacrificios y cede. Para casarse con Liu, desafía al consejo de su tía, esta acción es totalmente diferente que el retroceso del hombre ante la opción entre su esposa y familia china.

Kako, aparentemente es una esposa buena que cuida a su esposo hasta todos los detalles. Ella prepara una silla para su esposo, porque el hombre no está acostumbrado a sentarse en el suelo como los japoneses. En la vida diaria, es la mujer que intenta adaptar la forma de vivir del hombre. Esta silla también se ha convertido en un símbolo del Liu cuando no está al lado de la mujer. En la película se incluyen dos escenas que tienen relación con el sentido de la silla. La primera se encuentra en la escena cuando la pareja se separa por unos días; la mujer usa el respaldo de la silla como si se apoyara en el hombro de su esposo, con esta forma, se expresa su anhelo del hombre.

Otra escena se encuentra unos años después de la salida de Liu Jiaming y Kako está criando a su hija sola. Un día, la niña no puede dejar de llorar, la madre la pone en la silla donde solía sentarse su padre. Sin embargo, mientras su madre se aleja llorando, la niña se cae con la silla al suelo. En comparación con la escena anterior, ésta parece que tiene más significado simbólico. La silla caída significa que el padre de la niña está en un dilema. Este objeto también es el sustento espiritual para Kako cuando el esposo no está a su lado. Para ella y su hija, es una cosa que puede apoyar cuando está perdiendo la paciencia durante el largo tiempo de espera. Por ello, cuando la niña cae al suelo desde esta silla, esto significa que las dos personas pierdan el apoyo y la esperanza. Se muestra, asimismo que la mente de la mujer ha llegado a un estado de colapso, de hecho, no puede convencerse a sí misma de que su esposo vuelve a su lado.

En la película, se representa una serie de buenas memorias cuando la pareja están juntos después de que la mujer se recupera de su tristeza. En esta escena, por la expresión facial de la actriz, se observa que la mujer está enfadada por el incumplimiento de la

promesa de su esposo. A diferencia del estado de ánimo de Cio-Cio-San en la noche que espera el regreso de Pinkerton, Kako muestra su resentimiento hacia la deshonestidad de Liu Jiaming. En realidad, ha perdido la expectativa del regreso de Liu. No obstante, Cio-Cio-San expresa más inquietud, tensión y miedo de que Pinkerton no vuelve a su lado.

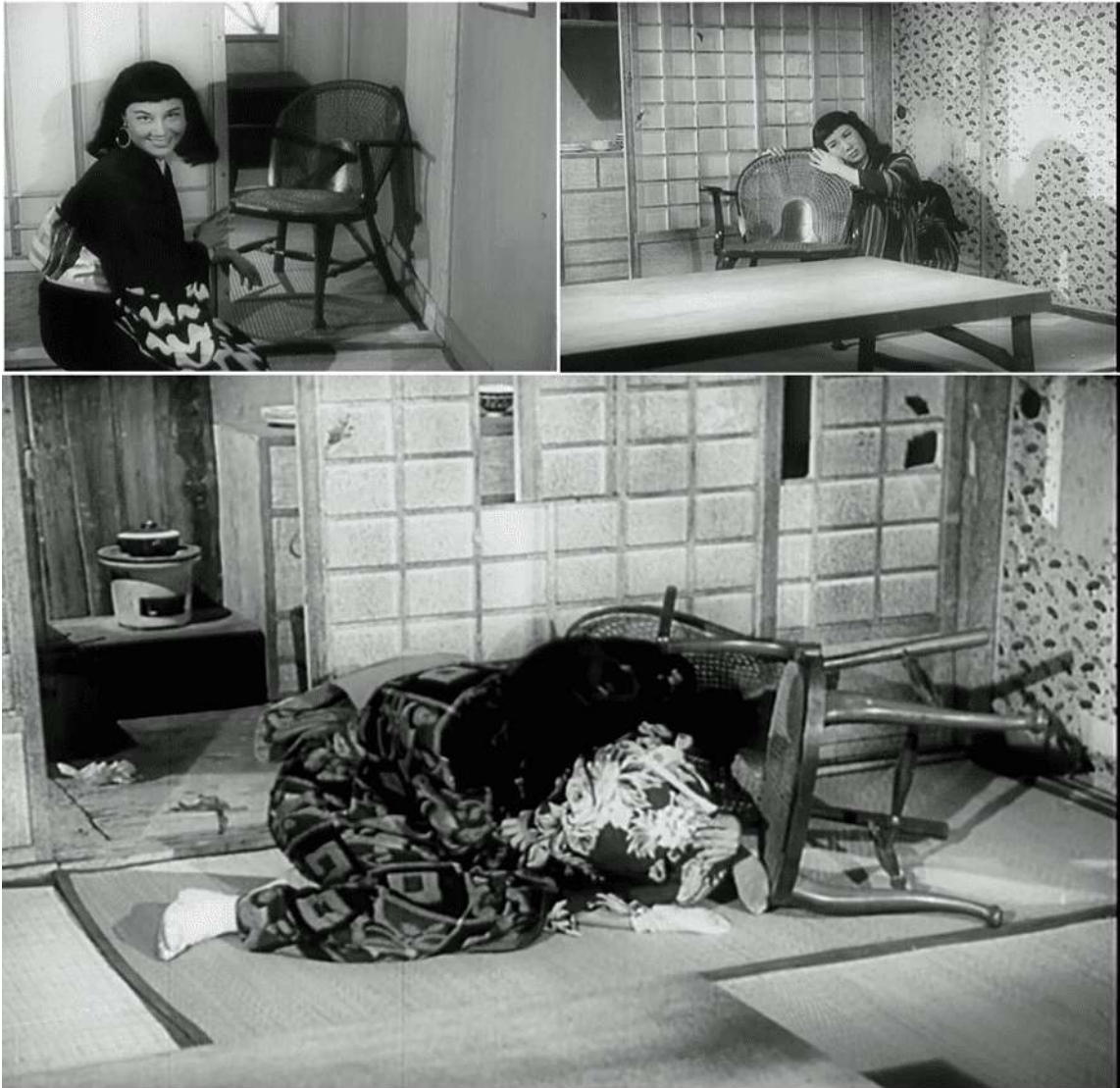


Fig. La silla como un símbolo de Liu Jiaming en la película *Madame Butterfly* (1956)

En la película, la silla no es la única línea que refleja el amor y la obediencia de la mujer a su esposo. Cuando la mujer enseña la silla a Liu, él parece recibir una sorpresa. La mujer aprovecha la oportunidad para decir a su esposo que ella tiene que salir de casa de 3:00 a 5:00 de la tarde. Mientras Liu pregunta a ella el motivo, no le responde y dice

que es un secreto. En realidad, ella utiliza estas dos horas para aprender chino, porque ella quiere ser una esposa que pueda conocer todo con respecto al hombre.

El vestuario de la Kako en esta escena también transmite muchas informaciones. Cuando Liu se sorprende del regalo (la silla) que prepara por su esposa, la mujer dice que tiene otra sorpresa para él. Al terminar sus palabras, mientras coge el té para su marido, se cambia la ropa, de la prenda tradicional japonesa a un Qipao. Sin embargo, este cambio también significa la transformación de su identidad y mentalidad. El vestido de Kako es un símbolo de su identidad, ella lleva el kimono porque es una japonesa; mientras que el Qipao destaca su idea para convertirse en una china, por lo que se encuentra un tipo de vestuario para las mujeres chinas.

En la obra narrativa y operística de *Madame Butterfly*, Cio-Cio-San tiene muchas ganas de ser una auténtica estadounidense, por ello, para establecer su imagen como una mujer que tiene un “sueño americano”, se utilizan una serie de argumentos para enfatizar este carácter. En concreto, en el libro de John Luther Long, la mujer exige a Suzuki y su hijo hablar inglés en casa, porque cree que es una preparación adecuada para vivir en EE. UU. en el futuro, además, considera que es más adecuado para un tipo de “familia americana”. Por otro lado, ella insiste en que otras personas le llamen “Missus Ben-jameen Frang-a-leen Pikkerton” por lo que es un reconocimiento sobre su identidad como la esposa del americano. Mientras, en las puestas en escena de la ópera, la mujer siempre tiene una forma vestir como las mujeres occidentales en el segundo acto, porque quiere utilizar la forma de vestir para representar su deseo y esperanza para la vida en el país occidental. Es decir, la vestimenta occidental se convierte en un símbolo para resaltar el “sueño americano” de la mujer. Desde la autoconciencia de Cio-Cio-San, está más de acuerdo con su identidad como la esposa de un occidental que una japonesa.

En esta película, el cambio de vestido de Kako expresa el mismo sentido, no obstante, el “sueño americano” es reemplazado por el “sueño chino”. Como Qipao es un tipo de vestuario femenino y un símbolo de las mujeres chinas, Kako lleva esta prenda porque quiere mostrar a su esposo las características chinas desde la apariencia. En esta secuencia, le pregunta a su esposo si se ve como una china y le gusta que se vista así. Liu

Jiaming, obviamente, estaba sorprendido y contento con respecto al vestido de su esposa, elogió la ropa de Kako y la abrazó para expresar su gusto por la mujer.

En la novela y las representaciones operísticas, el “sueño americano” transmite un mensaje de que las japonesas son *inferiores* a los estadounidenses, por ello, tienen que mostrar su admiración sobre estas personas occidentales. En la película, el “sueño chino” también tiene esta significación estereotipada. En comparación con Japón, China es un país más poderoso e influye en todas partes. Por consiguiente, el personaje Kako siempre tiene acciones que intentan complacer a su esposo, lo que no solo por el amor que siente por su marido; sino también por su esperanza por la vida en China. De esta manera, se transforma el poder de discurso de los dos países, desde la película, se muestra que China es la parte más poderosa, que representa la riqueza, poder, civilización y el mundo moderno.



Fig. Kako cambia su vestido de estilo japonés a un Qipao

La separación de Kako y Liu Jiaming se convierte en un argumento importante para esta película. Sin embargo, a diferencia con el motivo de Salir de Pinkerton en la novela y libreto de la ópera, la razón por la que la pareja se separa en la película es por la familia del hombre. Pinkerton no siente amor verdadero hacia Cio-Cio-San. Para él, ella es solo es una muñeca hermosa y nunca le toma como su esposa. Desde su punto de vista, no tiene que ser responsable de esta mujer. Sin embargo, Liu está realmente enamorada de Kako, y está conmovido por su sinceridad y amabilidad, por ello, no quiere separarse de

su esposa. Elige volver a China porque su familia le empuja a regresar con la excusa de que su madre está muy enferma.

Cuando Liu regresa a China, se entera que todo es un engaño para llevarlo de vuelta a casa. Los padres del hombre descubren que está casado con una mujer japonesa, y considera que esta acción daña la reputación suya y de la familia, por ello, le engañan para que regrese a China y detienen así su “comportamiento incorrecto” desde la perspectiva de los padres. Este argumento muestra un modelo de familia común en la cultura china. La piedad filial no solo es una virtud suprema para los japoneses, sino también es primordial para los chinos. Liu produce el primer conflicto con su familia porque no obedece la idea de sus padres, tampoco está dispuesto a ofender a sus familiares por su esposa al principio. Aunque no puede abandonar a Kako, quiere negociar con su familia, tratando de persuadirles de manera suave.

No obstante, para una familia tradicional china, “un matrimonio entre personas de igual rango social y económico” es una regla importante a la hora de buscar una pareja. Es decir, los chinos consideran que la felicidad de una familia no solo se vincula con el deseo del individuo, sino que también se vincula con la esperanza del grupo. E incluso, la voluntad colectiva es más importante que la de la pareja. En la película, Liu Jiaming tiene una esposa comprometida desde que era pequeño. Esta mujer se llama Huifen. Los padres del hombre consideran que es la mujer más adecuada para ser la esposa de su hijo porque Huifen es una mujer educada y de “buena familia”.



Fig. Liu Jiaming, la madre y Huifen en la película

Aunque la familia presiona mucho a Liu, éste aún no desiste de la idea de volver al lado de Kako. Sigue escribiendo la carta para ella, le promete que volverá con ella tan pronto como su madre se mejore. Pero al mismo tiempo, también oculta la existencia de su prometida. El estancamiento de Liu y su familia duraba un medio año, en este momento, un accidente obliga a Liu a perder su contacto con su esposa. La familia del hombre también corta su correspondencia con Kako. Ella da a luz a su hijo con ansiedad, aunque pierde la información de su esposo. Sigue escribiendo cartas para la dirección de Liu en China, pero nunca recibe respuesta.

En comparación con el final de Cio-Cio-San, esta historia acaba con felicidad. Después de que Liu se recupera, él insiste en ir a Japón a buscar a su esposa. En vista de su insistencia, los padres ceden; el único requisito es que Liu debe llevar a su prometida a Japón con él. Sin embargo, cuando regresa a Japón, Kako ya no vivía en la casa. Por lo tanto, Liu le pide a la tía que le diga la actual dirección de Kako. La tía no está dispuesta a aceptarla, pero finalmente se conmueve por la sinceridad del hombre. La pareja por fin se reúne en la casa pequeña de la mujer. Sin embargo, cuando Kako se entera de que la familia de Liu no puede aceptarla y simplemente dice “Ha pasado un largo plazo desde tu

salida, ahora puedo vivir sola, no puedes estar a la altura de los deseos de tus padres.”²⁵ La prometida de Liu al escuchar sus conversaciones detrás de la puerta, decide dejar ir al hombre y dejar que la pareja esté junta. La película termina con el abrazo de Kako y Liu Jiaming. En comparación con el suicidio de Cio-Cio-San, el resultado de Kako parece más feliz y agradable.

Aunque esta película parece que cuenta una historia sobre el enfrentamiento de las culturas de dos países hostiles, China parece estar ganando ventaja en esta lucha; cuando considera la experiencia de la vida del director Yi Wen, la intención de producir esta película puede ser más complicada. Nació en China continental y vivía en Shanghái durante un largo periodo, después se mudó a Hong Kong. Desde el punto de vista del director, “cuando la gente de Shanghai visita a Hong Kong tiene dos sentimientos, uno es que la tierra es demasiado pequeña y el otro es que la gente es estúpida.” (Mai Xinen, 2019: 93), también hace referencia a que Shanghái es una ciudad moderna y desarrollada en comparación con Hong Kong. Por ello, a través de analizar el fondo del Yi Wen, se puede considerar que Japón es como Hong Kong desde su perspectiva, y Hong Kong en la película se convierte en Shanghái. Aunque en aquel entonces, el territorio anterior todavía estaba gobernando por el Reino Unido, la gente de dos regiones puede reducir la hostilidad mutua y ser amigos.

En la película, aunque Liu Jiaming y su amigo se diseñan como comerciantes de Hong Kong, sin embargo, se reconocen como chino. Cuando hablan de la cultura china, siempre utiliza “la cultura de nuestro país”. Mientras conversan con Kako y la hermana, las chicas también dicen que a los japoneses les gustan los chinos en lugar de los hongkoneses. Por lo tanto, en la película, se transmite un mensaje que Hong Kong pertenece a China en lugar de al gobierno británico, esta idea también muestra su ideología contra la colonización.

Los asiáticos rara vez considera a Cio-Cio-San como una figura antipática, sin embargo, tampoco es el tipo de personaje que le encanta, porque este personaje tiene demasiado color colonial. La historia trágica representa una mujer que tiene el “sueño

²⁵ Idem

americano” y está muy obediente a su esposo estadounidense. Por ello, a los espectadores orientales no les gusta ver una mujer tan débil como Cio-Cio-San. Sin embargo, cuando se convierte en una historia entre una japonesa y un chino, el sentido cambia. Desde el punto de la vista de Kako en la película, China representa la sociedad moderna, desarrollada; la mujer japonesa se transforma en la persona que siente admiración hacia el chino y deseo con respecto a la sociedad china. En esta situación, la película expresa el significado de elogiar a China y un claro sentido anti-colonización.

8. Musical

Miss Saigón, una adaptación musical sobre la historia de Cio-Cio-San

Miss Saigon es un musical famoso que fue compuesto por Claude-Michel y Alain Boublil en 1989. Nos cuenta una historia sobre una mujer vietnamita, Kim, y un militar estadounidense, Chris. Muchas personas piensan que es la versión musical de *Madame Butterfly*, porque tiene un argumento parecido entre las dos historias. Las dos historias cuentan el amor entre un estadounidense y una mujer oriental. Y las mujeres tienen una consecuencia miserable. Cio-Cio-San y Kim se suicidaron porque no pueden quedarse con su amor occidental.

Este musical comentó una historia basándose en el contexto histórico del año 1975 en Vietnam. En este año fue el último período de la Guerra de Vietnam. Fue cuando el ejército norvietnamita ganó y a los militares estadounidenses estaban a punto de retirar el territorio de Vietnam. En un club nocturno, el soldado estadounidense Chris conoció a Kim, una prostituta joven de 17 años. Los padres de Kim fueron bombardeados por los aviones militares estadounidenses, y ella se vio obligado a ser una prostituta en una edad temprana para mantener la vida complaciendo a los hombres. La inocencia y la ternura de Kim atrajeron profundamente a Chris. Después de algunos malentendidos, Chris decidió llevar a Kim a regresar a los Estados Unidos. Inesperadamente, el ejército estadounidense se retira repentinamente y Chris es llevado a la fuerza de regreso a los Estados Unidos antes de que pueda siquiera despedirse de Kim.

Tres años después, Saigón cambió su nombre a Ciudad Ho Chi Minh. Kim vivía sola con su hijo Tam. Ellos tenían una vida pesada. Por eso, Kim decidió a llevar a su hijo a

Estados Unidos para encontrar el padre del niño, Chris. Pero este hombre estadounidense se había casado con una mujer del mismo país, su esposa legal se llamaba Allen. A pesar de que en su mente aún recordaba a Kim, la relación entre ellos no podía regresar al origen. Más tarde, cuando los estadounidenses empezaban a tratar de los problemas de los niños de raza mixta, el amigo de Chris le sugiera que regresara China para enfrentarse a Kim y sus hijos. Chris fue a Vietnam con su esposa estadounidense Allen.

Al final, Kim, que se enteró de la verdad, no quiso vivir para que el niño Tam pudiera vivir con su padre. Ella decidió terminar con su vida con la pistola que Chris le dio y esta mujer finalmente murió en los brazos de Chris.

Muchas obras literarias del siglo XX, películas o musicales de ópera, contienen obras de amor interracial entre Oriente y Occidente, como *Madame Butterfly*, *El mundo de Suzie Wong*, *Sayonara*, etc. No hay duda de que *Miss Saigon* giró en torno al amor interracial entre los soldados estadounidenses y las mujeres vietnamitas, y finalmente terminó en una tragedia, que reflejó fuertemente el dolor y la devastación que el colonialismo y la guerra trajeron al país y al pueblo vietnamita en ese momento.

8.1 La representación de amor entre diferentes etnias en la historia

El amor entre Kim y Chris en “*Miss Saigon*” exhibe completamente negatividad, rechazo y tragedia. Chris no estuvo de acuerdo con la sugerencia de su jefe y amigo John al principio, y se negó a aceptar tener relaciones sexuales con Kim. En la historia que siguió, aunque Chris mostró su amor por Kim y tuvo relaciones sexuales con él, el soldado estadounidense Chris está lleno de contradicciones extremas y resistencias. La protagonista Kim no expresó impotencia y resistencia sobre el comportamiento de Chris, sin embargo, sintió timidez y amor a primera vista por Chris. Este hombre le dijo que saliera del club nocturno y empezara una nueva vida con su dinero. Era la primera persona que le dio respeto a ella. Kim contó sus propias experiencias y encuentros que provocó la simpatía de Chris y su amor. Chris, evidentemente, sentía simpatía y amor por esta pobre y desafortunada niña vietnamita al escuchar su historia.

Al día siguiente, Chris se sentía arrepentido por su comportamiento. Y se cuestionaba a sí mismo, porque podía enarmonarse de una prostituta vietnamita, y no creía en la existencia de amor entre ellos. Este detalle expresa dos significados:

1) Chris no está ansioso por tener relaciones sexuales con Kim, sino porque le preocupa que él, un estadounidense, se enamore de los vietnamitas. En otras palabras, Chris pensaba que conquistara al cuerpo de Kim pero no estaba dispuesto a asumir las responsabilidades y las consecuencias. De hecho, el comportamiento de Chris no tiene diferencia con el de Pinkerton en *Madame Butterfly*. Ellos solo trataban a las mujeres orientales como un juego y compañeras para complacer a los hombres, lo cual está completamente en línea con la fantasía de las mujeres orientales de la cultura hegemónica masculina occidental. La mentalidad de Chris también refleja una especie de pensamiento colonial, en esta historia Vietnam es objeto de conquista y las mujeres son aún más vulnerables. Desde este musical, se critica la conciencia de los occidentales que consideran que Occidente es avanzado, civilizado, dominante y con facilidad de conquistar, mientras que en el Oriente eran bárbaros, subordinados y estancados.

2) Después de enterarse de la experiencia de Kim. Chris, un soldado estadounidense, sintió compasión por Kim y decidió ayudarla a través de su propio poder. Este es un típico heroísmo estadounidense con un sentido de salvación. En la historia hay una escena que representa la boda de Kim y Chris. La repentina aparición de Thuy, el prometido de Kim, rompió por completo la fantasía hermosa de ella. Le hizo pensar a Kim que Chris la dejaría, pero en ese momento Chris dijo sin dudarle: “Me iré de Vietnam, pero te llevaré contigo”. Este párrafo muestra la imagen racial de que las mujeres orientales siempre necesitan ser salvadas. También muestra la imagen racial del heroico salvador del soldado estadounidense. Este trágico amor interracial refleja verdaderamente los siguientes pares de relaciones: la relación entre hombres y mujeres, la relación entre razas y la relación entre Oriente y Occidente. “La relación entre Occidente y Oriente se conoce metafóricamente como una relación hombre y mujer, y la relación entre hombre y mujer es una relación de dominación y dominio.” (Jiang Zhiqin, 2010: 203) La posesión de una mujer extranjera es simbólicamente equivalente a la posesión de una tierra extranjera. En el mito de la salvación de los romances transnacionales, la relación jerárquica entre razas también se expresa con fuerza. El trágico amor entre Kim

y Chris esconde la inconsciencia cultural de la colonización y rendición y el pensamiento de manipulación del discurso colonial.

8.2 El “sueño americano” para el pueblo colonizado en la guerra

Igual que la historia de *Madame Butterfly*, en la historia de *Miss Saigon*, la protagonista Kim también fue diseñada como una mujer con “sueño americano”. En la ópera, Cio-Cio-San renunció a su fe por su esposo. Y cree que su marido volverá algún día de Estados Unidos y la llevará a casa. Entonces ella simplemente creía en los dioses de los Estados Unidos y sentía que las leyes de los Estados Unidos la protegerían para que su esposo no la abandone. En su corazón, se ha considerado a sí misma como una estadounidense real.

En la historia de *Miss Saigon*, el “Sueño Americano” es un argumento principal para los protagonistas y se ha convertido en uno de los temas importantes de la obra. Este sueño representado por el ingeniero. En este musical hay una aria cantada por el role del ingeniero, se llama “*The American Dream*”:

What's that I smell in the air?
The American dream
sweet as a suite in Bel-air
the American dream
girls can buy tits by the pair
the American dream
bald people think they'll grow hair
the American dream
call girls are lining time square
the American dream
bums there have money to spare
the American dream
cars that have bars take you there
the American dream
on stage each night: Fred Astaire
the American dream

Efectivamente, el “Sueño Americano” no es solo el sueño de los ingenieros, sino también el sueño de las prostitutas, Kim y sus hijos. La historia solo aprovecha el

protagonista general para exagerar el deseo del pueblo vietnamita sobre la imaginación de Estados Unidos.

La imagen del tema “Sueño americano” siempre está presente en toda la obra, pero se muestra con la ayuda de fuerzas externas. Toda la historia parece tener este objetivo: descubrir el sufrimiento causado por la guerra de Vietnam al pueblo vietnamita que fue causado por la invasión de los Estados Unidos, y el problema civil de la sociedad vietnamita. La retirada del ejército de los EE. UU. es el comienzo del sufrimiento del pueblo vietnamita y EE. UU. es un paraíso para la verdadera felicidad de las personas. A través de este argumento se da un sentido satírico a esta historia. Porque, en realidad, es la guerra la impone sufrimientos y cosas miserables para Vietnam. Pero en el musical, Kim obviamente olvidó que sus padres fueron bombardeados hasta la muerte por los estadounidenses, y decidió estar con Chris y no se quejó de él. Kim esperó casarse con Chris, y fue a los Estados Unidos con él para realizar su sueño americano. Al final, se suicidó para que Chris y Allen aceptaran a su hijo Tam y lo llevaran al EE.UU.; el ingeniero le presentó a Kim a Chris para obtener un visado de EE.UU. y realizar el real “Sueño Americano”. En el musical, hay una escena en la que el ingeniero fue perseguido por el gobierno vietnamita en ese momento, y fue educado y reformado ideológicamente para sacarlo de los pensamientos corruptos. Murmuró: “Aunque estaba hablando de Ho Chi Minh, todavía pensaba en el sueño americano.”

La obra muestra claramente la enorme brecha entre los Estados Unidos y Vietnam a través de la descripción sobre las condiciones de vida específica de los vietnamitas. Es muy claro que a los ojos de los norteamericanos, ellos confían en sus enormes ventajas económicas y militares para dominar el discurso de los territorios colonizados. Se utiliza este tipo de posesión poderosa e infinita del colonialismo para examinar los pueblos y culturas de todos los grupos étnicos orientales. A menudo imaginan el mundo oriental como negativo, atrasado, vulgar y bárbaro, lo que se suma a muchos sueños estadounidenses. Hace que toda la historia y los pensamientos sean más irónicos.

Capítulo II Análisis de Turandot

1. Análisis del origen de *Turandot* desde la narración inicial hasta la puesta en escena

1. 1 Desde la leyenda hasta las representaciones de drama

Antes de aparecer la representación operística de *Turandot*, este texto ha experimentado muchas transformaciones. En el desarrollo de este texto, se incluyen diferentes formas para interpretar la cultura china y las figuras. Estos cambios reflejan cómo los elementos son identificados como partes de la “cultura china” o de “Oriente”. La princesa Turandot como la protagonista que tiene características resaltadas de cuya cultura, su imagen en diferentes tipos de textos es muy importante para conocer el desarrollo de representación de elementos del país oriental mencionado.

Efectivamente, el de “Turandot” no es un nombre común en China ni Occidente. Su primera parte “Turán” puede relacionarse con el idioma persa, y según la posición geográfica, se indica que “la región situada al noreste de Irán y que, en última instancia, indica vagamente el país de los pueblos túrquicos.” (Donzel, 1994: 461). Se han convertido en los primeros argumentos para buscar el origen de la princesa Turandot.

Generalmente, se considera que *Las Siete Bellezas* del poeta persa Nezamí Ganyaví como el inicio de la figura mencionada. En la colección de cuentos persas *Los mil y un días* recopilada por el orientalista francés, François Pétis de la Croix, también se incluye un cuento que describe los principales argumentos de la historia de *Turandot*. Consecuentemente, en la comedia de arte de Carlo Gozzi y el drama de Friedrich Schiller, se enriquecen aún más el contenido de los argumentos, se añaden los acertijos en la historia, y hace que el desarrollo de la historia parece más cerca del libreto de la ópera compuesto por Giacomo Puccini.

Por eso, el desarrollo de este texto ha experimentado varios procesos. Se derivó de un poema que escribió el poeta persa (Nezamí Ganyaví), lo que representa la representación de una persona de una época antigua sobre la historia de un país lejano. Este cuento fue recopilado por un francés (François Pétis de la Croix). Aunque es la persona que coleccionaba y ordenaba la historia, se incluye la adaptación del autor sobre los argumentos, y refleja la interpretación de un francés sobre una *historia oriental*. Consecuentemente, fue adaptada para un espectáculo teatral. Sin embargo, sus géneros

son diferentes. La comedia de arte de esta obra fue compuesta por el maestro italiano Carlo Gozzi, de hecho, se representa la interpretación de este italiano sobre los *elementos orientales*. En cuanto al drama *Turandot* de Friedrich Schiller, se basa en una extensión de representación de Gozzi, y su forma de explicar los argumentos y diseñar imágenes de los personajes también es diferente. Se muestra cómo un alemán representa una *historia oriental* con los argumentos diseñados por un italiano. Por lo tanto, el libreto de Giacomo Puccini puede ser una combinación de elementos que provienen tanto la comedia italiana de Carlo Gozzi como el drama de Friedrich Schiller, así como la identificación propia con respecto a la “cultura china”. El análisis del desarrollo del texto *Turandot* es una forma para investigar cómo las personas en diferentes etapas de historia y distintos contextos culturales identifican las *culturas orientales*.

En la colección de poemas de Nezamí, *Las Siete Bellezas*, se incluye una serie de cuentos que se concentra principalmente en un emperador y las siete princesas extranjeras. Se registran los hechos y leyendas sobre el emperador persa Shah Bahram V. *Las Siete Bellezas* también tiene el nombre *Los Siete Pabellones*, se indica el lugar dónde encierran las princesas de diferentes países. De acuerdo con los cuentos, las mujeres tienen que contar una historia para el emperador para evitar ser matadas por el hombre y provocar guerras de sus pueblos con el país poderoso. Entre las siete personas, hay una princesa rusa. Y la historia tiene algo de similitud con el argumento de *Turandot*. Según ella, en una ciudad de Rusia vive una princesa brillante y hermosa, como ella tiene magia, es muy poderosa. La princesa ordena a los artesanos para construir un pabellón, y promete que cualquier persona que pueda entrar en este lugar puede casarse con ella. Sin embargo, esta promesa no refleja su idea verdadera, es una mujer arrogante y despiadada, pone magia para el castillo. De hecho, los hombres que quieren desafiar a la princesa, pierden su vida. Al final, un príncipe obtiene la solución gracias al consejo de un sabio y consigue la princesa.

A través de esta historia, se permite conocer la fuerza del Reino de Persa, porque las mujeres extranjero son esclavas del emperador del país poderoso, e incluso las princesas de Rusia y China. Este argumento también puede relacionarse con la extensión de territorio del imperio mencionado en esta época. El imperio persa roba las materias desde todo el mundo, las princesas en estas historias representan riquezas de otros países. Por

eso, en los cuentos, aunque ellas no tienen características culturales de su país, es decir, si cambia el contexto histórico de las historias, no influye el desarrollo de los argumentos. El imperio persa simboliza un poder divino que se extiende y expande a otros lugares; las mujeres y riquezas robadas significan que la expansión de territorio del reino referido.

Las princesas no tienen el poder para disponer de su vida, tienen que obedecer todos los órdenes del emperador, son personas delicadas y su propia vida está en las manos del hombre. Ellas tienen que vivir a través de complacer al emperador con los cuentos interesantes en lugar de tomar venganza. Quieren influir en este tirano por medio del respeto y la sumisión de las mujeres, en lugar de tomar otros medios violentos para romper el control brutal del hombre sobre ellas. Aunque en la historia, la princesa rusa tiene la magia, finalmente es conquistada por un extranjero. Y en los poemas expresa más que somos valientes y buenos luchando en el extranjero. Por eso, se alude a la fuerza del Reino de Persia, porque las princesas occidentales como las occidentales están controladas por un reino como Persia.

Aunque en esta historia la protagonista es la princesa rusa, los argumentos principales son muy parecidos a los de la historia de *Turandot*. En las siete bellezas también se incluye una princesa china, sin embargo, la historia es totalmente diferente. Esta mujer china es una de sus concubinas. Un día el emperador muestra sus habilidades de tiro con ella, y dice “¿Puedes ver mis habilidades de tiro?” (Zhang Hui, 2016), mientras ella le responde “Al igual que el dicho 'La práctica hace al maestro', una vez que seas competente, no habrá dificultad. Aunque parezca difícil, no es difícil de derrotar después de que eres competente. Un rey puede usar una flecha atravesando el casco, otros pueden hacer lo mismo después del entrenamiento.” (Zhang Hui, 2016)

La respuesta de esta belleza hizo enojar mucho al emperador, que quería ejecutarla. Sin embargo, la princesa dijo al hombre que si la ejecutara, se arrepentiría siete días después. Por eso, le aconsejó que esperara unos días, y si todavía quería matarla en ese momento, lo haría. Después de siete días, el rey realmente se arrepintió y extrañó a la leal princesa. Al final, el rey recibió a la princesa a su lado. Con esta historia, intenta elaborar un cuento con el sentido de moraleja, es decir, debe obedecer los consejos sinceros. No obstante, a través de la historia, no se puede relacionar con la cultura china. Es decir, si se

cambia el contexto o a la princesa de otro país, no influye en los argumentos. En los poemas de Nezamí, las mujeres también pueden ser valientes e inteligentes, sin embargo, el protagonista siempre es el emperador.

En las historias, China aparece como un reino poderoso, porque es el oponente más fuerte del emperador digno, no obstante, fue derrotado por el ejército dirigido por el rey persa. Este detalle muestra que aunque las personas de la época de Nezamí, aunque no conozcan mucho sobre China, están de acuerdo en que el país lejano en aquel momento es poderoso y rico.

En el libro *Los mil y un días*, los argumentos son más completos con las posteriores adaptaciones sobre esta obra. En esta colección de cuentos, se incluye una historia que se llama *La historia de Calaf o Los tres acertijos de Turandot*, que es también la primera vez que se utilizan los dos nombres para los protagonistas. Estos nombres también se han usado en el drama u otras puestas en escena. En la historia, se establece las imágenes de una princesa china arrogante y despiadada (Turandot), y el príncipe extranjero valiente e inteligente (Calaf). Los argumentos siguen la forma como en el cuento de Nezamí, todos empiezan con el desafío de una princesa.

La altiva princesa china Turandot elige a su esposo a través de dejar acertijos para sus pretendientes. Según el acuerdo entre ella y el emperador, las personas que quieran casarse con ella deben adivinar los tres acertijos; si sus respuestas son incorrectas, ellos son llevados al campo de ejecución y sufren la pena y castigo. Muchos pretendientes pierden sus vidas por no dar correctamente los resultados de las preguntas. Sin embargo, hay un príncipe de los tártaros que llega a China y, al escuchar esta noticia, arriesga su vida para pedir el matrimonio con la princesa. Al final, Calaf conquista a la princesa arrogante con su sabiduría y coraje, al mismo tiempo, realiza su idea de restaurar su país original.

La historia empieza con la visita de Calaf al palacio para desafiar los tres acertijos de la princesa. El argumento y conflicto principal se extiende alrededor de los tres acertijos en el palacio. Se describen detalladamente las actividades mentales del hombre ante la actitud agresiva de la princesa y su doncella. Excepto los detalles sobre el

contenido de los tres acertijos y el diseño sobre las personalidades de los personajes, hay mucha similitud entre la trama y las representaciones operísticas.

El príncipe Calaf, después de que su país se arruinó por los enemigos, huyó con sus padres al territorio de otros clanes de los tártaros. Después de ayudar accidentalmente al Khan a encontrar el águila, buscó la protección de este líder. Entonces el príncipe se instaló con sus padres y se fue a buscar oportunidades solo en otros países. La ciudad de Pekín se convierte en su destino porque, desde su perspectiva, China es un país poderoso y puede traerle ayuda para realizar el ideal de restaurar su país. Efectivamente, el emperador del reino chino es un hombre bondadoso y amable, sin embargo, su hija, Turandot es extremadamente cruel y despiadada. La mujer dio tres acertijos para los pretendientes que quieran casarse con ella, muchos hombres fueron enviados al campo de ejecución por no los responden correctamente las preguntas. El príncipe tártaro no los entendió al principio, pero cuando vio el retrato de la princesa, se unió a ellos sin dudarlo. Como los hombres anteriores, el príncipe también tiene que responder los acertijos planteados por Turandot. Él resultó exitosamente en dar todas las soluciones correctas. Sin embargo, la princesa obviamente no quería casarse con ninguna persona, porque considera que la felicidad obtenida por la fuerza no es la verdadera felicidad.

Para que la princesa cambie completamente de opinión, el príncipe le da una pregunta para ella, pidiéndole que adivinara el nombre de la persona más feliz del mundo (Calaf). Si la princesa puede responder, él se convertiría en el hombre más desafortunado del mundo. Para conocer el nombre de Calaf, la princesa envía una doncella hermosa a la habitación del príncipe. Esta mujer es muy astuta y viciosa. Le dijo que Turando ordenó a los guardias matar a este hombre cuando apareciera en el palacio al día siguiente. Y la princesa prefería matarlo antes que casarse con él violando las reglas. Todas las personas esperaban que Calaf se escapara, porque ellos no quieren que el hombre inteligente pierda su vida. La esclava piensa lo mismo, porque ella también se enamoró profundamente de él. Después de escuchar las palabras de la sirvienta, el príncipe estaba triste, pero rechazó la sugerencia de huir con esta mujer porque prefería morir por Turandot. Sin embargo, en la discusión con esta doncella astuta, se reveló accidentalmente su verdadero nombre y los de sus padres. Por eso, la mujer enojada por el rechazo del príncipe se lo dice a la princesa.

Al día siguiente, en el salón de la corte. Turandot respondió el nombre que le había revelado la esclava. Aunque utilizó el truco para tener la respuesta, no debía cumplir la promesa de casarse con él. Cuando Calaf estaba en un gran dolor, las siguientes palabras de Turandot le salva de la depresión por completo, ella dijo que no estaba obligada por la promesa, era completamente libre. Si Calaf todavía estaba dispuesto a casarse con ella, se casa voluntariamente. También ha añadido que no podía soportar que ningún hombre dijera las palabras como “Conquisté a Turandot”.

Esta obra plasma una imagen del príncipe tártaro ingenioso. Aunque después de que su país fue invadido y subyugado, nunca pierde la confianza en la vida y el futuro. E incluso en las situaciones más peligrosas, sigue preocupado por su responsabilidad a sus padres. Llega a China para buscar oportunidades para establecer relaciones amistosas con este país poderoso y realizar su ideal de restaurar su propio país. Se arriesga su vida para proponerle matrimonio a la princesa desapiadada Turandot. Durante este proceso, ha mostrado un amplio coraje y una inteligencia extraordinaria, todo lo cual obtiene la admiración y amor de la arrogante princesa y el emperador. Al mismo tiempo, en la historia, se utiliza la visión de este príncipe para representar el palacio hermoso y vistoso chino. Esta parte muestra la imaginación magnífica de una China poderosa. Aunque es un mundo imaginado por los árabes, en comparación con el cuento de Nezamí, se añade nuevos elementos para establecer un entorno como el de China.

La historia también representa una princesa china a su manera. De acuerdo con el cuento, Turandot es una mujer hermosa e inteligente, pero su carácter agresivo conduce a su crueldad con los pretendientes. Sin embargo, ella tampoco es completamente despiadada. En realidad, es una persona con una apariencia fría y un corazón cálido. Como una princesa, tiene su propia dignidad, rechaza los pretendientes porque ellos solo quieren conquistar a esta mujer. Por eso, su orgullo hace que no esté dispuesta a inclinarse ante ningún hombre con facilidad. Aunque siente admiración ante la inteligencia de Calaf, le resulta difícil dejar de lado su amor propio.

De hecho, los tres acertijos efectivamente constituyen una forma para defenderse. En lugar de representar una imagen de una mujer oriental delicada y suave, Turandot es valiente e insistente sobre su propia idea. A través de esta historia, se presenta una mujer

que tiene el coraje de buscar la libertad de la mujer y decidir su propio matrimonio. Al final de la historia, se muestra también la transformación de la princesa. En realidad, todavía tiene un buen corazón. En esta historia, se diseña un argumento que no se utiliza para las posteriores adaptaciones sobre esta obra. Cuando Turandot confiesa su amor hacia Calaf, recordaba a los pretendientes que ordenó ejecutar. Se ponía triste por este motivo, y el emperador le dijo que ninguna de estas personas fue realmente ejecutada. Después de escuchar estas palabras, la princesa estaba realmente feliz. Este argumento refleja el arrepentimiento de la princesa y enriquece su carácter. La princesa deja de ser una mujer que cuenta una historia para complacer al rey de otros países. Tiene su propia autoridad y poder, no solo obedece las ideas de los hombres.

La transformación de la imagen de la princesa también explica que aunque es un país desconocido para los árabes, ellos todavía tienen ideas buenas sobre China. En esta historia, la princesa misteriosa Turandot se convierte en un símbolo del país lejano, es atractiva pero peligrosa para otros países. Debido a la falta de comunicación de este país oriental con el mundo árabe, las personas solo pueden acercarse a China con la invención de historia legendaria. Pero el resultado de la historia, la princesa admite que ha sido conquistada por Calaf, lo que también implica que este país misterioso y poderoso como la princesa china se inclina también hacia otros países.

Otro argumento importante en *Los tres acertijos de Turandot*, se encuentra en el diseño de la figura de la esclava. Este personaje, que corresponde a Liù en la ópera, sin embargo, tiene grandes diferencias en la plasmación de la personalidad de esta mujer. La esclava en el cuento es una persona astuta y engañosa. Sin embargo, Liù es bondadosa y amable, su muerte despierta la bondad y la sinceridad de la princesa.

En cuanto a la adaptación de Carlo Gozzi y Friedrich Schiller, sus adaptaciones siguen una línea de la historia en *Los mil y un días*. Los argumentos principales son: la princesa china deja tres acertijos como el rechazo del matrimonio de los príncipes; los pretendientes que no responden correctamente las preguntas, perderán su vida; el protagonista Calaf supera las dificultades y consigue el amor de la princesa china.

En el libreto del dramaturgo italiano Carlo Gozzi, el desarrollo de la historia de *Turandot* se convierte más parecida como la conocemos en la ópera. Esta obra de teatro

incluye cinco actos, los argumentos sigue el proceso del desarrollo mencionado. Su puesta en escena sigue la forma de comedia de arte y añade unos protagonistas que no existen en el cuento árabe. Se incorporan tres figuras, Truffaldino, Pantalone y Tartaglia que son los tres funcionarios del emperador chino, ellos son considerados como los antecedentes de las tres figuras, Ping, Pang y Pong en las representaciones operísticas. Al mismo tiempo, se representan las figuras clásicas en la comedia de arte. La esclava en la leyenda árabe se convierte en una protagonista que se llama Adelma, ella es una princesa tártara y la doncella de Turandot. Además, se añade la figura de Barach, el tutor de Calaf como un personaje que propone el desarrollo de la historia en el argumento cuando la princesa pregunta el nombre del príncipe tártaro. En 1904, esta comedia de arte de Gozzi fue adaptada por el compositor italiano Ferruccio Busoni. A través de añadir música para esta comedia, se produce una versión básica sobre la ópera. Los argumentos y los personajes siguen la forma en la obra de Gozzi, se convierte en tres actos como la forma común en la ópera.

En el drama de Gozzi todo termina felizmente porque es una comedia, la princesa desapiadada y arrogante confiesa su amor al príncipe extranjero. La esclava era puesta en libertad, y la princesa china llevaba una vida maravillosa con el príncipe tártaro. Este final sigue, asimismo, la forma del cuento que colecciona por François Pétis de la Croix. A través del drama, se establece una imagen de la princesa china más completa.

La obra del dramaturgo alemán Friedrich Schiller, Turandot, se convierte en una representación de la rebelión contra el sistema del patriarcado. La imagen de Turandot es diferente a la de cualquier heroína en las obras literarias tradicionales, no se ajusta al concepto de naturaleza femenina bajo el sistema patriarcal, porque en este drama, ella insiste en decidir su propio matrimonio en lugar de obedecer todos los órdenes de su padre. En comparación con la comedia del arte de Gozzi, se destaca más este deseo de libertad como mujer y la autoridad propia de la princesa. De acuerdo con la descripción, es una princesa que “tiene un profundo aborrecimiento para todos los hombres” (Schiller, 2005: 453), porque ellos son relacionados con el patriarcado. ¿Por qué Turandot odia tanto a los hombres? Cuando se tiene en cuenta el contexto histórico en Europa, se puede encontrar el resultado. La autorrealización de la heroína Turandot en el proceso de

resistencia al patriarcado refleja la búsqueda de autonomía, independencia, honor y autoestima de las mujeres.

Turandot es diferente a las mujeres comunes, es una princesa, hija del emperador, y nació para pertenecer a la clase dominante. Este estatus noble le dio cierto derecho de discurso. Es precisamente por eso que tiene el coraje de desafiar el pensamiento tradicional, rechazar la propuesta de matrimonio presentada por su padre y buscar el derecho a la libre determinación de su matrimonio. Este enfoque es un desafío flagrante al orden social patriarcal. Con el fin de vengar a todas las mujeres asiáticas humilladas que llevaban grilletes de esclavos, y para escapar de los grilletes de este tipo de matrimonio, Turandot mató sin piedad al príncipe que vino a proponerle matrimonio. Ordenó que la cabeza del príncipe, que no pudo adivinar los acertijos, fuera cortada en público y colgada frente a la puerta de la ciudad como advertencia para los demás. El príncipe Calaf resolvió los tres acertijos propuestos por Turandot delante de todos. De acuerdo con las reglas anteriores, Turandot debería casarse con Calaf de inmediato, pero no podía aceptar el fracaso frente a todos, rechazó este matrimonio involuntario, por lo que le pidió a su padre, el emperador, que dejara que Calaf resolviera tres acertijos ante la corte. El emperador rechazó su pedido. Turandot preferiría elegir la muerte antes que comprometerse con el patriarcado y convertirse en esclava de los hombres. Incluso quiere usar su vida para proteger su libertad y su honor:

“¡Entonces que el templo sea mi tumba!
no pude ni quise ser su esposa,
no puedo hacerlo Prefiero morir mil veces,
Tampoco dispuesto a sucumbir a este hombre arrogante.
Solo escuchando el nombre, solo pensando
Perteneciendo a él, estoy totalmente arruinada” (Schiller, 2005: 498)

El emperador es el representante centralizado de los derechos bajo el sistema patriarcal, es el dueño de este sistema. Domina todos los discursos en el palacio, desde la princesa, hasta los sirvientes comunes. Cada vez que aparece, todos se arrodillan y se inclinan. Cuando él representa al patriarcado, pierde la paciencia con su hija y adopta una actitud dura. Turandot es una princesa, también es hija del emperador. En este sentido, cuando se enfrenta a su padre, ella no es diferente de las mujeres comunes. De hecho, los derechos de Turandot están controlados por su padre. Cuando el padre le quita a su hija el

derecho a hablar, la muerte se convierte en su única arma. Desde este punto de vista, la heroína Turandot se parece más a una imagen femenina trágica, solo puede usar su vida para mantener su ideal de defender su derecho de elegir su propio matrimonio.

Al investigar la antipatía de la princesa sobre los hombres, de un lado, tiene que ver con la rebelión de la mujer sobre el control de su padre; de otro lado, se relaciona con su resistencia por ser vasallo de los hombres. En el libreto de Schiller, con las palabras de la princesa se menciona como el motivo de ser una mujer despiadada ante los hombres.

Ella explica que no es una persona cruel, sino que quiere vivir libremente. “Simplemente no quiero pertenecer a nadie, este derecho. Incluso las personas comunes tienen este derecho intrínseco.” (Schiller, 2005: 527) Por siguiente, no quiere perder este derecho. Se hace referencia a los sufrimientos de las mujeres asiáticas, que siempre bajo la disposición y control los hombres, esta relación es como la esclavitud para las mujeres. En este sentido, se odia a los hombres y desprecian su orgullo, considera que “los hombres son insaciables. Todas las cosas preciosas que se acerca para agarrar.” (Schiller, 2005: 527) La princesa mata a los hombres porque quiere defender su libertad y eso también constituye el motivo de su odio por los hombres. En realidad, ella no odia realmente a los hombres por su género, sino por su poder y derecho patriarcal. Los acertijos juegan un papel integral en la rebelión de Turandot contra este sistema que considera injusto para las mujeres. Es una mujer que tiene consciencia de resistencia por la libertad. Este diseño de la imagen de Turandot también constituye la parte destacada sobre la complementación del carácter de esta princesa china.

1.2 Análisis del montaje en diferentes textos de Turandot: poema, leyenda, comedia del arte y drama

En el desarrollo del texto de *Turandot*, se puede observar un avance de esta historia en su relación con la cultura china. En su origen de los argumentos, la historia no se trata de una princesa china, sino de una princesa rusa. En el relato del poeta persa Nezamí Ganyaví, *Las Siete Bellezas*, no transcurre en China, sino en Rusia. El cambio de la identidad nacional de la princesa no modifica el significado de la historia. La historia puede ser identificada para otros países, aunque cambie el nombre.

Sin embargo, los cuentos de Nezamí Ganyaví confirman el argumento principal para la adaptación y el desarrollo de la historia. Otra razón por la que el poeta no escribe detalladamente sobre la princesa, se encuentra en el tema y contenido popular para las obras literarias en la época de Nezamí Ganyaví. *Las Siete Bellezas* fue creado en el Siglo XII, un período en que los poderes de pueblo de Irán dominan al pueblo turco, las obras antes de Nezamí concentran en principio los elogios de los héroes. Al llegar la época del poeta, se buscan el amor cordial y profundo por la nación y el pueblo en los poemas. Hasta el Imperio selúcida, que se fundó en el siglo IX, se convierte en uno de los reinos más poderosos del mundo en aquella etapa. Por eso, en las poesías, se empezaba a cantar al amor verdadero que incluye las mujeres hermosas, la vida y concepciones religiosas como las inspiraciones para organizar sus contenidos. En la historia de la princesa rusa en Las siete princesas, Nezamí cantaba la belleza de dicha princesa como “el hada que vive en el castillo es tan bella como la diosa en la pintura china” (Zhang Hongnian, 1993: 108) Con estas palabras se explican la influencia de las bellezas artes chinas en el mundo persa.

En la historia de *Los Tres acertijos de Turandot*, se confirma el contexto histórico en “China”. Este diseño tiene mucho que ver con el “gusto exótico” de los occidentales de largo plazo. El investigador que recopila los cuentos sobre el mundo árabe es un *orientalista*. De hecho, se analiza y hace traducciones sobre las obras que se relacionan con los países orientales. De otro lado, se vincula con el gusto por las culturas, especialmente, las artes chinas. El “Chinería” que “florece en Europa entre los siglos XVII y XVIII” (Almazán, 2003: 89), se manifiesta por la búsqueda de inspiraciones desde los elementos culturales chinos para las creaciones artísticas. A través de interpretar las obras relacionadas con la cultura china, se establecen las imágenes concretas sobre este país oriental. Por lo tanto, en la historia recopilada por François Pétis de La Croix, tiene conocimientos más detallados sobre el país referido. Desde la perspectiva de estos occidentales, es poderoso y rico. Sin embargo, también incluye la peligrosidad. A través de representar la imagen de Turandot, que es una mujer cruel y despiadada, se dirige una sensación que el país mencionado es como esta princesa atractiva, encantadora y peligrosa.

En esta leyenda, se filtra los aspectos negativos sobre China e incluye muchas descripciones para representar el palacio grandioso y vistoso y la hospitalidad atenta de los sirvientes y la amabilidad del emperador. Aunque la princesa es una persona cruel de la apariencia, el final de la historia descubre su corazón verdadero. En realidad, como princesa, tiene ciertos poderes, por lo que es muy arrogante su comportamiento. Además, los pretendientes que quiere casarse con ella tienen el propósito de “conquistar a Turandot”, no se enamoran verdaderamente de ella. Sin embargo, cuando ella descubre el príncipe es una persona inteligente y bondadosa, es lo más importante. Él prefiere perder la vida al mostrar su amor a la princesa. En la historia, la princesa tiene una imagen más detallada; ella deja de ser una mujer que siempre obedece las órdenes del sistema del patriarcado. Empieza buscar su propia libertad en su matrimonio.

En comparación con la historia, en el poema de Nezamí, se abarca más descripciones para la princesa. Turandot se convierte en la protagonista que impulsa el desarrollo del relato en lugar de ser como una figura anónima que utiliza para enriquecer el carácter y virtud del rey sasánida. Sin embargo, en la leyenda coleccionada, la princesa no solo tiene su nombre como Turandot, sino también tiene un carácter completo. La historia se extiende por el conflicto entre los dos protagonistas. Además, se incluye también otras figuras, como la esclava, el emperador chino, los funcionarios y los sirvientes. Excepto los personajes que tienen clase social alta, se añaden las figuras de estatus social común. Esta comparación, por un lado, significa que en este momento los temas de creación literaria ya no se describen en torno al heroísmo individual; por otro lado, el énfasis en el carácter y los hechos de Turandot como una princesa china muestra que el papel de la princesa se está volviendo cada vez más importante; y también significa que China, como ocurre con esta princesa, es cada vez más atractiva para otros países.

En cuanto a la adaptación de Carlo Gozzi, se añaden personajes con caracteres más variados. En base a los principales argumentos y las figuras en la historia *Los tres acertijos de Turandot*, su creación también combina con la forma de representación de teatro italiano (Commedia dell'arte). Es una adaptación que relaciona la historia legendaria con el estilo de puesta en escena italiana.

En la época de Carlo Gozzi, se mantiene una crítica polémica sobre la *Commedia dell'arte*, encabezado por Chiari y Goldoni. Se considera que “La *Commedia* (...) in bocca di tali attori darà sempre mai il naso per terra; e in luogo di far ridere, farà sbadigliare” (Traducción: La Comedia (...) en boca de tales actores siempre dará la nariz por el suelo; y en lugar de hacer reír a la gente, los hará bostezar) (Chiari: 1750: 240-241). Por consiguiente, un grupo de eruditos consideraban que era necesario realizar una reforma con respecto al teatro tradicional italiano por lo que las formas de representación eran demasiado rígidas y las figuras eran estereotipadas. Deseaban a través de la reforma “que cambiara las formas de interpretar y los gustos del público, que imitara la vida denunciando incluso la situación social y que transformara la comedia en escuela de comportamiento social haciendo desaparecer la banalidad psicológica y la simplicidad narrativa del Teatro del Arte.” (Espinosa, 2000: 387)

En cambio, la obra de Carlo Gozzi, a través de la nueva interpretación sobre la historia de *Turandot* que representa con la forma de Comedia de arte, significa una respuesta a la situación de la reforma de aquello estilo de arte teatral. A través de su adaptación, no solo da una nueva interpretación para esta historia clásica y *oriental*; sino también, añade contenido novedoso para la representación tradicional teatral italiano. “Carlo Gozzi (1702-1808) is the first playwright who adapted the story of *Turandot* for the stage. Desiring to revive the use of *commedia dell'arte*, Gozzi developed a new type of play called *fiabe*, by blending fairytale or fantasy with comic stock characters” (Ashbrook, 1991: 44)

Como en la comedia de arte, las figuras y su forma de representación es estereotipado y fijo, la combinación de los elementos orientales (la leyenda china, descripciones con respecto del palacio, y las imágenes sobre las figuras chinas) con la forma de representación occidental (la comedia de arte) puede ser una nueva interpretación sobre la cultura oriental desde la perspectiva occidental. Como esta obra de Gozzi tiene una intención para reaccionar a las ideas de Chiari y Goldoni, se utilizan principalmente los elementos de la comedia de arte tradicional. La historia de Gozzi se deriva del “conflicto” de diferentes corrientes de la representación teatral italiana, y también se preocupa de la condición de la sociedad en aquel entonces.

En el libreto de Gozzi, las figuras siguen las características del teatro tradicional italiano. Excepto los protagonistas, Turandot y Calaf, en el segundo acto, aparece tres sirvientes, Truffaldino, Pantalone y Tartaglia (corresponden a Ping, Pang y Pong en la ópera) del emperador; se incluyen, asimismo, un grupo de personas que se llaman “i dottori” (los doctores). Las tres personas y los doctores son figuras representativas en la comedia de arte. Además de este diseño, los resultados de los tres acertijos, que son “il sole, l'anno e il leone dell'Adria (Venezia)” (el sol, el año y el león del Adria) tampoco tiene relación con la cultura china. Sin embargo, la respuesta de la tercera pregunta tiene característica italiana, porque se indica una ciudad (Venecia) del país.

En la adaptación del dramaturgo, la princesa permanece el carácter de la leyenda árabe, y se añaden más palabras de esta princesa para complementar su personalidad fría y cruel. Por ejemplo, se denomina a los pretendientes como “il folle temerario” (el loco imprudente), y considera que ellos quieren desafiar a su sabiduría. En el guión, Turandot también es retratada como una mujer obsesionada con su poder y que no quiere ser conquistada por ningún hombre. Sin embargo, sus palabras no desvelan que es una princesa china, solo reflejan que es una mujer arrogante y digna. Su identidad como la princesa del país oriental es una forma para representar la imagen de “China” desde el punto de vista de personas de aquella época. Como este país oriental es ajeno y poderoso, esta mujer extremadamente hermosa y poderosa se ha convertido en una representante de la imagen de “una princesa china” en los corazones de los occidentales. De ninguna manera es tan obediente y suave como Madame Butterfly. Es un símbolo de misterio, nobleza, definitivamente no es un objeto que los hombres puedan conquistar fácilmente.

Aunque el contexto de esta historia se reside en China, no utiliza muchas descripciones para establecer un entorno como en este país. Se promete sólo por los nombres de los personajes y ciudades para saber el lugar que aparece esta historia. En concreto, Timur (el padre de Calaf), Pekín (capital de China), Gran Khan (la titulación del emperador en la dinastía Yuan), Confucio (un sabio chino), etc., los cuales prueban que es una historia china. Si se sustituyera cualquiera de los nombres, no influirían el desarrollo de esta historia.

En cuanto al desarrollo de Friedrich Schiller sobre esta historia, se inspiraba mucho desde la adaptación de Gozzi. De un lado, se relaciona con la reputación e influencia de este dramaturgo en Alemania debido a la corriente del romanticismo en aquel entonces. La historia de *Turandot*, aunque no es exactamente una historia de amor, incluye la imaginación sobre el país oriental y puede satisfacer el “gusto” de los occidentales con respecto al mundo exótico.

La creación de Schiller combina los principales argumentos y personajes de la obra de Gozzi, y enriquece aún más la trama y el carácter de Turandot. En comparación con la comedia de arte, se incluye algunos nuevos elementos chinos, lo cual se vincula con la comunicación cultural cada vez más frecuente entre Alemania y China en aquella época. “En el siglo XVIII, los maestros como Goethe y Schiller recibieron influencias ampliadas por la escuela de Kongzi y la literatura china.” (Wei Maoping, 1996: 90-156) Los cambios representan por añadir el título sobre el emperador; el “majestad celestial” corresponde al “hijo del cielo” en las dinastías feudales chinas. Otro cambio se encuentra en la modificación sobre la respuesta del tercer acertijo. En el drama, la princesa pregunta a Calaf

“What is that thing, held cheap as dust,
Yet honor'd by the Emperor's hand?
“Tis made to pierce, with sword's keen thrust,
But sheds no blood, tho' wounds like sand,
In number deep inflicts; robs none;
Enriches thousands; rules the earth...” (Schiller: 2008: 58)

El príncipe da la respuesta que es “The plough” (el arado). Es un instrumento agrícola en la antigüedad china. Este elemento refleja el entendimiento de Schiller sobre la cultura china y su idea de adaptar esta historia para que sea más conformada con el “contexto chino” .

El drama poético de Schiller cambia el conflicto de la historia original. En las versiones anteriores, *Turandot* era solo una historia de conquista o de ser conquistado, la historia parece que no tiene mucho que ver con el amor. Los tres acertijos sirven como un núcleo para mostrar el enfrentamiento intelectual de la princesa y los pretendientes. La princesa se rinde porque se enamora del príncipe por su inteligencia y valentía. Sin

embargo, Schiller no empieza con la superficie de la historia, se establece una razón para el conflicto interno de la princesa: la lucha interna entre la arrogancia y el amor. Se trata de crear una princesa con carácter cruel en la apariencia, pero en su mente interna no cesa en su búsqueda de amor y el poder de uno mismo. Su arrogancia y crueldad es por su identidad y por la libertad propia sobre su matrimonio, en vez del odio innato sobre los hombres. Por eso, establece los tres acertijos con armas para defenderse.

En el desarrollo del texto de Turandot, se puede ver que la imagen de la princesa se ha convertido en cada vez más compleja. En el poema de Nezamí, la mujer no tiene su propio carácter. Las figuras femeninas se utilizan para componer los poemas para dar elogio del espíritu heroico. Sin embargo, se contribuye a la aparición de los principales argumentos para el desarrollo de la historia. En su colección de poemas, China aparece como un país poderoso, pero solo es una representación ambigua, lo que refleja el conocimiento reducido sobre este país. En la leyenda recopilada por el orientalista François Pétis de la Croix, la princesa Turandot se convierte en la protagonista de la historia. Se indica el contexto histórico, que está en China, y se añaden las descripciones sobre el palacio precioso. Esta transformación es una forma añadir la importancia de la figura femenina en esta historia; de otro lado, se muestra el intercambio cultural cada día más frecuente del mundo de occidente con el país oriental. Sin embargo, esta historia todavía está en un conocimiento muy primario sobre las culturas chinas.

En cuanto al drama de Carlos Gozzi y el de Friedrich Schiller, el papel de Turandot es aún más importante. No solo retratan la imagen de esta mujer, sino que también desarrollan en profundidad su carácter y las razones por las que se vuelve cruel. Con la intención de restaurar la comedia del arte italiana, se crea un drama que respeta los argumentos principales en la leyenda árabe, y con una inmensa cantidad de elementos del teatro tradicional de su país. Por eso, no se concentra en la representación de elementos chinos en su drama. La creación de Friedrich Schiller basada en la obra de Gozzi muestra aún más el gusto de los occidentales por la historia romántica y la cultura exótica. Por eso, se abarca más detalles para mostrar el entorno mental de la princesa y la cultura oriental.

Sin embargo, en los textos mencionados de Turandot, los elementos chinos son muy limitados. En comparación con la historia de Madame Butterfly que tenía origen de la

novela realista, el texto original de la historia de Turandot proviene de la épica y la leyenda. Por eso, puede dejar más espacio para la recreación y organización de esta *historia oriental*. Cuando se representa esta historia de forma teatral y operística, se puede interpretar en distintas maneras, e incluso filtrar los elementos chinos.

1.3 Análisis del desarrollo del texto y los elementos chinos en el libreto de la ópera *Turandot*

1.3.1 El desarrollo de conflicto y las imágenes de protagonistas en el libreto de la ópera

La ópera tomaba el cuerpo argumental como un género que combina la música y la representación teatral, su forma de representación y las canciones de los protagonistas acompañando con instrumentos musicales, desde su nacimiento entre los siglos XVI y XVII.

“Todas las disquisiciones y controversias dignas de ser tomadas en consideración referentes a los principios de la ópera comienzan durante el Renacimiento. Únicamente por amor a la investigación sería posible, remontado hacia el pasado, asociarla a las representaciones de milagros y autos sacramentales de la Edad Media” (Wallace y Herbert, 1946: 5)

“El XIX fue testigo del último esplendor de la ópera italiana” (Falcón, 2014: 149) La representación de la ópera italiana en el siglo XIX pasaba gradualmente desde la madurez, al apogeo. Antes del gran compositor italiano Giacomo Puccini, sobresalían Gioachino Rossini, Saverio Mercadante, Giavonni Paccini y también el maestro Giuseppe Verdi, etc. “Giacomo Puccini el más afortunado de los veristas de primera y última época, fue el último de este grupo en alcanzar la fama” (Wallace y Herbert, 1946: 331) y su obra *Turandot* es la más excelente e impresionante de las óperas de aquel maestro, con una fama grandiosa e influencia ampliada en el internacional hasta hoy en día.

El libreto de *Turandot* se considera que se ha generado de los contenidos de dos cuentos elaborados por Carlo Gozzi y Friedrich Schiller, pero la versión operística se inicia por Giacomo Puccini. El maestro conserva los principales personajes y la línea

conducta al desarrollo en su libreto. Vicent Seligman, en su libro *Puccini entre amigos*, dice, hablando de *Turandot*:

“Una leyenda persa de Las mil y una noches, un cuento chino sobre una cruel princesa que acaba convirtiendo su amor en odio, una máscara veneciana, una comedia de Gozzi, un poema de Schiller y una obertura de Puccini para crear su obra maestra” (Wallace y Herbert, 1946: 340)

La renovación de Puccini se puede observar por dos partes. En una parte, el maestro se siente fascinado y con curiosidad por la cultura china. Por eso, en su obra convergen una gran cantidad de nuevos códigos chinos, los cuales son debidos mucho a la extensión de comunicación entre los occidentales y orientales en aquel entonces.

La elaboración del libreto de la ópera *Turandot* no se puede alejar de los esfuerzos de dos compañeros de Puccini: Giuseppe Adami y Renato Simoni. La composición final de la ópera *Turandot* estrenada en el año 1926 en la Scala de Milán fue firmado por Puccini y Franco Alfano.

“Puccini trabajó en la partitura durante cuatro años, y cuando regresó en el hospital de Bruselas, donde murió, llevó consigo las treinta y seis últimas páginas del manuscrito y material para terminar la obra. Alfano, después de la muerte de Puccini, estas páginas fueron entregadas a un músico inocente llamado Franco Alfano.” (Wallace y Herbert, 1946: 340)

Efectivamente, esta ópera no era la primera vez en que Puccini emplea el contexto oriental. Su otra ópera *Madame Butterfly* cuenta una historia sobre una geisha japonesa y un oficial americano también ha ganado mucha reputación. La producción de las dos óperas sobre el mundo oriental, tiene relación de un lado con la corriente del *japonismo* y la *chinoiserie* en aquella época; de otro lado, se relaciona con la apertura de los dos países por la influencia de la primera guerra mundial. La Primera Guerra mundial resulta una emoción desanimada para los occidentales, los cuales pretendían buscar nuevos soportes sentimentales para expresar su supresión y alimentar su espíritu; desde su punto de vista, China es como un sitio puro para generar la imaginación.

De hecho, se impulsa la producción de las dos óperas de Puccini que pone su mirada al contexto oriental. La creación de Puccini responde a la necesidad de los occidentales

sobre la búsqueda y gusto de elementos exóticos para consolar el espíritu de la época posguerra.

Igual que la historia schillerariana, la adaptación del libreto de la ópera se basa en los principales argumentos del drama de Gozzi. La princesa sigue siendo una mujer cruel, sin embargo, la sirvienta mala se reemplaza por la figura de Liú, que es una mujer bondadosa. Y el diseño de su muerte despierta el amor y bondad de la princesa despiadada.

En el libreto de la ópera, el “amor” se convierte en el tema central. El amor entre Calaf, Turandot y Liù constituye el núcleo de la historia. Calaf desafía los acertijos de la princesa porque queda fascinado con su belleza. El amor de Liù por Calaf es incondicional y de todo corazón, incluso acaba su vida para proteger el secreto de su dueño. Su sacrificio también es una razón importante para la transformación de los sentimientos de la princesa. Al final, el amor de Turandot es más complicado. Su lucha emocional se refleja en el aria “In Questa Reggia” (en este palacio). La princesa explica la razón por la que mata a todos los pretendientes que no responden correctamente las soluciones de sus acertijos.

“En este palacio,
hace ahora mil años y mil,
un grito desesperado resonó.
Y aquel grito, pasando de estirpe en estirpe, ¡aquí, en mi alma se refugió!
Tú, princesa Lou-Ling,
ancestro dulce y sereno,
que reinabas en tu sombrío silencio
en un gozo puro, y desafiaste,
inflexible y segura,
el áspero dominio, ¡hoy revives en mí!
Mas aquel tiempo que todos recuerdan, fue tiempo de dolor y terror,
y fragor de armas.
¡Vencido cayó el reino! Y Lou-Ling,
mi ancestro, fue arrastrada
por un hombre como tú,
como tú extranjero,
allá en medio de la noche atroz, ¡allá donde se apagó su fresca voz!”
(*Turandot*, Acto II)

Así que se niega a mostrar su deseo interior de amor, e incluso mata a todos los pretendientes extranjeros porque tiene la intención de vengar a sus antepasados. Pero al

final todavía está conmovida por el amor de Liù, y le confiesa su emoción verdadera con el príncipe, y los dos finalmente tiene un resultado feliz y completo.

1.3.2 Los elementos chinos en el libreto

A diferencia que los textos referidos sobre *Turandot*, en el libreto de la ópera, se añaden más elementos chinos al elaborar esta historia, lo que muestra un intercambio cultural en el siglo XIX por la apertura de China hacia el Occidente. La incorporación de elementos adoptados de la cultura oriental refleja la idea de Puccini en cuanto a restaurar una historia con el contexto cultural del país.

En las descripciones de escenas del libreto, se añaden lugares y las cosas con características chinas. Al principio, se menciona que la historia aparece en la Ciudad Prohibida, lo que era la residencia oficial y el palacio imperial de los emperadores chinos de largo tiempo. En esta ciudad grandiosa, se adorna con figuras talladas de monstruos, unicornios, aves fénix y pilastras. Aunque algunos de ellos no son elementos comunes que utilizan de decoración para los palacios chinos, en concreto, los monstruos y unicornios. Estas figuras parecen más a menudo visto en los mitos occidentales. Sin embargo, el fénix es un símbolo auspicioso en la cultura china y se vincula estrechamente con la familia real.

Las figuras *chinas* también aparecen al inicio del segundo acto con las quejas de los tres funcionarios. En el libreto, cuando se describe las decoraciones del pabellón de las tres figuras, hace referencia a estos elementos. Pero, no se utiliza las figuras concretas y simbólicas de la cultura china (dragón, fénix, nubes auspiciosas, etc.) para describir la interioridad de este lugar; sino que describe que está “formado por una vasta tienda profusamente decorada con figuras chinas” (Libreto de *Turandot*, Acto II).

Además de las descripciones sobre las escenas, los nombres de las figuras como “Liu” “Ping” “Pang” “Pong” se encuentran los caracteres comunes en China. Aparte de Beijing, se menciona otros lugares en China, Tse-King, Hunan, Xi-an etc. En el Acto II, los tres funcionarios Ping, Pang, Pong cantan:

“Tengo una casa en Hunan, con su estanque azul, rodeado por bambú” (Ping, Acto II)

“Tengo un bosque, junto a Tsiang, que más bello no lo hay” (Pong, Acto II)

“Tango un jardín, junto a Kiu, que dejé para venir aquí” (Pang, Acto II)

Con estas palabras, los tres funcionarios expresan sus sentimientos de nostalgia. Se refleja, asimismo, las perspectivas de los creadores de la ópera sobre las ciudades chinas y sus paisajes correspondientes. En concreto, “la laguna azul” y “bambú” en Hunan, e incluso describe esta provincia como “Tsiang” que corresponde a la abreviatura de Hunan. No obstante, este conocimiento también significa el malentendido en el libreto sobre China, porque se incluye errores en la geografía y el clima chino.

Al mismo tiempo, se puede encontrar las puestas en escena de ópera incluyen los símbolos chinos como el dragón, la Ciudad Prohibida, la seda china, el palacio imperial de oro. Todos estos son restauraciones sobre la cultura china. Además, estos símbolos nos dejan visualizar las características de la comunicación transcultural entre China y los países occidentales. Desde la comunicación temprana mediante la Ruta de la Seda continental al posterior intercambio oceánico, establece la imagen básica sobre la cultura y sociedad china. Un libro que producía en la misma época de la dinastía Yuan, Los viajes de Marco Polo refractaba con detalle distintos aspectos sobre la sociedad china en aquella dinastía, entre ellos, incluyen abundante descripción sobre el medio de transporte, la moneda, el palacio, el Gran Khan. Cuando esos elementos llegan a ser etiquetas chinas, por lo tanto, cuando apreciamos la ópera de Puccini, es fácil descubrir esas huellas culturales.

Efectivamente, en la parte de los tres funcionarios, se incluye un aumento de las reflexiones sobre los elementos de este país oriental. Además de los lugares mencionados, también se hace referencia a otros aspectos en relación a la cultura china.

Al principio del segundo acto, ellos cantan el aria *Ola, Pang! Ola, Pong!*, las tres protagonistas hablan de sus trabajos, tiene un diálogo muy interesante entre ellos:

¡Yo preparo las bodas!

¡Y yo las exequias!

¡Las linternas rojas de fiesta! ¡Las linternas blancas del luto! Los inciensos y las
ofrendas, monedas de papel dorado,
el bello palanquín escarlata,

el té, el azúcar, la nuez moscada, el féretro grande, bien acabado, los bonzos que
cantan,
los bonzos que lloran,
¡y todo lo necesario,
según proceda al rito, minucioso, e infinito! (Turandot, Acto II)

En esta aria, se menciona que los tres funcionarios tienen cargos diferentes. Ellos respetan las órdenes de la princesa despiadada, por eso, tienen que hacer preparación por para funeral y boda al mismo tiempo. Los pretendientes que no corresponden correctamente a las preguntas de la princesa, pierdan sus vidas. No obstante, la persona que dan soluciones correspondientes, puede casarse con ella. En esta parte, se hace mención de las costumbres de los dos tipos de ceremonias chinas. En el funeral, se suele utilizar el color blanco con un símbolo de tristeza y el servicio conmemorativo para los muertos. Mientras que, en la boda, el color rojo es un elemento muy importante para representar la felicidad, alegría y esperanza de las parejas. Además, estos dos colores son utilizados para las linternas, que tiene es una forma de uso con características chinas.

En estas frases, los inciensos y las ofrendas, monedas de papel dorado son, asimismo, objetos relacionados con el funeral y boda en la cultura china. Sin embargo, en esta parte, se mezclan todos estos elementos en un grupo, los que reflejan los conocimientos de los autores occidentales del libreto sobre la cultura china. Y en realidad, no intentan diferenciar el uso de estos elementos. Ellos consideran que son elementos representativos y comunes que pueden ver en las dos ocasiones de acuerdo con la costumbre china, y lo que constituye el motivo importante de usarlos.

En cuanto a las descripciones con respecto a otras costumbres chinas, se alude a “los bonzos”. En el libreto, tiene en cuenta que, en las ceremonias matrimoniales, los monjes cantaban los himnos para dar felicidades a pareja. Esta costumbre, efectivamente, no está en línea con las tradiciones en China de las dos situaciones. Porque en el funeral, es normal invitar a los taoístas a realizar tareas para celebrar y calmar el espíritu de los muertos. En las ceremonias matrimoniales, las canciones siempre eran interpretadas por un equipo de músicos en lugar de por los bonzos. En estas ocasiones importantes, si aparece los bonzos, ellos permanecen relativamente con emociones tranquilas, en lugar de mostrar sentimientos bruscos, como “llorar” en esta parte del libreto.

En las siguientes partes, los tres funcionarios hablan de los signos del Zodiaco Chino. Dicen que en diferentes años del zodiaco, mueren mucha gente. Aunque estos años no siguen el orden de los doce zodiacos, se representa las identificaciones a esta tradición china.

“El año del Ratón fueron seis.
El año del Perro fueron ocho.
En el año en curso,
el terrible año del Tigre,
¡ya vamos a por el que hace trece!” (Turandot, Acto II)

Algunas palabras de las figuras incluyen una reflexión de los pensamientos tradicionales chinos. Estas partes en general muestran por las canciones de Ping, Pang y Pong. Por ejemplo, en el Acto II, cuando los tres funcionarios expresan sus deseos de regresar a sus pueblos natales:

“Tengo una casa en Hunan,
con su estanque azul, rodeado por bambú.
Estoy aquí disipando mi vida,
devanándome los sesos sobre los libros sagrados,
sobre los libros sagrados,
y podría volver allí,
junto a mi estanque azul,
rodeado de bambú” (Ping, Acto II)

A través de tales versos, las tres figuras expresan sus nostalgias. Eso me hace a recordar una frase del maestro Mencio “达则兼济天下，穷则独善其身 (traducido como: Si eran pobres, atendían a su propia virtud en la soledad, si ascendían a la dignidad, hacían virtuoso también a todo el reino.)” Se refleja la influencia de los intelectuales en la antigüedad china. El pueblo chino considera prestar servicio a su pueblo y el país como la búsqueda suprema de la vida. Sin embargo, los funcionarios a veces tienen nostalgia, y se expresan por los poemas. En consecuencia, las canciones de Ping, Pang, Pong muestran la idea mencionada en China.

Esta parte, por un lado, esto refleja la influencia de los pensamientos tradicionales chinos en Occidente en ese momento; por otro lado, se representa de deseo de añadir más elementos chinos para las representaciones operísticas. Este diseño en realidad influye en

las representaciones de esta ópera en las puestas en escena posterior. En muchas representaciones teatrales, los tres funcionarios tienen imágenes que los taoístas a través de vestirse prendas de forma de taoísmo.

Sin embargo, en este libreto, también se incluye muchas creaciones propias de los autores que se alejan de la cultura china.

En el primer acto, cuando la multitud acude al lugar bajo el palacio imperial (el aria “Popolo di Pekino”), donde realiza la ejecución del príncipe persa. La gente común y corriente se reúne para ver la muerte de esta persona. Ellos llaman un nombre “Pu-Tin-Pao” como el nombre del verdugo. Sin embargo, es una figura creada por los compositores, que no existe en China.



Fig. *Turandot*, 1926, en La Escala de Milán

Un error se encuentra el diseño sobre el Confucio, el gran pensador y educador en la antigüedad china. En el libreto de la ópera, aparece con la aparición de los sacerdotes blancos del cortejo, ellos dicen:

¡Oh gran Koung-tzè!
¡Que el alma del que muere hasta ti ascienda! (Acto I)

Esta parte refleja que los creadores no conozcan realmente esta figura. Solo la utiliza para representar su conocimiento sobre China.

La composición de Puccini no sólo es un fruto de su propio texto, sino también es un creación y montaje sobre el conjunto de los textos chinos. Por lo tanto, esta continuación incluye un cierto elemento subjetivo. Además, para combinar la ópera occidental con una historia china, hay estos errores inevitables.

1.3.3 La música como una forma de representar el sentimiento y la cultura china

En la composición de esta ópera, la música es imprescindible para esta obra clásica y grandiosa. En esta representación operística, para mostrar que es una historia china, se añade bastantes melodías folclóricas chinas, lo que crea un entorno exótico para esta ópera occidental.

La mayoría de las arias en la ópera de Turandot se adaptan de la melodía de la canción “Mòlihua” (Jazmín). Esta música tiene diferentes versiones de canto según las adaptaciones de diversas regiones chinas. En esta ópera, se utiliza las melodías de la versión de la provincia de Jiangsu como referencia de composición. Sin embargo, las letras de esta canción en diferentes versiones son parecidas. Se puede traducir según la adaptación de los músicos de Jiangsu como:

“¡Qué bonito es el jazmín!
¡Qué bonito es el jazmín!
El olor dulce cubre las ramitas en ciernes.
Tan fragante, tan blanca, admirada por todos los labios.
Tú eres el que me gustaría elegir.
Y dárselo a alguien que extraño.
¡Mo-li-hua, oh, jazmín!”
(Letras de la canción Mòlihua)

“Las letras de esta canción proviene de la novela legendaria *La historia de Yingying* (莺莺传) escrita por Yuanzhen de la dinastía Tang... la melodía Mòlihua...se desarrolló a partir de canciones populares de la dinastía Qing, era una cancioncilla muy popular en ese momento y tiene un encanto único de las regiones de Jiangnan.” (Zhang Xiaoli, 2021: 177) En la historia legendaria, se narra la historia del amor entre Zhang Sheng y Cui

Yingying. Más tarde, en lugar de cantar su amor, se utilizó, asimismo, para expresar la belleza y el anhelo del amor, expresando una especie de contradicción interna en su corazón que quería recoger flores pero tenía miedo de ser visto para otras personas.

En esta ópera, la melodía recorre casi los tres actos de la ópera y se forma el contenido muy representativo en la cultura china, pero tiene diferentes funciones en cada escena.

Se aparece por primera vez en la primera escena. Antes de que saliera el Príncipe de Persia, un grupo de niños llegan cantando:

“¡Desciende hasta mí, Princesa!
¡Todo florecerá entonces, todo brillará!” ¡Ah!”
(Turandot, aria: Là, sui monti dell'Est)

A través de este coro, se crea un ambiente muy tranquilo y pacífico. En contraste con la posterior ejecución del Príncipe de Persia.

Consecuentemente, es la primera aparición de la princesa, con los instrumentos musicales de metal se representa las partes iniciales de la melodía de Mòlihua, que muestra la majestuosidad inviolable de la Princesa Turandot.

Esta melodía aparece en tercera vez cuando el príncipe tártaro rechaza la disuasión de su padre, lo que refleja la insistencia de este hombre de aceptar los desafíos de la princesa. En esta parte, se utiliza instrumento musical, la trompa, para representar el ánimo elevado de esta persona.

Luego, durante la disputa de Calaf y Timur, el príncipe grita tres veces el nombre de la princesa, y la melodía vuelve a sonar, todavía dirigido por la música de metales, pero solo aparece la melodía de la primera frase. Luego desaparece en la súplica final del príncipe de Persia a Turandot. Debido a que esta escena muestra la ejecución del príncipe de Persia muriendo trágicamente, el estado de ánimo en este momento es muy elevado.

En el segundo acto, la melodía aparece acompañada con la aparición de la princesa. En esta aria, la melodía es suave, que canta por los niños, sin embargo, se alude a la peligrosidad potencial de esta protagonista. Después de que Calaf ha respondido a la tercera pregunta, el coro saluda a él y lo alaba por responder correctamente a todas las

preguntas, y reaparece el *Mòlihua*; y ahora lo que se convierte en un gran himno como una forma de elogiar y felicitar por la victoria del príncipe.

La princesa entra en pánico después de que Calaf responde correctamente a todas las preguntas y no puede evitar caer en un profundo temor por el futuro. La princesa pregunta a Calaf que “¿Me quieres entre tus brazos a la viva fuerza, reluciente, temblorosa?” y él responde que “¡No, no, princesa altiva! ¡Te quiero ardiente de amor!”. Esta aria (*No, no, Principessa altera*) es un contraste entre las emociones de las dos personas, la princesa está inmersa en el miedo de ser poseída por este extranjero, mientras que el príncipe está muy feliz y emocionado porque finalmente conseguirá a la princesa.

En último lugar, la princesa es conquistada tras ser besada por Calaf. Y con el acompañamiento de la suave melodía, *Mòlihua*, recibe la mañana del otro día.

En contraste con las adaptaciones de *Mòlihua* en las músicas chinas, el uso de esta melodía en la ópera de *Turandot* cambia con la transformación de cada figura y sus sentimientos. La canción que expresa originalmente el deseo del individuo sobre la esperanza y felicidad de amor puro y verdadero cambia el sentido en las representaciones de la ópera. En cada escena, se representan diferentes significados. Y se utilizan distintos instrumentos musicales para representar estas diferencias. Se cambia la expresión fresca y alegre de la canción original, en algunas escenas, se representan enfado, agudo, tristeza o tranquilidad, entre otras emociones. La melodía *Mòlihua*, no es más que un indicio del desarrollo en una historia específica, y también es una representación del corazón interior de la princesa china como una mujer común. El uso de esta melodía en la ópera de *Turandot* son interpretaciones nuevas de estos compositores italianos sobre la cultura folclórica china.

2. Análisis de las puestas en escena en tres países

2.1 La representación estadounidense de Turandot en Metropolitan Opera 1987 y 2022

El teatro Metropolitan Opera en Nueva York ha contribuido con muchas puestas en escena sobre la ópera Turandot, entre ellos destaca la representación dirigida por el famoso director italiano Franco Zeffirelli en 1987, por la que logra convertirse en la versión más clásica que será imitada por las posteriores representaciones en el teatro mencionado. Sus vestimentas y preparación de escenario se ha utilizado como referencia para otras versiones de Turandot.

Sin embargo, como una puesta en escena que interpretó en el año 1987, se puede ver sus limitaciones y comprensiones estereotipadas con respecto a la representación escénica y algunos de los personajes chinos. Cuando esta versión de Turandot fue interpretada en 2022, aunque se conserva la mayoría de la forma de representación de la clásica mencionada, se han modificado algunas partes del escenario y el diseño sobre las imágenes de las figuras para que sea menos prejuiciosa sobre la cultura oriental. Por lo tanto, al analizar las dos representaciones en diferentes épocas puede ayudarnos a conocer las diferencias y modificaciones en distintas épocas y vislumbrar si en la puesta en escena más reciente se revisaron los “malentendidos” en la antigua o permanecen estos contenidos.

Los dos protagonistas Turandot y Calaf fueron interpretados respectivamente por la soprano húngara Eva Marton y el tenor español Plácido Domingo, mientras que la puesta en escena en 2022 fue representada por la soprano ucraniana Liudmyla Monastyrsky y el tenor coreano Lee Yong-ho. En las dos puestas en escena, se puede observar el uso de muchos elementos que provienen de la cultura china. En todas las vestimentas de las figuras, se encuentran materiales chinos, aunque en algunas escenas, se mezclan todos los elementos y son representados de una manera estereotipada. En general, se establece una representación occidental que intenta a *interpretar y dar forma* a los elementos que se relacionan con la cultura china.

En las representaciones, permanece el mismo comienzo de la historia. El inicio tiene un ambiente horroroso e inquietante, porque se representa la escena de la muerte del príncipe de Persia. Toda la multitud reúnen al palacio para verla y los verdugos están

afilando sus machetes para preparar la ejecución por decapitación. Entre ellos, aparece un funcionario chino, que se dispone a notificar el castigo para quien da al príncipe una respuesta equivocada para los acertijos de la princesa. En esta escena se muestran muchos estilos de vestimentas chinas.

El vestuario de la figura “mandarín” tiene un estilo como la ropa de la corte de los funcionarios de la dinastía Qing, que es la última dinastía feudal en China. En la ropa de la corte se encuentra un tipo de vestimenta formal que los funcionarios visten cuando visitan palacio para rendir homenaje al emperador o en otras ocasiones ceremoniales importantes. El vestuario oficial de los funcionarios chinos es un conjunto de túnicas y telas cuadradas, se llama “Chao Pao (朝袍)” (túnica mandarín) y “Chao Gua” (朝褂) (cuadrado mandarín). Es un tipo de atuendo formado por varias partes, y lo que marca la profesión, el estatus social, y de muchas ocasiones, se especifica hasta el rango concreto de los funcionarios. Dado que diferentes rangos solo pueden usar el color, dibujos, estampas y adornos correspondientes a su clase, “Chao Pao” y “Chao Gua” tiene la función de regular el sistema de jerarquía feudal e impone poderes de los funcionarios de rango alto a bajo.

El vestuario del mandarín en las puestas en escena 1987 y 2022 no ve mucha diferencia a la apariencia en comparación con las vestimentas de los mandarines de la dinastía Qing. No obstante, al analizar concretamente su imagen, se puede encontrar que el diseño de su atuendo no está forme completamente con la forma del vestuario oficial chino de la dinastía Qing. En primer lugar, el dibujo del “Chao Gua (朝褂)” (cuadrado mandarín) está diseñado con una flor roja en el centro y alrededor de la cual están estampados peces.

Generalmente, los funcionarios de la dinastía mencionada se diferencian en dos campos, los encargados de los asuntos políticos y administrativos, que se denominan “Wen Guan (文官)” (Funcionario Público); por otro lado, los que están a cargo de los asuntos militares, que se llaman “Wu Guan (武官)” (Funcionario militar). Por lo tanto, las estampas de sus vestuarios son distintos. En el cuadrado mandarín de “Wen Guan (文官)” se suele usar pájaros, en cambio, en los de “Wu Guan (武官)”, se encuentran las bestias salvajes (tigre, león, leopardo, etc.). Se caracterizan sus diferencias heterogéneas

en el contenido de sus trabajos y responsabilidades. Por eso, los peces y flor del mandarín en estas representaciones de la ópera no muestran estampas comunes de los dos tipos de mandarines.

Además, el cuadrado que está al cuello del mandarín solo se utiliza para los miembros de la familia real, los que tienen rangos y estatus más bajos no pueden usarlo. Según el fondo de la historia, el hombre es un mandarín que solo se encarga de declarar la muerte del príncipe, su rango no alcanza la de miembro real, por eso, este uso de cuadrado no es tan adecuado para esta figura.

Otra diferencia constituye las uñas de este funcionario. El mandarín lleva un juego de uñas largas y puntiagudas, que hacen que esta parte se parezca a las garras de bestias. Este adorno, en realidad no es común para los funcionarios feudales chinos. En la dinastía Qing, las concubinas y reinas del emperador sí usan este juego de uñas largas.

El juego de uñas se puede encontrar para las esposas del emperador. Se utiliza para proteger sus uñas y destacar la belleza y dignidad de estas mujeres. En la dinastía Qing, estos adornos de diferentes longitudes y especificaciones representaban el rango y el estatus de las esposas. Por ejemplo, las personas de más alto rango en el corte, como las reinas y la emperatriz viuda, usaban los adornos más finos en sus manos. Porque ellas tienen el derecho de usar las piedras preciosas y lujosas para el adorno mencionado. Las concubinas también lo llevan, pero el estilo es más sencillo y no pueden ponerse joyas tan brillantes para evitar ofender a las mujeres que tienen rango más alto. Por lo tanto, este artículo se convierte en un símbolo de poder y representa la belleza femenina.

En consecuencia, el vestuario y el uso del juego de uñas del “mandarín” refleja la cultura china, sin embargo, no la muestra de forma muy exacta. Sin embargo, este uso de adornos también contribuye a establecer la imagen y carácter de este personaje. A diferencia con las esposas del emperador que utiliza el juego de uñas para resaltar la belleza y la dignidad de su estatus, el funcionario lo lleva con la intención de destacar su personalidad despiadada y la crueldad cuando pronuncia la condena a muerte del pretendiente de la princesa. Aunque lleva atuendo formal, el juego de uñas largas le convierte en algo parecido a una bestia que intenta matar a su presa. Este diseño también corresponde a la escena de la muerte. A través de su imagen, se establece una sensación

sofocante e inquietante, el funcionario que sale del palacio tiene una imagen perversa, lo cual es suficiente para demostrar que el palacio y el desafío de la princesa también es muy peligroso.



Fig. El “mandarín” en la puesta en escena de *Turandot* 2022 (izquierda) y 1987 (derecha)

Un cambio interesante entre la versión 2022 y 1987 se encuentra en el actor que desempeña este funcionario. En la representación original, este personaje tiene una imagen más malvada, porque su apariencia, especialmente su barba, cejas y rostro están cerca de la figura famosa oriental de Fu Manchú, un villano chino conocido para todo el mundo. Se ha representado durante mucho tiempo la imagen de los funcionarios chinos a los ojos de los occidentales.

Es una figura que provoca muchas controversias, porque desde que apareció en el libro *The Mystery Of Dr. Fu-manchu*, de Sax Rohmer. En este libro, se establece un villano chino que siempre provoca caos para el mundo occidental. Por eso, él de largo plazo es conocido como la figura representativa del prejuicio de los occidentales contra los orientales, especialmente, a los chinos. Su apariencia se caracteriza por su altura alta y cuerpo delgado; su rostro siempre lleva una expresión siniestra a través de sus largas cejas levantadas al revés. En la película *El Regreso de Fu Manchú* que dirigió por Don Sharp que estrenó en 1965, esta figura siniestra se convierte en una imagen más estereotipada, el “Fu Manchu moustache” (el bigote largo, complete y recto) se transforma en un símbolo representativo cuando se representa los villanos chinos en las obras cinematográficas y televisivas.

Fu Manchú también fue considerado como la figura representativa del “peligro amarillo”, lo que se define como “el miedo a la invasión y al sometimiento por parte de los pueblos de Asia Oriental considerados inferiores.” (Beltrán, 2018: 1) Por lo tanto, la creación de este personaje y su uso en las posteriores cines y representaciones escénicas, en realidad, reflejan prejuicios con respecto a los chinos. En la puesta en escena de la ópera en 1987, la imagen del “mandarín” está muy cerca de la de Fu Manchú, de un lado, tiene que ver el carácter similar de las dos figuras. Fu Manchú y el funcionario son el mismo tipo de persona que trae inquietud para sus alrededores. Aunque en la representación en 1987, el mandarín no hace cosas tan malas para la sociedad, declara la muerte del príncipe de Persia de una forma sin simpatía. Su imagen añade un ambiente horroroso para esta escena y contribuye a la aparición de la princesa despiadada. De hecho, se necesita una figura que tiene la imagen como el villano para mostrar la tensión de la escena mencionada. De otro lado, cuando se adopta la imagen de Fu Manchú como este personaje en la ópera significa su impacto en las representaciones teatrales occidentales. A pesar de que este uso posiblemente no tiene la relación de “amarillo peligro”; sigue reflejando la influencia de la figura china estereotipada para los occidentales.



Fig. El Bigote de Fu Manchù, como lo usa el personaje ficticio del mismo nombre (interpretado por Christopher Lee en la película de 1965, *The Face of Fu Manchu*)

Sin embargo, esta imagen se ha mejorada mucho en la puesta en escena de 2022. No solo porque este personaje fue interpretado por un cantante que tiene rostro asiático, sino que también tiene que ver el cambio de maquillaje y el detalle para su rostro. La persona que desempeña la figura del mandarín deja de tener la forma de la cara alargada y puntiaguda, ni siempre muestra una expresión siniestra y embustera. Una transformación más destacada se encuentra en que se quita un elemento de carácter simbólico, el bigote de estilo Fu Manchú. Este cambio significa que en esta representación occidental más reciente intenta modificar los errores y quitar los contenidos racistas y parciales con respecto a la puesta en escena clásica. Se explica, asimismo, la representación de la cultura china a los ojos de los occidentales se ha venido cada vez más cerca de la condición real. A través de la nueva interpretación con respecto a la imagen de los funcionarios chinos, la cultura occidental y oriental puede ser comunicada de una forma más amistosa.



Fig. La comparación de la figura “mandarín” en la puesta en escena 1987 (izquierda) y 2022 (derecha) en el acto II de *Turandot*

No obstante, al analizar este mandarín, podemos encontrar más detalles. La versión de Franco Zeffirelli en Metropolitan Opera no es la única que utiliza la imagen del funcionario de la dinastía Qing para el personaje mencionado. Esta imagen también se utiliza en muchas representaciones escénicas sobre esta ópera. por lo que se encuentra una impresión inherente y un poco estereotipada con las personas de la profesión

señalada. Sin embargo, de acuerdo con el libreto de Turandot, el contexto de la historia está desarrollada en la dinastía Yuan, porque Turandot es una princesa mongola.

Como los mongoles pertenecen a un pueblo nómada, por lo que la vestimenta de la dinastía Qing para esta figura en las representaciones en realidad representa la impresión general de Occidente en los funcionarios chinos. Porque es la última dinastía feudal china, y la época inicial de la apertura de china después del largo cierre a Occidente del país. Por lo tanto, en los occidentales todavía permanecen los reconocimientos de los funcionarios burocráticos como los de aquella dinastía. Desde la perspectiva occidental, solo se necesita diseñar un personaje que tiene características chinas en la puesta en escena, y la imagen más representativa que puede ser funcionario de este país oriental lo constituye un mandarín de la dinastía Qing en lugar de la dinastía Yuan.

Después de las palabras del funcionario, aparece los tres protagonistas, Calaf, Timur y Liú. Como en la historia, el príncipe y su padre son de tártaros que fueron exiliados a China por la derrota del país. Sus atuendos incluyen características típicas de su nación. No solo por sus sombreros, sino también por su ropa y adornos, podemos ver los rasgos de los nómadas. En la dinastía Yuan, los tártaros se usaban originalmente para referirse a “los pueblos nómadas que vivían cerca del norte de China.” (Zhang Lina, 2017: 90) Más tarde, debido a factores como las guerras y las migraciones étnicas, los tártaros se mezclaron gradualmente con los turcos y otros grupos étnicos que viven en la Rusia actual. Así que la zona en la que viven es muy fría, lo que también se refleja en su ropa. El uso de elementos como el “piel” y el “pelo” de animales salvajes se ajustan a sus hábitos de caza y a sus necesidades de protección contra el frío. Para resaltar esta característica, se puede observar el uso del abrigo con pelo de animales tanto en Calaf y Timur en la representación 1987 como en la de 2022. Y el estilo de sus atuendos no tienen mucho cambio.



Fig. La puesta en escena de Turandot en Metropolitan Opera 2022, Calaf, Timur y Liù

En cuanto a la vestimenta de Liù, lleva una túnica de color morado muy holgada que se abre del frente hacia abajo. Este vestido es como la ropa taoísta china, que se extiende hasta el suelo. Sin embargo, el color y los bordados en puños y frente presentan las características de las vestimentas de las mujeres mongolas en la dinastía de Yuan. Al mismo tiempo, su peinado también está muy especial, su cabeza está atada con una cinta y tiene una cola de caballo en la parte posterior. En general, su vestido es mucho más simple, lo que está conforme con su identidad como sirvienta.



Fig. El príncipe de Persia en *Turandot* 1987 (izquierda) y 2022 (derecha)

El atuendo del príncipe de Persia tiene elementos exóticos. A diferencia con el mandarín chino y los personajes tártaros, su atuendo consiste en una túnica larga con pantalones sueltos y un tocado con una diadema. En las dos puestas en escena, la imagen del príncipe de Persia no tiene mucha diferencia, él lleva una túnica de color claro, su escote está abierto. La ropa está bordada con estampas exquisitas y vistosas que llega hasta los tobillos y el sombrero suave con incrustaciones de piedras preciosas en forma de olla es suficiente para mostrar su estatus aristocrático. Sin embargo, el príncipe no está dispuesto a asistir a una gran ceremonia, sino que va a ir al campo de ejecución. Por eso, en esta escena, ese hombre se quita todas sus joyas con piedras preciosas y las arroja a la multitud. El comportamiento del príncipe junto con las palabras de la multitud, resalta la tristeza e inquietud de la escena. En el libreto, se describe que “al contemplar a la víctima que marcha pálido y absorto, la ferocidad de la multitud se torna piedad.” (libreto de *Turandot*), ellos gritan:

“¡Oh, muchacho! ¡Gracia, gracia!
 ¡Qué firme es su paso! ¡Gracia!
 ¡Qué dulce es su rostro!
 ¡En sus ojos hay ebriedad! ¡Piedad!”

Obviamente, la hermosa ropa y las joyas del príncipe y su bella apariencia los atraen. Por eso, la representación de vestimenta en las dos puestas en escena prepara el estilo parecido de atuendo para el príncipe para que sea más llamativo.



Fig. La princesa Turandot en la puesta en escena 2022

A diferencia con el atuendo de las figuras mencionadas, la princesa en el primer acto solo aparece unos minutos. Esta mujer desapiadada está acostada detrás de una cortina que deja vislumbrar su rostro hermoso. En las dos representaciones del Metropolitan, la mujer lleva un bello vestido. La parte delantera de su ropa brillaba con luz dorada, suficiente para mostrar su dignidad.

Los tres protagonistas Ping, Pang, Pong aparecen en mitad de la representación. Al enterarse que Calaf intenta a desvelar los acertijos de Turandot, ellos quieren impedirle para evitar la tragedia. El vestuario de los tres funcionarios utiliza materiales que incluyen muchos elementos de la Ópera de Pekín. El estilo de vestuario de las tres figuras en las dos representaciones no tiene muchas diferencias. Son vestimentas que utilizan colores llamativos y diversos. Esta mezcla de color se ve común en la Ópera de Pekín para que el escenario sea atractivo para los espectadores, pero también se muestra adecuado para resaltar el carácter divertido de los personajes indicados en la ópera occidental.

Efectivamente, en la representación de Ópera de Pekín hay ciertos estándares para el uso del color. Los colores de los trajes se dividen en los cinco colores superiores (los que utilizan para los personajes de alta clase), se encuentra: “rojo, verde, amarillo, blanco y

negro” (Lou Yinjie, 2021: 41). En contraste con este tipo de colores, se muestran los cinco colores inferiores (para las figuras comunes): púrpura, azul, rosa, verde claro y color otoñal (color mezcla de amarillo, verde y negro). Los atuendos de la Ópera de Pekín se distinguen por estos colores, lo que significa que la dignidad, la bondad y la maldad de los personajes que los llevan. En su representación teatral “los príncipes, primeros ministros, mariscales, enviados imperiales, magistrados, etc., todos visten solemnes mitones rojos... Los que visten pitones verdes son en su mayoría oficiales militares de alto rango con una personalidad leal y resuelta... Su verde es el ‘verde profundo’ que representa su personalidad serena, que está dotado del significado simbólico del color de ‘lealtad, valentía y poderío’ en la ópera; la pitón amarilla es especialmente utilizada por emperadores para representar su estatus y poder supremo, este amarillo es claro y llamativo.” (Xu Hairong, 2000: 268)

Concretamente, el emperador usa una túnica de amarillo claro y los funcionarios visten de acuerdo con su rango y cargo en el gobierno, los colores comunes son rojo, verde, negro y blanco. Mientras que las príncipes reales utilizan amarillo no corresponde a lo del emperador, tiene ese color más ligero; los ancianos visten de color otoñal; los marqueses suelen usar vestuario de color rojo.

El atuendo de Ping es una túnica mezcla principalmente por el color amarillo, negro y rojo. Este color suele ser utilizado para los miembros de la familia real. En particular, los dibujos estampados de su ropa, en que esta figura de nubes auspiciosos, plantas y dragones, lo que también constituye elementos que se utilizan habitualmente en el atuendo de nobles. No obstante, en la historia de Turandot, Ping es un funcionario que tiene rango alto, como no pertenece a la familia real, el color y los adornos en su vestimenta no muestra su estatus correcto.

Debido al estricto sistema jerárquico de monarcas y ministros en la antigua China, existen reglas exigentes sobre la vestimenta de los funcionarios con el propósito de diferenciar las personas nobles y comunes. El uso de colores en la ropa, adornos y accesorios tiene relación estrecha con el poder imperial, y el emperador está encima de todo y su poder es supremo, seguidos por los príncipes y nobles. Una vez que se descubre que las personas que son inferiores al emperador llevan ropa que no se ajusta a su propio

estatus y rango, se considera una usurpación del poder imperial y es severamente castigado. En consecuencia, el tipo de atuendo de Ping es inadecuado para una persona de su rango.

El atuendo de Pang utiliza principalmente el color rojo, mientras que el de Pong es el color púrpura. Los dos tienen su vestimenta adecuada cuando se relaciona con su rango e identidad en la representación. Sin embargo, el vestuario de Pang está estampado con pinturas de flores de peonías, grullas, entre otros animales, lo que son elementos comunes para el taoísmo y no suele utilizar en las representaciones de Ópera de Pekín. Además, las flores de peonías a menudo se ponen en ropa de figuras femeninas dignas, como las esposas del emperador, que tienen rango alto. Su significado puede corresponder a la elegancia y dignidad de estas mujeres.

Otro detalle se encuentra en la forma del tocado de los tres funcionarios, este adorno no utiliza materiales que provienen de la Ópera de Pekín. Ping en esta escena lleva un tocado que tiene forma parecida como “Xie Zhi Guan (獬豸冠)”, que es un tipo de sombrero que usaban los funcionarios encargados de hacer cumplir la ley. El de Pang tiene otro estilo, a dos lados de sombrero tiene dos adornos de forma como alas redondas, que es muy similar al antiguo sombrero de “Zhuang Yuan (状元)” (la persona que gana el primer lugar en el examen nacional en la antigüedad china). El tocado de Pong, no tiene la forma como un sombrero, sino como una corona, que está adornada con joyas brillantes, sin embargo, este estilo de adorno a menudo se utiliza para las mujeres.

Los tres funcionarios tienen diferentes formas de vestir y peinar con elementos chinos, no obstante, son la mezcla de materiales de la cultura china. Aunque el vestuario de la Ópera de Pekín ha absorbido las características del vestuario de muchas dinastías, la mayoría de elementos se inspiran principalmente en la vestimenta de la dinastía Ming. En cambio, el tocado muestra características de diferentes dinastías. Son una mezcla de elementos culturales chinos, estos materiales están identificados como muy representativos en la cultura china desde el punto de vista de los occidentales, por eso, cuando los espectadores ven esta puesta en escena, podrían reconocer fácilmente su contexto histórico. Sin embargo, como el color y las estampas de sus vestimentas no se ajustan a la forma de uso de sus estatus sociales; y existe estilos inconsistentes de ropa y

tocados, así que las representaciones con respecto a los tres funcionarios tienen cierto estereotipo sobre la cultura japonesa.



Fig. Pang(izquierda), Ping (centro) y Pong (derecha) en la puesta en escena Turandot (2022)

En las dos representaciones operísticas de 1987 y 2022, los tres funcionarios tienen otras vestimentas en el segundo acto. Sus primeros atuendos, aunque tiene aspecto estereotipado que no está de acuerdo con su uso real, representan la cultura china desde el punto de vista de los occidentales. Se utiliza adecuado para las escenas formales. En la escena que muestra la decapitación del príncipe de Persia, ellos asisten como mandarines, tienen que aparecer entre la multitud y hablar con ellos, por lo que visten más formalmente. Sus atuendos de estilo de Ópera de Pekín se utilizan para las ocasiones de trabajo y ceremonias.

Sin embargo, igual que la imagen del mandarín que notifica la muerte del príncipe de Persia, la barba de Pang y Pong en la puesta en escena 1987 tiene el estilo como de este funcionario (el largo bigote de Fu Manchù), lo que representa el reconocimiento fijado con respecto a personas de esta profesión en las dinastías feudales chinas.

En el segundo acto de las dos puestas en escena empieza con que los funcionarios expresan su nostalgia. Es una situación relajada y descansada para ellos, porque sin las restricciones de etiqueta de la corte y trabajos, pueden disfrutar libremente. Esta escena también refleja mejor sus caracteres verdaderos. El ambiente en este argumento parece divertido al principio, y se convierte en un poco triste y amargo a los funcionarios se acuerdan de sus vidas en sus pueblos natales. En consecuencia, se puede identificar que, en esta escena, la vestimenta de las tres figuras deja de ser vestuario para ceremonias u otras ocasiones importantes.



Fig. Ping, Pang, Pong en la puesta en escena *Turandot*, 1987

Para sus vestimentas, se utilizan tres colores diferentes que de un lado representan los identidades y caracteres diferentes de los tres funcionarios; de otro lado, se relaciona con la imagen a que se hace referencia. El amarillo, rojo y verde profundo son tres colores principales que se usan para los vestuarios de los tres dioses de la fortuna en la leyenda china, son “Fu (福), Lu (禄) y Shou (寿)”. Ellos representan la adoración de las personas por las estrellas en la cultura popular china. Los tres dioses se relacionan con las estrellas en el cielo, por todo ello, se les vincula con un “buen augurio”. Los nombres de ellos reflejan los mejores deseos del pueblo chino sobre una vida completa, armonía y buen augurio.

El “Fu (福)” significa “felicidad y riqueza”, su imagen suele ser representada como un hombre que lleva “Wen Yang Mao (文阳帽)” (un gorro redondo de gasa con sus dos lados que tienen figuras como alas). Su vestimenta es de color rojo y dorado, lo que se vincula con el significado de su nombre, porque los dos colores siempre son utilizados en las ocasiones ceremoniales. Su ropa es de color rojo, lo que en la cultura china representa buena fortuna, suerte y felicidad. Este dios a menudo coge un “yuanbao (元宝)” y “ruyi (如意)” en sus manos, los dos objetos también representan la riqueza y buen deseo. El “yuanbao (元宝)” es un tipo de moneda que utilizó en las dinastías imperiales chinas, mientras que el “ruyi (如意)” es un objeto decorativo curvo que sirve para el budismo chino y que simboliza el poder y buena fortuna. Este dios corresponde a la figura El Gran Emperador de la Estrella Polar (Emperador Ziwei) en el taoísmo, como está en el centro del cielo. En la leyenda china, él está al lado del gobernador del cielo, Yudi, por eso, también se relaciona con la fortuna del emperador en el mundo de seres humanos. El dios “Fu (福)” en las puestas en escena en Metropolitan Opera corresponde a la figura Pong. Su vestuario rojo está compuesto por varias capas de túnicas, en la capa superior está un estampado de dibujos de color dorado como monedas “yuanbao (元宝)”, lo que también se relaciona con el dios mencionado.

El dios “Lu (禄)” lleva una bufanda que envuelve su cabeza, lleva vestimenta de color verde, en su brazo siempre carga a un bebé, es un patrón de los estudiantes, porque el carácter “禄” en chino tiene relación con la carrera, cargo y salario de los funcionarios. En la antigua feudal china, la estrella Wenchang bendiga a los eruditos que buscaran puestos oficiales. Para sobresalir en la feroz competencia, los estudiantes que buscan fama y fortuna, además de estudiar mucho en los suyos, orarán por la ayuda de varios dioses, el “Lu” se encuentra uno de ellos. Por lo tanto, en las dos representaciones operísticas, el diseño de la imagen de la figura de Pang hace referencia a este dios. Este personaje lleva una túnica del mismo color que corresponde al de este dios. El dorado es elegido para el escote y las estampas de la ropa. También se muestra su estatus de dignidad como funcionario de confianza del emperador. Además, en su túnica cubierta, está estampado de hojas de bambú, esta planta también tiene significado de “buena fortuna para la carrera” dado que tiene muchos nudos. En chino, el nudo tiene una

pronunciación como “jié”, por lo que el bambú se relaciona con una palabra “节节高升” (subir al rango alto constantemente). Por eso, este elemento de la vestimenta de Pang también refleja la característica del dios “Lu (禄)”.

En cuanto al dios “Shou (寿)”, tiene el significado como longevidad. Es un anciano que está calvo y tiene barba larga y blanca lo que corresponde a su edad avanzada, su vestimenta siempre va en color amarillo. Este dios también es conocido como “El Viejo del Polo Sur (南极仙翁)” porque la gente piensa que “en el sur de China tiene un pueblo en el que vive las personas que no mueren” (Liu Zongdi y Guo Jia, 2021: 76). La impresión intuitiva que tiene la gente de este dios es que tiene una frente grande, sin embargo, este símbolo puede ser una representación estereotipada que crean por los artísticas en las pinturas y estatuas. Además, algunas personas piensan que la frente grande es un símbolo de rejuvenecimiento, porque la frente del bebé suele ser más evidente debido a la menor cantidad de cabello. En las dos puestas en escena de la ópera, la imagen de Ping utiliza muchos elementos de la figura legendaria referida. En la representación de 1987, se destaca la barba blanca y la frente grande y limpia, tiene una apariencia como un anciano, estas características son del dios “Shou (寿)”. Mientras que, en la de 2022, esta figura deja de ser la apariencia de un “longevo”, aunque tiene barba larga, se ve más joven en comparación con la representación en 1987, este cambio hace que Ping se parezca más a un taoísta en lugar de a un inmortal.

Sin embargo, una característica representativa se encuentra el diseño sobre el escote de la vestimenta de Ping. En las dos representaciones, esta figura tiene una túnica con escote abierto, lo que simboliza su personalidad bohemia en comparación con otros dos sus compañeros.



Fig. La figura Ping en la puesta en escena *Turandot* en Metropolitan Opera 1987 (izquierda) y 2022 (derecha)

En el acto II, una escena muy importante es la de los tres acertijos de Turandot para Calaf. En esta escena se reúnen todas las personas en el escenario que se decora como el Palacio. El emperador está en lo más alto, sobre todos. Este hombre lleva una vestimenta de color negro, este color no suele usar para los emperadores chinos porque en las dinastías feudales, el color dorado y claro representa el poder y fuerza dominantes. El color amarillo significa la dignidad de la familia real, para diferenciar al “hijo del cielo” con las personas que están debajo de él, se utiliza el color con una regla estricta, e incluso el príncipe no puede usar el mismo color que su padre. Por eso, aunque en las dos puestas en escena, el emperador siempre está en el centro y por encima de todas las otras personas, su vestimenta no utiliza el amarillo, su vestimenta parece más del estilo de un funcionario en lugar del emperador. Mientras que los sirvientes y funcionarios que están a su lado llevan vestuario de color amarillo y se ponen corona de horquilla, sus apariencias parecen más similares a las del emperador verdadero.

En la escena referida también destaca la protagonista Turandot, la princesa fría y despiadada. En las dos puestas en escena, la primera vestimenta se encuentra un vestuario de cielo azul con adornos variados y vistosos, pero tiene poca diferencia en el diseño de los detalles. Esta primera prenda también hace referencia a los elementos de la Ópera de Pekín, en concreto, la corona, la túnica, así como las estampas y joyas que están en la ropa tiene materiales de la ópera mencionada. En la puesta en escena 1987 de la ópera, la

vestimenta de la princesa está construida por varias capas de túnicas y vestidos. En su hombro, está un juego de vestuario que se llama “Yun Jian (云肩)” (un chal con joyas y adornos que cubre los hombros como nubes). La imagen de la princesa parece un tipo de personaje “Dao Ma Dan (刀马旦)” en la Ópera de Pekín, en que “Dan (旦)” significa las figuras femeninas, mientras “Dao Ma(刀马)” indica las que tienen representaciones de combate con las otras personas. Su cabeza está fijada por un tocado del mismo estilo de las mujeres en la ópera china, con las horquillas y joyas que tiene figura como un abanico. Este tocado hace referencia a las manchúes de la familia real para resaltar la dignidad y belleza de las mujeres. Al mismo tiempo, es un símbolo de majestad para diferenciar el rango y estatus. Esta forma de vestir se convierte la princesa una mujer con coraje y carácter insistente y fuerte, porque se utiliza la imagen “Dao Ma Dan (刀马旦)” en vez de la figura “Qing Yi (青衣)” (un tipo de personaje femenino que tiene personalidad más suave) para la princesa. Su apariencia corresponde a su carácter en la historia, es despiadada y arrogante, además, tiene el poder y majestad ante la gente que tiene estatus por debajo de ella.

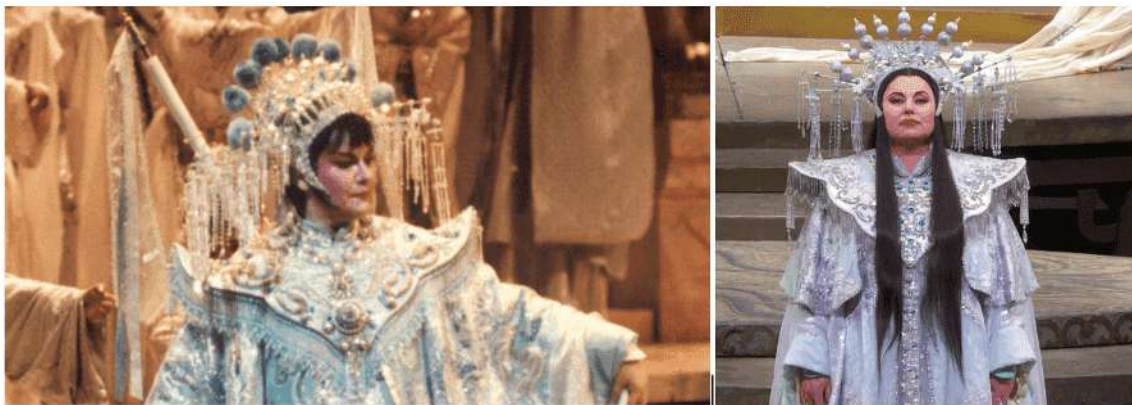


Fig. La representación de la princesa Turandot en el acto II en Metropolitan Opera 1987 (izquierda) y 2022 (derecha)

La princesa cambia su vestimenta en la última escena de este mismo acto. Cuando Calaf responde correctamente las respuestas de los acertijos. La princesa quita la capa de su vestuario y la corona brillante, lo que es muy humillante para ella, porque su túnica es como la armadura que le protege en ese “combate” con el príncipe extranjero. A través de quitar esta prenda de encima, se significa que ella pierde su protección, dignidad y poder.



Fig. La princesa se quita la capa de encima en la puesta en escena *Turandot* 1987

Una diferencia entre las dos puestas en escena aparece en el tercer acto, cuando la sirvienta bondadosa Liù muere, Calaf se pone muy enojado, y empieza criticar el corazón frío y despiadado de la princesa. En esta escena, se utilizan diferentes formas de vestir para representar el cambio de emoción de ella. Antes de la muerte de la sirvienta, se muestra una actitud indiferente y brutal antes sus pretendientes, sin embargo, Liù utiliza su muerte probando la existencia del amor verdadero. La princesa firme es sacudida y comienza a temer que será conquistada por hombres extranjeros como sus antepasados. Al mismo tiempo, frente al príncipe que muestra el coraje e inteligencia, se enamora verdaderamente de este hombre. Por lo tanto, para mostrar esta transformación de la mentalidad de la princesa, en la puesta en escena de 2022, se utilizan dos vestimentas. La primera es un vestido negro con hilos dorados como la de en 1987, porque esta prenda se usa cuando la princesa interroga a Liù el nombre del príncipe. En esta escena, la princesa

debe mantener su gloria y dignidad, su ropa es formal para destacar su poder y fuerza, así como su carácter cruel.

No obstante, cuando la princesa ve la muerte de Liù, deja de mantener la calma y nobleza, porque tiene una transformación de poder del discurso. Calaf se convierte en la persona que puede criticar a Turandot, por eso, la princesa en la representación 2022, se quita la capa de su vestido y solo lleva una túnica como el estilo de Liù. Esta forma de vestir también alude a la derrota completa de la princesa en el proceso de confrontación con el príncipe extranjero. La princesa ha dejado toda su arrogancia y sigue su verdadero corazón.



Fig. Turandot en la puesta en escena 1987 (izquierda) y 2022 (centro y derecha)

La última escena de esta historia representa la boda de Turandot y Calaf, en que el vestuario del príncipe es un poco diferente en las dos representaciones operísticas. En la versión de 1987, el cantante que interpreta Calaf lleva un vestuario con estampas doradas y en su mano coge un “ruyi” de jade (objeto decorativo curvo), lo que sirve como cetro que simboliza el poder desde el punto de vista de la interpretación de esta puesta en escena. Se muestra así que el príncipe también se ha convertido en una persona que tiene un estatus más alto. Sin embargo, en la representación de 2022, se elimina este objeto. A pesar que este objeto tiene figura como de cetro, se relaciona con la buena fortuna más que con un signo de poder. El “ruyi” a menudo se utiliza para los dioses en las historias legendarias, en el mundo real, no se suele usar este objeto.

En cuanto a la princesa, ella sigue usando el mismo atuendo que cuando plantea los acertijos, su estado de ánimo ha cambiado en este momento. En esta escena, este atuendo

no es un signo de estatus superior, sino un símbolo de la felicidad y dignidad de la princesa, porque se enamora verdaderamente del hombre extranjero, y ellos se casan con el sentimiento alegre y feliz.



Fig. La última escena en las puestas en escena *Turandot* 1987 (izquierda) y 2022 (derecha)

En conclusión, en las dos representaciones de *Turandot* en el Metropolitan Opera, se utilizan muchos elementos chinos, especialmente, los tomados de la Ópera de Pekín. Este uso significa una influencia de este tipo de representación escénica oriental para la cultura occidental. También se modifican algunas interpretaciones estereotipadas con el desarrollo del tiempo. Un cambio evidente se encuentra el diseño de la imagen sobre los mandarines (el funcionario al principio, la de Ping, Pang, Pong) de una apariencia como Fu Manchù a personajes como funcionarios comunes en la dinastía Qing y los taoístas. Se muestra que en el proceso de la comunicación de la cultura occidental y oriental, la representación sobre la cultura se refleja de una manera más correcta.

2.2 Representaciones en China en 1999, 2009 y 2021

En China, también se producen diferentes representaciones sobre la ópera *Turandot*, porque el contexto histórico reside en este país. Entre ellos, la puesta en escena en Templo Imperial Ancestral en 1999 dirigido por Zhang Yimou es una versión muy clásica, porque esta vez el escenario deja de ser un teatro de ópera y su adaptación se refleja cómo los chinos interpretan esta “historia china” y como una “ópera occidental” sobre este país. Efectivamente en esta puesta en escena, se utilizan bastantes materiales

chinos como una forma de representar su cultura, los que se pueden observar por el uso de vestuario y la preparación de escenario. Sin embargo, a través de algunos diseños sobre la imagen de unas figuras, también se puede conocer los aspectos estereotipados cuando se representa esta obra. Por lo tanto, se hace una comparación, asimismo, de la representación mencionada con las dos puestas en escena en el Estadio Nacional de Pekín en 2009 producido por el mismo director y la versión en la Ópera Nacional de China en 2021 para conocer el cambio y montaje en las diferentes interpretaciones de esta ópera en China.

De acuerdo con el documental sobre la puesta en escena de *Turandot* en 1999 en la Ciudad Prohibida, se menciona que el diseño de vestuario y maquillaje de los actores hace referencia a la forma de las personas en la dinastía Ming en lugar de la de Yuan, especialmente las vestimentas de la princesa, el emperador y los funcionarios. Este diseño según la entrevista con el director, se relaciona con el lugar dónde se representó esta ópera. La Ciudad Prohibida fue la residencia oficial de los emperadores de la dinastía Ming y Qing y esa es la causa. Al mismo tiempo, en esta etapa de la historia el poder imperial alcanzó el apogeo. Por ello, de acuerdo con Zhang Yimou, el vestuario de la dinastía Ming es bastante representativo para mostrar la cultura china y reflejar la supremacía del emperador en la sociedad feudal china.

En la puesta en escena de 1999, la primera escena empieza como siempre con la aparición del mandarín chino que condena la muerte del príncipe de Persia. Sin embargo, igual que la representación de Metropolitan de esta ópera en 1987, la imagen de este personaje tiene apariencia como “Fu Manchú”. El cantante que interpreta esta figura tiene mejillas flacas, y sus dos barbas largas le hacen parecer más delgada y viciosa. A pesar de ser una representación china, se enfatiza esta característica estereotipada sobre “el villano chino” en lugar de usar otras imágenes para evitar prejuicios con respecto a los personajes y su nacionalidad.

Efectivamente, la imagen del mandarín referido y el de “Fu Manchú” tienen ciertos aspectos parecidos. Ellos son personas que provocan sensaciones inquietantes para los demás. Fu Manchú se puede relacionar con “caos, terror y poder”, el funcionario chino en la ópera también provoca el sentimiento de miedo para la multitud que viene a ver la

escena de ejecución. El mandarín con vestuario de funcionario y su rostro como el villano chino puede destacar el sentimiento terrorífico para los espectadores, se presagia que la escena siguiente no va a ser divertida y relajante. La persona tampoco es una que podría traer buena noticia. De otro lado, se explica la influencia profunda de “Fu Manchú” para todos los ámbitos, e incluso para las representaciones teatrales.



Fig. Las imágenes de Fu Manchú en diferentes obras cinematográficas (la fila arriba) y los mandarines en las dos puestas en escena de *Turandot* en Ópera Metropolitano (la fila abajo)

Este villano clásico no solo afecta las obras novelistas, cómicas y cinematográficas occidentales, sino también las puestas en escena chinas. Aunque la ópera *Turandot* fue interpretada y representada en China, y dirigida por un director chino, seguía utilizando la imagen estereotipada como la que considera como los occidentales en lugar de eliminar los prejuicios, lo que significa una repetición de la interpretación estereotipada de “los chinos” como en las puestas escénicas occidentales.

No obstante, en la puesta en escena china del Estadio Nacional de Pekín en 2009 producido por Zhang Yimou y en la versión de la Opera Nacional China en 2021, el mandarín en la primera escena deja de tener la imagen como el villano chino mencionado.

Los dos cantantes que interpretan al funcionario tienen la apariencia y forma de vestir como un mandarín común de la dinastía de Ming. Ellos quitan las características representativas del villano conocido, en concreto, las barbas largas y cejas verticales, y su expresión facial también no parece tan cruel y viciosa como en la puesta en escena en 1999.

Otro cambio se encuentra en la forma de vestimenta de esta figura. En la puesta en escena 1999, el personaje lleva una prenda de funcionario mezcla de color rojo, negro y dorado con una estampa de dragón. Sin embargo, estos elementos son adecuados para el emperador en vez de un funcionario a pesar de que tiene un rango alto. No obstante, en las otras representaciones chinas, se utilizan principalmente el color negro y amarillo ligero para su vestuario; y para las estampas, se observan los elementos como nubes auspiciosas y animales salvajes en las prendas de este personaje. Esta modificación también hace que la imagen de esta figura sea más adecuada a las características que debe tener los funcionarios feudales en la historia china.



Fig. El mandarín en la primera escena de *Turandot* en las puestas en escena 1999 (izquierda), 2009 (centro) y 2021 (derecha)

Para las tres figuras Calaf, Timur y Liù que aparecen después del mandarín, se utilizan los elementos de los mongoles para interpretar sus identidades como tártaros. Sus vestuarios cumplen con las características de los nómadas, que ponen túnicas largas con adornos de pelo o estampas de animales y las mujeres suelen tener tocados que envuelven sus cabellos. En la puesta en escena 1999, la sirvienta Liù lleva un vestido dentro de una túnica corta, su cabello está sujeto por una cinta ancha. En la

representación 2009, el vestuario de esta figura no tiene mucho cambio, la única diferencia es su tocado se convierte más complicado con ornamentados de corales rojos y ágatas azules, estos materiales son muy comunes para las mongolas. En la interpretación de 2021, la vestimenta de esta figura se transforma en una túnica larga, la forma de tocado sigue el estilo de 2009, con adornos parecidos para destacar la belleza de Liù y mostrar su identidad con aspectos exóticos a diferencia con la princesa y las otras sirvientas.



Fig. Liù en las puestas en escena 1999 (izquierda), 2009 y 2021 (centro); el tocado común para las mongolas.

En cuanto al príncipe Calaf, en las tres puestas en escena tiene una forma de vestir como un general chino; su prenda está constituida por una túnica larga de color profundo que cubre por una capa de casco y armadura, lo que significa su identidad como una persona que sufre la guerra. A pesar que en las representaciones occidentales, también se utiliza esta forma de armadura para esta figura, concretamente, en las dos puestas en escena del Metropolitan en 1987 y 2022.

El cambio en las representaciones chinas es sobre la forma de peinado y el detalle de su vestuario. En las interpretaciones, Calaf no suelta su pelo, sino que lo asegura con un tocado, esta forma de peinado le hace más parecido como un héroe popular guerrero chino en la antigüedad. En las dos puestas en escena de 1999 y 2009, se utilizan unas horquillas de estilo de hombres para sujetar el cabello del príncipe, lo que destaca las características de los guerreros chinos en la dinastía Ming. Para su vestimenta, se añade una capa, que en chino se llama “Pi Feng (披风)” y que cubre la parte atrás de este protagonista. Esta vestimenta es una forma de “Hanfu” común que estaba de moda en la dinastía mencionada. No solo los hombres sino también las mujeres utilizan la capa como el abrigo a prueba de viento. Especialmente para las personas que viven en el norte de

China. Según la historia, Calaf y su grupo pertenecen a la etnia de los tártaros, ellos viven en esta región y tienen que experimentar el frío en invierno. La capa es muy adecuada para este grupo de personas. Sin embargo, en estas tres representaciones chinas, este elemento no solo tiene aquella función, sino también se utiliza para añadir *material* chino.



Fig. El uso de capa en las tres puestas en escena de *Turandot*

A pesar de que los hombres y mujeres utilizan la capa, sus estilos son diferentes. La capa es un elemento común para el uso de mantener caliente, cuando se aparece en la guerra, es un símbolo para ayudar a los guerreros que reconozcan a su líder, y según su posición se puede alinear el ejército. Esta prenda también tiene otro significado debido a su uso en el espacio de batalla, porque es un símbolo de la majestad del líder. En el enfrentamiento y el embate, los generales a menudo se ponen la capa de un color llamativo para mostrar su reputación y poder hacia sus componentes. De esta manera, cuando ellos ganan más victorias, la capa se convierte en su símbolo para disuadir al enemigo. Por eso, es una vestimenta muy importante para los guerreros en la antigua China en las guerras y un elemento representativo que refleja la cultura china en las batallas. En las tres puestas en escena chinas se añade este detalle para que este personaje tenga una imagen como un guerrero chino en lugar de una figura occidental.

Las dos puestas en escena, de 1999 y 2009, tienen un diseño especial sobre la escena de ejecución del príncipe de Persia, también constituye una parte diferente que las

representaciones occidentales y una forma para interpretar los elementos de la cultura china. El verdugo Pu-Tin-Pao deja de ser una persona que tiene el cuerpo medio desnudo y un rostro terrorífico, lo que corresponde a la apariencia *común* de las personas de este tipo. En cambio, se interpreta con una persona que tiene figura delgada y altura baja. Para conforme con esta imagen, este personaje no utiliza el machete para realizar la pena de decapitación, en esta escena la espada larga reemplaza al objeto referido.

En esta escena, la persona lleva vestuario tradicional chino de artes marciales de color rojo. Se esconde dentro de una estatua de guerrero chino, y aparece en el escenario con la espada. A diferencia con las representaciones de Metropolitan que muestran los verdugos que afilan sus machetes, en estas puestas en escena chinas, se representa la escena en que la persona recoja su arma y bailando con su espada. Este diseño hace que este argumento se convierta en una escena característica, porque este tipo de danza pertenece a la parte importante de artes marciales y representa la cultura popular china. De otro lado, este cambio contribuye a construir un ambiente ambiguo e inquietante para la representación y se convierte en una escena altamente simbólica.

La persona juega con la espada y lleva una prenda de color rojo que crea un entorno diferente al que los verdugos ponen en ejecución. En comparación con la escena con sangre y cascos de los muertos que provocan una sensación terrorífica directa, los espectadores tienen que relacionarse en la escena simbólica con la muerte. Y este sentido se puede deducir a través de los elementos que observan en esta escena. En concreto, las armas de las artes marciales significan el debate y conflicto, mientras que el color de vestuario se puede vincular con sangre, sacrificio y muerte. Esta forma de representación también corresponde al sentimiento de los espectadores chinos a la hora de disfrutar las actuaciones escénicas y artísticas, por lo que se interpreta esta escena debe ser cruel de una manera bonita.



Fig. Una escena en la puesta en escena de Turandot en Ciudad Prohibida (1999)

En cuanto a la puesta en escena 2021 de Opera Nacional de China, aunque no interpreta la escena de ejecución como las dos representaciones anteriores. Se añade, asimismo, los elementos chinos para los verdugos. Se puede observar que en esta escena, este grupo de personas llevan vestuarios con cascos y armaduras que protegen las partes importantes y débiles de sus cuerpos. Esta imagen está muy cerca de los guerreros tradicionales chinos en lugar de los verdugos brutales y crueles. Sin embargo, los machetes que cogen en sus manos significan los peligros que van a tener.



Fig. Los guerreros chinos cogen machetes en sus manos en la puesta en escena 2021

El uso de materiales chinos también se puede observar en el vestuario de los tres funcionarios muy interesantes de la ópera. En las puestas en escena en Metropolitan, las figuras tienen imágenes como los tres dioses Fu, Lu y Shou del taoísmo. El diseño de las imágenes de Ping, Pang y Pong las tres representaciones chinas también utilizan tales elementos parecidos. En la puesta en escena 1999, las personas llevan diferentes colores de prendas que combinan con materiales del teatro chino. La túnica larga con Yun Jian (云肩) (el mantón con figura como nubes) es un elemento común en la ópera china. Los tres sombreros de los tres personajes también son interesantes. En las representaciones occidentales, no suelen concentrarse en el diseño del tocado y forma de peinarse de ellos. Sin embargo, las adaptaciones chinas ponen atención en este aspecto.

El Ping, Pang y Pong en la representación 1999 y 2009 utilizan elementos como mariposa, calabaza, lingote de oro para sus sombreros; los que se pueden relacionar con la felicidad y riqueza en la cultura china. El mariposa (húdi:蝴蝶) y calabaza (húlu:葫芦) tiene la pronunciación como felicidad y buena suerte (Fú:福). Por eso, estos objetos se convierten en símbolos de buen agüero. Y el lingote de oro es un tipo de moneda, que representa la riqueza. Cuando se utiliza para las tres figuras en esta representación, también añade colores inmortales para ellos. Este diseño también se puede observar en las puestas en escena en Metropolitan, porque en que sus imágenes hacen referencia a tres dioses taoístas, “Fu, Lu y Shou”. Los materiales como mariposas y lingotes de oro también se utilizan en estas representaciones occidentales como una forma de interpretar la cultura china.

En cuanto a la puesta en escena china 2021, los tres funcionarios no usan un vestuario tan exagerado como en la ópera de Pekín. Sus prendas son más parecidos a las de los funcionarios comunes en lugar de figuras en el teatro.



Fig. Ping Pang y Pong en la puesta en escena 1999 (izquierda) y 2021(derecha)

En la puesta en escena 2021 en la Ópera Nacional de China, las tres figuras tienen otra forma de vestir. En el comienzo del segundo acto, los tres funcionarios expresan su sentimiento de nostalgia y aburrimiento, ellos se quitan sus prendas de funcionario y llevan túnica con una capa de material ligero, las mangas están estampadas con sus propios nombres en caracteres chinos. Este es un diseño exquisito porque los espectadores que no conozcan esta ópera occidental y no entienden las letras italianas pueden reconocer las figuras fácilmente de esta manera. También es una forma de representación particular en China. La mayoría de los espectadores de esta puesta en escena son chinos, el uso de caracteres chinos en las vestimentas marca las identidades de esas personas. En las puestas en escena, como los espectadores son de otros países, muchos de ellos no conocen chino, por eso, ellos necesitan diferenciar los personajes de acuerdo con las letras, movimientos, vestuario e interpretaciones de los cantantes. Sin embargo, como los espectadores chinos pueden entender los caracteres de la escritura de su país, este diseño de sus prendas es más razonable y adecuado.



Fig. Ping, Pang y Pong en la puesta en escena china en 2021

En comparación con las puestas en escena en Ópera del Metropolitano, una transformación muy obvia es la imagen del emperador. En las dos representaciones del teatro en Nueva York, el emperador siempre lleva un vestuario de color negro, en cambio, los funcionarios y sirvientes que están a su lado se ponen vestimentas de color dorado, algunos de ellos e incluso tienen estampados de dragón en su ropa, lo que es un símbolo del emperador y significa la supremacía de su poder.

En las dinastías feudales chinas los ministros no pueden usar este elemento en ningún caso. Por eso, el uso de dragón y color dorado para las personas que están al lado del emperador es inadecuado teniendo en cuenta el sistema estricto de jerarquía. En estas puestas en escena occidentales se vinculan solamente estos elementos que representan la cultura china sin considerar si se los interpreta correctamente en un contexto concreto.

En contraste con la imagen del emperador en estas representaciones occidentales, en las interpretaciones chinas se utilizan obviamente más elementos culturales del país para mostrar el poder divino de esta figura. El dragón es muy importante para establecer su imagen. Este animal, efectivamente, solo existe en la imaginación de las personas y se

combinan varias características de los otros animales. Al principio, el dragón no tiene relaciones con el poder imperial, ha sido el dios a cargo de la lluvia en el mundo, por eso, también se considera como una bestia auspiciosa para el pueblo chino. El primer emperador en que se relaciona el dragón con el poder imperial es Liu Bang, de la dinastía Han. De acuerdo con el artículo del historiador Ban Biao, el emperador consolida su poder y el régimen a través de una leyenda en la que él era el hijo del dragón. Desde entonces, muchos emperadores han hecho pleno uso de la admiración de la gente por la figura del dragón para establecer autoridad, consolidar su poder imperial y disuadir a sus subordinados.

El dragón empieza a vincularse con el emperador en todos los aspectos. Su nombre también se llama “Emperador Dragón Verdadero”, el vestuario que usa se llama “Túnica de dragón”, y la silla es “Trono del Dragón”, etc. Este tipo de tótem pasó a ser propiedad exclusiva del emperador para consolidar la centralización del poder. De hecho, los subordinados de los emperadores tienen prohibido utilizar los elementos con respecto a este animal en ningún caso. Los funcionarios también evitan usar otros artículos (objetos del color dorado, piedras preciosas, sello imperial, etc.) solo para el emperador para que no ofendan a su líder y muestran su fidelidad.

En las puestas en escenas chinas de *Turandot*, para representar el significado especial del dragón para el emperador, se añaden elementos de este animal en muchos aspectos para solo esta figura. En concreto, en las puestas en escena 1999 y 2009, el emperador aparece sentado en el Trono del Dragón. Para su vestuario, se estampa la figura del animal para la túnica, la banda de la cintura y en el gorro. Para destacar su majestad, cuando aparece en el centro del escenario, los objetos que sostienen los sirvientes también con elementos de dragón. El “yí zhàng (仪仗)” es una etiqueta para las personas que tienen estatus social alto. Se refiere a un conjunto de objetos que incluyen las banderas, sombrillas, abanicos, armas, etc. que portaban los guardias de los emperadores y funcionarios cuando salían en la antigüedad. En las dos representaciones tienen muchas escenas muestran la aparición del emperador y la princesa con el ritual, la diferencia es uso de elementos para su “yí zhàng (仪仗)”. Para el emperador, se observan figuras de dragón en las banderas, lo que diferencia su figura con las de otras personas.

El uso distinto de dragón en las puestas en escena chinas con respecto a las representaciones occidentales en la ópera, refleja el conocimiento diferente sobre esta cultura china. Los chinos prestan atención en cómo se interpreta la figura de una manera cerca de la historia real o de su origen; en cambio, las de los occidentales aprovechan los elementos característicos que pueden ser identificados como “los de chinos” para representar una figura del país. En consecuencia, los subordinados que están al lado del emperador se ponen un vestuario con colores más vistosos y en que utilizan elementos con símbolos del emperador chino para interpretar esta “historia china” sin darse cuenta del significado auténtico de estos en la cultura del país de origen.



Fig. El emperador y los subordinados en la puesta en escena de Ópera Metropolitano en 1987 (arriba) y la imagen del emperador en las puestas en escena chinas (abajo)

El vestuario de Turandot en las representaciones operísticas es muy importante, porque la protagonista es la clave de la historia. Todos los argumentos empiezan con la princesa despiadada, por eso, cómo interpretan su carácter y transformación de entorno mental es esencial para organizar la historia. En las representaciones occidentales, se utilizan generalmente tres estilos de vestidos para representar el cambio de sentimiento de la princesa.

Tomemos el *Turandot* de 1987 en Ópera Metropolitano como ejemplo, en que la princesa cambia cinco veces su prenda para representar la transformación del sentimiento y poder en diferentes situaciones. El primer vestuario es un vestido vistoso con estampas de flores lo que muestra su belleza y carácter despiadado ante la muerte del príncipe extranjero. Además, se constituye como un elemento que destaca su hermosura y atrae a Calaf. En el segundo acto, cuando aparece al principio en el escenario, tiene una forma de vestir y peinarse como la figura “Dan (旦)” en la Ópera de Pekín, que representa de un lado la cultura china, de otro lado la arrogancia de ella frente al desafío del hombre audaz. En este mismo acto, se quita los adornos hermosos y su vestimenta vistosa porque el príncipe extranjero responde correctamente todas sus preguntas. Este hecho refleja que la princesa pierda su dignidad. En el siguiente acto, la princesa cambia dos veces su sentimiento. La primera vez, cuando obliga a Liù a decirle el nombre de Calaf, lleva un vestido de color oscuro. Este vestuario representa su crueldad y agresividad. Al final, en la ceremonia matrimonial, como se ha enamorado de Calaf con todo su corazón, se pone otra vez el vestido del estilo de Ópera de Pekín. Esta vez, la prenda tiene más sentido como una vestimenta de gala en lugar de destacar la arrogancia de la princesa.

En las puestas en escena chinas, el cambio de vestuario de *Turandot* constituye, asimismo, una forma para representar la transformación de la princesa. En la puesta en escena 1999, en la Ciudad Prohibida, la princesa cambia tres veces su vestuario. Su primera prenda es un vestido blanco con estampas de flores y fénix. En comparación con la representación de 1987, el tocado de la princesa es más sencillo, solo es sujetado por unas horquillas. La imagen de esta figura en esta puesta en escena está en línea con la princesa china en la historia real. En cambio, en la puesta en escena occidental 1987 de esta ópera, se utiliza la forma de peinarse como “Dao Ma Dan” (la figura que desempeña heroína y tiene actuaciones de artes marciales) de la Ópera de Pekín para esta protagonista, lo que le hace parecer más a una representación teatral llena de elementos chinos en lugar de establecer una imagen como la princesa en el mundo real.

El segundo vestuario de la princesa es un vestido de color azul profundo, lo que destaca su carácter despiadado. Como solo tiene una noche para adivinar el nombre del príncipe extranjero, y su respuesta decide su destino en el futuro. En la historia de

Turandot, ella es muy reacia a casarse con otros hombres por sus antepasados fueron intimidados por los invasores extranjeros, y no puede olvidar la historia de esa humillación. Por eso, tiene que usar todos los medios para presionar a las personas que rodeaban al príncipe para que notificara su nombre. Aunque no es la persona que mata a los demás como los verdugos, sus palabras y hechos son tan cruel y despiadados que puede destruir todo. Por eso, para reflejar su sentimiento y comportamiento en esta escena, se utiliza la prenda de color más oscura que en su primera aparición. Ese color está más conforme con el entorno inquietante y la atmósfera tensa en aquella situación. En esta escena, las representaciones occidentales y chinas utilizan vestuario y tocados de estilo muy parecido. Ellos eligen ropa oscura, lo que demuestra que, en esta parte, un argumento muy importante es cómo mostrar las actividades mentales de la princesa. En cuanto a elementos chinos, se representan a través del estilo del vestido y figuras (nubes, flores) en su vestuario.

La representación en 2009 tiene un diseño importante para el vestuario de la princesa. Cuando aparece en el escenario, lleva un vestido de color blanco, lo que corresponde a la canción *Mòlihuā* (Flor de Jazmín) en esta escena. La apariencia de la princesa es como esta flor pura, vistosa y delicada, sin embargo, su personalidad real es totalmente diferente que lo que se representa por esta flor. Es una mujer cruel sin empatía por los demás. De hecho, para destacar esta característica poderosa, en la puesta en escena 2009, ella se ve más *divinizada* que el emperador. Es el diseño sobre la estampa del vestido de la princesa, que tiene figuras de dragón. Este animal, de acuerdo con el análisis anterior, es un símbolo del poder imperial y solo se permite ser usado para los emperadores.

En la dinastía feudal china, no solo el poder real se ve cada día más centralizado, sino también un período en que el poder patriarcal llega a un apogeo. Por lo tanto, las princesas deben obedecer a todos en su familia, y es imposible reaccionar con actos en contra de sus padres. En la historia de *Turandot*, la princesa es una mujer inventada por la imaginación occidental, su imagen tiene características legendarias. Ella nunca tiene la idea de ser propiedad de los hombres. Ella tiene sus propias ideas sobre su destino y matrimonio. Si alguien quiere casarse con ella, debe responder correctamente a sus acertijos. Muchos pretendientes son decapitados por no dar respuestas exactas. Aunque

Calaf da las respuestas que corresponden a las preguntas, ella sigue pensando en formas de romper el juramento que había hecho antes. Aunque el emperador también desea disuadirla, ella insiste en su idea anterior. Y finalmente Calaf promete que si la princesa puede adivinar su nombre, ella puede romper lo prometido. De esta forma, la princesa es quien controla su propio destino y matrimonio en lugar de su padre y la familia real. Ella es un personaje muy rebelde, lo que contrasta fuertemente con la situación real de las mujeres en la época feudal.

En consecuencia, para mostrar una princesa poderosa, el uso de elementos de dragón en el vestuario de Turandot es razonable. Aunque este animal representa el poder del emperador, cuando se utiliza para la princesa, tiene el significado que la fuerza de ella ha llegado al extremo, e incluso su padre no puede cambiar su idea. Es una persona que domina en todo, y es por su poder que se crean su rebeldía y su carácter arrogante.



Fig. La figura Turandot en las puestas en escena 1999 (arriba) y 2009 (abajo)

En la puesta en escena 2021, el vestuario de la princesa no tiene mucha diferencia con las dos representaciones chinas mencionadas en las que interpreta con los elementos chinos. Un aspecto es la forma de representarlos. La princesa en su primera aparición, lleva un vestido con mangas anchas y largas y de color morado y blanco, lo que refleja su elegancia e identidad como una persona de la familia real. Para las caídas del vestido y las mangas, no utiliza elementos de dragón como en la puesta en escena 2009, en cambio, se reemplazan con estampas de flores y animales como mariposas. De esta forma, la princesa ha vuelto a su imagen no tan agresiva y cruel. Sin embargo, la princesa no siempre mantiene esta apariencia en la representación. Como su carácter no cambia, siempre es despiadada antes de que sea despertado el amor escondido bajo el frío exterior por la muerte de la sirvienta Liù.



Fig. La princesa Turandot en la puesta en escena de la Ópera Nacional de China 2021

Sin embargo, en el segundo acto, el uso de este vestuario es diferente. En la escena cuando Calaf responde correctamente al tercer acertijo con el nombre de la princesa, Turandot. La cantante le da la espalda al escenario, y detrás de ella aparece una hilera de

telas de seda con el nombre de la princesa. En realidad, esta forma de representación también se utiliza en las puestas en escena de la Ópera del Metropolitano. Cuando el príncipe da respuestas correctas de las preguntas de la princesa, detrás de ella, se utilizan cintas de colores diferentes para representar las soluciones de los acertijos. El verde significa esperanza, el rojo es sangre y el blanco simboliza a Turandot. Estos elementos están vinculados por su semejanza en color y su relación simbólica convencional culturalmente hablando.

En cuanto a esta forma de representación de 2021, como en la tela de seda se escriben caracteres chinos con los nombres de la princesa, tiene la misma función como la del vestuario de los tres funcionarios en esta misma puesta en escena; porque en las mangas de las tres figuras también escriben sus nombres en caracteres chinos. La princesa le da la espalda al escenario para demostrar que no quiere enfrentarse a lo que se avecina. La tela con su nombre chino es una forma especial para la representación china, dado que esto facilita a los espectadores chinos reconozcan que la escena explica el desafío de la princesa de forma más intuitiva. En cambio, en la representación occidental, se utiliza el color variado, que tiene que relacionar estos elementos con estas respuestas.

El color diferente de las cintas en las puestas en escena occidentales y la de China también representan distintos significados. El verde, rojo y blanco corresponden a las respuestas de los acertijos. No obstante, el color dorado en la representación es un símbolo de la familia real y la dignidad de la princesa. A diferencia con las puestas en escena occidentales, en las que se representa el pánico de la princesa a través de quitar las capas de ella después de que el príncipe extranjero acertara todas preguntas. La princesa de 2021 parece que no cede ante la fuerza de Calaf y no pierde la cordura y la dignidad. Por eso, el color dorado simboliza su majestad.



Fig. La princesa en una puesta en escena de la Ópera del Metropolitano (izquierda) y la Ópera Nacional de China (derecha)

En las tres versiones chinas, el último atuendo de la princesa y Calaf es la túnica de dragón y fénix, que es un vestido común en las bodas chinas. El vestido rojo brillante simboliza la armonía entre marido y esposa, y el dragón y el fénix traen prosperidad. Sin embargo, en las puestas en escena occidentales rara vez se utiliza esta forma y color de vestuario para las dos protagonistas. En estas, suelen usarse los elementos de la Ópera de Pekín, lo que incluye características muy representativas de la cultura china. Esta diferencia muestra las interpretaciones diferentes de los occidentales y los chinos con respecto al ritual matrimonial chino. En las representaciones chinas, se resaltan la boda de estilo chino.



Fig. La representación de boda de Turandot y Calaf en la puesta en escena la Ópera Metropolitano 1987 (izquierda) y en el Estadio Nacional de Pekín 2009 (derecha)

En las tres puestas en escena chinas en 1999, 2009 y 2021, la interpretación de la cultura china es un aspecto muy importante para representar la historia de *Turandot*, ya que tiene el contexto histórico en China. Cuando se interpreta el carácter de los protagonistas, se utilizan colores más llamativos para reflejar estos rasgos. El vestuario de la princesa, el emperador y los funcionarios utilizan siempre elementos de la dinastía de Ming, lo que refleja la jerarquía estricta en la época feudal china.

En las primeras representaciones sobre esta ópera, las imágenes de las figuras hacen referencia, asimismo, a la forma de interpretar en las versiones occidentales y se muestra la influencia del “estereotipo chino” de Occidente para las puestas en escena china. A pesar que el contexto de esta historia está en China y la ópera fue interpretada por el equipo del propio país, no puede evitar estos “errores” cuando representa una versión china de esta obra occidental. El diseño de la imagen del mandarín como el villano chino conocido, Fu Manchú, en la puesta en escena 1999 es una prueba de ello.

En diferentes versiones, la ropa de la princesa refleja la transformación de la emoción y entorno mental de la princesa, a pesar que el estilo de su vestuario es parecido, como el uso de colores distintos para representar el estado de ánimo en diferentes escenas. En la representación en 2021, se utilizan caracteres chinos para la prenda de los tres funcionarios y *Turandot* para resaltar la identidad de los personajes. Esta forma es muy apropiada para los espectadores chinos dado que solo aquellos que entienden chino pueden conocer el significado interno de esta forma de representación, de lo contrario es mejor usar colores y elementos chinos (tocados, ornamentos, figuras con animales y flores que tienen características orientales) para interpretar los personajes chinos.

Sin embargo, aunque es una puesta en escena en China, y tiene el mismo director como la de 1999 en la Ciudad Prohibida. La representación de *Turandot* en el Estadio Nacional de Pekín en 2009 no es una versión que haya ganado tanto elogio como la anterior. En primer lugar, tiene que ver con el lugar en que se realiza la representación. El Nido de Pájaro se utiliza principalmente para la competición de deportes o espectáculos que no necesitan muchas actuaciones y diálogos entre personajes. Por otro lado, todas las canciones de esta ópera utilizan las letras italianas, lo que para los espectadores es difícil de entender. Como es una ópera, lo más importante es la representación sobre las

canciones y actuaciones de las figuras. En esta puesta en escena 2009 se presta demasiada atención al escenario y la representación visual de la cultura china. Por eso, para muchos espectadores chinos, pueden reconocer los elementos chinos, pero no entienden la historia o el contenido que quiere expresar la ópera. En concreto, en la historia de *Turandot*, el papel de Liù en realidad se encarga de la función para promover la transformación de la princesa. En la versión de 2009, Zhang no moldeó demasiado al personaje, lo que llevó a la marginación del diseño del personaje, que es una de las razones importantes por las que esta versión no es muy popular. Por eso, para representar una ópera occidental que tiene contexto histórico en China, el uso de elementos chinos y la forma para interpretar bien la historia es de igual de importancia.

2.3 Representaciones en Italia en 2015

La puesta en escena 2015 en la Scala de Milán es una representación novedosa no solo por su adaptación ingeniosa con respecto a la partitura en la escena final, sino también por el uso de bastantes elementos teatrales con características *italianas*. Se encuentra en una versión que combina la ópera con los materiales de la cultura italiana. Aunque el trasfondo de la ópera está ambientado en China y se cuenta una historia sobre una princesa china, no intenta utilizar los elementos que provienen de la cultura del país como en la mayoría de las puestas en escena operísticas; en cambio, se crea una representación que refleja los elementos que suelen verse en las representaciones tradicionales italianas. Estos detalles se muestran por el uso de vestuario, la decoración del escenario, así como los movimientos de los personajes.

El Comedia dell'Arte también tiene su nombre como *comedia italiana* es una forma de representación escénica de origen italiano, que “nace a finales del siglo XVI” (Latorre, 1980: 63). La máscara es el elemento más usado para este arte escénico, porque indica la identidad, personalidad y sentimiento del actor. “Una máscara melancólica significaba tragedia, una sonriente, comedia, una haciendo guiños, sátira, etc.” (Latorre, 1980: 64) Es decir, se utiliza las diferentes máscaras para constituir distintos personajes. En la representación operística de *Turandot* del Teatro all'Opera de la Scala en 2015, las máscaras son elementos importantes a la hora de representar los personajes, además, alguna vestimenta

de los protagonistas corresponde a las prendas de los actores de comedia italiana. En lugar de crear una puesta en escena que representa los materiales culturales chinos, se utilizan más los elementos italianos, y constituye una interpretación novedosa con respecto al Turandot.

En esta puesta en escena 2015, no solo las principales figuras, concretamente los tres funcionarios oficiales (Ping, Pang, Pong), la princesa y el emperador llevan máscaras, sino que también los otros actores que interpretan a los oficiales y funcionarios cubren sus rostros con estos objetos, lo que representa el sentimiento y estatus social de estos personajes. Por el contrario, los protagonistas que tienen imagen más positiva, no llevan máscaras y tienen vestuarios más simples y comunes en comparación con los actores que representan las figuras chinas en esta ópera.

La primera escena de esta representación muestra la muerte del príncipe de Persia. Aparecen los tres protagonistas Calaf, Timur, Liù y otros personajes, en concreto, los funcionarios, el verdugo, un mandarín y la multitud. Las personas tienen diferentes formas de vestir.



Fig. El atuendo de Calaf

El atuendo de Calaf se encuentra en una túnica negra que se cubre por un abrigo largo del mismo color. El color oscuro corresponde a la escena inquietante en aquel momento y refleja la identidad del hombre como un príncipe fugitivo. Él lleva aguantas como si estuviera dispuesto a luchar inmediatamente. Su expresión facial siempre está tensa, lo que muestra su personalidad seria y su sentimiento cuando observa la muerte del príncipe de Persia. La túnica del hombre no es un negro por completo, sino que refleja brillos, este material del vestuario está conforme con el vestido de la princesa Turandot. La misma forma de atuendo representa la confrontación y el conflicto de los dos personajes. En esta representación, no solo los protagonistas (Liù, Timur y el emperador chino) sino también las otras personas (los oficiales chinos y las multitudes) tienen formas de vestir distintas; por ello, el vestuario de Calaf y Turandot destaca el choque entre los dos personajes y también alude al final de esta historia. El hombre gana la victoria en este conflicto y la princesa se convierte en su esposa. El atuendo parecido es como una comunicación en silencio del signo de los dos protagonistas.



Fig. Calaf, su padre y la sirvienta

En esta misma escena, se encuentra las otras personas que pertenecen al grupo de Calaf, ellos son el padre del hombre y su sirvienta Liù. A diferencia con Calaf, ellos se

visten de color blanco. El padre se diseña como un ciego, esta persona lleva una túnica blanca y unas gafas negras, en su mano coge un palo largo, lo que establece una imagen específica para este hombre, perfectamente identificada. Este diseño también convierte razonablemente el argumento que él se caiga al suelo.

En cuanto a la sirvienta Liù, que siempre está al lado de Timur y le cuida bien, lleva el vestuario del estilo y color parecido como su dueño viejo. Esta forma de vestir de los dos personajes significa que ellos son de personalidad parecida. A diferencia con Calaf, ellos no están dispuestos a luchar la crueldad de la princesa; tampoco vienen para ver la muerte del príncipe de Persia como las multitudes. En comparación con las otras personas, son más bondadosas, por eso, llevan atuendo blanco, lo que corresponde a sus buenas cualidades y los diferencia con Calaf y los chinos.

Las multitudes que reúnen para ver la muerte del príncipe y los oficiales chinos también tienen distintas apariencias. En esta escena, las personas comunes llevan trajes negros y sus rostros cubren con media máscara, y en sus cabezas se ponen gorros del mismo color que corresponde a su atuendo para cubrir sus cabezas afeitadas. Las máscaras también esconden las expresiones faciales verdaderas de estas personas, todos los sentimientos expresan a través de las pinturas encima. Al observar estas máscaras, se pueden encontrar dos cejas curvas y a diferencia con la forma normal, no son simétricas, sino una alta y otra baja, lo que hace ostentosas las expresiones de estas personas. En la parte cercana a sus cuencas del ojo, está pintado de rojo. Aunque en la historia original, las multitudes solo vienen a ver la muerte como una forma de diversión, en esta puesta en escena, esta gente parece que está muy preocupada por esta escena de ejecución, las máscaras dirigen una sensación inquietante del público que presencian esta muerte.



Fig. Multitudes en la puesta en escena *Turandot*, 2015

Al mismo tiempo, estas máscaras corresponden al uso en teatros tradicionales italianos, este tipo de media máscara sigue la forma de Pierrot que un rasgo de figura que pertenece a Zanni (los criados bufones) en la Commedia dell'Arte. Las máscaras de Pierrot siguen la forma como la muestra en esta puesta en escena, su rostro es como un payaso triste, porque su amor le ha dejado para buscar a Arlequín, lo que constituye otro tipo de Zanni en el teatro tradicional. Se presenta un rostro triste, porque sus labios están levantados, pero sus ojos y cejas parecen a punto de llorar. Esta expresión contradictoria se ha convertido en el símbolo más característico de este estilo de máscara. Sin embargo, la apariencia de este grupo multitudinario también hace referencia a la imagen de Arlequín, por lo que “presenta rasgos simiescos y diabólicos, que deja bien visible su maxilar y su boca preparada para la burla y la risa, lleva también sobre la cabeza un pequeño sombrero, que no cubre totalmente su cráneo afeitado” (Beltran, 2011: 8). En una escena de esta puesta en escena, la multitud se quita sus gorros y muestran sus cabezas afeitadas.

La máscara es un elemento muy importante en el teatro tradicional italiano, porque los personajes en esta forma de puesta en escena son estereotipados. Sus identidades y personalidades se representan a través de expresión facial fijada de cuyas máscaras. En la

representación operística de 2015, el sentimiento de las multitudes que observan la muerte del príncipe de Persia también está representada por medio de las máscaras que llevan. En la primera escena, las multitudes parecen que son las personas que esperan la llegada de los verdugos. Cuando el mandarín anuncia que el príncipe está a punto de ser decapitado, la multitud dice:

“¡Muera! ¡Sí, muera!
¡Que acuda el matarife!
¡Pronto, rápido! ¡Muera, muera! ¡Al suplicio! ¡Muera, muera! ¡Pronto, pronto!
¡Si no apareces, te despertaremos! ¡Pu-Tin-Pao, Pu-Tin-Pao!
¡A palacio! ¡A palacio! ¡A palacio!”

Estas palabras significan que estas personas no son ajenas a este tipo de escena, han sido muchas veces testigos de la muerte de otros pretendientes decapitados de la princesa. Por lo tanto, al enfrentarse a la muerte del príncipe de Persia, siguen entumecidos y curiosos en lugar de dar simpatía a su experiencia. En consecuencia, las máscaras con expresiones desformadas muestran sus emociones en aquel momento, ellos son testigos de una escena divertida desde su punto de vista, y les falta empatía como Pierrot y Arlecchino que siempre está dispuesto a burlar a alguien. Hasta cierto punto, también son cómplices de la princesa.

Los verdugos aparecen a la hora cuando la multitud llama el nombre “Pu-Tin-Pao”. Efectivamente, son un grupo de personas que ponen un atuendo que cubre todos sus cuerpos. Sin embargo, a diferencia de la multitud, sus trajes son más formales y ordenados y les llegan hasta los talones, lo que destaca su severidad y crueldad. Porque ellos son los que cumplen las ordenes de la princesa, y ejecutores de la pena de muerte de los pretendientes que dan repuestas incorrectas a las preguntas de Turandot. Su sombrero también tiene estilo diferente con el de la multitud. En vez de llevar un gorro, ellos se ponen sombreros de copa alta. Este tipo de vestimenta generalmente se usa para personas educadas con cierto estatus social. Aunque los verdugos posiblemente no son personas que tienen estatus más alto y culta, esta forma de vestir hace que ellos difieran con la gente común y marca su identidad distinta.

Sus imágenes tienen muchas similitudes con la figura de “il dottore” (el doctor) en la *Commedia dell'Arte*, en que este personaje a menudo lleva un traje negro que llega hasta

los talones y una capa flotante del mismo color. El sombrero negro también marca su característica. En el teatro, “il dottore” siempre juega un papel negativo, porque son astutos y siempre intenta engañar a los demás. En el famoso teatro italiano *L'elisir d'amore* (*El Elixir de Amor*) existe esta imagen clásica, en que el doctor vende la medicina que supone tener eficiencia mágica al protagonista; no obstante, se encuentra una trampa. Por eso, este tipo de figura siempre representa la persona que tiene cierto poder y reputación, y le gusta engañar a la gente a través de su imagen buena a la apariencia.

En esta puesta en escena de Turandot en 2015, aunque los verdugos no son personas que intentan a engañar a los demás, sus personalidades son parecidas como “il dottore”, porque siempre mantiene seria e indiferente ante la muerte de los hombres que vienen a desafiar los acertijos de la princesa. Este grupo de personas también llevan máscaras que cubren todo el rostro para que no vea el sentimiento. De tal forma, todas sus emociones se representan por la expresión facial que están en las máscaras. Este diseño junto con el cuerpo rígido de estas personas muestra que ellos son indiferentes con respecto a aquellos que vienen a participar en el desafío. Para los verdugos, la muerte y sangre de los pretendientes de la princesa son comunes para ellos. En comparación con la multitud que disfrutan la “escena divertida”, ellos están más calmados y apáticos frente a la muerte. Y esta indiferencia e insensibilidad se expresan a través de su atuendo y las máscaras.

La princesa aparece cuando el príncipe de Persia va al lugar de ejecución. La primera vestimenta de la princesa es un vestido blanco que tiene tres capas. Los puños anchos cubren todo el brazo. Esta forma de vestir hace que la mujer parezca una flor vistosa como el jazmín. En la ópera, la canción *Mòlihuā* (flor de jazmín) aparece varias veces, se puede escuchar por primera vez en la primera escena. Antes de que aparezca el príncipe de Persia, un grupo de niños llega cantando la aria “*Là, sui monti dell'Est*”. A través de este coro de los niños se crea un ambiente tranquilo y maravilloso, que está en contraste con la escena posterior en la que se muestra la decapitación del príncipe y la crueldad de la princesa.

La flor de jazmín que representa la característica pura y delicada tiene nada que ver con la personalidad de la princesa. Sin embargo, a través de este vestuario se destaca la belleza de la mujer, y es precisamente esta apariencia hermosa que atrae a muchos pretendientes y Calaf. Sin embargo, el carácter real de la princesa es muy diferente de su apariencia, es despiadada y a ella no le importa la vida de los demás. Ante los hombres que le muestran amor, puede permanecer impasible y optar por matar a aquellos que no le den la respuesta correcta a los acertijos. De hecho, esta apariencia bella contrasta fuertemente con el carácter agresivo y cruel.

Otro detalle para la imagen de la princesa es el rostro y forma de peinar de ella. En su primera escena de aparición, aunque el vestido blanco le disfrace de una mujer bondadosa y delicada, su rostro y adorno de cabello muestra su personalidad auténtica. El rostro de Turandot en esta puesta en escena también está cubierta por una máscara que mezcla de color rojo, blanco y negro. Su corona está hecha de cinco hilos blancos, de los cuales cuelgan cintas rojas. En su mano, también coge una herramienta de arco rojo. El estilo de maquillaje y el mecanismo que utiliza muestra su poder suprimo, al mismo tiempo, muestra que la flor de jazmín no representa su carácter verdadero. Ella no es tan pura e impecable como imaginan los pretendientes. Debajo de su hermoso rostro y apariencia se encuentra un corazón demoníaco.

Este atuendo grandioso y brillante también contrasta con lo que lleva posterior cuando se enfrenta sola a Calaf. Ante la multitud, los funcionarios y el príncipe de Persia, tiene que mantener su identidad digna, por lo que este tipo de imagen genera una distancia de ella con las personas comunes y muestra su poder. La princesa es siempre una mujer que recibe el respeto y la admiración de este grupo de personas.



Fig. El emperador, los verdugos, la multitud y Calaf

Sin embargo, el “protagonista” de esta escena, la imagen del príncipe de Persia está más irónica. En medio de una multitud bien vestida o se pone de forma normal, se destaca por lo que no lleva ninguna ropa. En esta escena, cuando camina hacia el campo de ejecución, está completamente desnudo, la gente no puede ver su expresión facial y camina hacia la princesa de espaldas al escenario. La princesa está en la posición más alta del escenario, bajo ella, los verdugos, seguidos por Calaf, Liù, Timur, así como la multitud, luego el príncipe. És como un animal a punto ser sacrificado. Su cuerpo está bajo el escrutinio de todo el mundo. Esta forma de morir es aún más insultante. Este diseño hace que el carácter de la princesa parezca más despiadado. No solo quiere quitarle la vida, sino también quitarle su dignidad. Hay un marcado contraste entre la princesa solemne y el hombre desnudo, y sus diferencias en su estatus se muestran a través de la comparación de sus vestuarios.



Fig. La escena de la muerte del príncipe de Persia

El diseño más llamativo se encuentra el vestuario de los tres funcionarios, importantes, Ping, Pang y Pong, en la ópera. A diferencia con otras puestas en escena de la ópera que suele establecer la imagen de ellos como funcionarios tradicionales chinos, que llevan vestuario de estilo específico que adapta a sus profesiones y estatus (el Gwanbok); en esta representación de 2015, fueron diseñados con bastantes características italianas. Se observan los parches mezclados con color blanco y negro en sus vestimentas. La ropa de una sola pieza floja y el cuello con gorguera, así como sus rostros pintados de blanco les hacen más como las figuras que solemos ver en los circos o en la fiesta del Carnaval.

Las imágenes de estos tres funcionarios también hacen referencia a Alerquín en la Commedia dell'Arte, lo que es el rasgo de Zanni. Este tipo de personajes a menudo se describe así:

“El atuendo básico de los primeros Zani consistía en unos pantalones anchos y caídos, una blusa holgada de cuello abierto, estilo camisola y a veces, un sombrero. Su aspecto es, por tanto, rústico... a lo largo de los siglos los Zanni se multiplican de forma

extraordinaria, y cada país añade los suyos, o aporta rasgos propios a los que acoge...”
(Fernández, 2007: 26)

Arlequín, como un símbolo importante en la Comedia dell’Arte, se utiliza para distintas representaciones escénicas. Se puede encontrar el uso de esta imagen en los cines, el cómic, el ballet, así como la ópera. Un personaje particular y representante que deriva del Alerquín tradicional se encuentra en el Joker y Harley Quinn en el cómic de súper héroes. Estas dos figuras representan el tipo de ser humano insano y morboso, lo que también corresponde al carácter burlesco del Arlequín. Las parches blancos y negros se caracterizan como los dos colores más importantes para destacar el carácter de la figura mencionada dado que este uso del color da a la gente una sensación de vértigo por el contraste extremo. Este tipo de personaje está dispuesto a tramar argucias, a la conspiración y el sabotaje, que son símbolos de rebeldía, inconformismo.

De manera que, en esta representación de 2015, para el color de los funcionarios se adopta un negro y blanco para sus prendas. El atuendo de Ping, Pang, Pong se diseña como una forma cercana de la imagen de Joker. Sus caracteres también tienen mucha que ver con esta figura, es loco, libre y astuto. Cuando saben que Calaf quiere desafiar con los tres acertijos de la princesa, sus reacciones son la de reír y regodearse, como si hubieran visto a un desventurado que se había arrojado a una trampa. Al final, también son ellos quienes amenazan a Liù para que diga el nombre verdadero de Calaf. Así que ellos también tienen un aspecto malvado y demagógico.

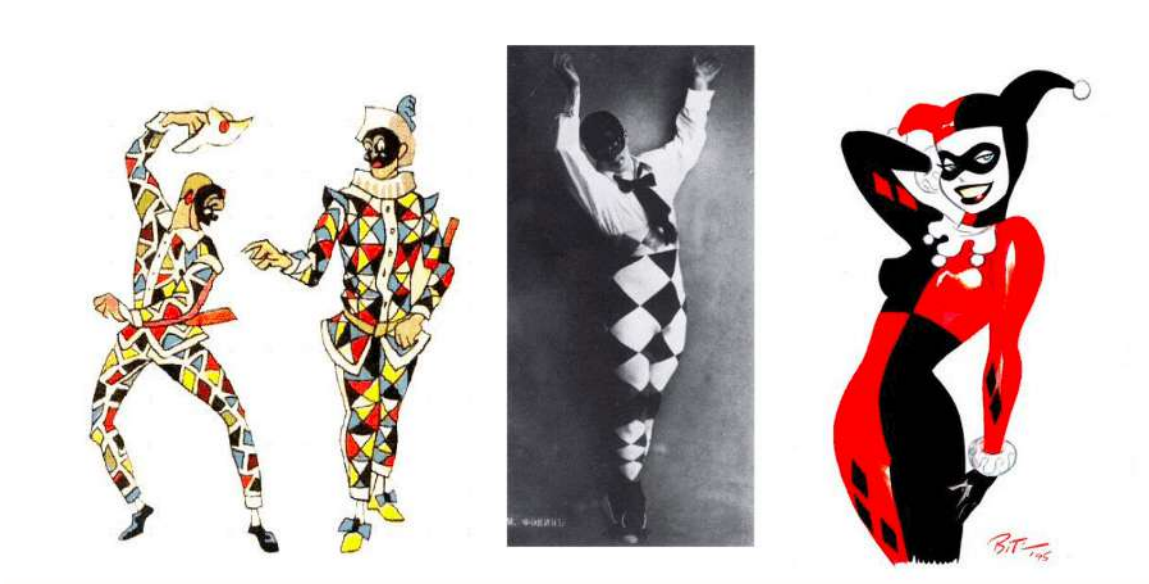


Fig. Imagen de Arlequín de pintura original, en el ballet y en el comic de súper héroe (Harly Quinn)

De otro lado, el atuendo y maquillaje de los tres funcionarios transmiten una sensación humorística para la representación. Aunque las personas que tienen cierto estatus social en esta puesta en escena, como el funcionario que declara la muerte del pretendiente de Persia, y los verdugos tienen una imagen más seria y horroroso, el diseño con respecto a Ping, Pang, Pong añade sentidos cómicos y divertidos para el ambiente general inquietante y tenebroso de la representación.

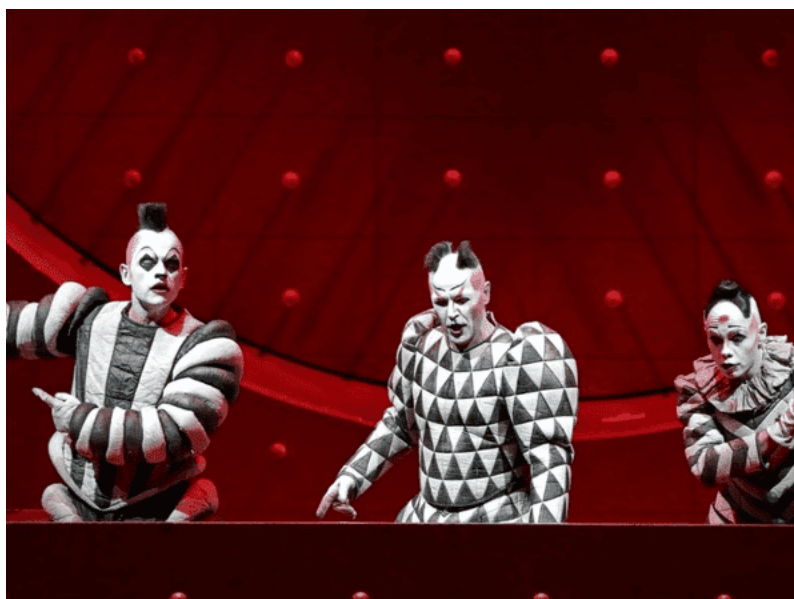


Fig. Ping, Pang, Pong en la puesta en escena, Turandot (2015)

Sin embargo, igual que la multitud, las máscaras de los tres funcionarios también siguen la forma de Pierrot. Al comienzo del segundo acto, se muestra la escena de los tres oficiales conversando entre ellos. Después de hablar sobre sus propias nostalgias, ellos se ponen sus trajes negros y máscaras. En su expresión facial muestran una emoción ceñuda, seria o a punto de llorar. Estos sentimientos reflejan sus ideas verdaderas, aunque tienen un estatus social más alto y poder, tienen ganas de regresar a su pueblo natal.

Como criados del emperador y la princesa, y sus vidas parecen despreocupadas, todavía tienen sus propias angustias. Las máscaras significan, asimismo, que son personas que carecen de empatía. Ellos aparecen siempre en las escenas cuando la princesa les ordena hacer cosas malas. Ping, Pang y Pong aparecen por primera vez cuando Calaf está dispuesto a entrar en el Palacio para desafiar los tres acertijos de la princesa. Se paran en lo alto del palacio, riéndose de que Calaf sobrestime la propia fuerza. En esta escena, aunque no llevan sus máscaras, sus caras son pintadas enharinadas, lo que destacan sus características como payaso.



Fig. Las máscaras de Ping, Pang, Pong

En el segundo acto, se concentra en la escena cuando Calaf enfrenta a Turandot. En esta escena, la princesa cambia su atuendo, ella lleva un vestido negro, su capa decorada con plumas del mismo color. Esta forma de vestir le hace parece como un cisne negro y caracteriza su personalidad auténtica. Su rostro está cubierto por un velo particular, lo que deja ver vagamente su expresión facial fría detrás. La vestimenta de la princesa funciona como la armadura que la protege y aleja de ella a otras personas. Sin embargo, como es una mujer, se utiliza los materiales más suaves y delicadas para destacar sus rasgos femeninos.

En el tercer acto, este vestuario tiene otra función. En la escena más importante, se representa la muerte de la sirvienta Liù, ella protege el secreto de Calaf con su vida. La muerte de Liù desata la furia del hombre. Por eso, él culpa a la princesa con sus palabras. La expresión facial de la mujer cambia, ella deja de ser tan arrogante como en su primera aparición. Se siente preocupada. En esta situación, se representa la escena en que el hombre quita la capa y la corona a la princesa. A través de esta forma, se simboliza el proceso en el que la princesa pierde su poder y dignidad ante Calaf.



Fig. El vestido negro de Turandot

En la última escena, como cambia la música en la escena final, la princesa lleva el último vestido que queda cuando Calaf le quita toda la ropa que cubre su cuerpo. Y la pareja anda hacia el palacio. Este vestido del mismo color con el hombre representa que ella se rinde completamente al hombre y él, por fin, consigue la victoria en el desafío con la mujer.



Fig. La escena final de la representación

3. Comparación de las puestas en escena de Oriente y Occidente de *Turandot*

Como una ópera clásica, el *Turandot* fue interpretado en diferentes formas. El diseño de vestuario es un aspecto muy importante para construir la apariencia y refleja la personalidad de cada personaje. Sin embargo, el diseño del escenario, los movimientos e interacciones de los personajes, así como los objetos que utilizan en cada escena reflejan un contexto cultural determinado. El escenario se convierte en un espacio para organizar todos los elementos y los que expresan ciertos sentidos.

En las puestas en escena de la Ópera del Metropolitano se utilizan bastantes elementos chinos para establecer una historia que tiene entorno del país, sin embargo, algunos de ellos solo son usados para crear escenas que se identifican como los de China. Es decir, no se representan de una manera correcta. En las representaciones operísticas chinas sobre esta obra, el escenario y las interpretaciones de los actores sobre las figuras intentan reflejar la cultura del propio país de una manera correspondiente a la condición real. Mientras que en la representación italiana en 2015, se cambiaron todas las formas para interpretar la historia, la puesta en escena se convierte en una recuperación de los elementos italianos, con personajes que tienen imágenes como en la Comedia de Arte del

país. Sin embargo, tanto las representaciones que interpretan la historia con elementos chinos, como las de otras maneras, son formas diferentes para entender esta obra.

3.1 Las puestas en escena estadounidenses y chinas como una forma para representar la cultura china

Aunque las representaciones en la Ópera del Metropolitano y las otras tres en China (Ciudad Prohibida, el Estadio Nacional de China y la Ópera Nacional de China) son diferentes puestas en escena de la ópera, representan respectivamente cómo se interpretan los “elementos chinos” desde la perspectiva de Occidente y China, se pueden ver de forma parecida cuando establecen la escena.

La característica más destacada es el uso de elementos de la Ópera de Pekín y las escenas que reflejan la cultura folclórica. Esta característica se puede observar en el primer acto, que se constituye principalmente por tres argumentos: la muerte del príncipe de Persia, el reencuentro de las tres figuras (Calaf, Timur y Liù) y la primera aparición de la princesa.

En la primera escena es cuando el mandarín notifica la muerte del príncipe. En el escenario aparece la multitud y los verdugos y con ellos convierten el entorno en totalmente inquietante. Cuando los verdugos levantan sus machetes y les muestran el filo a la multitud, alrededor tiene otra representación que también constituye una forma para reflejar la cultura folclórica del pueblo chino. La Danza del león es una danza tradicional y un tipo de las actuaciones acrobáticas chinas, que se popularizaron entre la gente común en la antigüedad. Con el transcurso del tiempo, se ha venido haciendo cada día más popular para las grandes ceremonias y festivales, y deja de ser una actuación para la gente común, y también es aceptada por las personas de clase alta. Hoy en día, se convierte en un tipo de deporte para los chinos. Esta danza está realizada por dos personas que se disfrazan con la forma del león. Ellos manejan respectivamente la cabeza y la parte posterior del animal, y realizan formas de movimientos como en artes marciales. Como el león es un animal auspicioso, la danza del león se ha considerado como una actuación benefactora para alejar los malos espíritus y evitar los asuntos desafortunados.

De hecho, se representa a menudo en las escenas como festivales, ceremonias o eventos culturales importantes para expresar la alegría de la gente.

No obstante, en estas puestas en escena estadounidenses de *Turandot*, la danza del león aparece con los elementos de la ópera de Pekín en un entorno terrorífico y se acompaña con una música espeluznante, que puede expresar otro significado. Este evento originalmente representa la alegría, animación y celebraciones, se cambia un ritual para disfrutar la muerte del príncipe. La danza resalta una atmósfera inquietante y deprimida para la escena. Sin embargo, tiene un significado totalmente diferente en la cultura china. Se utiliza aquí, de un lado, para crear un ambiente sofocante para la muerte trágica del príncipe; de otro lado, en una forma para que se identifique como una *historia china*.

Además, los objetos originalmente utilizados para divertir al león en la danza son reemplazados por las máscaras de la ópera de Pekín, lo que significa las caras de los muertos que vienen a desafiar los acertijos de la princesa.



Fig. La danza de león en la puesta en escena de la Ópera del Metropolitano

En la escena de la aparición de la princesa, esta mujer siempre está a lo alto del escenario, que es una posición superior a todos, lo que representa su estatus divino y su carácter arrogante en esta historia. Al principio, como las dos protagonistas no tienen contactos, la princesa solo aparece para supervisar personalmente la ejecución del príncipe de Persia. De hecho, la distancia entre ellos simboliza, asimismo, la relación lejana de las dos figuras. El escenario se divide en dos partes. El sitio más alto está la

princesa y sus sirvientas, y debajo de ellas, están Calaf, Timur, Liù y la multitud. A través de este diseño de escenario, se dividen a las personas en diferentes clases. La clase más alta obviamente es la princesa, mientras que el príncipe tártaro no tiene mucha diferencia con las personas comunes.

En esta escena, la princesa aparece sentada en una silla reclinable, alrededor de ella están las doncellas. Ellas se ponen de pie de forma respetuosa para servir a su dueña. Esto refleja el ritual feudal chino de la corte y muestra la dignidad de la protagonista. El sitio que está la princesa es como un palacio grandioso que tiene características chinas, las cortinas que cierran esta escena y esconden la figura de la mujer al final sirven para separar el grupo de la mujer con otras personas. También hace que la figura mencionada sea más misteriosa.

Cabe mencionar que en este acto, todo el escenario está oscuro, excepto vestuario y colores en el sitio que está la princesa y sus sirvientes, el resto están vestidos con ropa de color profundo, lo que muestra la diferencia entre ellos. La multitud es como observadores de la muerte del príncipe. Se han vuelto insensibles a la muerte de estos príncipes pretendientes, e incluso esperan ver más muertos; Calaf, el padre y la sirviente son personas que tienen simpatías con respecto a la experiencia del príncipe de Persia. A diferencia de ellos, la princesa es una persona que siente alegría por la persona que muere a su entera disposición. Por eso, el color en contraste representa el estatus diferente y su sentimiento antes de la escena de ejecución.



Fig. La primera aparición de la princesa en la representación de la Ópera del Metropolitano

En las puestas en escena estadounidenses, la escena con más elementos chinos se encuentra en el segundo acto. Se empieza con las canciones de los tres funcionarios, Ping, Pang y Pong. En esta escena, como sus formas de vestir y peinarse es como las personas de taoísmo en la leyenda china, para corresponder con estas características. Se utilizan objetos que están conformes con sus imágenes, en concreto, las linternas rojas, mesitas, la pared pintada con coloridas nubes auspiciosas y sillas de madera talladas con figuras exquisitas. En esta escena, las tres personas se arrodillan al lado de su mesita, en que está puesto un cuenco de vino y un pebetero con sustancias aromáticas. Este ritual se ve a menudo en las ceremonias religiosas. En esta puesta en escena, se ha convertido un elemento para resaltar las relaciones de ellos con el taoísmo, porque este objeto también es muy importante para los taoístas.



Fig. El funcionario Ping en la puesta en escena de la Ópera del Metropolitano

A la llegada del emperador, el escenario se vuelve más brillante y lleno de un conjunto de elementos chinos. En esta escena, aparecen primero los sirvientes del palacio, ellos cogen abanicos, sombrillas de aceite y papel y banderas con estampas de dragón. Los funcionarios llevan rollos (un papiro o pergamino con manuscritos de los funcionarios). Este grupo de personajes hacen que el escenario parezca un palacio real. Sin embargo, en esta escena, no solo muestra la entrada de palacio de los personajes, sino también incluye las representaciones de la Ópera de Pekín.

Antes de llegar el emperador, tiene una actuación que realizan por tres personas que tienen forma de vestir como los personajes en la ópera tradicional china. Ellos sostienen abanicos plegables en sus manos y representan artes marciales y movimientos de baile en esta escena. Estas actuaciones convierten el escenario como una Ópera de Pekín. Por eso, en esta puesta en escena se combina las representaciones de dos tipos de Ópera. Para las músicas y las canciones se obedecen todas las maneras de representación como en la

ópera común occidental. Sin embargo, para resaltar la historia que tiene contexto histórico en China, en las interpretaciones sobre los personajes y diseño de entorno social, se utilizan la forma de representación en la Ópera de Pekín. Cuando aparece la princesa Turandot, su imagen destaca otra vez las características de la ópera china, porque tiene una apariencia como las heroínas en este arte teatral.



Fig. Las actuaciones de la Ópera de Pekín en el segundo acto en la puesta en escena de la Ópera del Metropolitano

En el segundo acto, la escena más interesante e importante son los tres acertijos de la princesa para el príncipe extranjero. Se muestra el conflicto de poder y discurso de los dos personajes. En esta escena, la princesa siempre está en el sitio más alto que el príncipe, sin embargo, cada vez, cuando Calaf responde correctamente las preguntas, la distancia de ellos está más cerca. Cuando él dice la respuesta del último acertijo, la princesa parece totalmente en pánico y quiere romper lo prometido. Se utiliza esta forma de representación para mostrar que el príncipe es el que gana la victoria final. Él aparece detrás de la princesa y los dos se acercan. La princesa deja de estar en el sitio superior de todos. Después de ganar la victoria, Calaf quiere tocar el hombro de la princesa, pero ella lo evita y no se atrevía a mirarlo a los ojos. Sin embargo, cuando le hacía acertijos, su

mirada era agresiva, no dejaba de observar cada movimiento de Calaf, y mostraba una expresión satisfecha y arrogante por la angustia y confusión del hombre. En esta actuación, el estado de ánimo de las dos personas experimenta grandes cambios. La princesa cambia de triunfante a entrar en pánico, en cambio, el príncipe se transforma de un sentimiento nervioso a una gran alegría de ser victorioso. Por lo que las posiciones de los dos protagonistas también cambian en consecuencia.



Fig. El cambio de posiciones de Turandot y Calaf en la puesta en escena estadounidense

En el tercer acto, la representación de los elementos chinos no es el aspecto más importante de esta ópera, porque en este acto se concentra principalmente en dos argumentos imprescindibles, la muerte de la sirvienta Liù, la transformación de la princesa de una persona despiadada a una mujer con amor verdadero. En esta escena, El príncipe deambula fuera del palacio, cantando “*Nessun dorma*” (*Que nadie duerma*), el canto apasionado expresa su confianza en la victoria. La princesa está ciertamente inquieta, porque debe saber el nombre del príncipe antes del amanecer. Así que envía a Ping, Pang y Pong para intimidar y atraer a ella. Después de que el príncipe rechaza con firmeza la tentación ofrecida por los funcionarios. Un grupo de guardias presiona al padre de Calaf y a Liù al palacio para interrogarlos.

Bajo el tormento de la princesa, Liù no traiciona a Calaf, en cambio, se acaba su vida con la daga de un guardia. En esta escena, su emoción cambia de suplicarle a la princesa que estar decidida a morir. Por eso, se incluye el cambio de posición de esta persona. Al principio, se muestra el dolor de la mujer bajo la presión y coacción de la princesa, en esta situación, se arrodillan en el suelo. Sin embargo, después de mostrar su

lealtad y amor a su amo, supera gradualmente su miedo hacia la muerte y el poder de la princesa. Así que se pone de pie y dice su amor por Calaf a todos. Para mostrar su valentía, ella se convierte en el centro de todas las personas. Esto también hace que su muerte sea más trágica e impactante.



Fig. La muerte de Liù en la puesta en escena de la Ópera del Metropolitano (1987)

En la puesta en escena 1999 en Ciudad Prohibida. Debido a que el escenario es un palacio real en China, no hay necesidad de restaurar deliberadamente las características de la arquitectura del país como en las representaciones occidentales. Sin embargo, en comparación con las interpretaciones de las puestas en escenas estadounidenses. Una característica muy resaltada es cómo usar los elementos chinos de forma corresponde a la cultura del país.

En la primera escena, se utiliza una forma diferente para representar la aparición del mandarín. En las puestas en escenas, este personaje siempre está entre la multitud para notificar la muerte del príncipe de Persia. Sin embargo, en las dos representaciones chinas en 1999 y 2009, él está ante una cortina con el carácter chino “zhǐ (旨)”. Este

carácter tiene el significado como la voluntad del emperador. Este diseño marca la identidad de este personaje como un mensajero que se hace responsable de transmitir las ideas del líder. Al mismo tiempo, se corresponde más con el ritual del corte chino. En la representación 2021 en la Ópera Nacional de China, el “zhǐ (旨)” deja de estar escrito en la cortina, el mandarín coge un rollo en sus manos para transmitir las noticias del emperador, esta forma es más natural y común en la realidad. Sin embargo, es un acto que pueden comprender mejor los espectadores chinos. Porque cuando el rollo se utiliza en situaciones mencionadas, suele ser llamado “Shèng zhǐ (圣旨)”, es decir, los decretos del emperador, y se escribe siempre en el rollo. Por eso, este cambio en la puesta en escena posterior está más conforme con su forma de uso en la cultura china. La cortina con este carácter “zhǐ (旨)” sirve para que el personaje se identifique como un funcionario chino.

Cuando aparece el príncipe de Persia, este personaje tiene una imagen como la de un prisionero en la sociedad antigua china. Esta imagen está establecida por varios objetos. En la puesta en escena 1999 y 2009, la canga (枷锁) y un letrero de madera con los cuatro caracteres chinos de “波斯王子(Príncipe de Persia)” contribuyen a la identificación de esta figura como un cautivo de la princesa. La canga es un objeto un dispositivo de tortura en la antigüedad china para limitar el movimiento de los delincuentes o prisioneros. El letrero de madera siempre se utiliza acompañado con la canga, por lo que representa un acto de humillación pública para las personas que cometen delitos. Además, en el letrero se pone un símbolo de “cruz” para el nombre del príncipe con el propósito de indicar que el príncipe será ejecutado. En la puesta en escena 2021, el objeto de tortura para este príncipe se convierte en las cadenas de hierro, pero su función es igual que la canga. Estos objetos de tortura con características representativas de la pena en la antigua china, se refleja la crueldad de la princesa sobre sus pretendientes. Se utiliza una forma más humillante para castigar los hombres extranjeros y disuadir a otros que quieren desafiar la autoridad de ella.

En las representaciones estadounidenses, no utilizan muchos detalles para la imagen de esta figura, el príncipe aparece entre la multitud acompañado por unos guardias imperiales y se quitan todas sus joyas. De esta forma, se muestra el proceso por el que el

príncipe pierde su dignidad y llega al fin de su vida. Sin embargo, el diseño de la representación china en 1999, es más acorde con la situación real de los cautivos en la antigüedad china, y también es más insultante.



Fig. El uso de la canga en la puesta en escena *Turandot* (1999) y en una serie de televisión china

La aparición de los tres funcionarios Ping, Pang, Pong también es interesante y con características culturales chinas. En las dos puestas en escena 1999 y 2009, los personajes aparecen en las literas, que es un medio de transporte como una caja prolongada con ventanas para cargar las personas que tienen alta clase social, también se utiliza para recibir a las novias en la ceremonia matrimonial china. Sin embargo, en estas representaciones, se marcan la identidad de los tres personajes. Como funcionarios que tienen rango alto, la litera es un medio conveniente y común cuando salen de casa. Y lo que diferencia su estatus con la multitud.

Sin embargo, la litera no es el objeto que representa los elementos chinos, porque este tipo de silla se extendió desde China a otros países asiáticos, como Corea, Japón y Vietnam, etc. Para concretar el contexto de estas representaciones de la ópera, se utilizan bastantes elementos para decorar las literas de los tres personajes. Las figuras “mariposas”, “murciélagos”, “calabazas” y “lingotes de oro” corresponden a las estampas en vestuario de Ping, Pang, Pong. Al mismo tiempo, el sentido de estas figuras se puede relacionar con la felicidad, buena suerte y riqueza en la cultura china. También muestra que los papeles interpretados por estas tres personas en esta historia son muy dramáticos y cómicos.

En el segundo acto, se representa la escena de la confrontación de Turandot y Calaf a través de los tres acertijos. En las dos puestas en escena de 1999, la respuesta se notifica por unos sapientes funcionarios con sus rollos escritos. Esta forma de representación es como la del mandarín que aparece al principio del primer acto, como una manera de transmitir la noticia del emperador. En la representación 2009, no solo utiliza una bandera con las respuestas “esperanza, sangre y Turandot”, sino también los muestran con caracteres chinos. Estas palabras aparecen, asimismo, en la pantalla digital del escenario. Mientras que, en la interpretación de 2021, se utiliza la bandera con estas escritas, pero sus funciones son parecidas. Este diseño cuenta con características chinas, porque espectadores chinos con solo mirar estas palabras, puedes entender sus significados, para el público occidental que no comprenden este idioma, sería difícil utilizar esta forma de representación.



Fig. El uso de caracteres chinos en las tres puestas en escena chinas

En la puesta en escena 1999 en Ciudad Prohibida tiene un diseño especial después del príncipe responde correctamente todas las preguntas, que es el cambio de vestuario de

las dos personas. En realidad, cuando el príncipe da la última solución del acertijo, las dos protagonistas se ponen la túnica de fénix y dragón, que es un tipo de vestimenta para la ceremonia matrimonial china. Esta transformación de vestuario confirma la victoria de Calaf. Sin embargo, como la princesa rompe su promesa, se quita esta túnica en el tercer acto cuando adivina el nombre del príncipe.



Fig. La escena después de que Calaf adivina correctamente el último acertijo en la representación operística 1999

Un diseño muy diferente en las puestas en escena en 1999 y 2009 es la representación sobre la muerte de la sirvienta Liù, omo una figura que influye en la transformación de la princesa y el argumento de apogeo de la historia. Cómo se interpreta esta escena de su muerte es muy importante tanto en las puestas en escena occidentales como las chinas. A diferencia con las representaciones comunes que la figura utiliza la daga para suicidarse, en estas dos adaptaciones, ella usa el “Zan (簪)” de la princesa para realizar esta muerte trágica.

El “Zan (簪)” es un tipo de horquilla para las mujeres chinas para atar el cabello. Esta forma de peinarse deriva de la sociedad tradicional y se ha utilizado hasta el día de hoy: “cuando una mujer se casa con un hombre, siempre tiene un proceso que se llama “jíjī (及笄)” significa atacar cabellos con Zan y otros adornos, esto basta para conocer la

importancia de este tocado en el puesto de la cultura china.” (Zhuang Huafeng, 2003: 233) Este tocado también aparece en las situaciones especiales. En la sociedad antigua china, cuando una mujer es coaccionada por alguien, puede utilizar este objeto para defenderse o acabar la vida con el fin de proteger su honor. En consecuencia, en la parte de muerte de Liù, se diseña este detalle en las dos puestas en escena chinas.

Este cambio también convierte esta escena en una representación con características específicas chinas. En esta escena, después de que Liù expresa su amor por Calaf, se saca la horquilla de la princesa y se la clava en el cuerpo. Es una forma de muerte muy típica en China, porque en comparación con el uso de daga, el “Zan (簪)” tiene relación simbólica convencional con los elementos chinos. La daga puede aparecer en muchas representaciones orientales, por ejemplo, en la ópera *Madame Butterfly*, el protagonista Cio-Cio-San utiliza este mecanismo para suicidarse. Por eso, la horquilla de la princesa es un símbolo muy representativo en la cultura china, y lo transforma en una forma de *muerte típica en la cultura propia*.



Fig. La forma de *muerte china* en la puesta en escena 1999

En cambio, en las puestas en escena estadounidenses, se utilizan los abanicos plegables para mostrar las características chinas de los tres funcionarios, porque de un lado, se conforma con el vestuario de ellos tres; de otro lado, se constituyen elementos comunes para la actuación y danza de la Ópera de Pekín.

Hay otro diseño para las representaciones chinas de esta ópera. En las tres puestas en escena en China, se utiliza un inmenso número de actuaciones de la danza y arte marcial de China. La danza china es un arte contemporáneo que combina formas de actuación de danzas variadas (ópera, danza folclóricos y ballet, etc.); y se representa las características muy representativas de un tipo de arte en la cultura china. Como es un tipo de actuación muy común en las representaciones teatrales chinas, el uso de danza crea un entorno más cercano a la historia que tiene su contexto histórico de este país.

Se utilizan varios tipos de danza china en la puesta en escena 1999. Para resaltar el entorno triste de la muerte del príncipe de Persia, hay un grupo de bailarines con vestido de color blanco que realizan danzas con “shuǐ xiù (水袖)”, un tipo de representación común en la ópera china. Los actores utilizan mangas extendidas de seda para realizar la danza. El color blanco en la cultura china se puede relacionar con el funeral. Las personas que presencian tales escenas suelen llevar vestuario de color blanco para mostrar el respeto y condolencia sobre los fallecidos. Por ello, a través de la danza del grupo de actores en la puesta en escena 1999, se destaca el entorno trágico de la muerte del príncipe extranjero.

Otras escenas que representan la danza china se encuentran en la aparición del emperador y la boda de Calaf y Turandot al final. Sin embargo, tiene un poco de diferencia en las distintas puestas en escena. En la de 1999 y 2009, no solo incluye danza folclórica sino también incluye danza de la Ópera de Pekín. No obstante, en la representación de 2021 en la Ópera Nacional de China, una actuación de danza representa en la escena cuando canta *¡Diez mil años viva nuestro Emperador!* por la multitud al final del segundo acto. Para conformarse con el entorno, tienen un grupo de bailarinas que llevan vestido blanco de mangas anchas. Esta danza china constituye un estilo de actuación para las celebraciones en el palacio. Es una representación clásica y el contenido de esta danza trata principalmente sobre los elogios al emperador. El baile y el

canto se puede relacionar con el orden de los ritos y música en las sociedades feudales, porque las actuaciones se representan de forma ordenada y hermosa, lo que simboliza la estructura rigurosa en la sociedad. Y como en esta parte de la ópera, se canta la aria *¡Diez mil años viva nuestro Emperador!*, lo que expresa exactamente un alabar al emperador, por eso, esta escena es muy apropiada para usar este tipo de danza.



Fig. La representación de danza china en las puestas en escena chinas de *Turandot*

En consecuencia, tanto las puestas en escenas estadounidenses como las de China, se puede observar el uso de elementos chinos cuando representan el escenario como el contexto chino. Sus objetivos son parecidos, pero se realizan de distintas maneras.

En las puestas en escena en la Ópera del Metropolitano, el uso de elementos que provienen de la Ópera de Pekín es una forma para interpretar la cultura china. Particularmente, en el segundo acto, se observa un inmenso uso sobre los objetos de esta ópera tradicional china. A través del vestuario de la princesa, la danza de tres personas con abanicos plegables, el maquillaje facial de los actores, entre otros elementos, se establece un entorno que corresponde a la actuación en la Ópera de Pekín. Se representa esta ópera occidental de forma de la ópera tradicional china. Sin embargo, algunas

actuaciones sólo son utilizadas para que el escenario se identifique como un entorno chino, y es diferente que su uso en las representaciones chinas.

En las puestas en escena chinas, se utilizan más elementos de la cultura del país en comparación con las representaciones occidentales mencionadas. Y se cambia también el diseño de algunos argumentos, en concreto, la forma de aparición de los tres funcionarios, y el modo de la muerte de Liù. La ópera occidental combinada con la danza china es un diseño particular, dado que se muestra otro estilo de representación con la cultura tradicional del país. Se interpreta esta obra de “Occidente” de manera “Oriental”. A diferencia del escenario extranjero que amontona elementos chinos, la danza china aparece en escenas determinadas y responde a las necesidades de los argumentos.

3.1 La puesta en escena en la Scala de Milán en 2015, una representación de teatro italiano

A diferencia con las representaciones estadounidenses y chinas, la puesta en escena en la Scala de Milán en 2015, dirigida por Riccardo Chailly, cambia totalmente la representación del escenario. Y lo convierte en una versión diferente a las anteriores.

En comparación con las interpretaciones mencionadas, un cambio muy relevante es la eliminación de los elementos chinos. Desde su comienzo hasta el final, todos los objetos en el escenario e imágenes de los personajes no tienen relación con la cultura china. En cambio, la transformación del color, el movimiento de los personajes, así como el uso de elementos relacionados con la Comedia de arte han sido las características más representativas para la representación de esta ópera.

En esta puesta en escena, se utilizan bastantes elementos geométricos para mostrar el argumento de cada escena. En primer lugar, todo el escenario se divide en dos plantas. En la parte superior siempre aparecen los personajes que tienen estatus social más alto, como el emperador, la princesa, los funcionarios y los verdugos. Este escenario tiene la forma cuadrada. Cuando aparece el emperador, esta persona está en el centro del escenario, detrás de él, tiene una figura circular. Las coronas y los objetos que sostienen las princesas y los emperadores son curvos. El vestuario de los verdugos tiene elementos rectos, como los cilindros. Este diseño hace que el escenario tenga una belleza simétrica,

y también crea un ambiente solemne para la representación. En este caso, lo que quiere mostrar definitivamente no será una historia feliz, sino que también está muy relacionada con los cambios del final sobre esta ópera.



Fig. El escenario de la puesta en escena *Turandot* en la Scala de Milán (2015)

En la primera escena de esta representación, se utiliza la luz azul como el principal color para el escenario, porque en el primer acto se cuenta la muerte del príncipe de Persia. Para todos los hombres que quieren buscar oportunidades en este palacio, son malas noticias. Además, este príncipe no es la única persona que quiere desafiar los acertijos de la princesa. Muchos forasteros antes que él, han perdido sus vidas por este motivo. Por eso, se presenta con la muerte de un príncipe extranjero que todos sienten que es miserable, creando una atmósfera deprimente y tensa. Para resaltar este entorno, la parte inferior del escenario está cubierta por un azul profundo, mientras que su periferia está más oscura, lo que destaca el peligro y el misterio del palacio que está en la planta alta del escenario.

En parte que actúa la aria “*Gira la cote*” (Gira la muela), aparece una hoguera en el centro del escenario, la multitud alrededor de la puerta del palacio comienza a cantar

rodeado del fuego. A través de las letras, “Ungi, arrota, che la lama guizzi, sprizzi fuoco e sangue.” (Unta, afila, que la hoja corra, que escupa fuego y sangre), se expresa la expectativa de la escena de la ejecución. Es una escena bastante inquietante, las personas gradualmente se vuelven insensibles a la muerte e incluso desarrollan un sentimiento de anticipación. De hecho, para destacar el sentimiento de la multitud, se utiliza la hoguera como un símbolo icónico para despertar la tensión a la gente. Esta escena se convierte en un ritual religioso realizado para dar muerte a una persona. Al mismo tiempo, como la multitud lleva máscaras con expresión facial deformada, hace que el entorno sea más terrorífico.

Este fuego también aparece en el tercer acto, en la que la princesa ordena a sus subordinados que interrogaran a Liú. En el centro del escenario hay una hoguera que utiliza para amenazarla e intimidarla. Todo el entorno se vuelve como si una bruja fuera a ser ejecutada y quemada.



Fig. La multitud canta “*Gira la cote*” alrededor de una hoguera

Consecuentemente, aparecen el príncipe de Persia y Turandot en el escenario. El hombre desnudo está en la planta baja, mientras que la princesa es superior a todas las personas y se pone de forma ordenada y elegante. La comparación contrastada de los dos personajes de la apariencia y la posición simboliza una diferencia de ellos en el estatus

social y la situación actual. El príncipe de Persia es como un hombre que pierde toda su dignidad y es humillado por otras personas. La princesa está en el lugar como la luna, lo que también destaca su distancia inalcanzable con las personas comunes y su poder dominante.

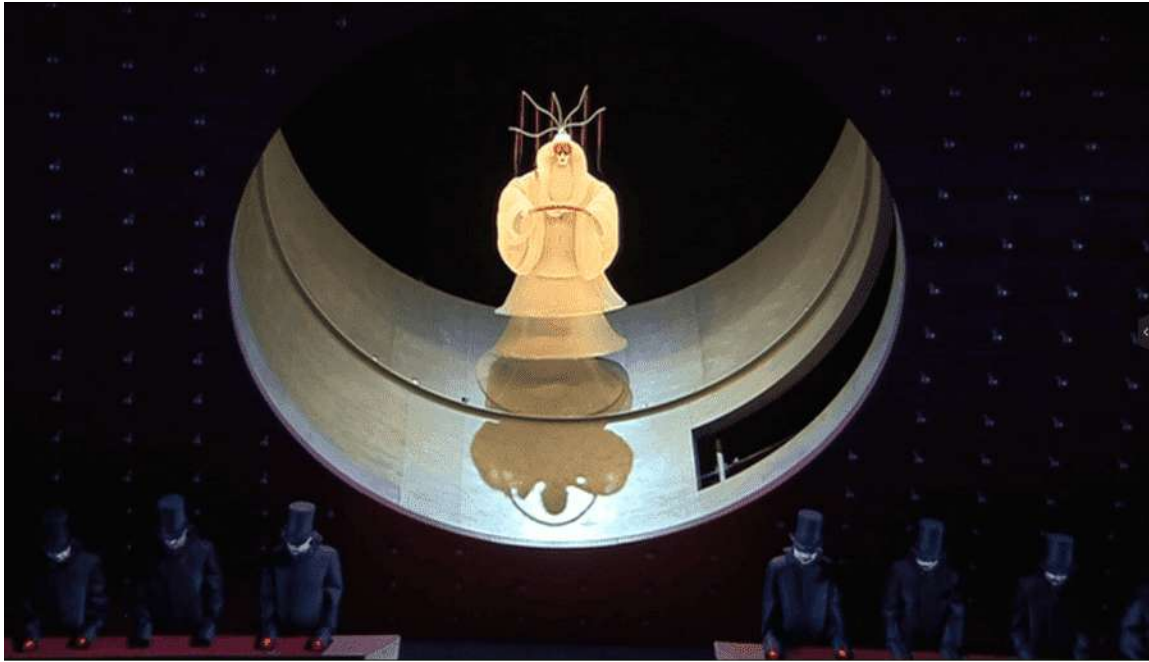


Fig. La princesa en su primera aparición

En el final del primer acto, el escenario se convierte en color rojo. En esta escena aparecen los tres funcionarios, Ping, Pang y Pong, ellos intentan persuadir a Calaf para que cambie su idea de entrar al palacio para desafiar a la princesa. Este color representa el peligro de la princesa y el lugar que está. Los tres personajes tienen imágenes como “joker”, son muy divertidos y traen un poco de vivacidad para este entorno inquietante. Sin embargo, cuando esta luz roja se relaciona con la sangre de las personas ejecutadas por orden de la princesa, puede expresar la preocupación del destino de Calaf.

El inicio del segundo acto en esta puesta en escena también es muy diferente que las representaciones estadounidenses y chinas. En esta escena, los tres funcionarios expresan su nostalgia. Ellos están cansados de la vida en la corte y quieren volver a su ciudad natal. En las representaciones comunes, se utilizan frecuentemente los elementos de taoísmo para mostrar el espíritu del “no actuar” (无为) de ellos. Se corresponde, asimismo, a sus

imágenes como taoístas en estas puestas en escena. Para establecer estas formas de ver, las tres figuras siempre llevan túnicas sueltas y utilizan los objetos correspondientes (vasija de vino, quemador de incienso, mesillas con tallado con elementos chinos, etc.) para resaltar estas imágenes.

No obstante, como en la puesta en escena 2015, las imágenes de las tres personas mencionadas han cambiado mucho, la forma para representar sus hábitos y actividades de ocio también es diferente. En esta escena, ellos se reúnen alrededor de una mesa, beben vino, charlan y leen periódicos. Estas son actividades en la época moderna. Al Ping menciona su pueblo natal Tsiang, e incluso saca un cartel de una mujer hermosa y sexy para disfrutarlo con sus compañeros. Esta forma de representación es completamente diferente con otras puestas en escena, en las que siempre interpretan el sentimiento de nostalgia de una manera convencional.

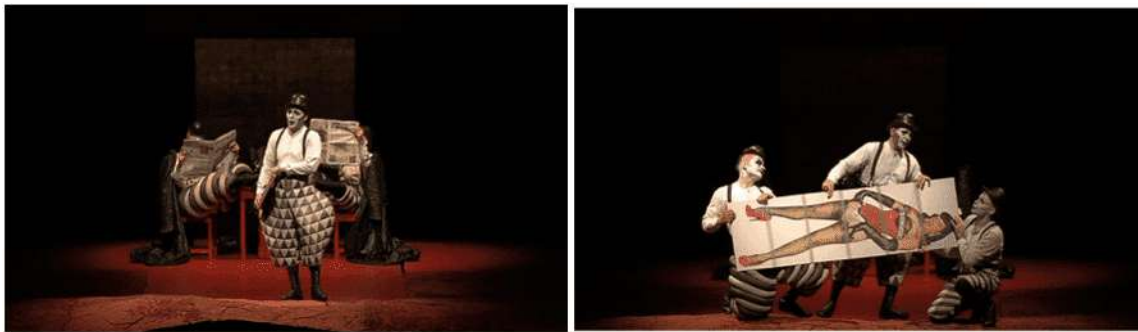


Fig. Las actividades de ocio de Ping, Pang y Pong

Es un conflicto obvio entre las puestas en escena que intentan representar la ópera con elementos chinos y otra que se elimina todos los que consideran “adecuado” para el contexto de la historia. No obstante, para conformar sus imágenes como figuras cómicas, la forma de entretenimiento también necesita cambiar. Por eso, en esta escena, las tres personas se actúan de estilo como personajes de comedia tradicional italiana, con movimientos exagerados, y se añade actividades modernas para ellos. En concreto, en las puestas en escena estadounidenses y chinas, la copa de beber está más en línea con la forma china; mientras que en esta representación italiana, se utiliza botella de cerveza para concretar los hábitos de los funcionarios, lo que hace que ellos parecen más como personas de épocas modernas en lugar de la dinastía tradicional china.

La utilización del cartel de mujer hermosa en esta parte, se explica el diseño brillante del director, se produce un choque entre lo moderno y lo clásico, se interpreta esta ópera que tiene un contexto histórico chino de manera moderna. Como ellos tienen imágenes como figuras en la comedia de arte, sus sentimientos de nostalgia pueden reemplazar por los deseos a las mujeres sexy en sus pueblos natales.

Esta puesta en escena es muy típica en cuanto a su forma de adaptación sobre la parte final que fue completada por Franco Alfano. A diferencia de las versiones comunes que utilizan la composición de Alfano, en esta nueva representación italiana, el compositor Luciano Berio se encargó de la adaptación sobre su música final. En lugar de aplicar la famosa melodía *Nessun Dorma* y melodías alegres para expresar la felicidad de Turandot y Calaf en la boda. Se utiliza música baja y lenta para mostrar un entorno trágico. Aunque la princesa confiesa su amor por el príncipe, la muerte de Liù deja a ambos con un dolor sin resolver.



Fig. La última escena en la puesta en escena *Turandot* en la Scala de Milán (2015)

En la última escena, Calaf toma la mano derecha de Turandot y las dos figuras se miran mutuamente de forma triste. El cadáver de Liù está en el suelo del escenario central,

las protagonistas intercambian sus sentimientos, no obstante, la muerte de Liu simboliza una zanja extensa que divide a las dos figuras. El director Riccardo Chally diseña un resultado trágico para la historia. Posiblemente, desde su punto de vista, esta historia debe ser una tragedia, porque Liù está muerto. En esta escena, también utiliza el color oscuro para el escenario que corresponde a la música y entorno.

La representación 2015 es una puesta en escena totalmente diferente que las puestas en la Ópera del Metropolitano y las de China. En su forma de interpretar la ópera, se eliminan todos elementos de la cultura china, en cambio, se crea una versión que corresponde a la comedia de arte, es una representación de la ópera occidental de forma italiana. Para conformar el escenario, se modifican, asimismo, las imágenes de los protagonistas. Sin embargo, aunque no utiliza los elementos chinos, no incluye su interpretación con respecto a esta historia. A diferencia de otras representaciones que terminan en final bueno, esta acaba con la tragedia. Por eso, muchos diseños están preparados para este final impresionante (la luz oscura, la música pesada, el cadáver de Liù). Es un nuevo intento de adaptar la ópera *Turandot*, y una interpretación sobre el argumento de esta historia.

Conclusiones

Este trabajo desarrolla el estudio y análisis sobre la representación de Oriente en las óperas occidentales, especialmente en las puestas en escena de las dos óperas de Giacomo Puccini, *Madame Butterfly* y *Turandot*. Por consiguiente, es una investigación sobre la comunicación intercultural y desde la perspectiva de la semiología.

Los análisis se dividen en dos partes. La primera parte se concentra en la investigación de *Madame Butterfly*; y la otra es el análisis de *Turandot*.

Aunque en el trabajo se analizan principalmente las representaciones de estas dos óperas, se incluyen también algunos otros elementos para reflejar el desarrollo del texto de las dos obras que nos sirvan para revisar la transformación de la representación de “Oriente” desde el punto de vista de los occidentales. Al mismo tiempo, se analizan también las consideraciones y modificaciones de los orientales sobre estas obras de la otra parte en aquellos aspectos que no coinciden con su propia percepción.

En el análisis de *Madame Butterfly*, se incluye la investigación con respecto al contexto histórico desde el siglo XV hasta el siglo XX. En este período se pueden conocer “los gustos” de la época por las culturas orientales. Después, se ha realizado una comparación de varias novelas relacionadas con la ópera para conocer la representación de la imagen oriental en los textos novelísticos.

En la siguiente parte, hemos estudiado las óperas y se incluyen tanto las versiones interpretadas por los occidentales, como las representadas en Japón y China para comparar las diferencias y los puntos parecidos.

En la parte final, realizamos una investigación sobre la imagen de *Madame Butterfly* en las obras cinematográficas, en lo que se tiene en cuenta la imagen de mujer oriental en las películas del siglo XX.

En la parte de *Turandot*, se analiza en primer lugar el desarrollo de esta historia en el poema, la leyenda, comedia de arte y drama para conocer la transformación de su texto. En la segunda parte, se incluyen los elementos chinos en el libreto de la ópera. Asimismo, la tercera parte se basa en las investigaciones de las puestas en escena de la ópera. Tal y

como en la estructura del análisis de *Madame Butterfly*, se tiene en cuenta las representaciones occidentales y chinas.

De hecho, por todos estos análisis realizados, se pueden obtener las siguientes conclusiones sobre *Madame Butterfly* y otras sobre *Turandot*. Establecemos las conclusiones generales sobre el tema y, al final, se hacen las verificaciones sobre las hipótesis planteadas al principio de este trabajo.

(1) La parte de *Madame Butterfly*

En la primera parte sobre *Madame Butterfly* se introducen los intereses por la cultura japonesa o *japonismo* como una investigación histórica sobre el motivo que produce la historia en sí. Desde la primera etapa (Namban Arte), hasta el siglo XX, el conocimiento de los occidentales sobre el Oriente ha sido cada día más abundante. La cultura japonesa que veía exótica, extraña y fascinante se transforma en la inspiración para la creación de obras literarias, operísticas y cinematográficas. Los gustos por la cultura oriental tienen relación con la búsqueda de consuelo espiritual de la gente posguerra y su interés sobre la cultura diferente a la de Occidente.

En la segunda parte, se presenta el desarrollo del texto de esta obra. Se incluye la presentación de las novelas que se consideran como la construcción de la imagen de Cio-Cio-San de la ópera. Ellos son *Madame Crisantemo* (Pierre Loti) y *Madame Butterfly* (John Luther Long). En las dos obras, se establece la imagen primaria de Cio-Cio-San en la ópera.

1-. En *Madame Crisantemo*, la mujer tiene una imagen delicada y obediente ante el marinero francés, sin embargo, al final esta sumisa resulta una forma para tener dinero del hombre. En esta novela, se utilizan muchas palabras para comentar el entorno social de Japón. Y esta experiencia resulta decepcionante para el “yo” en la historia. Las mujeres en este país son como objetos en venta, puede mantener la relación con ellas. Esta descripción muestra la representación poco negativa de la época sobre el país oriental. Al mismo tiempo, tiene que ver con la condición de relación entre Oriente y Occidente. Para los extranjeros europeos, Japón es un país lejano y recién abierto para

ellos, este diseño de sensación de malestar es un reflejo real para la gente occidental que tenía el primer contacto con este país. De hecho, la creación de obras literarias siempre es un reflejo y reflexión de los gustos y conocimientos de la época. En esta historia, la desigualdad de estado social de las dos figuras (madame Chrysanthème y el marinero) es una representación de la diferencia entre los occidentales y orientales en el siglo XIV.

2-. En comparación con la novela escrita por el autor francés, Cho-Cho-San en la novela de John Luther Long, no tiene mucho cambio en su carácter. Como madame Chrysanthème, ella es una persona que obedece todas las palabras de su marido. En esta historia, se añade más detalle para describir a la mujer en comparación con la de Pierre Loti, ella se convierte en la protagonista. Sin embargo, en *Madame Chrysanthème*, el desarrollo de la historia depende de la sensación y observación del marinero. En la novela *Madame Butterfly*, aparece por primera vez el argumento “Cho-Cho-San cambia la religión”, lo que representa una obediencia total de la mujer a su esposo. Y el diseño del argumento del “sueño americano” enfatiza su imagen estereotipada como una mujer oriental en esta época.

3-. Al mismo tiempo, se describe el estado familiar de Cho-Cho-San en la historia. Ella tiene que obedecer los órdenes de sus padres y el tradicionalismo de su clan familiar y ancestral. Estos detalles reflejan el aumento del conocimiento de los occidentales sobre Japón. A medida que la sociedad se abre gradualmente, las sociedades occidentales han profundizado poco a poco en su comprensión de Japón, de modo que pueden aportar su perspectiva a la descripción de las cuestiones y tradiciones sociales japonesas. Otra característica en la novela es su discusión sobre el conflicto de las dos culturas. Esta parte es de gran importancia para el nacimiento del libreto de la ópera y proyecta una profunda mirada a la comparación de la cultura oriental y occidental.

4-. A través del análisis de las novelas, se puede conocer que la creación de argumentos en las obras literarias siempre refleja los gustos y la comunicación intercultural de las dos partes, Occidente y Oriente. Por motivo de la diferencia existente entre las dos partes, se generan malentendidos, sin embargo, a través de la comunicación constante y profunda se puede tener más y mejores conocimientos entre ambas partes.

5-. En cuanto al libreto de la ópera *Madame Butterfly*, se concentra en el amor trágico de la mujer. Además de describir el carácter dócil y sumiso de la mujer, se añade más diálogo para representarlo. En la investigación sobre el libreto, los objetos orientales que describen y los diálogos de los personajes se transforman en el foco de análisis. Los objetos que se mencionan en la historia, en concreto, las puertas corredizas, la daga, la tablilla de madera, el vestuario (kimono), entre otras cosas, no aparecen con casualidad. Son elementos que representan la cultura tradicional japonesa. Sus funciones se pueden explicar con el marco teórico de la Semántica del Objeto (R. Barthes). Un objeto no solo tiene la función como su uso común, una daga puede tener diferentes explicaciones semióticas. Los objetos que utilizan en el libreto no solo para crear un entorno como está en la sociedad japonesa; sino también expresan otros significados. Incluso, en diferentes escenas, se necesita usar distintos objetos para satisfacer esta función. Por ejemplo, la daga de Cio-Cio-San es un objeto para suicidarse, la interpretación sobre esto también se relaciona con la gloria de su padre y familia, el espíritu del *bushido* japonés, así como, el coraje y fidelidad de la mujer. De hecho, los objetos siempre tienen varias funciones y su significado semiótico se expresa por medio de la necesidad de las escenas.

6-. Otra diferencia entre las novelas y el libreto es la descripción sobre el protagonista Pinkerton. La imagen de este hombre se vuelve más arrogante y maleducada en el libreto. En las novelas, podemos sentir directamente su irresponsabilidad y no sabemos mucho sobre su carácter verdadero, porque existe una desigualdad y diferentes puntos de vista sobre el amor entre el hombre y la mujer. El hombre piensa que la relación es temporal y solo quiere buscar el consuelo emocional. En *Madame Chrysanthème*, la mujer está con el marinero para obtener dinero; en *Madame Butterfly* (novela), el amor y el deseo para vivir en el país occidente se convierte en el contenido principal que conduce al final trágico. Sin embargo, en el libreto de la ópera podemos sentir la arrogancia del hombre en las descripciones de sus comportamientos, reacciones y en su diálogo con otras personas. Se diseña el argumento de suicidio de Cio-Cio-San para resaltar el daño que Pinkerton causa para ella. Este diseño explica la imagen de occidente representada por lo estadounidense y por lo europeo es diferente. En el libreto de la ópera, la imagen de esta figura se ha visto más negativa, lo que refleja la actitud

crítica de los europeos con respecto al Occidente representado por los estadounidenses en aquella época.

En la siguiente parte, se realiza análisis de las puestas en escena de *Madame Butterfly*. La investigación está realizada en tres partes, el análisis del vestido, el maquillaje y complementos de los principales protagonistas; el análisis de la semiología del espacio de las puestas en escenas y al final, un análisis comparativo de las imágenes de figuras en estas puestas en escena. En la primera parte, se incluyen cinco representaciones operísticas de diferentes países o en distintos años. Son *Madame Butterfly* en Arena di Verona (2004, Italia), *Madame Butterfly* de la Ópera Metropolitano en Nueva York (2009, EE.UU.), *Madame Butterfly* en la Ópera Israelí de Tel Aviv (2008, Israel), *Madame Butterfly* en Ópera Israelí Tel Aviv (2016, Israel), *Madame Butterfly* en el teatro de La Scala de Milán (2017, Italia). A través de estas puestas en escena occidentales, se puede llegar las siguientes conclusiones:

1-. En diferentes puestas en escena se incluyen maneras distintas y parecidas para interpretar la cultura japonesa. Una forma común de las representaciones es el uso de vestuario tradicional para las figuras japonesas y el uniforme de oficial de Marina para Pinkerton. La mujer siempre lleva un vestido con un estilo que corresponde a la tradición del país, lo que refleja el mejor conocimiento de los directores y diseñadores sobre la cultura de Japón y su comprensión con respecto al libreto. Por eso, el estilo, bordado y figura en la vestimenta siempre tienen elementos que representan la cultura japonesa. Sin embargo, algunas interpretaciones son estereotipadas, por ejemplo, en la puesta en escena de la Scala de Milán (2017, Italia), casi todas las figuras japonesas llevan kimono. En esta y en la representación de 2008 en Tel Aviv, Cio-Cio-San siempre se maquilla su rostro con el color blanco. Este diseño refleja el malentendido de estas puestas en escena en la forma de interpretar la figura. En ellas se intentan usar los elementos de las geishas desde su punto de vista o percepción occidental, en lugar de recuperar la verdadera cultura japonesa.

2-. La vestimenta, el maquillaje y otros complementos en las puestas en escena son símbolos que transmiten informaciones y expresan significados semióticos. La codificación del vestuario, el maquillaje y otros elementos en las puestas en escena

constituye la investigación en relación con la Semiótica de la Cultura (Lotman). El estilo y color del vestuario tiene función diferente en las puestas en escena. En *Madame Butterfly* en Arena di Verona (2004, Italia), la mujer cambia su estilo y color de Yukata (un tipo de vestido tradicional japonés) para interpretar su condición económica y sentimiento en cada escena. En la Ópera del Metropolitano en Nueva York (2009) y el teatro de La Scala de Milán (2017), Cio-Cio-San tiene varias formas de vestir. El kimono representa su identidad como japonesa y el otro es un vestido de estilo occidental, lo que es un reflejo de su esperanza para integrarse en la sociedad estadounidense. Mientras en la puesta en escena israelí en 2008, el color brillante y el contraste de los vestidos muestra la transformación de emoción fuerte de la figura.

3-. La vestimenta, el maquillaje y los objetos alrededor de las figuras establecen sus caracteres e imágenes. En esta parte, no solo realicé análisis sobre Cio-Cio-San y Pinkerton, sino también otros personajes como Suzuki y el bonzo. Las personas con imágenes positivas llevan vestuario y con maquillaje simple. Por ejemplo, la vestimenta de Suzuki siempre utiliza solo un color, lo que hace que parezca gentil y dócil. Sin embargo, para el bonzo y el príncipe Yamadori, siempre se utiliza el color oscuro y maquillaje terrorífico para mostrar sus imágenes como villanos.

4-. En las puestas en escena, el escenario constituye un espacio para las actividades de los signos. El movimiento, el diálogo y el gesto de los personajes en el espacio expresan diferentes significados. A través de las actividades de signos en un cierto espacio, se cumplen las funciones de transmitir informaciones. Su primer significado es revelar la identidad de los personajes y la relación entre ellos; su segundo significado es servir a la representación de emociones de las figuras en cada escena, y su significado más profundo es revelar los cambios psicológicos y las transformaciones de estado social de los personajes en diferentes escenas.

En la cuarta parte, nos centramos en las investigaciones sobre el problema de las representaciones de *Madame Butterfly* ante públicos orientales para conocer su aceptación y rechazo sobre esta ópera occidental. A través de analizar los comentarios en las plataformas de redes sociales, documentales, cuestionarios y artículos de otros investigadores japoneses, se puede obtener muchas informaciones. Generalmente, el

público oriental expresa su gusto por la música y la representación del escenario de esta ópera. Sin embargo, muchos de ellos expresan su disgusto con respecto a la parte estereotipada de la cultura oriental. Especialmente la confusión sobre las características de las mujeres orientales reflejadas a través de Cio-Cio-San. Esta figura, desde la percepción del público oriental, es demasiado obediente y pierde toda su confianza y capacidad de respuesta ante el hombre occidental. Por eso, en las puestas en escena de esta ópera en los países orientales, los asesores intentan “corregir” estos malentendidos. Especialmente en el escenario en el que actúan los artistas japoneses, se agregan más elementos y diseños japoneses. Por ejemplo, el diseño de la acción está más acorde con el comportamiento de la gente del país.

En la quinta parte, he realizado un análisis sobre las puestas en escena de *Madame Butterfly* en Japón y China para ver la transformación y modificación de esta ópera ante los públicos orientales. Y se puede percibir que, en estas interpretaciones, el uso del vestuario, maquillaje y la representación del espacio en el escenario intenta recuperar un entorno japonés y usar los materiales japoneses. Este cambio es para adaptar esta ópera occidental al gusto del público oriental o una forma para recuperar el poder de discurso de los orientales.

En la sexta parte del análisis, hice comparaciones de varias películas del siglo XX con el modelo de *Madame Butterfly*; ellas son *Madame Butterfly* (1932, EE.UU.), *Sayonara* (1957), *El Mundo de Suzie Wong* (1960), *Madame Butterfly* (1956, China), y *M. Butterfly* (1993). Estas películas pueden ser las derivaciones y desarrollo del modo de *Madame Butterfly* en la ópera. Se puede ver la influencia profunda de la ópera sobre el cine con el tema del amor entre hombre occidental y mujer oriental. En estas películas, las mujeres siempre son la parte sumisa, obediente y trágica. Aunque algunas figuras tienen el color de la rebelión, tales como Suzie Wong y Song Liling, sus imágenes reflejan la representación estereotipada de los occidentales con respecto a las mujeres del mundo oriental.

En la parte final, hemos añadido el análisis del musical como otro tipo de desarrollo del texto de *Madame Butterfly*. En realidad, en *Miss Saigón* se imita el modelo de ópera, pero la imagen de estadounidense ha cambiado mucho. El amor y la lucha contra la

guerra se convierte en el tema que se quiere expresar a través de la ópera. Sin embargo, en la historia la mujer de Vietnam se diseña como una persona que necesita ser salvada. Esta representación considera a la parte oriental como negativa, atrasada, vulgar y bárbara, por eso, es necesario introducir la cultura occidental para transformarlo y corregir los problemas. Esta parte hace que este musical tenga un contenido estereotipado.

(2) Aspectos de *Turandot*

El análisis de *Turandot* también se divide en varias porciones. Igual que el análisis de *Madame Butterfly*, la primera parte es una investigación sobre el desarrollo de *Turandot*, por lo cual se puede conocer la transformación y representación de China u otros países orientales desde la leyenda hasta las puestas en escena de la ópera. En la siguiente parte, se analiza el desarrollo del conflicto y las imágenes de los protagonistas de la ópera, así como los elementos libreto. En la tercera parte, son análisis de las puestas en escena, se incluye tanto las representaciones occidentales como las chinas. Por consiguiente, las conclusiones son las siguientes:

1-. A diferencia con *Madame Butterfly*, en los primeros textos (leyenda, poema y cuento legendario) de *Turandot*, no se diseña directamente la imagen concreta de la princesa. Ella solo aparece con un nombre y con poca descripción. Y las descripciones sobre China son historias inventadas e imaginadas por los creadores. Hasta la creación de Carlo Gozzi y Friedrich Schiller, con el contacto y comunicación cada vez más estrecha del Oriente y Occidente, se desarrollan más descripciones sobre el país. Sin embargo, como una historia derivada de la leyenda, los argumentos tienen mucha diferencia con *Madame Butterfly*. La historia que aparece en Japón es muy real que refleja la sociedad japonesa en esa época. Las historias relacionadas con *Turandot* son como una leyenda con la invención de una princesa con sangre fría y cruel y sus tres acertijos para los pretendientes extranjeros. E incluso en la ópera, sus argumentos se concentran en las preguntas de la princesa; esta historia es diferente a *Madame Butterfly*, no es posible hacer aparecer el mundo real.

2-. En el proceso del texto *Turandot*, se puede continuar, añadir y filtrar contenido. A través de utilizar la noción de Yuri Lotman sobre la semiosfera se puede entender

mejor este proceso de desarrollo. Cada renovación respecto al texto de *Turandot* recogen materias desde sus versiones precedentes, y de tal manera la obra consigue su dinámica desde las constantes interpretaciones. En el cambio del texto, el tema de la historia también se modifica. Esto tiene que ver con la actividad y desplazamiento del texto entre el centro y la periferia (Lotman). En el texto de drama y ópera, los elementos chinos se convierten en la parte importante para representar esta historia. Sin embargo, en los primeros textos, no incluyen muchas descripciones relacionadas. Además, la imagen de la princesa también se ha transformado bastante. En la leyenda, la princesa china es más dócil y suave en comparación con su imagen como *Turandot*. Sin embargo, en las obras posteriores, la princesa se convierte en una mujer cruel, arrogante y de sangre fría. Esto refleja la impresión de China para los occidentales en diferentes períodos de tiempo.

3-. En el libreto de Puccini sobre la historia, se añaden más elementos chinos, lo que muestra un intercambio cultural en el siglo XIX, un mayor conocimiento por la apertura de China hacia Occidente. La incorporación de elementos adoptados de la cultura oriental refleja la idea de Puccini en cuanto a restaurar una historia con el contexto cultural del país. Sin embargo, con el límite del conocimiento sobre el país, en el libreto también existen algunos errores y malentendidos que no corresponden a la realidad en la cultura china.

4-. La música en *Turandot* es un signo muy representativo para identificar la cultura china. Al mismo tiempo, tiene la función de transmitir informaciones de cada escena. En la composición de las arias de *Turandot*, la melodía folclórica, *Mòlihua*, aparece muchas veces. La canción que expresa originalmente el deseo del individuo sobre la esperanza y felicidad de amor puro y verdadero cambia el sentido en las representaciones de la ópera. En cada escena, se representan diferentes significados. Los instrumentos musicales son muy útiles para representar estas diferencias. La melodía *Mòlihua* no es más que un indicio del desarrollo en una historia específica, y también es una representación del corazón interior de la princesa china como una mujer común. El uso de esta melodía en la ópera de *Turandot* muestra interpretaciones nuevas de estos compositores italianos sobre la cultura folclórica china.

En la parte de análisis sobre las diferentes puestas en escena, se hace comparación de tanto las representaciones occidentales y orientales como las de diferentes años. En las primeras interpretaciones occidentales sobre la ópera, se incluyen muchos elementos que muestran el malentendido de los occidentales sobre la cultura china. Estos “errores” se reflejan por el uso de vestimenta, forma de peinar y objetos para el escenario. De hecho, en las puestas en escena chinas, se cuida mucho los detalles para representar los elementos chinos.

En la representación de 2015 en Italia, se quitan casi todos los elementos chinos y se utiliza una forma de drama tradicional italiano para realizar las interpretaciones de esta ópera. Este cambio puede ser una modificación moderna y avanzada sobre esta historia basada en el contexto histórico chino. Esto tiene que ver con el texto original de *Turandot*, porque tiene el origen de la leyenda y su desarrollo posterior no cambia los argumentos como un cuento. Y lo que resulta la diferencia entre las representaciones de *Madame Butterfly* y *Turandot* en las formas de puesta en escena. En *Madame Butterfly*, las representaciones son más cerca del mundo real en la sociedad japonesa. Sin embargo, se puede interpretar en distintas maneras.

(3) Conclusiones generales

A través de toda la investigación y el análisis de la representación de “Oriente” en las dos óperas de Giacomo Puccini y otros textos vinculados, encontramos que los elementos orientales fueron contruidos de acuerdo con la imaginación y lo que perciben de los occidentales cuando comunican con el Oriente o lo representan. En este proceso, la construcción de las imágenes sobre los orientales, especialmente para las mujeres, está de acuerdo con el gusto de la época y con la intención de incluir el discurso oriental dentro del occidental. Y esta representación cambia constantemente con el transcurso del tiempo, es dinámica. Por otro lado, a través de esta comunicación intercultural, se ha profundizado en el conocimiento entre el Occidente y el Oriente. En las representaciones más recientes, especialmente, en las puestas en escena de Japón y China, se han corregido muchos aspectos que se consideran estereotipados dentro del contexto cultural de los dos países citados.

“La moda oriental” ha influido en gran medida en la percepción del “Oriente”. Esta moda fue representada por vestimenta, accesorios u otros objetos con elementos orientales que analizamos en este trabajo. Sin embargo, para analizar el significado de estos elementos hay que utilizar una herramienta interpretativa, como la teoría de Lotman sobre la semiosfera en nuestro caso, para el análisis de la representación de elementos orientales en las diferentes óperas interpretadas tanto por los occidentales como por los orientales. Se tiene en cuenta los objetos con valor semiótico que se representan en las óperas y cines. Se incluye, asimismo, la comparación de representaciones diversas de estas óperas. La interpretación de los elementos orientales en las representaciones tiene que considerarse en diferentes espacios de cultura.

El texto de *Madame Butterfly* y *Turandot* siempre mantiene la dinámica semiótica gracias a la existencia de la semiosfera. Cada renovación de las dos obras mantiene los elementos, desarrolla nuevas informaciones y extiende el significado de los textos anteriores. Por eso, el uso de las teorías conceptuales sobre la semiótica de la cultura y la semiosfera es imprescindible para este trabajo y otros temas relacionados con la comunicación intercultural.

A través de investigar la representación del “Oriente” en todo tipos de textos, destaca sobre todo la historia con la mujer oriental y hombre occidental. *Madame Butterfly* y *Turandot* son dos textos que reflejan perfectamente esta tendencia. Se nos muestra que, en la comunicación cultural, los occidentales intentan incluir la cultura oriental en su discurso. No obstante, en el proceso de representar estas óperas occidentales, los orientales también hacen modificaciones de acuerdo con su propia cultura para que sea más “oriental”, por decirlo así, es decir, conforme a sus propios criterios de auto representación culturales. Lo que significa que ellos también quieren recuperar su poder de discurso frente los occidentales y la descripción realizada en las obras.

En cuanto al poder de las mujeres en los objetos analizados, se puede ver el desequilibrio entre las mujeres orientales y los hombres occidentales, la existencia de esta diferencia no solo es por culpa del problema de género del sistema patriarcal, sino por

causa del discurso dominado por los hombres occidentales en los intercambios entre el Occidente y el Oriente.

En cuanto a las tres hipótesis y las preguntas planteadas en la introducción, se puede responder de esta forma:

H1. El Oriente es una “categoría” construida en el imaginario occidental a partir de una serie de lecturas parciales y de elementos filtrados o seleccionados en detrimento de otros posibles.

Esta hipótesis ha sido verificada a lo largo de la investigación y recogida en las conclusiones generales.

H2. Las puestas en escena de *Madame Butterfly* reflejan las diferencias históricas del momento y las relaciones interculturales.

La segunda hipótesis también ha sido confirmada. En las distintas puestas en escena de *Madame Butterfly*, la forma de representar el “Oriente” es diferente. Sus aspectos distintos se reflejan por el diseño del maquillaje, de la vestimenta y todas las actividades (movimientos, diálogos y cantos) en el escenario. Algunas representaciones se concentran en mostrar el “tradicionalismo” de la cultura japonesa y el exotismo de la mujer porque es la parte que provoca el interés de las personas que no están acostumbradas o no conocen esta cultura oriental. Y otras más recientes incluyen elementos modernos (Ópera en Tel Aviv 2016).

H3. La representación de lo ‘femenino oriental’ supone una forma de idealización dentro del sistema patriarcal oriental y occidental.

Esta hipótesis puede ser verificada por la investigación de las puestas en escena de las óperas. En *Madame Butterfly*, la mujer tiene una imagen con mente sencilla y fácil de controlar, lo que se conforma con la necesidad del sistema patriarcal oriental y occidental. En *Turandot*, aunque la princesa tiene su propia voluntad, al final, ella no puede atenerse a sus propias ideas, por lo que se casa con un extranjero. Esto también está en consonancia con la imagen de las mujeres sumisas y obedientes bajo el patriarcado en Oriente y Occidente.

Sin embargo, cuando analizamos las películas posteriores desarrolladas del modo de las dos óperas, el carácter rebelde de algunas mujeres en realidad es incompatible con las maneras opresivas del sistema patriarcal. Las figuras representativas analizadas son Suzie Wong y Song Liling. Existe el conflicto entre la imagen de sumisión oriental/femenina de los personajes de la ópera y la necesidad de modernizar los personajes para hacerlos aceptables por un público actual, más feminista o igualitario.

En comparación con las puestas en escena de las óperas en el tiempo temprano, las representaciones operísticas posteriores especialmente en los últimos años, tiene cambios sobre la imagen de mujer sumisa o destaca más el equilibrio de poder de las mujeres y los hombres. En la puesta en escena de *Madame Butterfly* en el Tokyo Bunka Kaikan (2019), Pinkerton siempre se sintió culpable hacia Cio-Cio-San. No pudo regresar con ella debido a su pierna lesionada. Por lo tanto, ella no tiene ya la imagen de una mujer japonesa que es tan obediente y sumisa que puede morir trágicamente porque no puede conseguir el amor de un hombre occidental.

El suicidio también tiene diferentes sentidos en distintas representaciones. En el libreto de *Madame Butterfly*, la mujer se suicida por perder el amor de su esposo y la destrucción del sueño americano. Por consiguiente, el suicidio significa la sumisión ante el fracaso del objetivo amoroso. Sin embargo, en la puesta en escena 2017 en la Scala de Milán, las representaciones hacen que pareciera que ella se muere por defender su honor de su familia, por ello, tiene el sentido de criticar al ambiente oriental y el occidental como patriarcales. Es una forma de representación que hace más aceptable el caso a los ojos actuales.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- ACEVEDO LATORRE, E. (1980): *Historia del teatro*. México: UTEHA.
- AMORÓS, Celia (1991): *Hacia una Crítica de la Razón Patriarcal*. Barcelona, Anthoropos
- ANDREWS, Tamra (1998): *Dictionary of Nature Myths: Legends of the Earth, Sea, and Sky*. New York: Oxford University Press.
- ASHBROOK, William y POWERS, Harold (1991): *Puccini's Turandot: the End of the Great Tradition*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- BARTHES, Roland (1991): *El imperio de los signos*. Madrid: Oscar Mondadori.
- BARTHES, Roland (1991): *Elementos de Semiología*, traducción por Alberto Mendez. Madrid: Alberto Corazon Editor.
- BEHR, Edward y STEIN, Mark (1991): *The Story of Miss Saigon*. New York: Arcade Publishing.
- BENEDICT, Ruth (2006): *El crisantemo y la espada*. Madrid, Alianza Editorial, S. A.
- BROCKEAY, Wallace / WEINSTOCK, Herbert (1946): *La ópera: historia de su creación y desarrollo: 1600-1941*. Barcelona, Pal-las
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de María Antonia Muñoz. España: Paidós.
- CHIARI, Pietro (1750): “*De' tragici, comici e ciarlatani*”. Leyere seelte di vario materie, piacevoii, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualita da/VA bate Pietro Chían, bresciano, Venecia, Pasinelli.
- DONZEL, Emeri van (1994): *Islamic Reference Desk*. Brill Academic Publishers.
- ECO, Umberto (2000): *Tratado de Semiótica General*, traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, S.A..

- FALCÓN, Laia (2014): *La ópera: voz, emoción y personaje*. Madrid, Alianza
- FERNÁNDEZ, Ana Balbuena (2007): *La Comedia del Arte MATERIALES ESCÉNICOS*. Madrid: Fundamentos.
- FOUCAULT, Michel (2002): *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- FOUCAULT, Michel (2005): “El orden del discurso”, traducción de Alberto González Troyano, Lección inaugural en el Collège de Frunce pronunciada el 2 de diciembre de 1970. Buenos Aires: Fábula Tusquets editores.
- GANYAVÍ, Nezami (2021): *Las Siete Princesas*. España: MANDALA EDICIONES
- GEERTZ, Clifford (2009): *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GOZZI, Carlo (2007): *Turandot*. Coruña: UNIVERSIDADE DA CORUÑA.
- HALL, Jenny (2020): *Japan beyond the Kimono: Innovation and Tradition in the Kyoto Textile Industry*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc.
- HU, Chang y GU, Quan (1990): *Asociación de Cine de Manchukuo: Aspectos de las películas de política nacional*. Pekín: Compañía editorial Zhonghua.
- JAZMÍN, Florencio (1870): *El lenguaje de las flores y el de las frutas*. Barcelona: Librería de Manuel Saurí.
- JIANG, Zhiqin (2010): *La imagen estadounidense de China*. Pekín: Editorial del Renmin.
- KEN-ICHI, Kawakatsu (1964): *Kimonos*. Tokyo : Japan Travel Bureau.
- LI, Yinhe (2009): *Prefacio general: sexo, género y construccionismo social en El género en disputa*. China: Librería Sanlian de Shanghái.
- LI, Xianglan (1988): *El Misterio de Li Xianglan o Li Xianglan: Mi Media Vida*. Liaoning: Editorial del Pueblo de Liaoning.
- LONG, John Luther (2013): *Madame Butterfly*. EE.UU.: CreateSpace.
- LOTI, Pierre (2006): *Madama Crisantemo*. Coruña: EL VIENTO.
- LOWERY, Allison (2019): *Historical Wig Styling: Victorian to the Present*. Londres: Routledge.

- LOTMAN, Yuri (1998): *Semiosfera tomo II*, Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. pp. 88.
- LOTMAN, Yuri (1993): *La Semiótica de la Cultura y el Concepto de Texto* en *Revista el Centro de Ciencias del Lenguaje*, No. 9, pp. 15-20.
- MARTÍNEZ ULLOA, Jorge Bernabé (1991): “*El juego de Michel Foucault*” en *Saber y verdad*”, traducción de Á. Gabilondo). Barcelona: Paidós.
- MOSCOVICI, Serge (1979): *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul S. A.
- MOSCOVICI, Serge (1984): *The Phenomenon of Social Representations*. En Robert Farr y Serge Moscovici (Eds). *Social Representations* (pp. 3-69). Cambridge: Cambridge University Press.
- MAI, Xinen (2019): “*Adaptación alternativa*” y nueva versión de las películas en *Compañía Cinematográfica y de Inversión General durante la Guerra Fría*. Pekín: Compañía editorial Zhonghua.
- MING, Ju Sun (2007): *Japanese Kimono Designs Coloring Book*. EE.UU.: Dover Publications Inc.
- MILLHAUPT, Terry Satsuki (2014): *Kimono: A Modern History*. Londres: Reaktion Books.
- MING, Ju Sun (1986): *Japanese Kimono Paper Dolls*. EE.UU.: Dover Publications.
- PÉTIS de la CROIX, François (2000): *Los mil y un días*. Madrid: Arrayán / SUFI.
- POLANYI, Karl (1944): *The Great Transformation*, New York, Farrar & Rinehart.
- RATTI, Adele y WESTBROOK, Oscar (2004): *Secretos de los samurai*. México: Editorial Paidotribo.
- ROHMER, Sax (1929): *The Mystery Of Dr. Fu-manchu*. London: Methuen and Co. Ltd. London.
- SAID, Edward W. (1997): *Orientalismo*, traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona, Liberduplex, S. L.V. Sant Llorenç d'Hortons

- SALAFRANCA LANZACO, Federico (2012): *La Mujer Japonesa. Un esbozo a través de la historia*. Madrid: Publidisa.
- SCHILLER, Friedrich (2005): *La Princesa China de Turandot: un cuento de hadas de comedia y trágica*, en *Obras completas de Schiller IV*, traducido por Zhang Yushu. Pekín: Editorial de Literatura Popular.
- SCHILLER, Friedrich (2008): *Turandot: The Chinese Sphinx*. Londres: Good Press.
- SCHÜCKING, Levin. L (1969): *El gusto literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCREECH, Timon (2012): *The English and the Control of Christianity in the Early Edo Period* en *Japan Review* 24, pp3-40.
- SHEN, Congwen (1986): *Investigación sobre Trajes Chinos Antiguos*. Taipei: Editorial Nan Tian.
- SYMONDS, John Addington (1890): *Introduction and Sequel to Memoirs by Carlo Gozzi*. London, John C. Nimmo
- TAKESHI, Umehara (1993): *El pensamiento del bosque> salva a la humanidad: el papel de la civilización japonesa en el siglo XXI* 〈森の思想〉が人類を救う——二十一世紀における日本文明の役割. Tokio: Shōgakukan.
- TROMANS, Nicholas (2008): *The Lure of the East: British Orientalist Painting*. Estados Unidos, Yale University Press
- WANG, Yiman (2013): *Remaking Chineses Cinema: Trough the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- WANG, Hui (2005): *La bandera nacional de Japón y la andera del Sol Naciente en Japón*, en *Small Arms*. No. 10, segunda edición quincenal.
- WEI, Maoping (1996): *La Influencia de la Cultura China para la Literatura Alemana*. Shanghai, el Instituto de educación de Shanghai
- XU, Hairong (2000): *Diccionario de Vestimenta China*. Pekín: Editorial Hua Xia
- YAMAORI, Tetsuo (1993): *Folklore del Budismo*, Tokio: Kōdansha.

- YOKOYAMA, Toshio (1987): *Japan in the Victorian Mind: A Study of Stereotyped. Images of a Nation, 1850-80*. Universidad de Michigan
- ZACHETTO, Victorino (2002): *La danza de los signos, nociones de semiótica general*. Ecuador, Abya-Yala.
- ZHANG, Hui (2016): *Poemas seleccionados de Nezami*. Pekín: Commercial Press.
- ZHANG, Hongnian (2003): *Libro escogido de historia de la literatura persa*. Pekín, Kunlun

Artículos y publicaciones:

- ADAMINI, Marina (2016): “Aproximaciones al análisis del discurso en los estudios identitarios” en *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales: Relmecs*, ISSN-e 1853-7863, Vol. 6, No.1.
- ALMAZÁN, Tomás David (2003): “La seducción de oriente: de la chinoiserie al japonismo” en “Artígrama”, en *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*. No. 18, pp. 83-106.
- ARIMURA, Rie (2011): “Las misiones católicas en Japón (1549-1639): análisis de las fuentes y tendencias historiográficas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*”, Vol. 33, No. 98, pp. 55-106.
- BELTRÁN, Joaquín Antolín (2018): “¿Peligro Amarillo? El imaginario de China” en *Occidente entre la geopolítica y la globalización en Inter Asia Papers*. ISSN 2013-1747, No.59, pp. 1-45.
- BRITOS, María del Pilar (2003): “Michel Foucault. Del orden del discurso a una pragmática de lo múltiple en Tópicos”, en *Revista de Filosofía de Santa Fe (Rep. Argentina)*, No.11, 2003, pp 63-82.
- CAMPO FERNANDEZ, Eva del (2001): “Las fuentes y lugares del «Japonismo»”, en *Historia del arte*, No. 11, 2001, pp. 329-356

- CARBONELL ESPINOSA, Joaquín Carbonell (2000): “Pietro Chiari y las polémicas literarias del siglo XVIII. La Chiareide”, en *Cuadernas de Filología Italiana*, pp. 385-402.
- DERRIDA, Jacques (1966): “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas pronunciada” en el *College international* de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, el 21 de octubre de 1966.
- DIVIANI, Ricardo (2008): “Derrida y la deconstrucción del texto. Una aproximación a “Estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” en *La Trama de la Comunicación*, vol. 13, 2008, pp. 359-369.
- DURHAM, Eunice, r. (1984): “*Cultura e ideología*”, en *Dados. Revista de Ciencias Sociales*. No. 27, pp. 14.
- FABRICAND-PERSON, Nicole (2012): “Images of American Racial Stereotypes” en *Nineteenth-Century Japan en East–West Interchanges in American Art*, pp. 80-94
- GARDUÑO, Gustavo Oropeza y FERNANDA, María Zúñiga Roca (2005): “*La Semiótica de Lotman en la Caracterización Conceptual y Metodológica de la Organización como Cultura*” en “*Revista de Ciencias Sociales*”, vol. 12, No. 39, 2005, pp. 217- 236.
- GUAN, Jian (2009): “El origen y desarrollo de la teoría de la representación social: interpretación de la ‘Representación social: una exploración en psicología social’ de Moscovici” en *Investigación Sociológica*, No. 4, pp. 228-242.
- GROOS, Arthur (1989): “Return of the native, Japan in madame Butterfly/ Madame Butterfly in Japan” en *Cambridge Opera Journal*, Vol.1, No.2, pp. 167-194.
- GUITIÉRREZ, Luisa María (2010): “Puccini. La creación del personaje y la atmósfera: Madama Butterfly” en *Revista de Investigación Musical: territorios para el arte*. No. 3, 2010, pp. 127-146.
- ISMAIL, El-Outmani (2007): “Oriente como discurso en el discurso de Occidente” en *Revista de Estudios Literarios*, ISSN-e 1139-3637, No. 34, pp 31-51.

- KATAHIRA, Miyuki (2016): “¿Cómo se ha percibido a Madame Butterfly de Puccini en Japón?: La cuestión de la representación y el entendimiento intercultural” en la educación en alfabetización mediática en Boletín del Instituto de Investigación de la Universidad Momoyama Gakuin, Vol.42 No.1. pp.125-142
- LABORDE CARRANCO, Adolfo A. (2011): “Japón: una revisión histórica de su origen para comprender sus retos actuales” en *el contexto internacional en En-claves del pensamiento*, No. 9, enero-junio, 2011, pp. 111-130
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier (2010): “Entre geishas y samuráis: la imagen del japonés en el cine occidental” en el Congreso Euro-Iberoamericano de Alfabetización Mediática y Culturas Digitales (2010).
- LOU, Yinjie (2021): “Un breve análisis de los colores y estampados del vestuario de la Ópera de Pekín” en *La Casa de Teatro*, No. 18, 2021, pp. 40-41.
- MALDONADO BAEZA, José Ignacio (2014): “Japón a los ojos de un italiano: Madama Butterfly de Giacomo Puccini” en *Revista Pro Ópera*. pp.38-41.
- MIGUEL FERNÁNDEZ, Daniel de (2015): “*Los Recelos a la Modernización al Estilo Norteamericano en España*”, en *Historia y Política*. ISSN-L: 1575-0361, No. 34, pp. 81-111.
- QU, Wei (2011): “Elegía de amor de Nezami y leyendas chinas” en *China leyendo noticias*. Vol. 18, 7 de septiembre de 2011.
- SHENG, Dali (2013): “El misterio del Dr. Fu-manchú y otros” en *Guang Ming Daily*. 25 de noviembre de 2013, vol. 12.
- SUN, Huizhu (2004): “Complejo [Madama Butterfly] de los occidentales”, en *Revista de la Universidad del Sureste*. Vol. 6, No. 6, pp. 53-59.
- TRAMON CASTILLO, Jaime (2006): “El Catolicismo en Japón. Testimonio del Encuentro de Dos Culturas” en *Pharos Artes, Ciencia y Tecnología*, Vol.13, No. 1, pp. 41-57. Chile: Universidad de Las Américas.
- WAKATSU, Kenichi (2010): “Kimono”. Japón: Japan Travel Bureau. P.55-56

ZHANG, Xiaoli (2022): “Sobre la aplicación de [Mòlihua] en la ópera [Turandot] de Puccini” en *Música Contemporánea*, No. 4, pp. 177-179.

ZHANG, Shuping (2009): “Un breve resumen del pensamiento semiótico de Roland Barthes” en *Revista de la universidad de Guiyang*, Vol 4, No.4, pp. 96-99.

ZHANG, Xuhui (2011): “M. Butterfly: La encarnación y subversión de los estereotipos chinos americanos” en *Journal of Yancheng Teachers University*. Vol 31, No. 1, pp. 74-76.

Referencia de internet:

— Astrolabio, sin autor (2016): “Jigai, el ritual femenino de suicidio japonés.”

[Última visita: 21 de noviembre de 2022]

<https://www.astrolabio.com.mx/jigai-el-ritual-femenino-de-suicidio-japones/>

— BELTRAN, Gemma (2011) : ”Principales personajes de la Commedia dell’Arte en Caixa Escena.”

[Última visita: 5 de febrero de 2023]

<http://www.ies-galileo.com/wp-content/uploads/2014/05/Personajes-de-la-Comedia-del-Arte.pdf>.

— CARTWRIGHT, Mark (2019): “La casa tradicional japonesa”, traducido por Lorena Sarre.

[Última visita: 16 de junio de 2022]

<https://www.worldhistory.org/trans/es/2-1426/la-casa-tradicional-japonesa/>

— CARMEN, Mari (2016): “Las máscaras de la comedia del arte. Parte I, en Carnaval de Venecia”

[Última visita: 2 de febrero de 2021]

<https://www.masquemascaras.es/historia-mascaras-comedia-del-arte/>.

— CHIKASHI, Saegusa (1998): “Clase de apreciación de la ópera Madame Butterfly.”

[Última visita: 17 de diciembre de 2022]

<https://www.nntt.jac.go.jp/frecord/opera/1998~1999/kyousitu98/kyousitu98.html>

— DAVIS, Arry (2016): “Israeli Opera Performs Puccini's Madame Butterfly at Tel Aviv's Yarkon Park.”

[Última visita: 3 de mayo de 2022]

<https://www.haaretz.com/israel-news/culture/2016-09-19/ty-article-magazine/in-photos-israeli-opera-performs-puccinis-madame-butterfly-at-tel-avivs-yarkon-park/0000017fe8e9-dc7e-adff-f8ed817b0000>

— DAVISSON, Zack (2012): “What is the White Kimono Japanese Ghosts Wear?”

[Última visita: 10 de septiembre de 2022]

<https://hyakumonogatari.com/2012/04/04/what-is-the-white-kimono-japanese-ghosts-wear/>

— FRENCH, Philip (2014): “The Yellow Peril: Dr Fu Manchu and the Rise of Chinaphobia review – the factors that shaped our fear of China.”

[Última visita: 13 de marzo de 2023]

<https://www.theguardian.com/books/2014/oct/20/yellow-peril-fu-manchu-rise-chinaphobia-review-factors-fear-china>

— FONDER, Jean Claude (2015): “Turandot en la Scala de Milán. “

[Última visita: 26 de julio de 2023]

<https://losamigosdecervantes.com/2015/05/17/turandot-en-la-scala-de-milan/>

— GUO, Xianyin (2017): “Experiencia e introducción del kabuki, un tesoro del arte escénico japonés con más de 400 años de historia, en “Crossing the Sun”,

[Última visita: 6 de mayo de 2022]

<https://crossing.cw.com.tw/article/799>

— KAORU, Tsuyuki (2021): “Comentario sobre Madame Butterfly 1955”

[Última visita: 13 de noviembre de 2022]

<https://filmarks.com/movies/6316>

KAWATAKE, Toshio (2003): “El estilo y belleza del kabuki.”

[Última visita: 10 de mayo de 2022]

<https://www.japonartesesescenicas.org/teatro/generos/kabuki3-1.html>

— KUNIO, Hara (2017): “The Death of Tamaki Miura: Performing Madama Butterfly during the Allied Occupation of Japan.”

[Última visita: 28 de septiembre de 2020]

<https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0011.106/--death-of-tamaki-miura-performing-madama-butterfly-during?rgn=main;view=fulltext>

— MA, Ting (2010): “Auténtica [Madame Butterfly] -Guión No. 1.”

[Última visita: 1 de diciembre de 2022]

<http://www.dongyangjing.com/displ.cgi?zno=10103&&kno=002&&no=002>

— MAGDALENA, Jesús V. (2018): “El Texto como Unidad Comunicativa. Su Adecuación al contexto. El discurso.”

[Última visita: 20 de julio de 2023]

<https://literaturaespanolasigloxxi.wordpress.com/2018/04/10/el-texto-como-unidad-comunicativa/>.

— MOCHIDA, Daisuke (2021): “¿Qué clase de dios es Sarutahiko? Cifras y Beneficios/Introducción a los Santuarios.”

[Última visita: 20 de noviembre de 2022]

<https://xn--u9ju32nb2az79btea.asia/shinto15/shrine108.html>

New National Theater, Tokyo, sin autor (2021): “Madame Butterfly”

[Última visita: 10 de diciembre de 2022]

<https://www.nntt.jac.go.jp/opera/madamabutterfly/>

— NADIA, Khomami (2022): “Royal Opera stages Madama Butterfly with changes to respect Japanese culture.”

[Última visita: 28 de noviembre de 2022]

<https://www.theguardian.com/culture/2022/jun/05/royal-opera-madama-butterfly-japanese-culture>

— OKAMURA, Takao (2004): “What were the errors of the original? The revised edition of Puccini's [Madama Butterfly].”

[Última visita: 20 de diciembre de 2022]

http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm

— PLOU ANADÓN, Carolina (2014): “The Mikado, una opereta japonista”

[Última visita: 15 de junio de 2023]

<http://revistacultural.ecosdeasia.com/the-mikado-una-opereta-japonista/>

— PREDOTA, George (2019): “Puccini: Madama Butterfly Premiered Today in 1904”

[Última visita: 15 de noviembre de 2022]

<https://interlude.hk/puccini-madama-butterfly-premiered-today-1904/>

— s/a REDDIT (2021): “Madame Butterfly performed by an all-Japanese cast.”

[Última visita: 13 de noviembre de 2022]

https://www.reddit.com/r/opera/comments/uzb60l/madame_butterfly_performed_by_an_alljapanese_cast/

— TARO, Nakayama (1984): “Historia de Miko en Japón.”

[Última visita: 3 de enero de 2023]

<https://miko.org/~uraki/kuon/furu/explain/column/miko/book/hujyosi/hujyosi.htm>

— TOSHI, Kohara (2020): “¿Necesitaba morir Madama Butterfly?”

[Última visita: 17 de diciembre de 2022]

<https://www.gqjapan.jp/culture/article/20200611-madam-butterfly>

— USHIJIMA, Bifue (2013): “¿Por qué un cutis blanco es sinónimo de belleza para las japonesas?”

[Última visita: 1 de marzo de 2022]

<https://www.nippon.com/es/views/b02602/>

— WOMACK, Catherine (2019): “‘Madama Butterfly’ like never before: Sung in Japanese and English, with ethnically accurate casting”

[Última visita: 10 de diciembre de 2022]

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-pacific-opera-project-madama-butterfly-20190403-story.html>