

Transtextualidad y tipologías culturales en el cortometraje *Aria*

TRANSTEXTUALITY AND TYPOLOGIES CULTURAL IN THE SHORT FILM *ARIA*

Carmen V. Vidaurre-Arenas*
Arturo Morales-Campos*

Resumen: Se muestran algunas funciones de la transtextualidad propuestas por Gérard Genette, los contrastes entre determinados tipos culturales abordados por Iuri Lotman, y la presencia de acciones simbólicas y caracterizaciones de los personajes dentro del cortometraje animado *Aria* (2001), de Pjotr Sapegin. En concreto, se analizan, por un lado, las posibilidades semióticas de las relaciones que mantiene el hipotexto (la ópera de Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*) con el hipertexto (el propio texto cinematográfico) y, por el otro, las repercusiones políticas e ideológicas que transcriben los contrastes entre los dos tipos culturales principales presentes en dicho filme (la tradición japonesa y la estadounidense).

Palabras clave: artes escénicas; cortometraje; ópera; semiótica; símbolo; diferenciación cultural; conflicto cultural; Japón; Estados Unidos

Abstract: xxSome functions of transtextuality proposed by Gérard Genette, the contrasts between certain cultural types addressed by Iuri Lotman, and the presence of symbolic actions and characterizations of the characters within the animated short film *Aria* (2001), by Pjotr Sapegin. Specifically, it analyze, on the one hand, the semiotic possibilities of the relationships that the hypotext (Giacomo Puccini's opera, *Madama Butterfly*) with the hypertext (the cinematographic text) and, on the other, the political and ideological repercussions that transcribe the contrasts between the two main cultural types present in said film (Japanese and American tradition).

Keywords: performing arts; short films; opera; semiotics; symbols; cultural differentiation; cultural conflicts; Japan; United States of America

* Universidad de Guadalajara, México

** Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

Correo-e: arturo.morales@umich.mx

Recibido: 12 de marzo de 2021

Aprobado: 7 de abril de 2022





Sin título (2021). Técnica mixta: Paola Saldaña.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

INTRODUCCIÓN

Aria (2001) es un cortometraje, cuadro por cuadro (*stop motion* o animación en volumen), con marionetas, del director ruso Pjotr Sapegin. El texto fílmico tiene una duración de 11 minutos y se realizó en formato de 35 mm, a color, con música acompañada de canto y sonidos diegéticos, sin parlamentos. Obtuvo, en 2002, el premio al mejor corto de animación en el Amanda Awards (Noruega), el Odense International Film Festival y el Tallinn Black Nights Film Festival; el premio al mejor corto de ficción en el Aarhus Film Festival; la nominación en la misma categoría en el Genie Awards; y la mención de honor en el DOK Leipzig. En 2001, ya había recibido el galardón al mejor cortometraje en el Montreal World Film Festival.

El fenómeno más visible en este texto es su relación con la célebre ópera de Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, de la que el músico italiano compuso varias versiones, las dos primeras se estrenaron en 1904, y la definitiva, precedida por otras, en 1907. El libreto de esta obra fue una colaboración entre Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, y constituía una derivación de la narración del escritor francés Pierre Loti, *Madame Chrysanthème* (1919). Por su parte, el guion del cortometraje es de Berit Reiss-Andersen, quien hecho otros trabajos para cine y animación.

Aquí nos proponemos el análisis de *Aria* a partir de las propuestas de Gérard Genette acerca de la transtextualidad (1989), un referente en los estudios sobre las relaciones que se pueden producir entre diversas obras, que tuvo una notable importancia en la definición de conceptos posteriores como el de 'transmedialidad'; y algunas aportaciones teóricas de Iuri Lotman (1996 y 1998), de reconocida trayectoria y fundador de la Escuela de Tartu y la semiótica en torno a la tipología de las culturas. En consecuencia, nuestro interés se centra en mostrar algunas funciones de la transtextualidad y en hacer explícitos determinados contrastes entre los tipos culturales

representados en dicho texto cinematográfico. El propósito consiste en identificar la manera específica en que dichos tipos se reactivan, actualizan y ponen en evidencia en la adaptación mediante la parodia, problemáticas de alteridades étnico-culturales que involucran también de género, y el rol que desempeña la protagonista como figura que transita en una frontera cultural representada de manera específica en el cortometraje. Previamente a ello, presentamos parte de nuestras bases teóricas.

CONCEPTOS Y METODOLOGÍA

La transtextualidad, abordada por Gérard Genette en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (publicado originalmente en 1962, reelaborado en 1981 y traducido al castellano en 1989), se define como:

el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989: 9-10).

Genette distingue cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextuales, paratextuales, architextuales, hipertextuales y metatextuales (Genette, 1989: 9-17) que, aunque diferenciadas, guardan estrechos vínculos y no son excluyentes unas de otras. En su trabajo, se ocupa más ampliamente de la hipertextualidad, pero señala las disparidades claras de cada conceptualización propuesta. Así, por ejemplo, al definir una relación intertextual, precisa:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (Genette, 1989: 10).

Genette define las relaciones paratextuales como aquellas que se producen entre una obra y su título, advertencias, prólogo, notas, epígrafes, y otros tipos de señales accesorias “que procuran un entorno (variable) al texto” (1989: 11); entiende la metatextualidad, en principio, como una relación “que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo)” (1989: 13), aunque luego amplía y precisa esta definición; explica que architextualidad es indicativa de un estatuto de género en la obra (1989: 13); y finalmente, encuentra la hipertextualidad, de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado, aunque también haremos referencia a otros de los vínculos que el teórico señala.

Por su parte, Lotman, en sus trabajos sobre semiótica, desarrolla varios conceptos de tipo teórico-metodológico al interpretar la cultura como “todo el conjunto de la información no genética, como la memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales” (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 41). Esta visión le permite señalar que es posible emprender un análisis desde un enfoque semiótico orientado en distintas direcciones: “tendremos derecho a examinar la totalidad de los textos que

constituyen la cultura desde dos puntos de vista: una comunicación determinada, y el código mediante el cual se descifra dicha comunicación en el texto” (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 41). Luego de exponer lo anterior, emprende el desarrollo de una tipología de las culturas, pues afirma:

El análisis de la cultura desde este punto de vista nos asegura que es posible describir los diversos tipos de cultura como diversos tipos de lenguajes y que, de esta manera, pueden aplicárseles los métodos usados en el estudio de los sistemas semióticos (Lotman y Escuela de Tartu, 1979:41).

Años después, Lotman propone la definición de ‘semiosfera’, “un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos *semiosfera*” (1996: 11). Lotman aplica este concepto al estudio de la historia y la antropología cultural. En ese mismo sentido, desarrolla la noción de ‘frontera semiótica’ que caracteriza como un conjunto de filtros mediante los cuales una determinada semiosfera interpreta y traduce los elementos de todo aquello que procede de fuera de ella, pero con lo cual entra en contacto. Afirma Lotman:

El «carácter cerrado» de la semiosfera se manifiesta en que esta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que estos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos (1996: 11).

Esta función es desempeñada por personajes que, en virtud de un don especial o de un tipo de ocupación, pertenecen o participan de dos mundos y

son traductores porque se han establecidos en la frontera del espacio cultural y mitológico. Añade el teórico:

La función de toda frontera [...] se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariable 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 estos 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 y Escuela de Tartu, 1996: 14).

Ampliaremos estas tres nociones en el cuarto apartado.

LA TRANSTEXTUALIDAD EN *ARIA*

A la luz de las propuestas teórico-metodológicas de Genette, la relación más precisa que entre el cortometraje *Aria* y la ópera de Puccini se establece es la de un “texto en segundo grado” (Genette, 1989: 14), es decir, se trata de una obra fílmica derivada en su totalidad del hipotexto que constituye *Madama Butterfly*, lo cual corresponde a una hipertextualidad.

El cortometraje, como hipertexto de la ópera (Genette, 1989: 14), se presenta en la modalidad de una amplia transformación o deconstrucción de naturaleza específica, pues implica la reducción o eliminación de acciones y secuencias de la ópera (la escena prematrimonial; la boda; la confrontación de Cio-Cio con su familia; la relación cotidiana entre la protagonista y su sirvienta; las declaraciones amorosas de la pareja; las intervenciones del cónsul estadounidense; el

cortejo del príncipe Yamadori; el diálogo de Cio-Cio y Suzuki; la conversación entre el Cónsul, Suzuki y Pinkerton; la despedida de Cio-Cio de su hijo; entre otras); la omisión de la mayoría de los personajes (el Cónsul, Suzuki, Goro, el príncipe Yamadori, el tío Bonzo, Yakusidè, el oficial del registro, la madre, tía y prima de Cio-Cio, así como extras, primos, primas, sirvientes), que en el cortometraje se reducen a los protagonistas, es decir, el capitán de marina estadounidense Benjamin Franklin Pinkerton y Cio-Cio San, además de Kate, la esposa del marino; la supresión de parlamentos cantados y, consecuentemente, de las acciones y situaciones aludidas en ellos (el tipo de boda que tiene lugar; el pago que realiza Pinkerton por Cio-Cio, por la bebida y la renta de la casa; la renuncia religiosa de la protagonista; la confesión del Cónsul sobre la actitud de Pinkerton respecto a Cio-Cio; el diálogo de la protagonista y su sirvienta; la revelación de Cio-Cio al cónsul de que ella tiene un hijo; la lamentación de Suzuki por Cio-Cio; la presencia de Kate en la casa y los sentimientos que esto causa en la protagonista). Esta transformación también involucra la representación explícita de acciones que en la ópera se dan como sobreentendidas o no se interpretan, y que son muy importantes en el corto de animación, al punto de constituir su trama principal: la relación sexual entre Cio-Cio y Pinkerton, la partida de Pinkerton, el embarazo de Cio-Cio, el nacimiento de Dolore (hijo de ambos), la relación de Cio-Cio y Dolore, el retorno de Pinkerton a la isla, el reencuentro de Pinkerton y Cio-Cio, la partida de Dolore con su padre y Kate. Adicionalmente, hay niveles de reinterpretación, por momentos paródica (entendida por Genette como una modalidad transtextual de deformación degradante, burla “de cualquier género noble, o sencillamente serio”, 1989: 22), de diversos elementos de la ópera: la caracterización de los personajes, la partida y regreso de Pinkerton, la separación de la madre y el hijo, la incorporación de Dolore a la familia de Pinkerton

y la presencia de cuatro menores de diversas etnias.

Asimismo, se observan fenómenos de adaptación y transposición del material hipotextual (debido al paso de la ópera a un cortometraje de animación con títeres, ‘sin palabras’). En este caso, es necesario destacar que no todos los elementos propiamente operísticos se eliminan, pues se conservan, a modo de intertextos en la modalidad de cita (Genette, 1989: 10), fragmentos del aria “Un bel dì, vedremo” interpretados por Natalie Choquette y otras escenas musicalizadas que aparecen, en mayor o menor medida, resemantizadas en el filme. Ejemplo de ello es “Vogliatemi bene” (otra aria de la obra), que se adapta al momento que representa el contacto sexual de la pareja protagonista.¹ Se recoge también parte de la historia y los vínculos entre los personajes principales, pero con un estilo muy diferente. Observamos cierto nivel de analogías entre algunas de las acciones y fenómenos implicados en parlamentos cantados de la trama operística y las imágenes del corto: la identificación de Cio-Cio con una mariposa y con un juguete;² la adopción parcial de un atuendo y costumbres occidentales por parte de la protagonista, que en el corto se reduce al uso del sombrero del oficial de marina y del gramófono que él le deja antes de partir a toda carrera, luego de acostarse con ella; la presencia misma de esos ‘regalos’. Todos estos detalles no figuran en la obra original.³ En

1 En la ópera, “Vogliatemi bene” acompaña la escena romántica de la primera noche de bodas de la pareja; en el corto, “Un bel dì, vedremo”, reproducida en el gramófono, acompaña el encuentro.

2 En la ópera, Cio-Cio es identificada con una mariposa y una muñeca: “qual farfalletta svolazza / e posa con tal grazietta silenziosa / che di rincorrerla furor m’assale / se pure infrangerne dovessi l’ale” (Illica y Giacosa, 1904: 10); “Con quel fare di bambola” (Illica y Giacosa, 1904: 17). En el cortometraje, tanto ella como Dolore se equiparan a cometas, además de que ambos son literalmente muñecos, marionetas.

3 En la ópera, se presentan los objetos que lleva Cio-Cio a la casa, entre los cuales está la espada con la que su padre debió suicidarse por ‘invitación’ del Mikado.

adición, se reinterpreta el espacio o escenario de los acontecimientos, como el puerto de Nagasaki, la pequeña casa japonesa⁴ y el contexto histórico, pues el cortometraje se desarrolla en un ambiente que incluye una colina, la playa y montes lejanos. En ese entorno, figuran elementos que se transforman en indicadores temporales: personajes y objetos plásticos; el gramófono; un transatlántico; un lujoso automóvil y el atuendo moderno de la esposa; cuyos referentes son anacrónicos respecto de la época en que se sitúa la acción de la ópera, pues refieren a la segunda mitad del siglo XX y no a los primeros años de esa centuria.

Otro aspecto relacionado con las propuestas conceptuales formuladas por Genette es la función del título del cortometraje, uno de los elementos paratextuales, de acuerdo con las formulaciones del metodólogo francés (1989: 11), que procura un comentario de índole pseudo-metatextual (1989: 328). En ese sentido, cualquier texto:

raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo* (Genette, 2001: 7).⁵

En concreto, un paratexto permite que un texto pueda proponerse “como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (Genette, 2001: 7). Es importante precisar que, para Genette, el metatexto constituye un comentario “que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo),

4 “Collina presso Nagasaki. Casa giapponese, terrazza e giardino. In fondo, al basso, la rada, il porto, la città di Nagasaki” (Illica y Giacosa, 1904: 1).

5 Es importante aclarar que, con el término ‘texto’, Genette se refiere, en todo momento, a obra literaria. En nuestro caso, lo extendemos a las producciones fílmicas.

e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (1989: 13). El término ‘metatexto’ fue aplicado por el teórico para definir principalmente la relación que un texto crítico mantiene con una obra artística. Sin embargo, señala que hay importantes excepciones, entre las que se encuentra la de no existir necesariamente una relación entre ambos, sino una indicación en la obra de ficción de la aceptación de un género (Genette, 1989: 17), en este sentido, con función architextual (Genette, 1989: 13). Tal indicación se realiza mediante una alusión que puede adoptar la forma de un “elemento citacional de apoyo” (Genette, 1989: 17). Ahora bien, cuando el metatexto señala una obra que no es de crítica sino de ficción se denomina pseudo-metatexto (Genette, 1989: 328).

Aclaremos que, en otros corpus teórico-metodológicos, el término ‘metatexto’ se entiende como sinónimo de ‘metaficción’ (tal y como lo entendía Gass, 1970: 25).

En el cortometraje, el título anuncia y evoca la relación de este con el aria más famosa de la ópera, “Un vel dí, vedremo”, y cumple una doble función; por una parte, como si fuera un comentario crítico, reproduce dos componentes de la obra dramática que resultan centrales en el filme: la espera y el anhelo de Cio-Cio. Esto se logra mediante la inserción de la conocida aria. Dicha pieza se creó para que la cantara una soprano y enuncia, mediante el canto, la espera de la protagonista y el deseo del regreso del ser amado que ha partido. Por otro lado, conecta con ese fragmento de la ópera de Puccini que figura como intertexto citado por medio del cual se expresa la subjetividad de la protagonista del cortometraje, al mismo tiempo que su componente lírico condensa la trama principal del texto animado. De forma irónica, el aria no es interpretada Cio Cio directamente en el corto, sino que, al inicio, se hace presente gracias a la melodía que sale del gramófono y anuncia los acontecimientos que serán representados de forma parcial y con la ausencia de diálogos.

La transcodificación intertextual del aria tiene implicaciones semánticas singulares, pues para el receptor que reconoce la voz de la soprano implica la referencia explícita a una cantante profesional que en numerosas ocasiones ha demostrado cierta irreverencia al interpretar piezas de gran dificultad técnica, lo que refuerza el enfoque humorístico que tiene gran parte del corto. En este caso, podemos hablar de una verdadera transcodificación musical porque el aria interpretada por la soprano se ve afectada por los códigos cinematográficos al transformarse en un conjunto sígnico de la banda sonora que anuncia, dirige, complementa y comenta las acciones que el espectador ve representadas. Lo mismo sucede con los elementos incorporados del hipotexto, que sufren una transcodificación y entran en un sistema en el que los signos y códigos cinematográficos y culturales son distintos a los que caracterizan y regulan los de la ópera.

Varios mecanismos hacen palpable la orientación específica que tiene la reinterpretación del hipotexto en la nueva versión hipertextual (Genette, 1989: 14). La estructura circular de la historia que se plantea en el cortometraje es uno de ellos, pues el filme da inicio —luego de ofrecer la imagen de la protagonista en plano holandés y completo— con un encuadre panorámico del océano, en cuya parte central se observa una isla de forma semiesférica y un pequeño islote próximo a la misma. Enseguida, vemos el acercamiento de una mariposa que se eleva del prado y vuela para posarse sobre la cabeza de Cio-Cio, encuadrada en plano medio. El corto concluye, luego de la autodestrucción de ese personaje-marioneta, justo con el vuelo de la mariposa que se asienta en la cabeza de una figura idéntica a Cio-Cio, cerrando el ciclo y, paradójicamente, volviendo a abrirlo. La microsemiótica de la circularidad se hace así presente tanto a nivel de las imágenes (la isla, por ejemplo) como de la banda sonora, por la repetición de ciertos fragmentos del aria en varios momentos de la narración visual (reproducida en el gramófono o como

melodía de fondo). La pieza musical, entonces, reaparece como *leitmotiv*, sobre todo al principio y al final de la animación.

Otro punto que merece la pena atender es que, al reinterpretar la historia, esta se ha reducido a una serie de acciones principales, eliminando las que eran explícitas en la ópera para destacar aquellas que no figuraban: encuentro sexual; alejamiento de Pinkerton; espera constante en soledad de Cio-Cio; embarazo; nacimiento y crecimiento de Dolore, separación del hijo; autodestrucción de la protagonista cuya mariposa identificatoria ‘sobrevive’.⁶ Los hechos anteriores corresponden también a un ciclo, aunque afectado por un referente simbólico que introduce la microsemiótica de la perduración trascendente mediante el signo de la mariposa y por la sugerencia de la repetición de los acontecimientos representados. En esto, notamos una concepción de lo temporal mitificado, en el sentido en que Mircea Eliade describe el ‘mito del eterno retorno’, a saber, como una reactualización de las acciones asociadas a un relato fundacional o heroico (2001: 22).

Se visualizan, en adición, elementos que contribuyen a una mitificación de los personajes. Veamos algunos ejemplos. Cio-Cio no solo se identifica con una mariposa, sino que habita en un entorno que se supone natural: una isla, una colina, la playa rodeada de hierba y viento, el cielo, el océano y las montañas. En este espacio no requiere comer, dormir ni procurarse sustento alguno. Su vientre durante el embarazo, una pecera de cristal, la pone en relación con la morfología del sitio en que vive, aparentemente sola (aislada). Su hijo es, dentro del recipiente, un pequeño pez rojo cuyo nacimiento constituye una metáfora visual, pues para llegar al mundo golpea el cristal de la pecera en que está contenido y lo rompe, después emerge junto con el agua que lo rodea y se vierte en la arena. De este modo, el alumbramiento acontece en condiciones

6 La mariposa ha sido ampliamente identificada como símbolo del alma o psique y como posibilidad de cambio.

también 'naturales'. Además, ese ser análogo a un pez, a un ser marino, va adquiriendo el aspecto de un niño entre las manos de su madre; en este sentido, el hijo se relaciona con el océano que rodea la isla, pero mediante esta representación metafórica se introduce también una peculiar referencia a la evolución de la vida en relación con el concepto de 'océano primigenio', generador de lo viviente. Las imágenes refuerzan, a la vez, la marca semántica 'maternidad', llevada a cabo bajo condiciones de extrema sencillez y ajenas a todo elemento externo, a cualquier signo de desarrollo urbano o tecnológico, salvo la ropa que usan siempre los personajes.

La relación madre-hijo figura también mitificada porque el pequeño se mantiene unido todo el tiempo a Cio-Cio por un largo cordón umbilical, lo que permite que cuando él va creciendo jueguen juntos a alternarse en el papel de cometas (o papalotes). Este recurso textual, por un lado, los dota de la capacidad de volar y, por el otro, destaca el vínculo que mantienen con el viento, que constantemente agita la desordenada cabellera de la protagonista. Para ella, en particular, el signo 'volar' la modeliza como una mariposa.

Añadimos a lo anterior que, en la reinterpretación hipertextual, se hace presente un conjunto de elementos paródicos manifiestos en el aspecto y gestualidad de los personajes: el encuentro sexual explícito; la manera graciosa en la que revolotean los cabellos de Cio-Cio; la carrera del marino al irse; la música que sale del trasatlántico en que regresa Pinkerton, indicación de la fiesta que tiene lugar en el barco y que contrasta drásticamente con la situación de espera en aislamiento y anhelo, por más de una noche, de la protagonista (de hecho, ella se adorna la cabeza con un diadema de flores para encontrarse con el capitán); el aspecto de Kate como una muñequita junto a un auto lujoso de juguete; cuatro marionetas de niños, con rasgos de diferentes etnias, que aguardan en el auto y pueden considerarse 'hijos' de la pareja sonriente, rubia y moderna.

Si bien la función de estos elementos paródicos es clara, en tanto contribuyen a la cosificación de los personajes, derivada de forma parcial de la técnica de animación —en la cual encontramos figuras artificiales, aunque antropomórficas, que permiten la ilusión de estar frente a seres-objeto con movimiento autónomo—, introducen el humor y desmitifican situaciones con cierto grado de dramatismo, asimismo, tienen implicaciones semánticas muy concretas en cada caso particular en que figuran dentro del cortometraje.

Así, por ejemplo, podemos observar que en la reinterpretación del hipotexto sobresale el componente sexual mediante la escena explícita de intercambios eróticos entre la pareja desnuda sobre la hierba. Los gestos apasionados de Cio-Cio, que contrastan con el hecho de que lo que vemos son marionetas, producen un efecto humorístico. La despedida de los amantes, luego de besarse, mientras la mariposa en la cabeza de la protagonista agita las alas, se destaca por la carrera veloz que emprende el marino, colina abajo, para alejarse de la joven; detalle que no es solo cómico, también constituye un comentario sobre dos diferentes actitudes ante lo que se representa: la separación.

Los personajes son caracterizados como estereotipos reconocibles, lo que también contribuye al humor, pero mantienen signos identificadores de distintas tradiciones culturales y dos etnias precisas, claramente diferenciadas en el filme. Los representantes de la cultura estadounidense, son Pinkerton, Kate y los dos muñequitos-hijos rubios de plástico. El hombre viste de marino y su esposa luce a la moda. Estos componentes contribuyen a hacer parecer a la pareja como los juguetes de la firma Mattel, Barbie y Ken. La propia presentación de Kate es similar a determinadas actuaciones de Barbie en los anuncios publicitarios de la marca. En cuanto a sus características físicas, ambos ostentan rasgos caucásicos muy específicos: 'piel' rosada y 'cabello' rubio. Como mencionamos, la introducción de

Kate es peculiar, ya que se asemeja a una modelo que posa junto a un auto de fantasía para lucir su cabellera, su cuerpo y su ropa informal, pero impecable. Un detalle, al parecer mínimo, arroja información significativa acerca de su caracterización, cuando mueve la cadera para ‘modelar’ se percibe un chirriar plástico, sonido que contribuye a asociarla con lo artificial.

Cio-Cio, en cambio, tiene pelo negro, piel clara, ojos pequeños y rasgados,

algunas partes de su cuerpo son de tela (piernas, zona pélvica y brazos), viste una sencilla *jukata* (que se irá desgastando con el paso del tiempo), no lleva calzado. Sus atributos y papel son indicadores claros de una fuerte diferencia étnico-cultural y de estratificación económica con respecto de los personajes que representan la parte estadounidense.

Dolore conserva varios rasgos físicos de su madre, al punto de que es difícil saber si se trata de un niño o una niña, salvo por su atuendo. No poco relevante es que su primer llanto (un chillido agudo y animal) se mezcla de manera cómica con la voz de la soprano, quien interpreta el aria que el gramófono, supuestamente, ‘reproduce’ en ese momento. Un poco más tarde, el pequeño, de unos tres o cuatro años, aparece como la versión minúscula de Cio-Cio, aunque con dos coletas en la cabeza y una especie de mameluco holgado.

El largo cordón umbilical que une a madre e hijo constituye otro elemento humorístico, pues en ocasiones hace parecer que el niño es una mascota atada a una correa y, en otras, sirve para propiciar juegos entre Cio-Cio y Dolore, lo que en parte justifica que estos personajes vuelen. Con base en lo anterior, el cordón es un elemento simbólico y mitificador, pero también paródico.

Otro detalle del mismo tipo se hace presente cuando, luego de que por fin se ha producido el retorno de Pinkerton, del barco en que ha llegado provienen luces, música y risas. Esta escena da a entender el poco interés del padre por la espera de Cio-Cio y Dolore a la intemperie. La oposición

fiesta-diversión-integración-desinterés/aislamiento-espera-segregación-anhelos afecta en forma correspondiente y radical a los personajes. La escena no solo produce humor por contraste, sino que contribuye a destacar el abandono que sufre Cio-Cio, su rol solitario de madre, mientras el marino se divierte en el buque. Tales signos complementan la caracterización de las desiguales condiciones de los protagonistas.

A estos signos se añaden otros, pues a la mañana siguiente arriba Pinkerton con su nueva ‘familia’ a la colina. El hombre, repentinamente, arrebató a Dolore de los brazos de Cio-Cio y lo entrega a Kate, quien lo carga para luego ponerlo dentro del auto. La separación madre-hijo coincide con el brusco rompimiento, por parte de Pinkerton, del cordón que los une. Esta escena dramática es presentada mediante un reducido número de acciones sucedidas rápidamente que crea un contraste marcado y paródico con respecto al contenido que implican.

El hecho de que Kate coloque al niño en el coche implica su inmersión directa en el espacio de la modernidad, lo artificial y tecnológico con que se relacionan los personajes extranjeros. Dolore verá modificado así su estatus social: al inicio, su entorno se había caracterizado por el contacto con la naturaleza en condiciones precarias, sencillas, primigenias, donde permanecía aislado junto con su madre biológica; posteriormente, pasa al ambiente de su madre sustituta, el espacio de lo plástico y la moda, pero también de lo multiétnico, representado por los nuevos ‘hermanos’. El cambio de vida no es del todo sencillo, ya que se da bajo una relación de subordinación hacia las figuras de autoridad estadounidenses que representan el padre y Kate.

La semiótica de la maternidad tiene un gran peso en el cortometraje y posee características específicas. Recordemos que, al estar relacionada con los elementos previamente descritos de lo natural, se opone a lo artificial. En igual medida, contrasta con la estructura familiar extranjera

representada en el filme. Después de haber tenido relaciones sexuales con Cio-Cio, Pinkerton se marcha y solo vuelve cuando Dolore es ya un infante; la madre se ha encargado de su cuidado y desarrollo, de acuerdo con la narrativa visual. Veamos el alcance de la noción 'maternidad' y del cordón vinculante. La figura paterna está ausente durante todo ese tiempo; al regresar, se reduce a imponer su voluntad y su visión de las cosas, puesto que despoja a la protagonista de su máspreciado bien, modificando drásticamente las circunstancias anteriores del vínculo materno-filial natural. Esta separación se simboliza mediante el brusco corte del cordón umbilical. La violencia de la acción se expresa de forma clara mediante el gesto somático de Cio-Cio que se dobla de dolor, a lo que se añade la entrega del pequeño a una madre sustituta.

En esta gran transformación o deconstrucción, aunque se conservan ciertos elementos, también se reinterpreta el apego de la protagonista por el marino, su espera aislada, el anhelo de reencontrarse con su amado, su abandono y la separación de su hijo, todo lo cual contribuye a modelizar a los personajes. Pero hay otros aspectos incorporados que no provienen del material hipotextual: Cio-Cio se caracteriza por su relación con la naturaleza; la fidelidad a sus conductas habituales; el apego marcado por su descendiente; la pertenencia a un espacio connotado por lo mítico y simbólico; el acentuado contraste con Pinkerton y Kate, que están relacionados con lo artificial (lo plástico), la fiesta, la relación de pareja 'abierta' o 'liberal', la adopción (colección) de numerosos hijos de otras etnias, el uso de tecnología y la moda.

Un punto interesante de la oposición natural artificial se expresa al final del corto. Ahí, vemos que pese a que la marioneta de Cio Cio tiene componentes orgánicos, luego de ser tratada como objeto desechable por Pinkerton se traslada fuera del espacio 'natural' en el que ha estado actuando a un lugar ajeno en el que se desbarata violenta y sistemáticamente. Durante esa

autodestrucción, se exhiben los materiales artificiales de los que estaba hecha, mismos que, luego del desmembramiento feroz y prolongado, son llevados por el viento para finalmente convertirse en mariposa. Este último signo animal identifica y asocia al personaje de nuevo, con lo natural, a la vez que simboliza una estructuración cíclica de lo trascendente y mítico.

Puede cuestionarse que desvinculemos a Cio-Cio de lo artificial, pues es un títere con un interior mecánico, lo que se muestra explícitamente en el filme. Empero, queremos señalar dos situaciones. En primer lugar, al estudiar el papel del muñeco en la cultura, Lotman señala: "al pasar al mundo de los adultos, él lleva consigo el recuerdo de un mundo infantil, folclórico, mitológico y lúdico" (2000: 99). El teórico añade que, en la esfera de la imaginación, esta figura puede portar no solo elementos semánticos materiales, conductas, sino componentes más complejos del texto cultural. Posteriormente, contrapone dos clases de muñecos: uno remite al universo acogedor de la infancia y se relaciona con el folclore, el cuento maravilloso y lo primitivo; el otro, recuerda la civilización, la alienación y lo artificial (Lotman, 2000: 100). Por ello podemos señalar que en el corto se representan ambos.

En segundo lugar, subrayamos la circunstancia mecánica del interior de Cio-Cio. Ella, al deshacerse de su 'piel' y mostrar el complejo metálico-robótico (como si fuera su esqueleto), no hace sino enfatizar el vaciamiento de su ser: el violento contacto con algunos agentes de la civilización occidental le ha producido una profunda deshumanización.

TIPOLOGÍAS CULTURALES, SEMIOSFERAS DIFERENCIADAS Y FRONTERA SEMIÓTICA

En todo texto en 'segundo grado' se hace visible la conservación de ciertos contenidos semánticos y estructurales que ya estaban presentes en

el hipotexto, en este caso, el tipo de relaciones interculturales que se establecen entre dos personajes y representan dos semiosferas diferenciadas, de acuerdo con Lotman (1996).

Recordemos que, en la ópera, se hace referencia específicamente a Nagasaki a principios del siglo XX, y a la situación de las mujeres japonesas frente al imperialismo estadounidense representadas por el personaje de Cio-Cio, una joven *geisha* de quince años vendida a Pinkerton por cien yenes diarios con la que este tiene una boda temporal y legal. Si bien la obra no se centra en denunciar las prácticas del colonialismo (simbolizado en la figura del marino) ni en la recuperación de una moda orientalista, propia de la época de Puccini y de los autores del libreto, logra mostrar ciertos estereotipos significativos. El marino, en concreto, se presenta a sí mismo, a su país y a su cultura como paradigmas privilegiados: aprovecha las situaciones en su beneficio, económica y sexualmente; tiene gusto por la bebida y las conquistas amorosas en cada puerto; solo se compromete temporalmente con la joven *geisha*, falsa esposa contrapuesta a la verdadera cónyuge estadounidense a la que aspira,⁷ orgulloso de su nacionalidad. Sin embargo, la cultura japonesa tampoco se exhibe de manera idealizada, pues se reitera el interés económico que mueve a los personajes nipones. No obstante, es importante aclarar que Cio-Cio se ve motivada únicamente por un amor profundo e inexplicable hacia el capitán, a quien apenas conoce y que actúa de manera que no parece ser digno de ese afecto. Bajo el mismo tenor, están el tío y el padre: uno motivado por la fidelidad religiosa y patriótica, el otro, guiado por su sentido de obediencia y honor, que lo llevan al suicidio.

7 “Dovunque al mondo lo Yankee vagabondo / si gode e traffica sprezzando i rischi. / Affonda l'ancora alla ventura. / [...] Affonda l'ancora alla ventura / finché una raffica / scompigli nave e ormeggi, alberatura. / La vita ei non appaga / se non fa suo tesoro / i fiori d'ogni plaga...” (Illica y Giancosi, 1804: 8).

La reinterpretación y representación de las caracterizaciones culturales en el cortometraje merece mayor atención y, para su análisis, consideramos las formulaciones realizadas por Lotman.

En “El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX”, Lotman describe una clasificación de la cultura, a partir de los códigos semánticos dominantes en contextos históricos determinados, para identificar características específicas, precisar los tipos culturales y la forma en cómo los códigos dominantes de una cultura se replican en diversas realidades sociales (derecho, conducta moral, etc.). Si adaptamos sus observaciones a las dos representaciones culturales (semiosferas opuestas) que figuran en *Aria*, podremos observar que la tradición de Cio-Cio manifiesta algunos elementos propios de lo que Lotman denomina “tipo semántico-simbólico de la cultura”, del que dirá:

Este tipo de código de cultura [está] basado en la semantización (o incluso simbolización) tanto en toda la realidad que rodea al hombre, como de sus componentes [...]: los distintos signos no son otra cosa que distintas semblanzas de un mismo significado, sinónimos suyos y contrarios [...] La división tajante del mundo en dos grupos contrapuestos [...]. En un grupo se encontraban los fenómenos con significado, y en el otro estaban los fenómenos de la vida práctica. Estos últimos era como si no existieran (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 43-44).

En el filme, Cio-Cio aparece modelizada no simplemente como un personaje afectado por fenómenos de mitificación y simbolización (mujer-mariposa que vuela), sino que hace objeto de simbolización las acciones de su actuar: ella ha intimado sexualmente con el marino, por tanto, han quedado enlazados, de ahí que espere su regreso sin necesidad de que él le haya dicho una palabra o mostrado un gesto. Ese vínculo

simbólico es el hecho que tiene significado para la joven, por ello no le da importancia alguna a que Pinkerton se haya alejado de ella a toda carrera después de su encuentro.

Desde esta perspectiva, Lotman señala que los fenómenos de la vida práctica “es como si no existieran”, de hecho, no están presentes en el cortometraje. Cio-Cio se desenvuelve, prácticamente, dentro de un entorno simbólico: única habitante de una isla circular en medio del océano, no requiere comer, ni dormir, ni actuar como personaje análogo a un ser con necesidades biológicas. Además, transforma su espera en un ritual, tal como señala Lotman para este tipo de cultura: “cualquier forma de actividad [...], para ser un hecho con valor social, tenía que transformarse en un ritual” (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 46). Así, la vemos aguardado rodeada por diversos contextos y situaciones temporales.

La protagonista no se desprende de la gorra que le puso en la cabeza el marine ni del gramófono que le obsequió antes de partir, de manera que estos objetos se convierten en símbolos que expresan su relación con él y, evidentemente, su presencia indirecta. Lotman señala, sobre este tipo de tradición cultural semántico-simbólica:

El signo tenía importancia por su función de sustitución. Esto resalta inmediatamente su doble naturaleza: al sustituto se le consideraba contenido y al sustituyente, expresión [...] Por consiguiente, el concepto de parte asume un contenido originalísimo. La parte es homeomorfa al todo: no es fracción del conjunto sino un símbolo suyo” (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 46).

La gorra y el gramófono son interpretables, de acuerdo con tales códigos, como sustitutos y partes, es decir, signos metonímicos del personaje que los obsequió, según expresan las acciones de Cio-Cio. En este sentido, no es poco importante que cuando la joven va a parir junto a su gramófono, se voltee con pudor, como si el objeto

podiera observarla; además, la gorra del capitán vuela de su cabeza justo cuando ella descubre la presencia del transatlántico, lo que indica el retorno de los marinos, y con ellos, el de su amante. Cio-Cio ya no se preocupa por recuperar la prenda, pues en su lugar se reunirá con el dueño original de la gorra.

La representación de Pinkerton es, además, la de un personaje en cuya cultura la “visión del mundo se basa no ya en el principio sintagmático sino en el paradigmático” (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 49), de aquí también que “el conjunto de las oposiciones semánticas particulares tiendan a reducirse en antítesis [...], series semánticas” (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 49). Dicho fenómeno se materializa en el corto como la serie de elementos que rodean al marine, traducibles a series semánticas: isla-océano, presencia-ausencia, anhelo-olvido, día-noche, reunión-separación, vida-muerte, en relación con la interpretación visible de los hechos desde la perspectiva esencialista: relación sexual-compromiso de unión, regalos, beso e hijo-compromiso de unión.

Sin embargo, las similitudes observadas en la caracterización cultural de Pinkerton no son idénticas a las señaladas por Lotman para ese tipo de cultura, pues, entre otros aspectos, el referente religioso está ausente en el filme, así como la importancia que se concede a la palabra en la tradición que representa Cio-Cio. En cambio, se destaca lo que Lotman describe como ‘principio icónico’, que prevalece en dicho tipo cultural (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 51-52).

En contraparte, el marine es caracterizado como parte de una cultura que corresponde a la que Lotman denomina sintagmática, en la cual: “El practicismo, por un lado, llevaba una alta valoración de los ‘conocimientos’ útiles y, por otro, a una actitud despreciativa e irónica hacia el pensamiento” reflexivo o teórico (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 54-55). Pinkerton actúa de acuerdo con ese pragmatismo: a cambio del encuentro sexual da un gramófono

y una gorra; una vez satisfecho su deseo, se va; al regresar, se entera de que tiene un hijo y se lo lleva; no le interesa ponderar las consecuencias de sus acciones. A esto se añade que en los códigos de este tipo cultural, “se sustituía la estructura semántica por la sintagmática. El significado de un hombre o de un fenómeno no venía determinado por su relación con las esencias de otro plano, sino por su inserción en un plano determinado” (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 55). Es decir, el marine interpreta su relación con Cio-Cio de manera distinta a ella por sus modalidades de inserción en el plano de su propia experiencia. Pinkerton toma y disfruta lo que hay a su alcance sin preocuparse. A lo anterior, agrega Lotman:

En este caso el concepto de ‘parte’ asume un significado distinto del que tiene en el código ‘semántico’: la parte no equivale al todo y se reconoce con alegría su propia insignificancia [...]. El todo no es el significado de la parte, sino la suma de las fracciones sintagmáticamente organizadas (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 55).

Al entregarle su gorra y el gramófono a Cio-Cio, el marino no asume que estos objetos son símbolo de algo sustancial, un compromiso, sino que lo interpreta como una suerte de ‘regalo’ insignificante por un servicio. Él organiza sintagmáticamente la situación: relación sexual-obsequio-despedida. Podemos notar que la conducta del personaje hace visible otro fenómeno que Lotman identifica como característico de este tipo cultural, pues para el marine la dignidad del sujeto “no deriva de la naturaleza de cada uno, sino del lugar que ocupa en el sistema” (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 56). A lo anterior se suma que el sujeto que no forma parte de este entramado no posee significado.

Cio-Cio no está incluida en el sistema al que pertenece Pinkerton, por tanto no tiene sentido alguno para él ni la consigna digna, no le

interesa su situación y en ningún momento pide su consentimiento en cuanto al destino que tendrá su hijo o ella misma.

Hay aquí una variante importante respecto al esquema propuesto por Lotman. El personaje que no pertenece al propio sistema (semiosfera) es percibido como hostil; sin embargo, en el cortometraje la joven es vista más bien bajo el signo ‘objeto de uso’.

Aunque Lotman describe con menor extensión el tipo de cultura que el marine representa, señala un rasgo más que es posible relacionar con la caracterización del personaje:

La inserción en el desarrollo temporal es un aspecto esencial de la organización de este tipo de cultura [...] Además de la contraposición viejo/nuevo, donde al primer término se le considera negativo y desvalorizado y al segundo lleno de valor (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 57).

Estos puntos se manifiestan en el texto fílmico, como sabemos, mediante la diferenciación de los contextos de los protagonistas: Cio-Cio se relaciona con un ambiente natural, primigenio, en el que no hay signos de desarrollo tecnológico; Pinkerton, por su parte, se asocia a los ‘inventos’ y la modernidad, con elementos como el gramófono, el transatlántico, el auto y Kate. El hombre establece una diferenciación marcada y desvalorizante entre el pasado con la joven japonesa y su relación presente con su muñequita rubia.

El marino no actúa plenamente como quien forma parte de una cultura paradigmática o asintagmática, otro tipo identificado por Lotman, pues le otorga valor de signo determinante a su uniforme; nacionalidad; a las características de su compañera estadounidense; y al hecho de que considera a Dolore propiedad suya, por lo que puede tomarlo, separarlo de su madre, determinar su suerte y sumarlo al resto de su colección multiétnica de niños.

Debemos considerar también, como señala Lotman, que los códigos dominantes que se han descrito no son los únicos que operan en la caracterización de los tipos de culturas representados por los personajes:

uno de los sistemas de codificación inevitablemente asume un papel dominante. Esto depende del hecho de que los sistemas comunicativos son al mismo tiempo sistemas de modelización, [...] construyendo un modelo del mundo [...] acentuando alguno de sus elementos, y eliminando una parte como insignificante (Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 42).

El cortometraje corresponde así a un escenario que puede considerarse en un límite que Lotman calificaría como ‘periférico’, en tanto que en ese espacio, alejado del centro de poder, tiene lugar el encuentro de dos personajes caracterizados como paradigmas de culturas diferenciadas (aunque se eliminan ciertos del referente real), dos semiosferas distintas bajo relaciones específicas de dominación y subordinación determinadas, en parte, por los propios códigos que regulan una y otra visión del mundo, manifiestas en las acciones e interpretaciones de los personajes y en su ‘realidad’ sígnica.

Al concebir el todo cultural como un complejo cerrado de continuum semiótico, Lotman observa la importancia que desempeña la noción de frontera y los fenómenos que determinan la traducción de los elementos ajenos a la semiosfera a un lenguaje propio de ella. Si aplicamos estas nociones al análisis del cortometraje, tendremos que precisar que el espacio de la isla adquiere la función de frontera espacial (física) y cultural (semiótica), pues aquí un sujeto perteneciente a una semiosfera entra en contacto con diversos elementos de otra a los que, para darles sentido, aplica los filtros interpretativos y los códigos vigentes en su tradición. Cio-Cio desempeña aquí el papel de mediadora o traductora cultural de una semiosfera ajena a otra que le es propia.

Ahora bien, tenemos que considerar que la inserción de dos semiosferas distintas se efectúa desde la instancia productora de una tercera que, en este caso, corresponde a la de la cultura en la que se realiza la cinta. Lotman no propuso una tipología para esto, sin embargo, algunas características del texto fílmico hacen visibles algunos de sus elementos a partir de las remodelizaciones que operan en él.

Si volvemos al título del cortometraje —aunque sabemos que todo vocablo es afectado por una reducción o precisión semántica debido al contexto en que figura—, podemos observar que el término ‘aria’ aparece en esta obra fílmica del siglo XXI. En este caso, su existencia se ve modelizada por un proceso de desestabilización que hace posible interpretar una doble semántica y, en adición, está determinada por el conjunto de elementos presentes en la narrativa visual. Se observa, pues, que este paratexto-título tiene como primer referente el mismo sentido que en el discurso musical. No obstante, la presencia de un conjunto de signos que indican identidades étnico-culturales claramente diferenciadas y relaciones de jerarquía específicas permite que se recupere la semántica relativa al grupo étnico que habitó la India y otras regiones de Asia Menor. Nos referimos a la reinterpretación que surgió dentro del nazismo en la que subyacen ideologías racistas, vigente no solo durante la Segunda Guerra Mundial sino en el resurgimiento actual de esta corriente ideológica en diversos países industrializados. En el filme, el término ‘ario’ se asocia a los individuos provenientes de los Estados Unidos y no a los japoneses. De este modo, el paratexto-título constituye aquí un referente irónico que anuncia también la transcripción del tipo de vínculos étnico-culturales del personaje masculino, símbolo de una cultura dominante e imperialista-paternalista. Este tipo de relaciones está marcado por el signo de la subordinación, lo que explica que el marino reduzca a la condición de ‘hijos suyos’ a los cuatro infantes ‘coleccionados’. La respectiva madre de cada

pequeño carece de significado para Pinkerton por no formar parte de su sistema étnico-cultural, lo que se metaforiza mediante las acciones representadas en la cinta, en específico, la separación de cada uno de los hijos de su progenitora. Lo mismo hace con Dolore al cortar de tajo el simbólico cordón umbilical que une a esa madre-isla, madre-naturaleza, madre-mariposa, con su descendiente. Esta lectura proviene de la circularidad del texto, abordada en el apartado anterior.

El ciclo de la mariposa (que primero vuela para posarse en la protagonista, después emerge de sus restos y, finalmente, se detiene en la cabeza de una nueva Cio-Cio) sugiere un par de escenarios imaginarios: uno analéptico y el otro proléptico. El analéptico explica la existencia de los cuatro niños étnicamente diferentes y su supuesta separación de los vínculos maternos en el pasado; el proléptico se asocia a la continuidad de la actividad irresponsable de Pinkerton (y de Kate como cómplice) de ‘coleccionar’ hijos en un futuro inmediato. La segunda Cio-Cio simboliza, entonces, a cualquier mujer propia de una semiosfera ajena y, por lo tanto, ‘inferior’, a la de la pareja estadounidense.

El recorrido que ahora hacemos del paratexto nos lleva a la denotación del término ‘aria/ario’ como ‘persona considerada de una raza superior’ por su atribuida pureza étnica. La marca semántica ‘raza superior’ incide directamente en la remodelización de las representaciones que figuran en el cortometraje, al connotar al marine como portavoz de la cultura estadounidense y de la ideología racista. Ambas condiciones se articulan con el título.

La dicotomía que atañe a las representaciones étnico-culturales se relaciona con caracterizaciones específicas en el sentido en que las entiende Lotman, pues los contrastes entre lo natural y lo artificial, aunque con modalidades diferenciadas en cada caso, se mantienen a lo largo de todo el texto fílmico para identificar a los personajes como símbolos, correspondientemente, de

las tradiciones estadounidense y japonesa. Aquí, es importante destacar que la presencia de signos anacrónicos a la temporalidad de la historia hipotextual que se reinterpreta concierne a un fenómeno de reactualización transformativa de la trama al momento de producción del filme. De esto último se destaca que, al caracterizar a quien representa lo nipón, se manifiesta una serie de rasgos y elementos que permiten su identificación con un tipo de cultura semántico-simbólica (como ya hemos señalado). De acuerdo con Lotman, ese modelo entraña una visión que distanciaba radicalmente el mundo ‘superior’ de la Ilustración del “conjunto vacío [...] mundo «no valioso» (situado abajo) del más allá” de la Edad Media (1998: 84). Nos referimos a que, para representar a la cultura japonesa en el cortometraje, se han seleccionado aspectos que la asocian a una tradición inferior y, por lo tanto, dominada por la estadounidense, moderna, paternalista y racista.

Las relaciones antitéticas ante la cultura dominante y la dominada se exhiben en el filme gracias vínculo entre los protagonistas, lo que hace presentes huellas ideológicas específicas de una identidad entre lo singular y lo general. Una de esas mareas se concreta en la estructura de pareja y en la familiar, elementos que son reinterpretados desde un enfoque crítico-paródico actualizado, lo que tiene como consecuencia la burla a diversas prácticas con que se modeliza a los personajes estadounidenses (matrimonio ‘abierto’, adopción de hijos de distintas etnias). Por otro lado, la representación del vínculo tradicional madre-hijo desde una perspectiva humorística (el largo cordón umbilical) al mismo tiempo lo revaloriza mediante su remiti-ficación. Es decir, la remodelización que opera en el material hipertextual hace visible la enorme importancia que se concede a este lazo, y será la separación del pequeño la acción que acentúe la presencia de una frontera infranqueable para Cio-Cio, a la vez que hará innegable para ella

la exclusión y el rechazo de que ha sido objeto (toma de conciencia).

Los rasgos y las acciones de Pinkerton y Kate, además de subrayar la dicotomía étnico-cultural expuesta en el cortometraje, dirigen la lectura hacia un campo nocional que nos permite asociarlos a la connotación central o hegemónica de una 'cultura dominante' expresada también en la estructura familiar. En este sentido, y si tomamos en cuenta lo dicho hasta el momento, nos encontramos dentro de un esquema drásticamente polarizado que afecta todas las relaciones y que, además de actualizar las antítesis semánticas ya citadas, convoca otras: tradicional/moderno, natural/artificial, unión/separación, modo-de-vida-natural/modelo-de-vida-urbano-tecnológico.

La función de cada una de las oposiciones encontradas no se reduce a remarcar el contraste físico entre las entidades representadas, también nos habla de conflictos que tienen como base la imposibilidad de conciliación entre determinadas prácticas sociales y, a la vez, la existencia de una fuerte división semiótico-cultural. Si bien es cierto que, de alguna manera, Dolore traspasa dicha frontera sin problema alguno cuando Kate lo introduce al auto, Cio-Cio San se ve impedida para hacerlo, queda excluida, no está contemplada como 'invitada'. Esto también subraya su condición marginal como mujer. Por su parte, la pertenencia étnica del marine supone que le está permitido colocarse por encima de todos los otros personajes, incluso de Kate, quien actúa como comparsa en afinidad subordinada a él.



Sin título (2021). Técnica mixta: Paola Saldaña.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

Lo anterior hace visible que, en la remodelización de signos, se manifiesta también la dominación masculina frente a las figuras femeninas, si se quiere en diverso grado, pero dominio al fin. Estos elementos, como los previamente señalados, corresponden a la cultura en que se produce la transformación del hipotexto y su transcodificación en cortometraje animado.

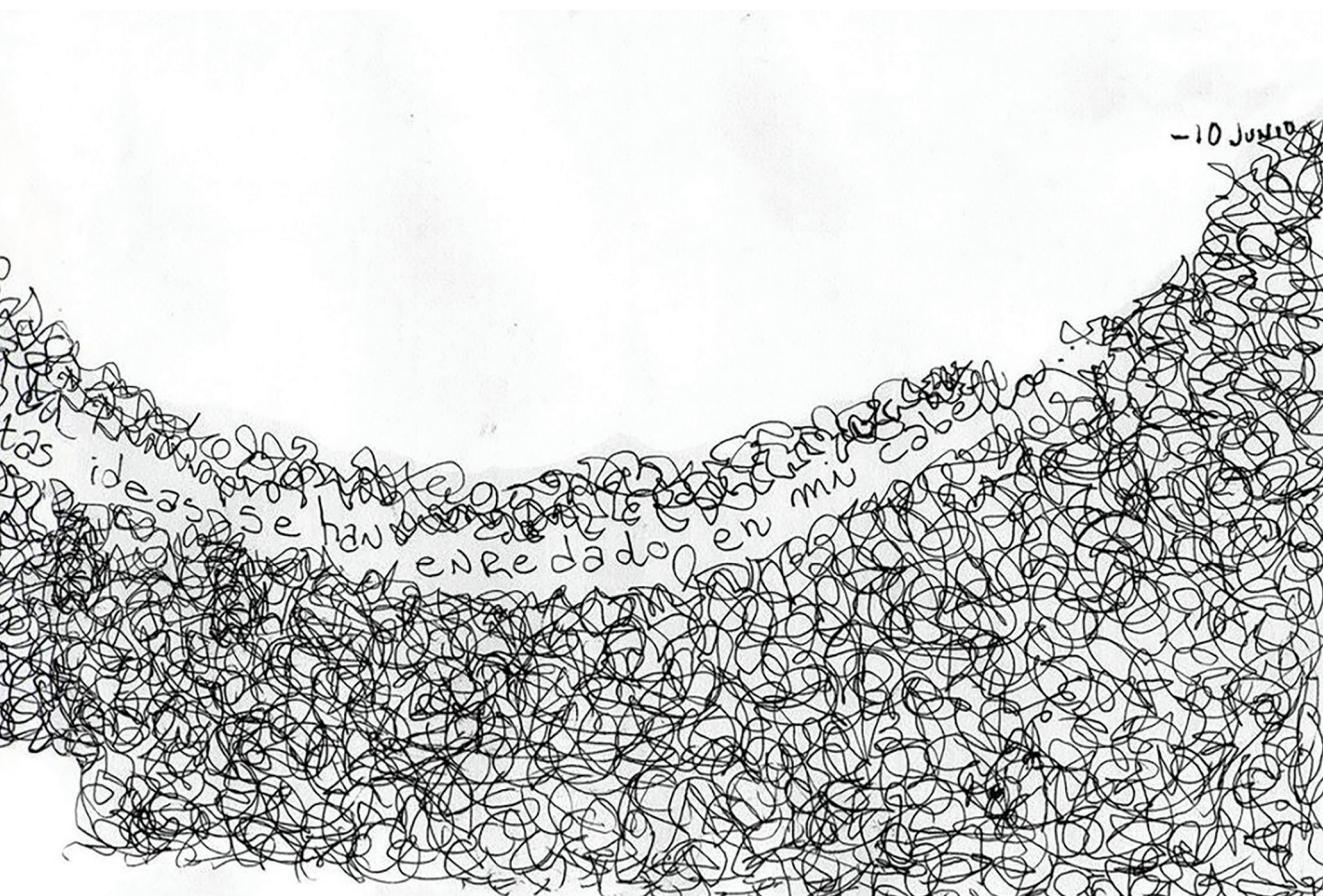
CONCLUSIONES

El estudio de la transtextualidad, en principio, nos ha permitido precisar la forma específica en que el hipotexto transcodificado de la ópera de Puccini se transforma en una reinterpretación que destaca los elementos que quedaban excluidos en el ámbito de lo no explícito, al

mismo tiempo que se han introducido contenidos semánticos que estaban ausentes.

Por otra parte, las propuestas de Lotman aquí adoptadas facilitaron la identificación de las tipologías de la cultura desde un enfoque semiótico. En el cortometraje, estas se representan mediante los personajes y situaciones de la animación. A su vez, señalamos algunos elementos específicos de la cultura en que se reinterpreta *Madama Butterfly*, lo que hace visibles trazados semánticos, ideológicos y políticos determinantes en los fenómenos de remodelización de los signos recuperados, revisados o introducidos en la estructura narrativo-operística.

La aplicación práctica de los conceptos de Lotman también nos permitió poner a prueba su operatividad en el análisis de un texto filmico específico y reconocer sus límites y alcances



como herramientas de estudio semiótico del objeto cultural y artístico.

REFERENCIAS

- Eliade, Mircea (2001), *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Emecé.
- Gass, William H. (1970), "Philosophy and the Form of Fiction", en *Fiction and the Figures of Life*, Nueva York, Alfred A. Knopf, pp. 3-26.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Genette, Gérard (2001), *Umbrales*, México, Siglo XXI.
- Illica, Luigi y Giuseppe Giacosa (1904), *Libreto de Madama Butterfly*, disponible en: https://www.lesarts.com/wp-content/uploads/2017/10/Libreto_Madama-Butterfly.pdf
- Loti, Pierre (1919), *Madame Chrysanthème*, París, Calmann-Lévy.
- Lotman, Iuri M. (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.
- Lotman, Iuri M. (1998), *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra.
- Lotman, Iuri y Escuela de Tartu (1979), "El problema del signo en la tipología de la cultura anterior al siglo XX", en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, pp. 41-66.
- Sapegin, Pjotr (dir.) (2001), *Aria*, cinta cinematográfica, Noruega National Film Board of Canada/Pravda Productions AJJ, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Hrghj6aEQV8&ab_channel=CINE

CARMEN V. VIDAURRE ARENAS. Doctora en Cultura y Civilización Hispanoamericana por la Universidad de Montpellier, Francia. Adscrita al Departamento de Artes Visuales de la División de Artes y Humanidades del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara (UDG), México. Sus intereses académicos son las artes visuales, la literatura y el cine. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: "Relato enmarcado y relato 'maravilloso' en *La casa triste* (Sofía Carrillo, 2013)" (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 48); "*La cámara sangrienta*. Transtextualidad y transmedialidad en el libro ilustrado" (*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 29); y "Zonas tipológicas intermedias en *Personas* de Carlos Fuentes" (*Revista de Lengua y Literatura. Central American Journal Online (CAMJOL)*, vol. 6, núm. 1).

 <https://orcid.org/0000-0001-8390-5937>

ARTURO MORALES CAMPOS. Doctor en Filosofía por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), México. Adscrito a la Facultad de Letras de la UMSNH. Sus investigaciones versan sobre semiótica, análisis crítico del discurso y sociosemiótica. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: "Signos hegemónicos en el filme *Ex-Machina*: robotización y control" (*Contratexto. Revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima*, núm. 34); "Biopolítica y psicopolítica en el filme *Gattaca*: un análisis semiótico" (*Revista Chilena de Semiótica*, núm. 13); y "Modelos cognitivos y globalización en el filme *La llegada*" (*Acta Universitaria de la Universidad de Guanajuato*), en coautoría con Rodrigo Pardo Fernández.

 <https://orcid.org/0000-0003-0939-8011>