

JUAN FORN

MARÍA DOMECCO



emecó

Juan Forn

María Domecq

emecé | Biblioteca Juan Forn

1

La malquerida

Cuando el comodoro Perry y sus cuatro «naves negras del mal» entraron en la bahía de Edo (hoy Tokio) y exigieron a punta de cañón el inicio de las relaciones comerciales entre el Japón y los Estados Unidos, la isla llevaba más de doscientos años aislada de todo contacto con el extranjero. En 1630, los shogunes habían expulsado a todos los misioneros españoles y portugueses y pasado por las armas a los japoneses que se habían convertido al cristianismo. El único trato con Occidente desde entonces se realizó a través de la Compañía de Indias Orientales holandesa, institución que se jactaba de privilegiar la ganancia por encima de la propagación de la fe y que, por ese preciso motivo, fue autorizada por los shogunes a instalar una pequeña filial, convenientemente aislada, en la isla de Dejima, frente a la bahía de Nagasaki.

El tránsito marítimo fue escaso durante esos dos siglos: no más de dos barcos por año. Los mercaderes holandeses tenían permiso para desembarcar y afincarse en la isla de Dejima, con una sola condi-

ción: hacerlo sin familia. A cambio, se les permitía «casarse» con mujeres japonesas y convivir con ellas mientras vivieran en la isla. Los shogunes no eran tontos: esas mujeres los mantenían informados de las actividades de los holandeses. A través de ellas, los shogunes fueron enterándose también de los sucesivos cambios e inventos en las sociedades de Occidente a lo largo de aquellos dos siglos.

Para la llegada de Perry, había unos cuantos japoneses ilustrados que propugnaban —con discreción, para evitar ser ejecutados— la apertura del Japón al mundo, de manera que el militar norteamericano no necesitó de sus cañones para convencer al Emperador. El Japón abrió sus fronteras, no sólo a los Estados Unidos sino al resto del mundo. En los siguientes treinta años, bajo la dinastía Meiji, el país prosperó famosamente, incorporando todos los adelantos occidentales a través de su nueva política comercial con el extranjero. En cuanto a la práctica de matrimonios temporales, no sólo se mantuvo sino que se convirtió en uno más de los prósperos negocios que marcaron aquella época, con la afluencia de extranjeros.

Así las cosas, en julio de 1885 llegó a Nagasaki, a bordo del buque francés *Triomphante*, un teniente llamado Louis Marie Julien Viaud, más conocido en su país como Pierre Loti, autor de coloridas novelas

basadas en sus viajes, definido por Anatole France como «el sublime iletrado» y por Jean Cocteau como «el mamarracho pintarrajeado». Si bien era vox populi en la marina francesa la costumbre de Loti de presentarse cada día a formación en cubierta con el rostro pulcramente maquillado, el vivaz teniente frecuentaba muchachas en cada puerto donde desembarcaba, y las convertía después en protagonistas de sus populares folletines exóticos.

Nagasaki no fue la excepción: apenas desembarcado, Loti procedió a contactar un «agente confidencial para las relaciones interraciales» y anunció por carta a su amiga Juliette Adam, de la revista *Nouvelle Revue*: «Hoy me casé ante las autoridades de este país con una muchacha de diecisiete años llamada O-Kane-san. Tuvimos un té de gala y un desfile con linternas de papel. El matrimonio cuesta veinte monedas de plata mensuales y es válido por 999 años... o el tiempo que yo permanezca en suelo japonés».

A lo largo del mes en que el *Triomphante* permaneció en el dique seco de Tategami, Loti anotó en su diario la vida cotidiana que llevaba con O-Kane-san. Incluso se hizo retratar con ella por Hikoma Ueno, el primer fotógrafo comercial del Japón, porque «sé que algún día podré venderle esta historia a Calmann-Lévy» (su editor francés). Cuando

el *Triomphante* estuvo listo para seguir viaje hacia China, Loti volvió a escribir a Juliette Adam, esta vez para informarle que acababa de abandonar a su flamante esposa, «sin emoción y sin remordimiento». Agregaba que *kane* significaba dinero en japonés, «un nombre que le calza como un guante a mi *mousmé*», y concluía con gravedad infrecuente en él: «Es el fin de una pequeña aventura en la que jamás reincidiré».

En 1887, Calmann-Lévy publicó en París la nouvelle *Madame Chrysanthème* con un éxito inmediato. En el libro, O-Kane-san había sido rebautizada O-Kiku-san.² Loti le adjudicó una estirpe más ilustre que la que solían tener las *mousmés* de occidentales (su Kiku-san era hija de samurái) y, cuando llegaba el momento de la despedida, «luego de un último y ensimismado sorbete en la Casa de Té de la Mariposa Indescriptible», contaba Loti que al asomarse a la recámara de su esposa la descubrió sentada en el piso, «tarareando alegremente y golpeando contra su oído las monedas de plata del arreglo, con un pequeño martillo característico de los cambistas callejeros».

² *Kiku* significa «crisantemo» en japonés.

Este acorde de despecho fue malinterpretado por el público femenino como un insólito gesto de independencia del personaje femenino y el libro se vendió como pan caliente, entre otras razones porque Loti describía con igual encanto las costumbres de su acompañante, desde fumar en una pequeña pipa hasta tocar el samisen y beber con los bonzos de un templo cercano. También se ocupaba de describir con lujo de detalles el Nagasaki que había conocido, explicando, por ejemplo, las diferencias entre las *mousmés*, de costumbres más bien recatadas, las *yujos*, o prostitutas del puerto, y las *geishas*, cuyas habilidades artísticas les permitían amenizar veladas masculinas sin obligación de favores sexuales. Hay que aclarar que *Madame Chrysanthème* se publicó en pleno auge de la fascinación europea con el Japón, un impacto que abarcó desde el descubrimiento (a través de los pintores impresionistas) de los grabados de Hokusai hasta la popularidad de lacas, cerámicas y kimonos japoneses que haría eclosión con el Art Nouveau.

Era previsible que el exótico romance pintado por Loti desembocara tarde o temprano en el reino por excelencia de lo sentimental, y así fue: luego de vender veinticinco ediciones sucesivas, *Chrysanthème* se convirtió en una ópera. Para ser fiel a las convenciones del género, su autor, Pierre

Messenger, obvió el contrato pecuniario que unía a Kiku-san y al marino francés: en su ópera, la unión se debía exclusivamente al amor, y la desunión también: cuando Kiku-san frotaba contra su oído aquellas piezas de plata era en busca de los últimos ecos de su amante que quedaban en ellas. Pero la obra en formato de ópera no tuvo repercusión comparable a la del libro.

Mientras tanto, al otro lado del océano, el *japonisme* también hacía de las suyas. El pintor Whistler anunció que los artistas ya no debían mirar a Europa sino a Oriente en busca de inspiración; Tiffany's inundó sus vidrieras de objetos orientales; y un anónimo abogado de Filadelfia llamado John Luther Long se reencontró con su hermana Jennie, recién llegada de una larga estadía en el Japón. Las anécdotas que relató Jennie a su hermano estimularon las inclinaciones literarias de Long y, a partir de enero de 1898, apareció en la revista *Century Monthly* una serie de cuentos japoneses con los siguientes títulos: «Miss Cherryblossom de Tokio», «Un caballero de Japón y una dama», «Ojos púrpura» y «Madame Butterfly». El éxito de este último fue tal que el letrado devenido hombre de letras lo reeditó en forma de libro en 1899.

Long (que habría de publicar más de un centenar de obras hasta su muerte en 1927, todas igual de olvidables y ninguna con éxito) no dio un solo reportaje en vida. Jennie, en cambio, sí aceptó referirse en público a la génesis del relato más famoso de su hermano: en una conferencia, cuando Long llevaba ya cuatro años enterrado, contó que durante sus años de misionera en Nagasaki tuvo de vecina a una geisha que pasaba los días contemplando las aguas de la bahía, en vana espera del retorno de su enamorado, un marino occidental que nunca cumplió con su promesa. En toda la conferencia no hizo la menor referencia a *Madame Chrysanthème* ni pronunció el nombre de Pierre Loti.

Las similitudes entre *Chrysanthème* y *Butterfly* son, sin embargo, más que sugestivas. Kiku-san se convierte, en el texto de Long, en Cio-cio-san,³ y el teniente Loti muta en teniente Pinkerton, y ya no es francés sino norteamericano, pero llega a Japón «de un destino mediterráneo» tal como Loti llegaba de Toulon. Además, la nouvelle y el cuento abren de manera calcada: en la cubierta de un buque, con Loti/Pinkerton anunciando a un camarada de armas que buscará un casamentero que le consiga esposa japonesa. La ceremonia matrimonial es tam-

³ *Cio-cio* significa «mariposa» en japonés.

bién idéntica: Pinkerton emite un sarcasmo tras otro acerca de las costumbres japonesas, tal como hacía el personaje de Loti. El padre de Butterfly es samurái como el de Chrysanthème, e incluso la fecha de partida de Loti/Pinkerton es la misma: 17 de septiembre.

La astucia de Long empieza a tallar a partir de ahí. Mientras Chrysanthème se dedicaba a criar a un hermanito menor al ser abandonada por Loti, Butterfly lo hace con una criatura que no sólo es sangre de su sangre sino también carne de su carne: el hijo que le dejó Pinkerton en el vientre. Hay, además, un personaje nuevo: Adelaide, la insufrible esposa norteamericana de Pinkerton. Es a través de ese personaje que se produce el segundo acierto dramático del texto de Long: cuando Pinkerton retorna con su flamante esposa a Nagasaki, es Adelaide quien reclama el niño al enterarse de su existencia, ya que su marido ni se digna a volver a ver a su *mousmé*.

Pero tampoco en el cuento de Long se suicida Butterfly: si bien decide hacerlo, siguiendo la tradición samurái que le inculcó su padre, a último momento decide no matarse. «Sus ancestros le habían enseñado a morir, pero el amor de Pinkerton le había enseñado a vivir», escribe Long. Butterfly huye

con el niño durante la noche. Cuando Adelaide llega a buscar al bebé, encuentra la casa vacía.

Long, como ya hemos visto, era abogado. Y mostró sus uñas de leguleyo en el final de su *Butterfly*, al afirmar que la historia se basaba «en un hecho real ocurrido hace poco en Nagasaki» del que tenía noticia a través de su hermana misionera. Teniendo en cuenta que Loti había vivido en el mismo vecindario en el cual se alzaba la iglesia protestante donde Jennie Long vivía y trabajaba, es posible que también hubiese escuchado dicho relato y que, en lugar de desposar realmente a una japonesa, se limitara a apropiarse de aquella historia en las cartas a Juliette Adam que se convirtieron en los primeros borradores del libro que planeaba publicar al volver a Francia. Con Loti, todo era posible.

Aun así, para reducir el riesgo de que lo acusaran de plagio, Long había centrado su relato en el personaje femenino, en lugar del masculino (como hacía Loti), y lo inyectó de melodrama, convirtiendo a *Butterfly* en una heroína trágica, despojada de la inexpresividad y el materialismo que le había dado el francés. La *Butterfly* de Long despertó inmediato interés en David Belasco, el empresario teatral más célebre de la época en Norteamérica. Para llevarla

a escena, Belasco incorporó dos modificaciones decisivas a la trama que le permitieron un éxito tal que, luego de triunfar en Nueva York a principios del 1900, llegó a Londres a fines del mismo año, con igual suceso.

Belasco era famoso por las innovaciones escénicas de sus puestas y también por su falta de escrúpulos a la hora de decidir entre la fidelidad al texto y el golpe de efecto teatral. Ambas características pondría en acción para convertir el cuento de Long en la atracción dramática del año de los dos lados del Atlántico: primero, apeló a un hallazgo escénico para representar la larga vigilia de Butterfly esperando el retorno de Pinkerton (Belasco instaló a la protagonista en el centro del escenario, de espaldas a la platea y contemplando una vista escenográfica de la bahía de Nagasaki; y, a lo largo de *catorce* minutos completos, a través de cambios de luces y efectos sonoros, marcó el paso del tiempo desde un ocaso hasta un amanecer; en ese momento Butterfly se levantaba, el público descubría su avanzado embarazo y comprendía que la muchacha debería criar sola a la criatura que llevaba en el vientre). La obra remataba con otro gran golpe de efecto: Butterfly se suicidaba. Lo hacía al comprender que

su amor estaba condenado al fracaso. Por esa razón se quedaban Pinkerton y su esposa con el bebé.

Uno de los tantos espectadores arrobados con aquella inmolación romántica fue un director de ópera italiano que estaba en Londres, supervisando el estreno londinense de su ópera *Tosca*. Si bien Giacomo Puccini no entendía una palabra de inglés, quedó tan fascinado con la obra de Belasco que se precipitó a los camarines a su finalización, abrazó al *auteur* con lágrimas en los ojos y le rogó que le permitiera usar su *Butterfly* para componer «la ópera más emocionante que haya existido jamás». La versión del episodio que dio Belasco en sus memorias fue bastante menos sentimental: «¿Cómo negociar con un impulsivo peninsular deshecho en llanto que en ese preciso momento tenía mi cuello entre sus poderosas zarpas?».

Giulio Ricordi, el acaudalado editor de partituras musicales, era el mecenas de Puccini desde que se lo había birlado a su colega editor y archirri-*val* Sonzogno. La avivada había rendido sus frutos: a la muerte de Verdi en 1901, George Bernard Shaw resumió la opinión generalizada del mundo de la ópera, declarando que Puccini era el heredero indiscutido del autor de *Aída* y *La Traviata*. Cuando

Puccini descubrió *Butterfly* en Londres y anunció eufórico a su protector que ése sería su nuevo proyecto, Ricordi no quedó muy convencido de que fuese la mejor elección para suceder el clamoroso recibimiento que habían tenido *La Bohème* y *Tosca* en toda Europa. Pero, como bien había comprobado Belasco, no era fácil disuadir a Puccini.

Ricordi terminó poniendo a disposición de su predilecto el mismo dúo estelar de libretistas que había trabajado en *Manon*, *Bohème* y *Tosca*: Luigi Illica y Giuseppe Giacosa. A ninguno de los dos les atraía especialmente el tema japonés, pero Puccini sostuvo que su ópera debía basarse literalmente en la versión teatral que lo había fascinado en Londres. Ricordi compró los derechos a Belasco aunque Illica y Giacosa dijeron que era un crimen tirar el dinero así. Según ellos, el Pinkerton de Belasco era un personaje plano, mientras que el de Loti tenía al menos el relieve «europeo» que demandaba una verdadera ópera.⁴ En cuanto a Puccini, se había negado a hojear siquiera *Madame Chrysanthème*; según las malas lenguas porque era incapaz de leer un libro, incluso uno tan corto como el de Loti.

⁴ De hecho, el dúo convertiría en británico a Pinkerton, para el fallido estreno de *La Scala* en 1904.

Muy pronto empezaron las peleas entre el músico y sus libretistas. Puccini suprimía gran parte del material que éstos redactaban. Su devoción por la obra de Belasco era tal que se negó a entrar en razones cuando se le suplicó que dividiera en dos el segundo acto (ya había aceptado a regañadientes que la ópera no podía tener un solo acto, como la obra vista en Londres, pero se negó a dividir en dos el crescendo entre la vigilia de Butterfly y el retorno de Pinkerton que generaba la tragedia final). Hubo una pelea especialmente áspera cuando el compositor rechazó de plano la idea de dar un aria a Pinkerton luego del suicidio de Butterfly: nada debía atenuar el protagonismo que Puccini deseaba para su heroína.

Los meses previos al estreno fueron más bien catastróficos. A la tensión con los libretistas se sumó la borrascosa situación sentimental de Puccini, tironeado entre tres mujeres: Elvira Bonturi, que le había dado un hijo (las hermanas de Puccini presionaban día y noche para que Giacomo purgara el prolongado concubinato con un casamiento por iglesia); una tal Corinna del Piamonte (quien, a diferencia de otras amantes de Puccini, se negaba a aceptar un resarcimiento de despedida y exigía que el compositor volviera con ella) y, por último, Hisako Oyama, la bella esposa del embajador japo-

nés, que conoció a Puccini en Roma a fines de 1902 y lo subyugó a tal punto que terminó colaborando con él en los motivos musicales japoneses de la partitura de *Butterfly*.

Cuando un Puccini cada vez más desequilibrado sufrió un accidente automovilístico que casi acabó con su vida en 1903, el editor Ricordi tomó cartas en el asunto y le hizo entender que la única solución era no ver más a la esposa del embajador japonés, encerrarse en su residencia de Torre del Lago, donde debía casarse con Elvira en una sencilla ceremonia doméstica, y olvidarse del engorroso asunto Corinna (Ricordi se hizo cargo de la delicada negociación con la amante abandonada).

Casado a su pesar, extrañando a gritos a Hisako y negándose a recibir a sus libretistas, Puccini se encerró a terminar la ópera, cada vez más identificado con su heroína: de hecho, trasladó sus propios tironeos emocionales a las escenas finales, donde *Butterfly* es asediada por Adelaide, mientras Pinkerton brilla por su ausencia.

Mucho se ha hablado del estreno de *Madama Butterfly*⁵ en La Scala el 17 de febrero de 1904, uno

⁵ Para el título de su ópera, Puccini italianizó el *madame*.

de los desastres más famosos de la historia de la ópera. El propio Puccini lo describió como «un linchamiento público de proporciones dantescas», pero nunca se pudo determinar cuánto incidieron los defectos en sí de la puesta y cuánto se debió al boicot orquestado por sus enemigos.

Según las distintas opiniones, esos enemigos incluían no sólo a los demás compositores del rebaño de Ricordi (envidiosos del trato preferencial que el mecenas daba a Puccini) sino también a Illica y Giacosa, heridos por el maltrato recibido. Lo cierto es que las críticas que pulverizaron la obra coincidían con las discrepancias entre compositor y libretistas: el desequilibrio entre los roles del tenor y la soprano, por un lado, y la excesiva duración del segundo acto, gran parte del cual quedó silenciado por los abucheos y las risas en la platea.

Cuando Ricordi logró hacer entrar en razón a Puccini y convencerlo de que buscara revancha de aquel fracaso reestrenando, sólo tres meses después, la versión corregida de la ópera en el Teatro Grande de Brescia (una sala más pequeña, donde podría evitarse con más facilidad la entrada de «conspiradores»), el compositor ya había entrado en razones: le importaba más reivindicarse que la identificación con su heroína. No sólo dividió en dos partes el segundo acto y le agregó líneas al rol

del tenor aquí y allá, sino que incorporó completa aquella aria final de Pinkerton que tanto había enfurecido a los libretistas que se suprimiera: la hoy clásica «Addio, fiorito asil».

Esta vez, público y crítica aclamaron con igual entusiasmo la obra e inauguraron el exitoso itinerario que tendría *Butterfly* a partir de entonces (el telón debió levantarse treinta y dos veces aquella noche, para que saludaran elenco y autor, y se hicieron siete bises). El éxito curó aceleradamente las penas de amor de Puccini, que olvidó sin mayor esfuerzo a Hisako. En cambio, no se sobrepuso del todo al Efecto Belasco: en 1910, volvería a apropiarse de una puesta del norteamericano para convertirla en su ópera *La Fanciulla del West*.

La puesta siguiente de *Butterfly* sería, de todos los lugares posibles, en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires (aún no existía el Teatro Colón). De allí viajó a París y luego a Nueva York. Sin embargo, ni Loti ni Long la vieron nunca. Un hecho tan sugestivo como que Loti no demandara por plagio a Long.⁶ El abogado norteamericano tampoco de-

⁶ Si la historia relatada por Jennie Long en su conferencia era cierta, y Loti se había apropiado de un relato que circulaba de boca en boca por el vecindario de Higashi Yamate, al litigar contra Long hubiera tenido

mandó nunca a Belasco: ni por cambiarle el final a su obra con el suicidio de *Butterfly*, ni por guardarse para sí el monto desembolsado por Ricordi por los derechos de *Butterfly*.

En cierto sentido, ese doble desinterés puede interpretarse como si cada uno de los sucesivos relatores de la historia supiese que estaba ofreciendo una versión temporaria de la historia de amor de aquella muchacha japonesa, hasta que adoptara las características con que accedería a la inmortalidad. En esos veinte años desde 1885 hasta 1905 y saltando por tres continentes, una pequeñísima anécdota de la vida portuaria japonesa se convirtió, en diferentes manos, en nouvelle francesa, cuento norteamericano, vaudeville atlántico y, por fin, gran ópera italiana. En ese itinerario, el personaje fue cambiando diametralmente de signo, desde su hierático materialismo inicial (símbolo del traicionero Oriente a los ojos occidentales) al lírico romanticismo que la convirtió en heroína por excelencia del rubro inmolación por amor.

que reconocer que no se había casado nunca con una *mousmé*, ni protagonizado los hechos que relataba en su *Chrysanthème*.