

Hacia una lectura antropológica de las máscaras del *Noh* la descripción del alma hecha en madera

Fernando Cid Lucas

*Al profesor Shoji Bando,
en agradecimiento.*

Al contemplar los antiguos rituales, aquellos que se pierden en la noche de los tiempos, un elemento llama poderosamente la atención del espectador: las máscaras de los ejecutantes. Un objeto que otorga una realidad diferente a su portador, que lo diviniza durante el tiempo que dura el ceremonial y que está cargado de connotaciones mágico-simbólicas. En el presente ensayo se tratará de desentrañar los significados antropológicos concernientes a las usadas en el teatro *Noh* de Japón, donde éstas son uno de sus ingredientes principales.



Hacia el significado de la máscara

Atendiendo a la definición que nos da el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, constatamos que *máscara* es la: “Figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales”.

Queda claro en esta escueta y aun concisa definición que, amén de su uso festivo, carnavalesco, etc., la máscara tiene otra finalidad bien distinta: la de servir en el ritual, que es la vertiente que realmente nos interesa de ella en este artículo. Ahora bien, si rastreásemos el origen de esta palabra en nuestro idioma (el mismo para el vocablo actual en el francés (*masque*), portugués (*máscara*), alemán (*maske*), inglés (*mask*), danés (*maske*) o albanés (*maskë*)), comprobaremos que nace del italiano *maschera*¹ y que este vocablo emana, a su vez, de una palabra árabe muy curiosa: *masharah* (literalmente, *objeto que provoca la risa*). Digo curiosa porque resulta cuando menos pasmoso constatar su nacimiento en una lengua cuyo marco ideológico actual no termina de aceptar las representaciones teatrales o la encarnación de la divinidad (o de sus representantes en la tierra), hechas a través de la voz y por el cuerpo de los actores.²

Sin embargo, volviendo a los ceremoniales de los días antiguos, la máscara se erige como el ingrediente principal en estos viejos rituales (vengan del continente que vengan),³ sobre todo en los profundamente ligados al más allá y a la comunicación con los seres del otro mundo. Un lapso de tiempo en el que, trasladando aquí las ajustadas palabras del profesor Joseph Campbell (1904-1987) en su libro *Las máscaras de Dios*: “[Se] anulan todas las leyes del tiempo, permitiendo a los muertos volver a la vida y el ‘erese una vez’ se convierte en el presente actual”.⁴ Precisamente, uno de los filones que explota el teatro *Noh* en su amplio repertorio de más de 250 obras es ese: el de los espíritus y las almas en pena que regresan del mundo de los muertos para “confesarse” con sus interlocutores (los denominados en el argot del *Noh* como *waki*) y para narrarnos algunos de sus pasajes más notables realizados en vida. Esta emocionada confesión la hace el actor principal, ataviado casi siempre con una bella máscara, elaborada en madera de ciprés (*hinoki*) según marcan las normas de los viejos y respetados maestros.

Parándonos un momento a describir las refinadas máscaras del teatro *Noh*, diremos que son deudoras de aquéllas empleadas en géneros teatrales anteriores, tales como el *Gigaku* o el *Bugaku* y, también de las del *Kagura*, un espectáculo que formaba parte indispensable de los rituales del Shintoísmo. Mucho más toscas que las máscaras del *Noh*, las del *Kagura* servían sobre todo para encarnar a los demonios y a los seres sobrenaturales de la rica tradición folclórica de Japón. Quizá lo más importante ahora sea señalar que el *Kagura* era una parte fundamental en las celebraciones religiosas de los antiguos nipones, y que se llevaba a cabo siempre en las inmediaciones de los templos, hecho que nos permite comprobar cómo rito y espectáculo están estrechamente ligados en el País del Sol Naciente. Como sucederá luego en el *Noh*, también en el *Kagura* el momento de vestir la máscara es, aún hoy, uno de los momentos estelares de los previos a la representación, y está acompañado de bendiciones y pequeñas ceremonias propiciatorias, en las que no falta el incienso o los *shide* (tiras de papel blanco, plegadas en zigzag).

Portar la máscara en el *Kagura* (como en cualquier espectáculo) implica un distanciamiento forzoso del personaje que la lleva con respecto al espectador. Es decir: aunque en la misma representación puedan aparecer varios personajes pertenecientes a una misma leyenda, todos mitológicos y lejanos en el tiempo, el espectador se identifica instintivamente con el personaje más próximo a él en cuanto a apariencia física se refiere.⁵ Así, el personaje enmascarado (dehumanizado, en definitiva) levanta una empalizada casi infranqueable para el auditorio, aislándose el actor y creando una realidad más rotunda en cuanto al personaje y al hecho teatral se refiere.

Aunque no recuerdo bien de qué páginas rescaté la aseveración que reza: “la máscara es un escudo”, sí me atrevo, sin embargo, a cuestionar el hecho de que sea solamente un escudo (o cualquier arma defensiva que el lector quiera evocar), ya que también se presenta como un *arma ofensiva* de la que el (buen) actor se servirá para desarrollar la verosimilitud de la *psique* de su personaje. Y es que no resulta tarea fácil representar teniendo presentes en todo momento los rasgos faciales de la máscara que se porta. En este sentido, el teatro *Noh* se erige como perfecto modelo de armonía a la hora de afrontar las coincidencias entre

el texto que el personaje declama y canta y la máscara que lleva puesta.

Uno de los muchos ejemplos que podríamos citar es el de la terrible máscara *hannya*, de la obra *Aoi no Ue*, debida a Zeami Motokiyo, en la que en un pasaje de gran patetismo y rencor las palabras del actor suenan acorde a los rasgos tallados sobre la madera:

[...] Tú me trataste mal, Aoi,
me despreciaste.
Debido a ello, esto vas a sufrir.
De nada sirven tus lamentos.
(Se levanta y se mira la manga)
Mi rencor no tendrá fin,
mi rencor no tendrá fin.⁶ [...]

Con idéntica analogía entre rostro y voz se expresa Tomonaga, el guerrero del clan Genji trágicamente fallecido, quien en la obra homónima⁷ nos habla con el mismo patetismo que luce en un rostro artificial, en un momento de especial clímax:

[...] Del ser valiente,
que yo fui en otro tiempo, pero efímero,
mi alma espiritual se fue al Paraíso,
y mi alma inferior permanece aún en el camino de los asuras,
donde padecerá torturas por algún tiempo.⁸ [...]

En ambos ejemplos parece casi como si el mascarero conociese el texto que se “acoplará” luego a su creación; como si los ojos, las cejas o la boca sintiesen cada una de las palabras del dramaturgo, y como si entre la obra de arte y la pieza teatral se estableciese un pacto tácito para dirigirse con idéntica intencionalidad al público.

La máscara *Noh*. Tipos y lecturas antropológicas

Tal como he indicado, la máscara que porta el actor del teatro *Noh* es uno de los elementos que más impacta a los asistentes (ya sean nipones o extranjeros). A diferencia de la máscara grecolatina, la del *Noh* no amplifica la voz del actor que la lleva para que su mensaje llegue con mayor claridad al público; más bien sucede lo contrario, ya que ésta (cuyo envés es bastante liso) casi está pegada al rostro del actor, por lo que su voz se distorsiona hasta convertirse en un rumor ininteligible, incluso para los propios japoneses.⁹

Por otra parte, dejando a un lado las cuestiones referentes a la acústica y a la recepción del mensaje,



la máscara del *Noh* es, casi con toda seguridad, el elemento más ritualizado aun en nuestros días. Si recordamos ahora el proceso de encarnación del personaje, veremos cómo el actor se viste y se peina en los camerinos del teatro, un lugar que mucho tiene que ver con el espacio reservado para estos mismos menesteres en los teatros occidentales. Sin embargo, la máscara (y, remarco, *sólo* la máscara) se la pondrá el actor en una habitación especial (*kagami no ma*), más pequeña y dotada de un gran espejo, en donde contemplará cómo queda ésta sobre su rostro y ante el que realizará, minutos antes de salir, una introspección no sólo física, sino también espiritual. Aunque no puedo trasladar exactas referencias bibliográficas al respecto, sí puedo glosar, sin embargo, los testimonios de varios profesionales que se dedican al oficio de actor de teatro *Noh*. Efectivamente, todos coinciden en que estos pocos minutos antes de salir al escenario son de vital trascendencia para el posterior desarrollo de la obra, ya que el actor se mira y se contempla con y sin la máscara, y en el acto de ajustársela a su rostro (cuando una y otra piel se rozan), éste pierde



su identidad para ganar la del personaje que ha de representar sobre las tablas.

Los minutos en los que el actor viste la máscara y los que transcurren entre esto y su salida a escena son especialmente importantes; algunos profesionales hablan, incluso, de un momento de tránsito entre la realidad del actor y la del personaje,¹⁰ fomentando todavía más la idea de que el rito está presente en esta forma teatral, al recordarnos los momentos previos al inicio de la liturgia, en los que el brujo o el chamán encarnan al espíritu o a la divinidad que quieren invocar. Así, podemos afirmar que la máscara confiere, como ningún otro elemento, la identidad del ser superior que se quiere conjurar. Algo de esto sucede con el teatro *Noh*, o quizá sea más preciso decir, con el actor *Noh*, quien durante los segundos en los que se coloca la máscara y se la anuda con singular cuidado, “entra” y, a la par, es la persona a la que encarna.

En este epígrafe será necesario realizar una pequeña puntualización sobre los personajes que llevan máscara (*shite*) y los que no (*waki*). El personaje enmascarado suele ser el protagonista de la obra, un ser de otro mun-

do, de alto rango o de los días pasados, mientras que el *waki* (deuteragonista) quiere representar a alguien de nuestro mundo (un sacerdote, un campesino...). Alambicando ambos personajes, lo que el espectador tendrá ante sus ojos será la comunión entre dos planos dimensionales: el del más allá (*shite*) y el de los vivos (*waki*), unidos por un mismo escenario y propiciado por esa danza de tinte mágicos que es el *Noh*.

Asimismo, la apariencia de las máscaras ayuda a hacer más verosímil el fin argumental de la obra. Y tampoco es éste, el de la elección de la máscara, un menester menor, ya que aunque exista, por ejemplo, una gran variedad de máscaras para los guerreros, se debe elegir la más adecuada para el personaje a encarnar, según sea su psicología, edad, estado, etc. Como dice otra vez Campbell (si tomamos como premisa que, aunque hablamos desde el siglo XXI, el *Noh* sigue siendo un ritual antiguo): “La máscara es reverenciada y experimentada como una auténtica aparición del ser mítico que representa, aunque todo el mundo sabe que un hombre hizo la máscara y que un hombre la lleva sobre sí”.¹¹ En el *Noh* todos aceptan esta norma (actores, músicos, público...), pero desde el momento mismo en que el actor se encuentra preparado para pisar el escenario, ya no es un miembro de la casa Kanze o Komparu, sino el espíritu del guerrero Yoshitsune o, incluso, un *kami* de la añosa tradición sintoísta.

Las máscaras

Otro de los aspectos que se escapa al espectador no avezado en esta arte escénica es el de la total y fiel coherencia entre todos y cada uno de los elementos que sirven para encarnar al personaje: peluca, vestuario, máscara... Así, pongo como ejemplo, la máscara del demonio femenino *hannya* está acompañada siempre por un vestuario en el que aparecerán bordados triángulos de colores como el dorado o el verde, advirtiendo al espectador que la naturaleza del personajes no es otra que la de un espíritu maligno o la de un animal (estas formas geométricas simbolizan las escamas de una serpiente o las de algún otro reptil, seres ligados a los malos augurios según la mitología nipona).

Siguiendo con estas reglas, no resultará descabellado tampoco encontrar, por ejemplo, la máscara que se corresponde en exclusiva con la del espíritu del guerrero Yoshitsune, fabricada ésta para una pie-

za en concreto, modelando los matices fisionómicos según las necesidades pautadas de antemano por el dramaturgo.

Moviéndonos en un grupo más amable, el de las jóvenes cortesanas, localizaremos un bello ramillete de máscaras femeninas que cumplen todas con los cánones de belleza propios de los periodos Heian (794-1185 d.C.) y Kamakura (1192-1333 d.C.):¹² un rostro blanco, nariz estilizada, cejas depiladas completamente y dibujadas en la parte superior de la frente, y los dientes teñidos de negro por efecto de la tinta con la que se enjuagaban la boca.¹³

La máscara del *Noh* (y de esto ya se han ocupado varios especialistas, entre ellos Michael J. Lyons¹⁴) tiene unas características especiales en cuanto al uso de la iluminación se refiere, de modo que según sea el tipo y la cantidad de luz que recaiga sobre ella, se conseguirá un determinado efecto u otro. Se ha dicho que una misma máscara, con distinta luz y empleando el movimiento preciso de la cabeza, puede tener cuatro o más semblantes diferentes. De hecho, una máscara de *Noh* bien tallada, bajo luz neutra, llega a ser casi inexpresiva a simple vista, y es sólo con la luz de la sala cuando se completa el significado de su expresión.

Debemos aclarar también que, en la antigüedad, el *Noh* era representado al aire libre, durante las calurosas noches de verano, con la titilante luz de las hogueras. Es con esta luz natural con la que los actores avezados trabajaban la psicología del personaje y con la que sacan, desde hace siglos, todo el partido a esta simpar herramienta de trabajo.

Cuatro movimientos en busca de una máscara

Siguiendo las indicaciones ya clásicas de Komparu Kunio,¹⁵ los estudiosos del teatro *Noh* han llegado a la conclusión de que, sustancialmente, existen cuatro movimientos básicos con los que el actor de *Noh* trabaja y con los que consigue insuflar la vida y los sentimientos a la máscara. Éstos son:

Omote o teresu (o “iluminar la máscara”). El actor aprovecha la luz superior de la sala y levanta su rostro despacio. El efecto lumínico consigue que los rasgos se suavicen y que, incluso, llegue a parecer que la máscara sonríe tímidamente al auditorio.

Omote o kumorasu (u “oscurecer la máscara”). Consigue el efecto contrario, aplacando la luz al inclinar

la máscara hacia abajo, en un movimiento muy sutil. Entonces, parece como si la máscara se entristeciese y la madera se volviese una cara sombría, cubierta por la pena.

Omote kiru (o “cortar la máscara”). Consiste en mover con rapidez la máscara, mostrando ira o desasosiego; este movimiento se emplea en momentos de especial clímax. Algunas veces, estas oscilaciones se acompañan con música igualmente agitada.

Omote o tsukau (o “usar la máscara”). Es el último de estos movimientos —o tal vez sea una variación del tercero— que se consigue girando la cabeza de un lado a otro, pero ahora de manera pausada, casi lánguida. Con esto, el actor logra del personaje emociones diversas, pero siempre profundas, tales como la melancolía, la amargura, el desasosiego, etc.

Huelga decir que saber emplear estas técnicas a la perfección resulta muy complicado, y que se necesitan muchos años para poder sacar todo el partido a estas oscilaciones del rostro artificial. Muchos maestros coinciden en que esta es una de las partes más complicadas en la formación del actor de *Noh*, junto con el buen uso del abanico o las escenas de danza.

Hemos de aclarar, sin embargo, que los movimientos de la máscara posiblemente resulten para el público occidental demasiado austeros o lentos, pero si sabemos mirar con el corazón (y una previa instrucción en estas lides tampoco estaría de más), constataremos que es uno de sus componentes más hermosos y en donde radica una parte fundamental de la idiosincrasia de este arte centenario.

Para concluir este artículo me gustaría puntualizar que tampoco las máscaras reaccionan todas de la misma manera ante la luz que se aplica sobre ellas. Evidentemente, las máscaras lisas, sin alteraciones fisionómicas (como las máscaras de tipo *o-mote*), se muestran menos *agresivas* que otras de rasgos exagerados (como las de ciertos demonios, algunos ancianos, etc.), que producen efectos diferentes según se aplique la luz en la frente, pómulos, barbilla... En este sentido, las máscaras del tipo *okina* (ancianos), con sus arrugas en la frente, sus pómulos ajados, etc., consiguen efectos fantasmagóricos cuando se iluminan. Precisamente esto es lo que pretende su artífice, ya que estos personajes suelen ser seres venidos del más allá, que esconden su verdadera identidad bajo la apariencia de un inofensivo anciano.¹⁶

Coda

Poco a poco, el teatro occidental está descubriendo las grandes posibilidades que ofrecen las máscaras del teatro *Noh*; son ya varias las compañías profesionales que las han empleado en sus montajes, consiguiendo resultados muy aceptables y obrándose, sobre todo, un efecto intercultural y una mejor comprensión mutua entre una y otra forma de entender el teatro.¹⁷

Sólo queda por decir aquí que las máscaras del *Noh* forman parte de la cultura popular japonesa. Al margen de su utilización en el escenario, han dado el paso a la gran pantalla, sirviendo de inspiración a reputados directores, como Kaneto Shindō o Akira Kurosawa, o han servido para caracterizar a multitud de personajes de *mangas* y *animés*.

Al igual que sucede con los rostros pintados del *Kabuki*, las máscaras del *Noh* son cada vez más representativas de la cultura nipona, pudiéndose encontrar en multitud de pequeños objetos de *merchandising* que se ofrecen al viajero como recuerdo de su paso por el milenarío País del Sol Naciente. Una vez más, lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad, se unen sin esfuerzo en esa nación, usando como puente una de las formas más antiguas y hermosas de todo el planeta. Quizá sea interesante, pues, quedarnos con la idea de que si sirve para darse a conocer fuera de sus fronteras, todo gesto será más que bienvenido. ■

Fernando Cid Lucas (España)

Miembro de la Asociación Española de Orientalistas. Universidad Autónoma de Madrid.

Bibliografía

Beeman William O. "The Anthropology of Theater and Spectacle". En: *Annual Review of Anthropology*, Vol. 22, 1993, pp. 369-393.

Campbell Joseph. *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Madrid: Alianza, 1991.

Caro Baroja Julio. *El carnaval*. Madrid: Alianza, 2006.

Cid Lucas Fernando. "Introducción a la máscara *Noh*". En: *9º Xuntanza de novos investigadores*. La Coruña: Xunta de Galicia, 2004, pp. 125-130.

Hoaas, Solrun. "The legacy of possession". En: *TDR*. N.º 4, Vol.26, 1982, pp. 82-86.

Kirby E.T. "The mask: Abstract theatre, primitive and modern". En: *TDR*. N.º 3, Vol. 16, 1972, pp. 5-21.

Martzel Gérard. "Fêtes rituelles et danses masquées de l'ancien Japon". En: *Le masque: du rite au théâtre*, París, CNRS, 1985, pp.71-79.

Motokiyo Zeami. *Il segreto del teatro Nō*. Milán: Adelphi, 2002.

Ortolani Benito. *The Japanese theatre, from shamanistic ritual to contemporary pluralism*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

Rubiera Javier y Higashitani Hidehito (trad. y ed.). *Zeami: Fūshikaden y cuatro dramas Nō*. Madrid: Trotta, 1999.

Tyler Royall. *Japanese Nō Dramas*. Londres: Penguin Books, 1992.

Watsuji Tetsuro. "Japanese ethical thought in the noh plays of the Muromachi period". En: *Monumenta Nipponica*. N.º 4, Vol. 24, 1969, pp. 467-498.

Notas

1 País en el que localizamos una larga nómina de máscaras, bien las empleadas en el carnaval de Venecia y en otras localidades, o las de la *Commedia dell'Arte*.

2 Para este interesante asunto léase el artículo de: Mar Gómez Renau. "Renacimiento cultural en los países árabes: nacimiento del teatro". En: *Castilla: Estudios de Literatura*. N.º 28-29, 2003-2004, pp. 87-110.

3 A la cabeza se me vienen ahora algunas danzas rituales: las propias de los indios Hopi, las de varias tribus de Costa de Marfil o las de los Warramunga, oriundos de Australia central.

4 Joseph Campbell. *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 41.

5 Véase para esto: E.T. Kirby. "The mask: Abstract theatre, primitive and modern". En: *The Drama Review: TDR*. N.º 3, Vol. 16, 1972, pp. 5-21.

6 Kayoko Takagi y Clara Janés, (trad.). *9 piezas de teatro NŌ*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008, p. 203.

7 Obra del primogénito de Zeami Motokiyo, Kanze Juro Motomasa (¿1401?-1432).

8 Varios autores. *El teatro Noh de Japón*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2002, p.128.

9 Su tamaño es algo más pequeño que el rostro de su portador y, de la misma manera, también los orificios que se practican en ellas para los ojos son muy pequeños, por lo que el actor debe conocer milimétricamente las medidas del escenario, la ubicación de los pilares, la del resto de los actores, músicos, etc.

10 Tiempo, físico, pensamiento, etc.

11 Joseph Campbell. *Op. Cit.*, p. 41.

12 Periodos inmediatamente anteriores al Muromachi, durante el que se gesta el *Noh* y en el que la estética de dichos periodos está aún muy presente.

13 Para realzar aún más la blancura de sus rostros, maquillados con polvo de arroz.

14 Para conocer más sobre este interesante aspecto, véase: http://kasrl.org/noh_mask.html.

15 Kunio Komparu. *The Noh theater: Principles and perspectives*. New York: Weatherhill, 1983.

16 Véanse para tales efectos obras como *Takasago* o *Yamanba*.

17 Véase para esto: Kerrie Schaefer. "Reality and fantasy: the performing body in an Australian Noh play". En: *TDR*. N.º 4, Vol. 35, 1991, pp.92-106.