FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

MÁSTER OFICIAL EN ESTUDIOS GLOBALES DE ASIA ORIENTAL

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Curso 2023-2024

La Caracterización de los Personajes a Través del Simbolismo del Maquillaje y de las Máscaras:

Análisis Comparativo de Kabuki y Talchum

José Mª Navas Buenafé

NIU 1445703

TUTOR/A

Dr. Kei Matsushima

Barcelona, 17 junio 2024

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Datos / Dades / Data

Título/Títol/Title: La Caracterización de los Personajes a Través del Simbolismo del Maquillaje y de las Máscaras: Análisis Comparativo de Kabuki y Talchum

Autora/Author: José Mª Navas Buenafé

Tutor: Dr. Kei Matsushima

Centro/Centre/Center: Universitat Autònoma de Barcelona

Programa de estudios/Programa d'estudis/Study program: Máster de Estudios Globales de Asia Oriental

Curso académico/Curs acadèmic/Academic year: 2023-2024

Palabras clave / Paraules clau / Keywords

Castellano

Kabuki, Talchum, Maquillaje, Máscara, Teatro, Comparación Semiótica, Literatura Comparada.

Català

Kabuki, Talchum, Maquillatge, Màscara, Teatre, Comparació Semiòtica, Literatura Comparada.

English

Kabuki, Talchum, Makeup, Mask, Theater, Semiotic Comparison, Comparative Literature.

Resumen / Resum /Abstract

Castellano

A través de la escenografía teatral se puede lograr una reconfiguración de códigos identitarios que forman parte de un discurso de identidades de corte nacionalista, reivindicativo, etc. Este estudio se centra en analizar las diferencias y similitudes entre los estilos de teatro japonés y coreano, el *Kabuki* y el *Talchum*, mediante el uso de estudios comparativos en dos obras de *Kabuki*: "*Musume Dōjō-ji*" (1752) inspirada en la obra homónima del teatro japonés Noh, "*Shibaraku*!" (1697) de la familia Ichikawa Danjuro; y una de *Talchum*: "*Bongsan Talchum*" (trad.lit. Baile de Máscaras de Bongsan).

Se hace una comparativa entre el maquillaje y las máscaras utilizadas en estas formas de expresión teatral para analizar el desarrollo de la expresión identitaria de cada una de estas culturas. A partir de la selección de tres piezas conocidas popularmente, finalmente se ejemplifican las diferencias y similitudes entre ambas representaciones.

Català

A través de l'escenografia teatral es pot aconseguir una reconfiguració de codis identitaris que formen part d'un discurs d'identitats de tall nacionalista, reivindicatiu, etc. Aquest estudi se centra en analitzar les diferències i similituds entre els estils de teatre japonès i coreà, el *Kabuki* i el *Talchum*, mitjançant l'ús d'estudis comparatius en dues obres de *Kabuki*: "*Musume Dōjō-ji*" (1752) inspirada en l'obra homònima del teatre japonès *Noh*, "*Shibaraku!*" (1697) de la família Ichikawa Danjuro; i una de *Talchum*: "*Bongsan Talchum*" (trad.lit. Ball de Màscares de *Bongsan*).

Es fa una comparativa entre el maquillatge i les màscares utilitzades en aquestes formes d'expressió teatral per a analitzar el desenvolupament de l'expressió identitària de cadascuna d'aquestes cultures. A partir de la selecció de tres peces conegudes popularment, finalment s'exemplifiquen les diferències i similituds entre totes dues representacions.

English

Through theatrical scenography, it is possible to achieve a reconfiguration of identity codes that are part of a discourse of nationalist, vindicative identities, etc. This study focuses on analyzing the differences and similarities between Japanese and Korean theater styles, *Kabuki* and *Talchum*, through comparative studies of two *Kabuki* plays: "*Musume Dōjō-ji*" (1752) inspired by the homonymous work of Japanese *Noh* theater, "*Shibaraku!*" (1697) by the Ichikawa Danjuro family; and one *Talchum* play: "*Bongsan Talchum*" (lit. trans. as *Bongsan Mask Dance*).

A comparison is made between the makeup and masks used in these forms of theatrical expression to analyze the development of identity expression in each of these cultures. By selecting three well-known pieces, the differences and similarities between both representations are exemplified.

Aviso legal/Avís legal/Legal notice

© José Mª Navas Buenafé, Barcelona, 2024.

Todos los derechos reservados. Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Tots els drets reservats. Cap contingut d'aquest treball pot ser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

All rights reserved. None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcasted and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

CONTENIDO

1. Introducción..... 6
1.1. Motivación personal..... 6
1.2. Objetivos e hipótesis..... 8
1.3. Estructura del trabajo..... 9
1.4. Metodología..... 9
2. Objeto de Estudio..... 9
2.1. *Bongsan Talchum*: «Escena del León» y «Escena de los Yang Ban»..... 10
2.2. *Shibaraku!* y *Musume Dōjōji*..... 14
3. Marco teórico..... 17
3.1. Origen del talchum..... 17
3.2. Raíces del talchum..... 20
3.3. *Bongsan Talchum*..... 21
3.4. Las máscaras: *tal* (탈)..... 23
3.5. Origen del kabuki..... 25
3.6. Raíces del kabuki..... 27
3.7. *Aragoto Kabuki*..... 29
3.8. El maquillaje: *kumadori* (隈取)..... 31
4. Análisis Comparativo..... 33
4.1. Las *tal* (탈) en *Bongsan Talchum*..... 34
4.1.1. Descripción..... 34
4.1.2. Análisis de los signos y símbolos asociados..... 36
4.1.3. Función dramática..... 38
4.2. El *kumadori* (隈取) en *Shibaraku!* y *Musume Dōjōji*..... 39
4.2.1. Descripción..... 39
4.2.2. Análisis de los signos y símbolos asociados..... 43
4.2.3. Función dramática..... 44
4.3. Comparación: luces y sombras..... 45
4.4. Interpretación de resultados..... 49
5. Conclusiones..... 53
6. Bibliografía..... 55
7. Anexo..... 59
7.1. Talchum..... 59
7.1.1. Acto 5 - «Escena del León»..... 59
7.1.2. Acto 6 - «Escena de los Yang Ban»..... 59
7.2. Kabuki..... 61
7.2.2. *Shibaraku!*..... 61
7.2.2. *Musume Dōjōji*..... 61

La Caracterización de los Personajes a Través del Simbolismo del Maquillaje y de las Máscaras: Análisis Comparativo de Kabuki y Talchum

José Mª Navas Buenafé, NIU 1445703
Universitat Autònoma de Barcelona

1. Introducción

En los siguientes subapartados se expone la introducción de esta investigación. A continuación, se indican la motivación personal, los objetivos e hipótesis, la estructura del trabajo y, por último, la metodología utilizada.

1.1. Motivación personal

El teatro es considerado como el género vivo de la literatura. Su naturaleza efímera y cambiante es la que ha dado paso desde la Antigua Grecia hasta nuestros días a convertirse en una forma de representación de una gran variedad de obras que tienen como objetivo provocar una reflexión sobre las sociedades y culturas de la audiencia (Meyerhold, 1975). No obstante, el canon teatral y la academia están formados por un panteón de obras consagradas en una cosmovisión eurocentrista y/o americana. Por ello, el estudio del teatro asiático en la academia europea existe en un espacio de marginalidad a pesar de que en los últimos años las culturas japonesa y coreana han conseguido entrar en el discurso hegemónico de consumo, gracias a los movimientos *Cool Japan* y *Hallyu* respectivamente. Es decir, es necesario recalcar cómo en el siguiente análisis semiótico teatral se hace uso de unos códigos y conceptos que han sido acuñados para los estudios de un teatro hegemónico europeo-americano y, por lo tanto, se hace uso de estas herramientas del lenguaje para poder desarrollar una serie de observaciones comparativistas.

La selección de este tema nace principalmente del interés personal en la investigación del teatro y de los estudios teatrales japoneses. Durante mis estudios del grado en inglés y español en la Universitat Autònoma de Barcelona, tuve la oportunidad de empezar a estudiar literatura comparada y estudios teatrales. Mi interés por este campo académico fue creciendo conforme completé una estancia en el University College of Dublin en Irlanda, donde tuve un primer acercamiento personal al teatro anglosajón y al folklore irlandés y,

gracias a mi plan de estudios, canadiense. Mi interés por los estudios teatrales fue creciendo paulatinamente hasta descubrir el teatro kabuki, lo que me incitó a viajar a Asia durante un mes para asistir en primera mano al teatro Kabuki-za (Tokio, Japón). En este viaje descubrí también el talchum gracias a unas amistades que trabajan en el Teatro Nacional de Corea. De esta manera, decidí enfocar mis estudios de Máster en Estudios Globales de Asia Oriental en la comparación en clave semiótica de estas dos artes escénicas.

En el caso del kabuki, su estudio tanto de sus orígenes como de las características que lo conforman ha sido extenso (Ernst, 1956; Morita, 1985; Cavaye, 2008, Toshio, 2003; etc.) en un marco teórico de los estudios teatrales semióticos (Peirce, 1974; Saussure, 1975; Trapero, 1984) involuntario; siendo que el estudio de códigos teatrales como son la vestimenta o la apariencia han sido analizados generalmente para su imitación y perpetuación en las nuevas generaciones de actores. El kabuki se ha estudiado de manera exhaustiva gracias a su canonización en la academia japonesa dentro del discurso de lo que los Estudios Culturales acuñan como *high culture* (Arnold, 1868; Leavis, 1930). En comparación a otras artes teatrales asiáticas, debido a que en el kabuki se mantienen registros escritos e imágenes referenciales como los *ukiyo-e* (Zwicker, 2024), los registros históricos no dependen exclusivamente de la tradición oral como otras formas teatrales asiáticas. Los estudios sobre el kabuki diferencian y comparan este arte con otras artes escénicas japonesas como el teatro nō y el bunraku.[1] Consecuentemente, en comparación el talchum no ha acumulado la misma cantidad o calidad de estudios académicos hasta recientemente a partir de un mayor número de publicaciones escritas a inicios del siglo XXI (Cho, 2000; Kim, 2005; Nam, 2009).

Consecuentemente, la elección de este estudio se fundamenta principalmente en la limitada disponibilidad de literatura académica existente sobre este tema, especialmente con este enfoque comparatista. Durante mis estudios de máster he tenido la oportunidad de desarrollar mi investigación a la par que ganaba experiencia en el mundo académico japonés gracias a la Oficina de Estudios Japoneses de la Universitat Autònoma de Barcelona; la cual me ha permitido acceder a su biblioteca y trabajar con actores japoneses de manera directa. Además, a lo largo del curso he contactado y he hecho una serie de viaje para visitar diferentes bibliotecas, exposiciones y entidades, además de participar en conferencias internacionales, para recopilar información: Kabuki-za (Tokio, Japón), Instituto Rey Sejong

[1] Para más información sobre estos otros dos estilos de teatros japoneses, véase la recopilación de información sintetizada por la Embajada de Japón en Cuba (2012), disponible en bibliografía.

(Barcelona, España), Consulado de Japón en España (Madrid), Consulado de Japón en Luxemburgo (Luxemburgo), «Kimono: Kyoto to Catwalk» (Museum Rietberg; Zürich, Suiza), Museo Etnológico de Barcelona (España), Sweden Japan Foundation (Estocolmo), Museo Etnológico y de Culturas del Mundo (Barcelona, España), III Congreso Interdisciplinar sobre Literatura e Imagen de la Universidad Católica de Múrcia (feb 2024), III Xornadas Internacionais de Iniciación á Investigación en Estudos da Literatura (Santiago de Compostela, España). Asimismo, también he organizado diferentes charlas en centros culturales y de enseñanza por Barcelona con el interés de promover estas artes escénicas.

1.2. Objetivos e hipótesis

Por ende, este trabajo busca contribuir al campo proporcionando nuevos conocimientos y perspectivas que profundicen en la complejidad del uso de recursos teatrales como el maquillaje y las máscaras para caracterizar personajes estereotipados y circunscritos en arquetipos definidos en sus géneros. Para poder entender la esencia de este tipo de representaciones, es necesaria una investigación académica que, además de contextualizar históricamente su evolución, ahonde en la complejidad de su naturaleza. Es por ello que en esta investigación comparativa se hace un intento de un primer acercamiento que plantee la importancia de estas artes para con sus comunidades, planteando una hipótesis ejemplificadora sobre cómo se pueden reconocer las identidades japonesa y coreana de manera intrínseca en ambos teatros.

La hipótesis planteada se ha desarrollado con un enfoque basado en identificar estos códigos mencionados, con la finalidad de contextualizarlos dentro de la semiótica teatral, entendiendo su significado y convirtiéndolos en ejemplificadores identificadores de sus respectivas comunidades. Por lo tanto, los objetivos han sido:

- Discernir la creación de personajes arquetipos en base a su maquillaje o máscara.
- Registrar su representación y cambios en las obras analizadas.
- Describir el significado del uso de estos códigos teatrales establecidos únicamente en las audiencias japonesas y coreanas.
- Hacer un análisis comparativo que permita discernir similitudes y diferencias en el significado del uso del maquillaje y las máscaras.

Como se propone en el análisis, esta investigación enuncia unas conclusiones que relacionan ambos usos de estas dos técnicas teatrales como representaciones de un simbolismo con un mismo objetivo teatral, clave para entender la profundidad de la naturaleza de los personajes arquetípicos en función de diferentes criterios: el héroe, el villano, el ente no-humano o animal, el pobre y el rico.

1.3. Estructura del trabajo

En lo que se refiere a la estructura del trabajo, se ha hecho una criba de entre diferentes ejemplos de kabuki y talchum con el objetivo de encontrar unas obras que permitan un desarrollo de análisis comparativo cohesivo. Como se explica en el objeto de estudio se ha seguido un criterio con una serie de características para la elección final. A destacar, la importancia simbólica que estas tres obras escogidas tienen para con Japón y Corea del Sur. Después, se ha hecho un análisis comparativo de cómo estas dos características conforman y crean unos códigos teatrales que forman parte de la identidad de los personajes y, consecuentemente, de las identidades japonesa y coreana.[2]

1.4. Metodología

De esta manera, el planteamiento del trabajo es un análisis comparativo entre el maquillaje del teatro japonés kabuki y las máscaras del teatro coreano talchum. En primer lugar, en lo que se refiere a la metodología utilizada se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica exhaustiva y una recolección de artículos y escritos relacionados tanto con estos teatros como con el maquillaje y las máscaras respectivamente. En el kabuki se ha realizado una selección bibliográfica troncal sobre este tipo de arte escénico, mientras que en el talchum se ha encontrado una limitada disponibilidad de fuentes bibliográficas relevantes en torno al tema seleccionado, lo que destaca la necesidad de investigación en este campo. Esta investigación queda reflejada en el siguiente marco teórico.

[2] Para facilitar la lectura desde este punto hasta las conclusiones se hace referencia al concepto «japonismo» como un sinónimo de la identidad japonesa, así como para referirnos a la identidad coreana se hace uso de su palabra homóloga «coreanismo». Por lo tanto, se insta a recalcar que con «japonismo» no se ha de confundir ni se pretende hacer referencia al movimiento influenciador de las artes niponas en «occidente» perteneciente al siglo XIX.

2. Objeto de Estudio

A continuación, una concisa descripción tanto de las obras seleccionadas como del razonamiento para su comparación. Para contextualizar el análisis del uso de las máscaras y del maquillaje respectivamente, además de explicar las obras y las escenas, se hace un intento de mencionar aquellas posibles variaciones en diferentes producciones que se han observado a lo largo del estudio comparativo. Es necesario recordar que a pesar de que se recogen una serie de variaciones de estilo y/o de puestas en escena, la intención de este breve apartado es la de facilitar el acercamiento hacia las escenas analizadas con el objetivo de enfocar la comparación en las características del maquillaje y de las máscaras y, consecuentemente, no se hace un intento de recoger todas las diferencias entre producciones y/o representaciones.

En suma, se resume y se recoge toda aquella información que se considere relevante para las producciones y para las escenificaciones canonizadas como las más reconocidas tanto por el público como por las productoras en base a su historia y a su desarrollo.

2.1. Bongsan Talchum: «Escena del León» y «Escena de los Yang Ban»

El proceso de selección de un objeto de estudio del teatro talchum supuso un cierto grado de dificultad tanto para escogerlo como para su investigación. En una primera instancia, la elección de uno de los diecisiete bailes talchum reconocidos por la UNESCO parece ser una tarea más fácil si se compara con la gran variedad de obras kabuki disponibles hoy en día. No obstante, la elección del baile originario de la región de Bongsan como representativo de un género tan rico como es la danza de máscaras coreana supuso una selección en base a diferentes características que la singularizan, a la par que contemplan diferentes aspectos que se pueden encontrar en otras danzas de máscaras coreanas.

El *Bongsan* es una de las danzas talchum más reconocidas internacionalmente, tanto por su estética como por sus temáticas. En portales virtuales de organizaciones culturales internacionales, y en la mayor parte de la bibliografía relacionada con este arte escénico se hace uso de imágenes de *Bongsan Talchum* como carta de presentación de este arte (fig.a). Su importancia es tal que es uno de los pocos bailes de máscaras que se enseñan y se estudian hoy en día en el Korean National University Arts. Tanto los colores de la vestimenta como de sus máscaras son reconocidos por su popularidad, y el público asiduo de este arte escénico es capaz de identificar fácilmente esta «variante» del baile de máscaras.

La representación completa suele tener una duración de unas tres horas aproximadamente, y se divide en diferentes capítulos siendo un total de siete. Según Brumsickle (2019), estipulados de la siguiente manera:

> "[Act 1] Ceremonial Opening Dance by the Four Young Monks (Sang-jwa)
> [Act 2] The Eight Buddhist Monks (Mok-joong)
> [Act 3] Dance and Songs by Sadang and Kosa
> [Act 4] The Old Priest's Dance
> Scene 1: The Old Priest (Noh-jang) and the Young Shaman (So-moo)
> Scene 2: The Shoe Merchant
> Scene 3: The Prodigal (Chui-ball)
> **[Act 5] The Lion Dance**
> **[Act 6] The Noblemen and their Servant**
> [Act 7] The Old Couple (Yeong-gam and Grandma Miyal)" (pp.632-3, *negritas personales*)

En relación con estos actos, el análisis se centra en dos: el acto 5 («Escena del León») y el acto 6 («Escena de los Yang Ban»). Sin embargo, es necesario puntualizar que "[c]ada acto es independiente y los conflictos dramáticos se expresan dinámicamente a través del baile más que por los diálogos. Pero todos los conflictos se resuelven en cada acto y se arreglan con el inicio de la nueva vida" (Cho, 2000: p.129). Como se indica en la recapitulación de los títulos del *Bongsan Talchum*, se puede observar cómo a través de los diferentes siete actos se recogen diferentes temáticas propias de este arte escénico coreano como son: la religión (monjes budistas en el acto 1, 2 y 4), el adulterio (matrimonios en los actos 4 y 7) y la crítica social (monjes, león enviado por Buda y Yang Ban en los actos 5 y 6). A través de esta crítica social, se muestran las diferentes clases sociales y criaturas no-humanas a través de las máscaras. Debido a estas razones, el análisis del *talchum* se enfoca en la elección del acto 5 «Escena del León» y del acto 6 «Escena de los Yang Ban», con el objetivo de entender de qué manera puede el público ser partícipe de estos códigos teatrales coreanos en clave de crítica social.



Figura a. Imagen del acto 5 en International Mask Arts and Culture Organization (IMACO), Republic of Korea, 2013. En Unesco, Patrimonio Cultural Inmaterial.[3]

La elección de *Bongsan* presentó una problemática en el momento de su análisis debido a las grandes diferencias entre representaciones. A pesar de que los elencos de actores de *Bongsan* siguen a grandes rasgos la historia de los actos recopilados, el talchum es un drama caracterizado y enriquecido por su constante cambio entre representaciones por un factor variable independiente a los actores: el público es apelado e invitado a escena para participar. Esto añade significado a su gran riqueza temática y de representación, pero problematiza el análisis.

Con el objetivo de poder mantener una referencia constante y que simplifique el análisis de esta obra, se ha hecho el análisis comparativo en referencia a la representación del acto 5, «The Lion Dance», representada en 2020 en el Teatro Dandelion (Toronto, EUA) y el acto 6, «The Noblemen and their Servant», organizada por Bongsan Dance Conservation Society y representada por miembros de la productora Kim Ki-soo el pasado 15 de junio de 2019.

El criterio de selección del quinto acto «The Lion Dance» de *Bongsan Talchum* se debe a su importancia y reconocimiento por la sociedad coreana como uno de los actos más representados. Debido a la gran popularidad que suele tener el personaje del león entre el público y a la estrecha relación que mantiene con la religión, comúnmente se suele representar en ceremonias o eventos de apertura. Un ejemplo reciente fue la inauguración de una exposición que estuvo disponible desde finales de diciembre de 2023 hasta inicios de marzo de 2024 en el National Folk Museum of Korea, en Seúl. En dicha exposición, se mostraban hasta un total de 200 máscaras de Corea, China y Japón. El 26 de diciembre de 2023, con motivo de la celebración de esta exposición, se representó en el museo el quinto

[3] Para más información, véase https://ich.unesco.org/es/RL/talchum-danza-teatral-con-mascaras-en-la-republica-de-corea-01742 [último acceso: 20 marzo 2024].

acto de *Bongsan* al público presente. Además, cuatro días antes se representó el *Bonsan Talchum* en su totalidad debido al solsticio de invierno con objetivo de rezar por la paz en el territorio coreano y para prevenir la mala suerte en el año nuevo. Estas representaciones dejan en claro la estrecha relación que todavía actualmente se mantiene entre las representaciones de *Bongsan* y las tradiciones religiosas (fig.b).[4]



Figura b. The National Folk Museum of Korea en Seúl organiza eventos para celebrar *Dongji* (solsticio de invierno), el 22º de los 24 períodos solares del país. Bailarines del *Bongsan Talchum* (baile de máscaras) en escena en el edificio principal del museo.

En relación a los actos mencionados, la trama del quinto acto se centra en rasgos generales en un león que es enviado por Buda para castigar a un monje degenerado, que ha corrompido a otros ocho monjes (Acto 2, fig.b). Uno de los ocho pide misericordia y perdón al león, jurando que tanto él como los demás jamás volverán a cometer actos impíos. Como resultado, son perdonados y el monje y el león vuelven a bailar de nuevo (fig.a).

Figura C. Sexto Acto de *Bongsan Talchum*, «The Noblemen and their Servant», organizada por Bongsan Dance Conservation Society (15 de junio de 2019).



[4] 'Folk Museum Holds Events to Mark 'Little Lunar Year'' de Korea.net. Disponible online en https://www.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=244342&pageIndex=11 [último acceso 23 marzo 2024].

En lo que se refiere al sexto acto, la escena muestra a tres hermanos pertenecientes a la clase aristocrática y a su sirviente llamado Mal Ttu Gi. Este se mofa y se burla de los hermanos de manera contínua con comentarios audaces de doble sentido. Además organiza una pocilga de cerdos como el lugar de alojamiento de sus maestros, pero estos son tan ignorantes que no saben cómo es la apariencia de una pocilga y, en consecuencia, son embaucados.

Añadir que la selección de las máscaras analizadas excluye al monje del quinto acto, ya que se han seleccionado un conjunto de tres variaciones de máscaras (el león, el sirviente y los Yang Ban como un solo conjunto), y tres variaciones de maquillaje kabuki. Además, esta selección se debe a su funcionalidad dramática.[5]

2.2. Shibaraku! y Musume Dōjōji

En cuanto al teatro kabuki se han escogido dos obras reconocidas por su distintivo uso del maquillaje y por su especificidad tanto en la temática como en el desarrollo histórico de la representación de personajes clave de este arte escénico. En primer lugar se analiza *Shibaraku!* (1697, *Just a moment!*), como ejemplo del maquillaje *aragoto*. Esta obra es el primer registro del uso del *kumadori aragoto* en este arte escénico, según indica Nakamura (1988):

> "The actor's face is made up, using the *kumadori* technique, in a pattern of bold red lines over a white base indicating the character's virtue and strength. His wildly exaggerated side locks are made of hair hardened with wax and polished to form shiny black columns that stick out from his face. | The *kumadori* makeup is also highly exaggerated. But in this fictional fantastic world there is great dynamism, and Danjuro achieved great popularity and established the *aragoto* style in kabuki." (pp.12-29)

Shibaraku! es un drama histórico que data del periodo Edo (1603-1868) y la trama gira en torno a un héroe llamado Kamakura Gongoro que interviene para salvar a una persona en peligro. Una de las escenas más distintivas tanto de la obra como del teatro kabuki es la entrada espectacular del héroe principal. Por ello, esta escena normalmente es representada de manera independiente o forma parte de un programa más extenso con aquellas escenas más

[5] Véase 4.1. Las tal (탈) en Bongsan Talchum (p.34).

características de las obras distintivas y reconocidas del teatro kabuki. El protagonista principal entra en escena normalmente con una vestimenta y un maquillaje característico de un personaje propio del arquetipo *aragoto* (fig.d). Esta entrada que se analiza a continuación viene marcada por una pausa prolongada y un despliegue visual y dramático acompañado con música, diálogo dramático y por una de las posiciones *mie* más reconocidas de este arte escénico que, de hecho, fue escogida para ser representada en la Ceremonia de Apertura de los Juegos Olímpicos de Tokio de 2020 (de nuevo, véase fig.d).



Figura d. Actor Ichikawa Ebizō XI en «The Tokyo 2020 Olympic Games Opening Ceremony» (23 Julio de 2021).

Kamakura Gongoro es un personaje que es representado como virtuoso por su tez blanca y tiene líneas rojas que marcan su fuerza sobrehumana. La gran popularidad que tuvo en el público japonés generó un gran interés por las obras *aragoto* y su progresiva producción propició la aparición de lo que hoy en día se conocen como las 18 piezas maestras del kabuki, de las cuales *Shibaraku!* forma parte. En concordancia con lo indicado, en *Shibaraku!* aparecen una gran variedad de personajes arquetipos de las obras kabuki, como son el héroe, el villano, los secuaces, la representación de la mujer en *onnagata* (trad. lit. la manera de la mujer), etc.

Debido al gran abanico de arquetipos, usualmente se interpreta a inicios de temporada para presentar a los actores principales de la compañía teatral (Japan Arts Council, 2019).[6] Tanto su representación a inicios de temporada como el hecho de que el maquillaje *aragoto* fuese creado e inspirado por el actor principal de esta obra fueron características que hacen de *Shibaraku!* una de las dos obras claves a analizar en su uso del maquillaje.

En segundo lugar, *Musume Dōjōji* es una obra teatral cuya trama se centra en la venganza pasional de su protagonista la Shirabyōshi (Kiyohime) Hanako (白拍子花子). La joven se enamora de un hombre, llamado Anchin. En un inicio este muestra interés por

[6] Véase el siguiente enlace para más información: https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/sp/index.html. [último acceso: 1 abril 2024].

Kiyohime, pero poco después decide rechazarla y la joven, desesperada por su sentimiento de desamor, se convierte en una serpiente gigante y persigue al amante hasta el templo *Dōjō*, donde finalmente lo acaba matando al aplastarlo con una campana gigante, símbolo de la venganza de la chica (fig.e).



Figura e. MIRACLES AND MISCHIEVES, p.56. Período Muromachi (s.XV-XVI). Conjunto de dos rollos manuscritos; tinta y colores sobre papel. Volumen 1: 12 x 417 3/16 pulgadas (31.5 x 1060.7 cm). Volumen 2: 12 x 426 1/4 pulgadas (31.5 x 1083.7 cm). Dojoji, Bien cultural importante de la Prefectura de Wakayama, figura 19.

La elección de esta obra tampoco ha sido arbitraria. A pesar de que su reconocimiento no es comparable al impacto de la otra escena de kabuki escogida, de manera similar se analiza el maquillaje del personaje principal durante su primera entrada al escenario. Esta es una de las escenas más representadas tanto en el escenario como en *ukiyo-e* -además de otras impresiones- debido a que simboliza los sentimientos de Kiyohime Hanako (fig.f), como se explicará a continuación en el análisis.

A diferencia de *Shibaraku!*, también se hace uso de la escena final de esta obra para el análisis, que no hoy en día no se representa tanto como la primera escena. En esta última escena, la joven se convierte visualmente en la serpiente gigante en una puesta escenográfica orquestada visualmente para presentar una estética propia del kabuki. En esta transformación, se puede apreciar un cambio de maquillaje en el mismo personaje, por lo que ha sido una de las razones por las que se ha escogido para el análisis.

Otra de las razones por las que *Musume Dōjōji* se diferencia de otras obras a la par que es representativa del uso del maquillaje en el kabuki, es el foco principal en la figura de la mujer. Representadas siempre por actores kabuki especializados y reconocidos como

onnagata (女方, «el camino de la mujer»); a pesar de la riqueza de obras teatrales de kabuki, usualmente el foco de la obra se encuentra en un personaje principal masculino. De este modo, *Musume Dōjōji* presenta con diferencia uno de los personajes femeninos mejor definidos y trabajados a lo largo de la historia de este arte escénico. Presenta tanto cambios de indumentaria como cambios de estilo de representación y diferentes accesorios y gestos que son cambiados según las diferentes familias y/o producciones teatrales.



Por último, *Musume Dōjōji* nace y se aleja del teatro tradicional japonés nō, y en menor medida del teatro de marionetas bunraku. Sus similitudes y diferencias permiten entender una complejidad aún mayor del uso del maquillaje en esta obra, que originalmente en el nō hace uso de máscaras para dar a entender al espectador la transformación de Kiyohime de doncella a serpiente.

Figura f. Nakamura Utaemon como Hanako en *Musume Dōjōji* (1952) de Natori Shunsen.

3. Marco teórico

3.1. Origen del talchum

El talchum, también denominado *gamyongeuk* por los investigadores más modernos, originalmente hacía referencia al baile de máscaras de la provincia de Hwanghae. Según Cho (2000), hay diferentes teorías que explican la creación y el desarrollo de este tipo de arte escénico. No obstante, indica que la teoría más probable "se basa en el origen del rito ceremonial de la banda musical" (p.122). Es decir, es un baile que en una primera instancia nace de la religión y de los rituales hechos por la población para la población.

A pesar de que a lo largo de esta investigación se hace referencia constante al talchum como un baile de máscaras, en el libro recopilatorio de artes coreanas escrito por Nam

Sang-suk y Gim Hae-suk, «An Introduction to Korean Traditional Performing Arts» (2009), se menciona que

> "[...], traditional performing arts, such as *Pungmulgut, Talchum, Gang-gang, suwollae*, and the plays of *Namsadang pae*, will be discussed. All of these art forms are difficult to classify into music or dance. *Pungmulgut* has been classified into traditional folk music, and *Talchum* and *Gang-gang suwollae* into traditional folk dance. [...] *Talchum* is more like a drama than just a dance, and *Gang-gang suwollae* has strong elements of a folk play and folk music." (p.117)

Es decir, como bien se indica hay diferentes tipos de artes escénicas tradicionales en Corea que presentan códigos teatrales parecidos como son *Pungmulgut*[7] o *Gang-gang suwollae.*[8] En un intento de clasificar el talchum entre música y baile, se hace una comparación entre estos y se categoriza el talchum como un «baile tradicional folklórico».[9] Aún bajo esta etiqueta, la elección del talchum en este análisis se debe a su concepción y a su estudio como un drama, y no tanto solo como una danza o un baile de máscaras. La consideración académica de este baile bajo la categoría de «drama» es el reconocimiento del uso de «fuertes influencias o elementos» propios de la música y del teatro folclórico coreano para crear una narración con un hilo cohesivo a lo largo de los diferentes actos.

Su naturaleza efímera, su transmisión oral y su limitada bibliografía han condicionado que su estudio sea de difícil acceso. En consecuencia, en este análisis comparativo de *Bongsan* ha sido necesario utilizar un enfoque descriptivo entroncado con los estudios de Cho (2000, 2005). Según Lee Hye-Kyung (2015) en *El Estudio Comparatista de la Historia Literaria de Asia del Este Según Cho Dong-il*,

> "[l]a historiografía de la literatura de la primera mitad del siglo XX se elaboró a base de fuentes y documentos importantes a los que hoy es difícil acceder. Durante la segunda mitad del siglo XX, se trabajó más detalladamente y se produjeron varias obras. Sin embargo, la división del país en Sur y Norte ha dificultado el trabajo unitario. En fin, la Historia completa de todos los tiempos de la literatura coreana (*jangukmunhaktongsa*), del profesor Cho Dong-il, publicada en Seúl por

[7] No tiene traducción. Es un baile tradicional con tambores y canciones.
[8] No tiene traducción. Es un ritual de fertilidad de temporada en el sud-este de la República de Corea.
[9] A veces se hace mención del talchum también como baile de máscaras para propiciar una lectura más fluida del contenido tanto teórico como de análisis.

> Jisiksanopsa, 2005, en seis tomos su 4ª ed. ampliada (1ª ed. 1982-1986), es el fruto más destacable de la historiografía literaria coreana." (p.516)[10]

Las publicaciones de Cho Dong-il también son reconocidas en otras bibliografías utilizadas para esta comparación: por ejemplo Nam Sang-suk & Gim Hae-suk (2009) y Kim Malborg (2005). Por esta razón, la comparación tiene como objetivo hacer un análisis del uso de las máscaras y de su representación teniendo en cuenta la importancia de las publicaciones del doctor Cho en *Korean Mask Dance* (2005).

No obstante, como el baile de máscaras fue desarrollado de diferente manera dependiendo de la región o zona donde se representase, Cho Dong-il hace una recopilación de los registros oficiales que se mantienen y han sobrevivido al paso del tiempo. La primera referencia al talchum fechada es sobre la variante *byolsandae nori* (bailes de máscaras originarios de Seúl) y su nacimiento:

> "The official court records contain detailed accounts about major clashes that occurred from 1754 to 1782 between state-supported merchants enjoying a monopoly over important merchandise traded in Seoul and private merchants in the newly emerging commercial towns near the capital city. | The conflict ended with a decree in 1791, or the 15th year of the reign of King Jeongjo, that recognized free commercial activities of private merchants. The *byolsandae* mask dances, derived from the original version of the main stage in Seoul, were nurtured by private merchants in these new commercial towns." (pp.45-46)

Su origen, como bien indica en la anterior cita, radica en el desarrollo patrocinado por los comerciantes y sus actividades. El baile de máscaras coreano es el resultado de unos movimientos comerciales que según se cree se remontan al siglo XVI-XVII. Además, "[w]hile the merchants paid all expenses for performances, the performers came from working classes and included a host of occupations, including rice store keepers, ferry dock coolies and other laborers. Sometimes, famous dancers were invited from other villages" (p.46). No es hasta la segunda mitad del siglo XIX que el baile de máscaras consigue ganar popularidad entre la población. Gran parte de su éxito se debía a la creación de compañías de

[10] Para más información sobre los estudios de Cho Dong-il, según Lee Hye-Kyung (2015), véase Aullón de Haro, P. Caerols, J. J. y Agud, A. (2015). *Historiografía y teoría de la historia del pensamiento, la literatura y el arte*, (ed.) Dykinson: Madrid, España. Recuperado de https://elibro.net/es/ereader/uab/58181?page=519 [último acceso: 12 jun 2024].

baile de máscaras, que hacían ruta por los pueblos y acabaron ganando el reconocimiento del pueblo.

Su éxito no duró demasiado, ya que a partir del período de colonización japonesa, se adoptó una política opresiva contra la cultura y las artes populares de Corea, con el decreto publicado en 1911 que sentenciaba y castigaba a través de un tribunal sumario a aquellos que cantasen y bailasen por la noche sin permiso (Cho, 2005). Tampoco sorprende el hecho de que el talchum, de entre todas las artes escénicas, fuese reprimida y castigada por su naturaleza crítica a los estratos de poder y, en general, a la opresión impuesta al pueblo por las clases regentes.

3.2. Raíces del talchum

La historia del baile de máscaras nos permite entender cómo su naturaleza fugaz se entronca de manera inherente con su puesta en escena y, consecuentemente, con su representación como conjunto. Según Nam Sang-suk y Gim Hae-suk (2009), "[t]here are more than ten mask dance-dramas that have been handed down to us. They all belong to the *Sandae Dogma* family, with the exception of *Hahoe Byeolsinigut* and *Bukcheong Saja Noreum* (Bukcheong Lion Play)" (pp.127-8).

A pesar de que como ya se ha mencionado en el subapartado anterior el estudio y análisis de las obras talchum no ha sido recopilado ni recogido de manera tan exhaustiva, es notorio cómo a pesar de las dificultades que pueden encontrarse en su preservación, más de diez obras han llegado a ser heredadas gracias a la familia *Sandae Dogma*. Lee Chong-soo sentencia en «Legitimacy in the History of the Korean People» de *The Identity of the Korean People: A History of Legitimacy on the Korean Peninsula* (1983) que

> "[t]he Korean people have developed on the strength of blood kinship, a single language, and a great culture through their long history. [... S]tudying the March First Movement will be very useful. [...] The Korean people, proud of 5,000 years of their great history, will develop as they learn from their experiences." (p.12)

Esto es, si se pretende hacer un acercamiento a la cultura coreana y a sus artes escénicas, es necesario entender cómo la cultura y la sociedad coreana se basan en la creación de una comunidad y en el colectivismo del *'uri'* por encima del individuo o de las familias. A pesar

de que es un arte escénico enmarcado en la herencia familiar, el origen del talchum parte de la necesidad del pueblo de expresarse a través de estas obras, y consecuentemente necesita también ser interpretado para poder significar. De ahí que el objetivo de su representación tanto antes, durante y después de su representación sea la creación de un lazo que unifique tanto a los actores como a los participantes. Este principio, en el estudio literario coreano, es conocido como el principio de *sinmyongpuri* (Cho Dong-il, 2005: p.56).

El principio de *sinmyongpuri* solamente es utilizado para hacer referencia al talchum y es exclusivo de este arte debido a su razón de ser: el drama es una conferencia para debatir los problemas encontrados en la vida del mundo real, sacando una conclusión que debe ser interpretada de manera individual por cada espectador. Cho (2005) defiende la causa de este concepto con la creación de un espacio donde se pueda dialogar entre actor y público: "The word *sinmyong* should mean the type of human energy that is demonstrated as excitement. The character *sin*, as it is written in Chinese, means either the 'spirit' or the 'mind'. [...] man has an innate divine nature" (p.86). Según su significado, el talchum ha sido creado para abrir una conversación que excite al público, que es invitado a participar en la danza junto con los actores a lo largo de la obra. La separación entre ambos agentes participando es la distinción entre aquellos que llevan máscaras, los actores, y aquellos que no, el público. Por ende, el estudio del uso de la máscara y su rol dentro de los códigos teatrales del talchum permiten una lectura de la naturaleza constitutiva de este arte escénico. Asimismo, aún cuando aparecen personajes o criaturas míticas o fantásticas, este arte escénico se aleja de la fantasía para enmarcarse en un contexto de la vida diaria en clave de crítica. Un ejemplo de talchum en el cual aparece una criatura es el *Bongsan Talchum*, con la aparición del león enviado por Buda.

3.3. Bongsan Talchum

A causa de su riqueza tanto en la variedad de tipologías de personajes que aparecen a lo largo de sus siete actos, como su naturaleza arraigada en la tradición oral, el baile de máscaras que más ha sido estudiado hasta la fecha es el *Bonsan Talchum*; también conocido como el baile de máscaras de la provincia de Hwanghae. Como su nombre indica, fue representado en un inicio principalmente en Bongsan y en Hwangju, pero también en Sariwon

(en la actual Corea del Norte). Estas ciudades fueron importantes centros de intercambio tanto de arte como de productos culturales Según se cree por su historia oral, empezó a ser representado hace unos dos cientos años y ha sido continuamente modificado y desarrollado por otros bailes de máscaras de las zonas colindantes (Nam Sang-suk y Gim Hae-suk, 2009). En relación a esto, se comenta cómo

> "[s]ome people say that the *Bongsan talchum* began to be performed by a petty official of Bongsan named An, Cho-mok about two hundred years ago. After returning from exile on an island in Jeolla Province, he made many reforms in the play, including a change from wooden to paper masks. Later, other petty officials were chiefly responsible for this play. Unlike the Yangiu Sandae play, the Bongsan talchum includes a lion's dance act, which is thought to be a far later addition" (p.129).

El baile de máscaras de *Bongsan* ha sido estudiado principalmente debido a su temática de crítica y denuncia social a estratos religiosos. Según los estudiosos, suele ser considerado como sorprendente el hecho de que tal arte escénico fuese permitido durante el período de la Dinastía Joseon (1392 - 1897, 대조선국; 大朝鮮國), una época que mantenía una estricta base de castas sociales. En referencia a esto, a pesar de que todavía no se puede confirmar que se haga referencia al arte escénico talchum que conocemos hoy en día debido a su falta de información y especificidad, los registros históricos indican que

> "[a] 16th century record by Yi Je-sin lists | four mask dance characters including a monk and an old woman, indicating that a mask dance was performed separately from the state festivals. However, it would take quite a stretch of the imagination to say that, when the government suspended these events, the players dismissed from court began to perform mask dances for commoners." (Cho Dong-il, 2005: pp.13-15).

De manera lógica, el inicio del desarrollo tanto del *Bongsan Talchum*, como de otras formas de baile de máscaras, tiene su origen en los eventos religiosos u otras formas de festividades organizadas por el pueblo. Con el paso del tiempo, una vez acabada la Dinastía Joseon, se mantienen registros del baile de *Bongsan* siendo representado en la noche del festival *Dano*, en el quinto mes del calendario lunar. De hecho, formalmente se solía representar el octavo día del cuarto mes lunar debido al nacimiento de Buda. Asimismo, se conoce que la obra *Yangju Byeolsandae* se solía representar para el mismo aniversario, por lo que *Bongsan* está relacionado con la tradición *Yeondeunghoe* (procesión de torchas) del

periodo Goryeo (Nam Sang-suk & Gim Hae-suk, 2009). La naturaleza religiosa de esta arte escénica evolucionó hacia la forma de entretenimiento que hoy día se representa.

A pesar de que su temática y motivos contextualizan tanto a esta forma de entretenimiento como a sus personajes, "[t]he mask dance has an unfinished structure, with carefully calculated access for audience participation." (Cho Dong-il, 2005: p.98) Dicha participación da pie a la evolución de la obra que mantiene su estructura en actos que abren y proponen una problemática, que se resuelve normalmente en el mismo acto. La estructura que el baile de máscaras propone se basa en la sencillez con tal de poner el foco central en la participación y resolución de los problemas diarios en clave de crítica e, inclusive, sátira disfrazada detrás de las máscaras.

3.4. Las máscaras: tal (탈)

La representación de los personajes a través de máscaras tiene una extensa tradición en la región asiática. Desde el teatro nō hasta las máscaras pintadas de la ópera de Pekín, son varios los ejemplos que pueden llegar a influenciar en la creación estética de estas. Su uso y su representación se diferencian dependiendo de varias características: el material que se usa para crearlas, los colores, la forma y los códigos teatrales que inician y se desarrollan a partir de la obra. Las máscaras del baile talchum hasta la fecha no han sido estudiadas en gran medida en comparación con otras artes escénicas anteriormente mencionadas. El talchum es un género teatral inscrito recientemente en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO[11] en 2022, pero esto no significa que no haya sido considerado como un recurso representativo de la identidad coreana desde hace décadas.

Como se ha indicado varias veces, su estudio ha sido dificultoso debido a dos razones: no se han llegado a mantener registros oficiales y las máscaras normalmente se suelen quemar para evitar que malos espíritus o la mala suerte recaiga sobre los actores que han participado (Cho, 2005). Esta tradición que mantiene su corte religioso hasta la actualidad condiciona que la obtención de una herencia tangible de estas máscaras sea problemática y, generalmente, aquellas máscaras que han sido preservadas después de su representación han sido adquiridas

[11] UNESCO, Patrimonio Cultural Inmaterial. Más información disponible en línea en el siguiente enlace: https://ich.unesco.org/es/RL/talchum-danza-teatral-con-mascaras-en-la-republica-de-corea-01742 [último acceso: 27 feb 2024].

por museos para ser expuestas como herencia cultural material. Además, la herencia oral ha mantenido a esta tradición a lo largo de su historia y desarrollo. Lee Yongsun y Ricardo Sumalavia (2002) en *Comprensión de la literatura coreana* comentan que "[e]s verdad que en la literatura oral no es fácil corroborar la realidad histórica completa por su modo de expresión y que lo que tene|mos en nuestro poder son datos sueltos y conservados en varios textos antiguos o en los cuentos y las canciones heredados hasta hoy." (pp.21-22)

Para poder analizar las máscaras del talchum el acceso a estas exposiciones es clave. La más significativa se encuentra en el Museo de Máscaras Hahoe, el cual mantiene abierta una exposición de las máscaras utilizadas tanto en el talchum *Hahoe*, como en el *Bongsan* (Kim, 2023). En este análisis se hace uso de diferentes recursos bibliográficos para poder acceder a imágenes y representaciones. El *Bongsan Talchum*, "[c]omo sustrato de una literatura nacional muestra las cualidades que aparecen continuamente en las literaturas del pueblo: el estilo, el leitmotiv, el tema y el ritmo." (Kim Hunggyu, 2002: p.31). Según se recoge a continuación, tanto el estilo y el ritmo son dos de las marcadores que más influencian al tema y, más importante, al leitmotiv que se trata en la danza: «han».

Kim Young Hoon describe «han» de la siguiente manera: "Han has a complex meaning, hard to truly explain. It is a collective feeling of sorrow, regret, grief, resentment and isolation in the face of overwhelming odds. It is also an obstinate urge to take revenge to right the wrong" (2016: p.181). Si el arte escénico teatral se entiende como una representación tanto de la cultura como de la sociedad en un cierto periodo de tiempo, que se ve proyectado a lo largo de las décadas como un reflejo póstumo que pueda estudiarse para entender sus complejidades intertextuales, el *talchum* y el *Bongsan Talchum* se entienden cuando se contempla la posibilidad de una lectura contextualizada en "un sentimiento de resentimiento y obstinación por vengarse" de aquello que problematiza a la sociedad coreana.

Esto se vería acentuado a lo largo del período imperialista japonés, que impuso una serie de cambios culturales a la población coreana. A pesar de que a día de hoy el término «han» ha sido acuñado por la lengua coreana, Kim (2016) señala su nacimiento y su uso extendido a partir del último siglo. Consecuentemente, la crítica y significación de las obras literarias clásicas en clave «han» es problemática e históricamente incorrecta, ya que como bien indica "[s]ome claim that *han* is Korea's unique cultural trait but careful approach is

required in comprehending this. In fact, Korea's ancient literature and traditional art are filled with humor and wit, not *han*. [...] The mask dance is also the case [of describing a tragic and painful life in a humorous manner]." (181) En suma, a pesar de que se describa y critique un contexto histórico-social en clave de humor, *Bonsang Talchum* nace antes de la acuñación del sentimiento «han» y fue por tanto independiente a él. Aunque sería interesante determinar si se puede llegar a definir características «proto-han» en este arte escénico, en el siguiente análisis se propone el estudio del uso de las máscaras como una de las características claves para entender el humor e ingenio propio del «coreanismo» predecesor a la época imperialista japonesa que, más adelante, puede haber resignificado y recodificado este arte escénico para reivindicar la identidad cultural coreana a partir de su escenificación teatral.

3.5. Origen del kabuki

En cuanto al arte escénico kabuki, el estudio tanto de sus orígenes como de las características que lo conforman ha sido mucho más extenso y exhaustivo en comparación al teatro talchum. Se mantienen registros escritos, como los *ukiyo-e* (trad.lit. «pinturas del mundo flotante»), y no depende exclusivamente de la tradición oral. Para empezar, el término kabuki utiliza unos kanjis que significan y representan de manera sintetizada este género teatral que a lo largo de las décadas se ha asentado como patrimonio cultural inmaterial o «patrimonio vivo» en las listas de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad de la Unesco desde 2005. La esencia de este tipo de representación requiere una investigación académica que, además de contextualizar históricamente su evolución, ahonde en la complejidad de su naturaleza que se une de manera intrínseca con la identidad japonesa. Con este objetivo, esta investigación hace uso de *Kabuki: Backstage, Onstage. An Actor's Life* de Nakamura (1988) como referencia bibliográfica troncal para enmarcar el análisis comparativo.

En virtud de la vida del actor de kabuki Matazo Nakamura (1933-) se ha seleccionado este libro como una de las fuentes principales. Nakamura ha dedicado su vida a promover el kabuki en la comunidad internacional a través de la organización de talleres, clases y otros eventos televisivos y otros medios de difusión. Es por ello que señala el significado de los kanjis que conforman la palabra kabuki como una primera lectura esclarecedora sobre sus orígenes: "*ka* meaning 'song', *bu* meaning 'dance' and *ki* meaning 'skill'. But these are a later

invention. The word 'kabuki' comes from the verb *kabuku* which meant 'to lean'. It also carried the meaning of something off-beat or deviating from the main path." (p.21)

En cuanto al verbo *kabuku*, o ladearse hacia un sonido fuera de ritmo o que sale del camino principal, es clave para la historia de las raíces del kabuki. Su origen nos permite entender su complejidad y belleza en relación a la construcción del discurso del «japonismo». Según varias fuentes (Nakamura, 1988; Toshio, 2003), se dice que este género teatral nace en la capital de Kyoto a partir de los bailes de Izumo no Okuni conocidos más adelante como «Okuni Kabuki». A pesar de ser un teatro que forma parte del patrimonio intangible en la lista de Obras Maestras de la Unesco desde 2005[12], la única marca que conmemora el nacimiento del kabuki a través de estos bailes se encuentra enfrente del teatro *Minami-za*, al lado del río *Kamo*.

Con el paso de los años a principios del siglo XVII la autoría de Okuni fue reconocida junto con la revalorización de su nombre. A pesar de que no conste en ningún registro que mientras estaba en vida las carácteres de su nombre fuesen 出雲の阿国 (Izumo no Okuni), actualmente estos kanjis permiten una relectura de cómo la sociedad japonesa ha mitificado y glorificado su figura en agradecimiento por la creación del teatro kabuki. Si se hace una lectura semiótica de los carácteres, los primeros dos «Izumo no» (出雲の) literalmente significan «de Izumo» o «proveniente de Izumo». Indica pertenencia a su lugar de origen, ya que se sabe que formaba parte del santuario sintoísta más antiguo de Japón en la ciudad de Izumo (prefectura de Shimane), al suroeste de la isla. Por lo que se refiere a «Okuni» (阿国), el último carácter significa país. Esto refleja de manera directa cómo la intérprete y su obra han llegado a ser enaltecidas e, inclusive, mitificadas hasta convertirla en una figura casi legendaria de la idiosincrasia japonesa. Sus fuertes raíces religiosas a «Izumo Taisha» (出雲大社, trad. lit. como el «Gran Santuario de Izumo») seguramente también le permitieron una asimilación más rápida al «panteón» idiosincrático japonés.

El penúltimo carácter de «Okuni» (阿国) tiene dos posibles lecturas con significados no opuestos, pero sí notablemente diferentes. El primero de ellos es un significado poético, traducido en inglés como «bend[ing] (the river, the road, etc.)». En español, se traduciría como «doblar, agacharse, encorvarse o *ladearse*». Es decir, esta interpretación puede hacer

[12] Según la página oficial de la Unesco, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, fue inscrita en la lista de manera oficial a partir del 2008, a pesar de haber sido proclamado como patrimonio inmaterial en la fecha indicada en 2005. https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-kabuki-00163 [disponible en línea].

referencia tanto a cómo la actriz se «agachaba» o «encorvaba» sus piernas para poder hacer los movimientos de su baile kabuki -que según se teoriza más adelante se desarrollarían y acabarían por convertirse en las características poses *mie*. Aunque sí más alejada y menos convincente, otro posible significado haría referencia a cómo Okuni fue capaz de «embriagar» y «doblar» la rectitud de la población de Kyoto con sus bailes a la orilla del río Kamo. Esta segunda interpretación carece de apoyo académico, especialmente debido a que su figura ha sido revalorizada a pesar de la estigmatización que le rodea por los rumores de su posible trabajo en la prostitución. Para acabar, y en relación al análisis de este estudio, 阿 («kuma») es el primer kanji de «Okuni» y tiene otra escritura posible 隈 («kuma»), primer carácter de *kumadori* (隈取り, maquillaje del teatro kabuki). Este carácter (隈) significa tanto «ojeras» como el estilo de maquillaje utilizado en kabuki. Para futuras investigaciones, sería interesante hacer un estudio semiótico de las raíces léxicas de estos kanjis y su relación con la historia del kabuki, analizando y determinando el origen cronológico de los carácteres y de sus significados para llegar a determinar si uno se relaciona con el otro, o viceversa. Este breve comentario pretende entender la singularidad del maquillaje en el kabuki, ya que su existencia se encuentra de manera intrínseca relacionada con el nombre de su creadora, Ozumi Okuni.

3.6. Raíces del kabuki

Antes de la creación del kabuki, en Japón ya había una cultivada cultura de artes escénicas con el teatro nō (能 siglo XIV, también conocido como Noh o Nôgaku). Este es un teatro simbólico creado por las compañías de actores que tiene su origen en el género de representación *sarugaku*: una serie de tradiciones teatrales seculares que se dedicaban a dar giras y presentarse en los templos, santuarios y festivales, a menudo bajo el patrocinio de la nobleza. El actor Kanami (1333-1348) y su hijo Zeami (1363-1443) transformaron las representaciones *sarugaku* al introducir la música y otros elementos de la danza llamada *kuse-mai*. Convirtiendo el *sarugaku* en lo que reconocemos actualmente como el teatro nō, consiguió atraer la atención y el patronazgo del shōgun Muromachi, Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408).

El teatro nō y su elenco de actores fue enaltecido rápidamente (*high culture*) debido a los fuertes lazos con la religión y a su representación durante los eventos sintoístas. Los

samurai eran la clase dominante que regentaba la cultura durante el periodo Edo (1637-1868) y reservaron este tipo de obras para su disfrute, invirtieron en su patronaje y limitando quien podía acceder a su visionado. Durante este periodo también conocido como Pax Tokugawa, se puso un alto en la relaciones que Japón mantenía con otros países extranjeros y se desarrolló un sistema político casi hermético. El desarrollo cultural interior propició la creación de otros productos culturales propios que pudiesen ser visionados no solamente por las clases dominantes, sino también por el pueblo. De esta necesidad por y para el pueblo nace el kabuki.

Nakamura (1988) compara la evolución del kabuki y sentencia como el teatro nō, "[a]lthough it was heavily patronized by the samurai class during the Edo period, few new plays were written and it became a fixed, classical art, while kabuki continually changed and developed" (p.15). Contrariamente a cómo se percibe actualmente, el teatro kabuki en un inicio propició el desarrollo de diferentes temáticas que hasta ese momento no se habían representado en el teatro. La necesidad de crear y promover historias o relatos más contemporáneos, permitió que esta arte escénica consiguiera el favor de la población y se introdujo en el discurso hegemónico del gusto del pueblo japonés de las ciudades de "Kyoto and Osaka in the region that was known as *kamigata* or "the upper region" because Kyoto was the exalted home of the emperor" (p.14). En suma, la pronta popularidad del kabuki parte de la necesidad de distanciarse de las historias y herramientas escenográficas utilizadas hasta la fecha en el siglo XVI.

En su intento de distanciarse del estilo del teatro nō, el kabuki se nutre y, en su contrapropuesta, es inevitablemente influenciado por esta arte escénica. Una de las características distintivas y categorizadoras de ambas escenografías es el movimiento de los actores como herramienta para representar las necesidades y objetivos de los personajes, además de las necesidades y objetivos de sus respectivos teatros:

> "Noh is characterized by the kind of movement called *mai* while kabuki is characterized by the kind of movement called *odori*. [...] In bare feet the farmers would get stuck in the mud, so they wear clogs called *ta geta* or shoes called *ganjiki*. [...] since mai implies a dance characterized by this sliding step. In *mai*, the dancer never jumps into the air. In other words, a *mai* dancer moves smoothly and heavily, keeping the center of gravity low, his body always in contact with the ground. [...] By contrast, *odoru* means to move with vigor -using stamps and exaggerated gesture." (p.25)

A diferencia de los actores nō, que se deslizan en el suelo y evitan saltar al aire, los actores de kabuki hacen uso de un movimiento «vigoroso» y llamativo para exagerar su gestos y para completar el estilo estético visual a través del uso del sonido. Un claro uso del movimiento caracterizador del nō en kabuki se encuentra en unas de las escenas de las obras analizadas: *Kyōganoko Musume Dōjōji* (京鹿子娘道成寺). Como ya se ha mencionado brevemente, *Dōjōji* es la obra por excelencia ejemplificadora de una adaptación de una obra nō a una obra de kabuki. Tanto es así que Nakamura (1988) sentencia que "[p]erhaps the most familiar example of the free style of adaptation is the dance play *Musume Dōjōji*, the greatest of all kabuki dances, and the pinnacle of the art of the *onnagata*." (p.16)

El *Ranbyōshi* (乱拍子, «ritmo confuso») presenta a la protagonista Shirabyōshi Hanako (白拍子花子) bailando con una serie de pasos especiales que en el teatro nō representa el ascenso a un templo, paso a paso. Este ascenso viene influenciado por el sentimiento de envidia dirigida hacia la campana que simboliza la negación del amor de su amante, ya que se ha alejado de ella para formar parte de la vida religiosa. Debido a sus raíces, en ambas artes escénicas se combina el sonido de los pasos con la música de un *kotsuzumi* [13] acompañado de una flauta.

Así como son conocidas y estudiadas las influencias directas que el teatro nō ha tenido en el kabuki, también se han estudiado las diferencias entre estas dos artes escénicas. La más notable es el uso de máscaras y de maquillaje respectivamente. Por ende, en este análisis del uso del maquillaje como punto de comparación con las máscaras del teatro talchum ha sido la popular obra de *Dōjōji*. Su cercanía con el teatro nō permite la lectura de otros códigos teatrales utilizados en Japón y la consideración de su posible influencia en la representación de la obra de kabuki y en su maquillaje. Del mismo modo, durante la comparación se tiene como objetivo el análisis de la representación del personaje principal Kiyohime por la representación de una figura femenina a través del uso de la vestimenta, de la gestualidad y del maquillaje.

[13] Tambor de origen japonés.

3.7. Aragoto Kabuki

Para acabar, en relación al análisis de las obras a comentar a continuación, es necesario puntualizar brevemente cómo a partir del siglo XVI y de nuevo en el siglo XIX, la creación de nuevas obras en el mundo del kabuki abren nuevos horizontes en el teatro y en la sociedad japonesa. Especialmente a partir del siglo XVII se desarrollan diferentes géneros temáticos y nuevos arquetipos de personajes. De hecho, Earle Ernst [14] en *The Kabuki Theatre* (1956) comenta cómo esto se debe en gran parte gracias a los nuevos usos del maquillaje. Ernst hace énfasis en el objetivo del maquillaje en el arquetipo del personaje más simbólico del kabuki, el personaje heroico *aragoto*:

> '[..., T]he purpose of *aragoto* make-up from its first use, was to create the effect of violent tension both on the face and on the body. On the arms, legs, sinews, and muscles, while the face is painted in red and blue in a nonrealistic design which, in general, outlines the muscular construction of the face, increases the height of the nose, draws down the corners of the mouth, and, most important, emphasizes the eyes. All *aragoto* make-up falls into two classifications: the 'one-line' and the 'two-line. The 'lines' are those which are drawn upward on the face from the corners of the eyes, and the 'two-line' variety is the stronger.' (p.197)

Gracias a este tipo de maquillaje creado por Ichikawa Danjuro I el kabuki consigue finalmente distanciarse con éxito de su antecesor el nō a ojos de la audiencia. Como indica, la construcción muscular de las líneas en la cara y en el cuerpo enfatizan la fuerza y, más importante, los ojos del personaje. Los ojos son una de las características más importantes para la creación del *mie*, esto es, "the ultimate physician expression toward which all kabuki movement tends, is a synthesis of the patterns of characteristic Kabuki movement" (p.178). El *kumadori* propio de los personajes *aragoto*, son característicos de obras normalmente representadas por actores pertenecientes a la familia Ichikawa; aunque no son excluyentes de otras familias y/o producciones.

[14] En lo que se refiere a Ernst como académico de la literatura de kabuki: "Earle Ernst was a lifelong enthusiast for all things Japanese. Stationed in that country from 1944 Dr Ernst was in charge of the censorship program of Japanese legitimate theatre during the American Occupation. He returned to the US in 1947 and has been widely credited with reviving Japanese theatre studies at the University of Hawaii-Manoa, in the jingoistic years immediately following WW2" (Knapp, in University of Hawai'i at Mānoa. Disponible en línea: https://libweb.hawaii.edu/names/ernst.html], último acceso 24 feb 2024.

En relación a los personajes *aragoto*, Nakamura (1988) hace especial mención del uso del maquillaje en Kamakura Gongoro, protagonista de la obra de kabuki *Shibaraku!* (1697):

> "The actor's face is made up, using the *kumadori* technique, in a pattern of bold red lines over a white base indicating the character's virtue and strength. His wildly exaggerated side locks are made of hair hardened with wax and polished to form shiny black columns that stick out from his face. | The *kumadori* makeup is also highly exaggerated. But in this fictional fantastic world there is great dynamism, and Danjuro achieved great popularity and established the *aragoto* style in kabuki." (pp.12 - 29)

Por último a mencionar para futuras investigaciones, otro de los géneros del kabuki que ha sido estudiado y analizado debido a su especial uso del maquillaje es el terror. Ernst (1956) describe el desarrollo del maquillaje de los personajes fantasmagóricos, «entes» y «monstruos» por el del arquetipo *aragoto*:

> "The influence of *aragoto* make-up spread to other Kabuki characters outside the plays which were pure *aragoto*, so that as a rule *aragoto* make-up is used today in all plays, except domestic ones, in which it is necessary to show great strength of character. [...] The demons who appear in the plays taken from the Nō, such as *Benkei at the Boat* and *Earth Spider*, also wear make-up derived from *aragoto*, and these in particular show considerable variety in color, using, in addition to red and blue, brown, black, green, gray, purple, and orange." (p.197)

A pesar de que para esta comparación sería de sumo interés el análisis de la variedad cromática que presentan los demonios de las obras mencionadas, finalmente se centró el enfoque del análisis en la raíz de estos: el maquillaje *aragoto*. Es necesario mencionar cómo este género creció en popularidad de manera notable a partir del siglo XIX debido a obras como *Yotsuya Kaidan* (四谷怪談, 1825) y, posteriormente, *Minoriyoshi Kogane no Kikuzuki* (実成金菊月, 1850), las cuales fueron concebidas como un género del terror innovador en Japón que radica en la *otredad* en el *topos* de la casa, en comparación a templos u otros sitios sacros que acostumbraban a ser las ubicaciones usuales de este tipo de obras.

3.8. El maquillaje: kumadori (隈取)

Como se entiende a través del nombre de la misma creadora, el maquillaje es por tanto una característica clave de esta arte escénica. Según Nakamura (1988: p.11) es de hecho una de las características más reconocibles del kabuki, ya que singulariza su representación gracias a su uso exagerado que marca de manera visual la personalidad e intencionalidad de cada personaje. Sin embargo según Zwicker (2024) a pesar de su importancia y de su desarrollo desde principios del siglo XVII, el estudio de la codificación de los patrones del *kumadori* empezó a ganar relevancia a partir de inicios del siglo XIX. En una de sus más recientes conferencias sobre «Kabuki's Nineteenth Century: Stage and Print in Early Modern Edo» organizada por the Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures (SISJAC) (Norwich, Reino Unido), indicó como

> "[t]here are writings on the culture of the stage. And in these writings emerges an interesting tension between the preservation of make-up technique being privileged or secret knowledge that was supposed to be passed on within acting families and an impulse towards making those patterns readily understandable to the general public." (cita recogida durante la conferencia)

También menciona dos de las características más estudiadas en relación al maquillaje de kabuki: la herencia familiar y su significado. El «privilegio» y el «secretismo» que rodea el arte del maquillaje se debe a su enseñanza solamente en familias «privilegiadas» de actores kabuki. Estos conceptos provienen de la cultura del *ie*, que es considerada la base social de la comunidad japonesa. La importancia de los lazos de sangre y de la herencia de sangre que cuando no es posible por falta de primogénitos masculinos permite la adopción y/o se relaciona a la familia a un individuo a través de los matrimonios concertados. Además, el respeto a la familia y a los progenitores marca esta idea de la herencia de la artesanía o de la manera de crear arte en la sociedad japonesa. En el mundo del kabuki, las dos grandes compañías del entretenimiento Shochiku y Toho siguen estas reglas marcadas por el *ie*.

En segundo lugar, Zwicker describe el significado del maquillaje como "un impulso para conseguir que esos patrones sean accesibles y comprendidos por el público general". La historia del estudio del maquillaje parte de su representación en estampas japonesas (浮世絵, *ukiyo-e*). En este caso, se hace referencia no tanto al significado del maquillaje en clave semiótica, sino al maquillaje como significador (Saussure, 1975) y representante de los

actores del kabuki de la época. De nuevo, la diversificación de las representaciones dependían de los gustos de la audiencia y de los propios actores, lo cual propiciaba que el kabuki fuese una arte escénica cambiante y efímera. Su efimeridad tampoco facilitó la publicación de *eiri-nehon*, esto es, el guión utilizado para representar las obras. Junto con la dificultad de entender cómo se representaban los personajes debido al «secretismo» de las familias y a la casi inexistencia de escritos que documenten su desarrollo, la audiencia compraba *ukiyo-e* de sus actores de kabuki favoritos. Tal fue su popularidad que les elevó al estatus de lo que conocemos actualmente como *idols*, y de manera similar se coleccionaban los *ukiyo-e*.

De esta manera se crea la necesidad de representar a los actores a través de su maquillaje a falta de otra referencia visual. Gracias a la intencionalidad de conseguir una representación más cercana de la imagen visual «real», nos ha llegado información sobre cómo utilizaban el maquillaje entonces. Ernst (1956) defiende que

> '[t]he make-up (*kumadori*) tends always toward conventionalization of the face according to the standard types of roles which were created during the Tokugawa period and shows little concern for realism except in certain *sewamono* and *kizewamono p*ieces and in the horror plays which appeared in the early nineteenth century.' (p.196)

Es decir, mientras que en los *ukiyo-e* había una intencionalidad de representar de manera verídica y eficaz la identidad de los actores a través de la representación de sus personajes, son los mismos actores los que se intentaban alejar del convencionalismo del realismo gracias al uso del maquillaje.

4. Análisis Comparativo

Para poder proponer un análisis entre dos artes escénicas de diferentes países es necesario tener en cuenta que los códigos teatrales analizados se investigan desde una perspectiva comparatista en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, se hace una descripción tanto de las máscaras como del maquillaje en el contexto teatral, teniendo en cuenta las características que conforman su apariencia física y su estilo y diseño. En segundo lugar, se recogen todos los signos y símbolos asociados con estos códigos. Por último, se

explica su función dramática para poder definir su propósito escénico, la intencionalidad detrás de su uso.

Después de definir ambos códigos, se indican las diferencias y similitudes entre ambos casos para finalmente contextualizar la interpretación de los resultados en las obras seleccionadas.

4.1. Las tal (탈) en Bongsan Talchum

4.1.1. Descripción

A continuación, unas series de breves características[15] descriptivas de las máscaras utilizadas tanto en el quinto acto «The Lion Dance» y en el sexto acto «The Noblemen and their Servant». Están sintetizadas en tablas de contenido por las siguientes categorías: material, forma y/o estructura, colores, decoraciones y detalles, ajuste y comodidad, expresión facial, detalles faciales y, por último, complementariedad para la vestimenta.[16]

Tabla de Contenidos 1

Máscara León - fig. 1	
Material	Papel.
Forma y Estructura	Cubre todo el rostro, ovalada y bastante grande.
Colores	Pintada principalmente en tonos rojos, blancos y negros.
Decoraciones y Detalles	Presenta detalles pintados para resaltar los bigotes, ojos, y boca, sin adornos adicionales.
Ajuste y Comodidad	Se presume que el actor mantiene la máscara sujeta con las manos.

[15] Como referencia visual, véase las figuras 1 - 7 en 7. Anexo (pp.59-60).
[16] Véase la figura 2 y la figura 3 en 7.Anexo (p.59).

Expresión Facial	Expresión agresiva y tensa, demuestra que a pesar de que puede ser domado sigue siendo un animal salvaje.
Detalles Faciales	Ojos y boca grandes, blancos y negros para resaltar en contraste con la piel roja. Ojos saltones para resaltar la ferocidad del animal.
Complementariedad	Se complementa con telas largas blancas y zapatillas blancas, normalmente guantes rojos sencillos para las manos (lengua).

Tabla de Contenidos 2

Máscara Mal Ttu Gi Tal - fig. 4	
Material	Papel.
Forma y Estructura	Cubre todo el rostro, ligeramente ovalada.
Colores	Pintada principalmente en tonos negros, blancos y azulados.
Decoraciones y Detalles	Presenta detalles pintados para resaltar los ojos y las cejas, sin adornos adicionales.
Ajuste y Comodidad	Se asume que el actor mantiene la máscara sujeta con una tela que se ajusta a su cabeza.
Expresión Facial	Expresión de ojos grandes y opacos, boca grande seria aunque sonríe ligeramente.
Detalles Faciales	Ojos y boca grandes, blancos y negros para resaltar en contraste con la piel negra/azualda.

Complementariedad	Se complementa con ropa servil negra y blanca.

Tabla de Contenidos 3

Máscara Yang Ban 1, 2 & 3 - fig.5, fig. 6 & fig. 7	
Material	Papel.
Forma y Estructura	Cubre todo el rostro, ligeramente ovalada.
Colores	Pintada principalmente en tonos blancos, negros y rojo.
Decoraciones y Detalles	Yang Ban 1 y 2 tienen un material diferente a las otras máscaras para representar el pelo en cejas y barba de los nobles de la época.
Ajuste y Comodidad	Se asume que el actor mantiene la máscara sujeta con una tela que se ajusta a su cabeza.
Expresión Facial	Expresión de ojos grandes y opacos, bocas pequeñas y, a veces, con movilidad.
Detalles Faciales	Yang Ban 1 y 2 con expresiones serias, casi enfadadas. Yang Ban 3 muestra una expresión tuerta, normalmente representa al noble más torpe e ignorante de los tres.
Complementariedad	Normalmente los nobles llevan *gat* (갓, lit. trad. sombreros). Se complementa con ropa de colores verdes y azules, propias de los nobles, además de abanicos grandes normalmente relacionados con la nobleza.

4.1.2. Análisis de los signos y símbolos asociados

Con el objetivo de hacer un análisis de los signos y símbolos asociados con las máscaras y el maquillaje se hace una investigación y unos comentarios en clave de semiótica teatral. En referencia a esta metodología, Ubersfeld (1993) indica cómo

> "El semiólogo no pretende mostrar la «verdad» del texto -aunque ésta fuera «plural»-, sólo pretende establecer el sistema o sistemas de signos textuales que permitan al director escénico, a los comediantes, construir un sistema significativo en el que el espectador concreto no | se encuentre fuera de lugar. El semiólogo no debe ignorar que el sentido «va por delante» de su lectura, que nadie, ni siquiera el propio autor (cuanto menos el semiólogo, que no es ni un hermeneuta ni un brujo) es «propietario» del sentido." (pp.8-9)

Esto es, no se pretende buscar una verdad absoluta o un significado «rotundo» que niegue cualquier otra posible interpretación de los códigos escogidos. No obstante, el sentido se encuentra entre los signos textuales y los signos de la representación. En el caso de las máscaras de *Bongsan Talchum* hay una dificultad añadida debido a que solamente se trabaja el análisis a partir de los signos de la representación. No porque en este arte escénico sean excluyentes de los signos textuales, sino por la falta de material existente hoy en día que pueda añadir al significado interpretable de los primeros signos. De esta manera los signos y símbolos de las máscaras seleccionadas de *Bongsan* son analizadas por su simbolismo, el rol que desempeñan en la obra, su impacto visual y, por último, el estilo artístico escogido para su creación.

La máscara del león representa el castigo de Buda, al ser un animal salvaje enviado para castigar el comportamiento de los monjes en los actos previos: acto segundo y acto cuarto. En cuanto a los signos representativos aporta un efecto solemne y majestuoso en el escenario, que tiene una intencionalidad de imponer a la audiencia por su diferenciación con las otras máscaras utilizadas para representar a personajes humanos. Además, el estilo artístico de su máscara presenta una posible influencia cromática de otros leones asiáticos como por ejemplo el shishimai (獅子舞, «La danza del león de Japón»), la danza del león (舞獅) de China o el *barongsai* en Indonesia.

La máscara de Mal Ttu Gi Tal, también de influencia asiática semejante por su variedad cromática a las máscaras del Nepal o del Tibet, tiene un rol en la obra clave. El

sirviente crea situaciones ridiculizantes para con sus amos a través de dobles-sentidos. Representa al coreano de a pie de la época que debía servir a la clase aristocrática a pesar de que estos no tenían conocimientos del día a día de la población. Debido a su impacto visual que contrasta con las otras tres máscaras en escena, focaliza la atención del espectador en este personaje.

Para finalizar, las tres máscaras de los Yang Ban (1, 2 y 3) pueden llegar a tener sus orígenes en las máscaras de la ópera de Pekín por sus colores blancos y negros con marcas rojas similares a las líneas del kumadori del kabuki. A pesar de que son tres Yang Ban que dan órdenes al sirviente, son representados como ignorantes que son incapaces de entender los dobles sentidos que les dice durante toda la escena. A través de las formas de la boca y de los ojos se representa a la clase aristocrática de la época, proyectando su ignorancia fuera del mundo académico. En cuanto a su impacto visual hay un contraste cromático con la máscara del sirviente, ya que las tres son blancas. Esto es una posible referencia a la tez más blanca de aquellos que no tuvieron que trabajar al sol por haber nacido en alta cuna.

4.1.3. Función dramática

Por lo que respecta a la función dramática de dichas máscaras, de nuevo Ubersfeld (1993) en *Semiótica Teatral* defiende que

> "[...] es el espectador, más que el director, quien fabrica el espectáculo. El espectador debe recomponer la totalidad de la representación en sus ejes vertical y horizontal. El espectador está obligado no sólo a seguir una historia, una fábula (eje horizontal), sino a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación. Está obligado, a un tiempo, a apropiarse del espectáculo (identificación) y a alejarse del mismo (distanciamiento)." (p.32)

En el apartado anterior se ha hecho una recolección de la figura total de los signos que concurren en la representación a través de las máscaras. Se entiende su función dramática al contextualizar la expresión como una forma de estimulación para inducir al espectador a tomar una acción posible.

Se pretende negar la existencia de unos actores detrás de la máscara. Es decir, a través de la representación visual de un león se tiene una intencionalidad de proyectar simbólicamente una escena punitiva para con los personajes que han cometido ciertas ofensas

a Buda. Debido a que esta máscara presenta unos códigos teatrales propios de la región asiática, la percepción de esta máscara como un león depende del bagaje cultural del sujeto interpelado, esto es, de la audiencia que está viendo el espectáculo en el momento de la representación. La subjetividad de la que depende este significado es mayor en comparación a las otras máscaras analizadas, siendo que requiere de nociones previas para poder ser re-codificada en un ente-no humano o, en este caso, un león.

Acerca de las máscaras del sirviente y del Yang Ban (1, 2 y 3), el objetivo de nuevo es anular la percepción de la persona detrás de la máscara. En el primero, se muestra a un sirviente de piel oscura. Haciendo referencia al arduo trabajo que debe resistir en el exterior al sol, presenta arrugas debido a su avanzada edad a través de marcas blancas alrededor de los ojos y de la cara. Su origen es desconocido en el mundo académico, identificando a esta máscara como utilizada exclusivamente en *Bongsan Talchum*. Por lo que se refiere a su especificidad a las festividades coreanas, le atañen cierta identidad propia del «coreanismo». Su aparición en pequeñas escenas cortas de humor interactuando con el público, le relacionan de manera directa con las otras tres máscaras de los Yang Ban. Ridiculizados inclusive a través de su aspecto, con cejas pobladas y con las barbas crecidas se les da un aspecto casi humorístico. Su singularidad es que mantienen los colores rojos como marcas que les diferencian entre sí. Debido a que las cuatro están hechas de papel y suelen ser quemadas después de las representaciones, su función dramática se ve atravesada por un discurso irónico y de comicidad para hacer cómplice a la audiencia de aquello que pasa en escena.

4.2. El kumadori (隈取) en Shibaraku! y Musume Dōjōji

4.2.1. Descripción

Al igual que con las *tal*, a continuación unas breves características [17] descriptivas de los maquillajes *kumadori* utilizados en los personajes principales en *Shibaraku!* y en *Musume Dōjōji*. Sintetizadas en tablas de contenido por las siguientes categorías: base y tono de piel, colores utilizados, textura y acabado, detalles faciales (ojos, cejas, labios, mejillas), aplicación especial, complementariedad indumentaria y, por último, impacto visual.

[17] Como referencia visual, véase las figuras 8 - 13 en 7. Anexo (pp.61-62).

Tabla de Contenidos 4

Kamakura Gongoro (*Shibaraku!*) - fig. 8 y fig. 9	
Base y Tono de Piel	Piel cubierta con una base blanca mate, creando una apariencia de porcelana.
Colores Utilizados	Sombra de ojos en tonos rojos y negros, delineador negro para definir los ojos, labios superiores y cejas de negro.
Textura y Acabado	Acabado mate en toda la cara.
Detalles Faciales	● **Ojos**: Sombra negra en los párpados, delineador negro que alarga la forma de los ojos. ● **Cejas**: Cejas gruesas y delineadas, pintadas en negro y elevadas. ● **Labios**: Labios inferiores pintados de blanco y labios superiores de negro. ● **Mejillas**: Líneas rojas gruesas para marcar las venas, inclusive en la barbilla.
Aplicación Especial	Base de color blanco únicamente utilizada en el maquillaje del teatro kabuki.
Complementariedad	Se complementa con el kimono tradicional y el peinado estilizado con cinco gruesos «cabellos», con una intencionalidad de exagerar.
Impacto Visual	Crea una imagen impactante y memorable en el escenario, resaltando la fuerza y la valentía del personaje.

Tabla de Contenidos 5

Kiyohime Hanako - Shirabyōshi (*Musume Dōjōji*) - fig. 10 y fig. 11	
Base y Tono de Piel	Piel cubierta con una base blanca mate, creando una apariencia de porcelana.
Colores Utilizados	Delineador negro para definir los ojos, labios pintados de rojo intenso.
Textura y Acabado	Acabado mate en toda la cara con un toque de brillo en los labios.
Detalles Faciales	● **Ojos**: Delineador negro que alarga la forma de los ojos, máscara de pestañas negra. ● **Cejas**: Cejas finas y arqueadas, pintadas en negro. ● **Labios**: Forma de corazón, con solo el centro de los labios pintado de rojo intenso. ● **Mejillas**: Sin más detalles.
Aplicación Especial	Aplicación de una base blanca más intensa en comparación a personajes masculinos para acentuar la feminidad del personaje.
Complementariedad	Se complementa con el kimono tradicional y el peinado estilizado con ornamentos florales por la temática primaveral de la obra.
Impacto Visual	Crea una imagen impactante y memorable en el escenario, resaltando la elegancia y la precisión del personaje.

Tabla de Contenidos 6

Kiyohime Hanako - Espíritu Serpiente (*Musume Dōjōji*) - fig. 12 y fig. 13	
Base y Tono de Piel	Piel cubierta con una base blanca mate.
Colores Utilizados	Sombra de ojos en tonos azules y negros, delineador negro para definir los ojos, labios pintados de negro intenso y líneas azules gruesas alrededor de toda la cara.
Textura y Acabado	Acabado mate en toda la cara.
Detalles Faciales	● **Ojos**: Sombra azul y negro en los párpados, delineador negro que alarga la forma de los ojos hacia las sienes, máscara de pestañas negra. ● **Cejas**: Cejas gruesas y arqueadas, pintadas en azul. ● **Labios**: Forma de corazón, labio superior pintado de negro intenso e inferior de blanco. ● **Mejillas**: Una serie de líneas gruesas azules para marcar las venas faciales.
Aplicación Especial	Marcas azules que marcan las venas en las mejillas, cejas, frente y barbilla.
Complementariedad	Se complementa con el mismo kimono tradicional utilizado en la obra, con un patrón triangular y el peinado completamente despeinado, con un aspecto salvaje.
Impacto Visual	Crea una imagen impactante y memorable en el escenario, resaltando la ferocidad y la maldad del personaje.

4.2.2. Análisis de los signos y símbolos asociados

Según Ubersfeld (2004) en *El Diálogo Teatral*, "la búsqueda de lo implícito nutre la riqueza de la representación" (p.79). El kumadori, que también se traduce como dibujar rayas (Kawatake, 1924a), forma un mensaje implícito que re-codifica las personalidades de los personajes y caracteriza al actor hasta convertirlo a ojos del espectador en el héroe o el villano. En esta búsqueda «psicológica» de los sobreentendidos del discurso que el actor puede mostrar, se "exhibe su carácter aleatorio y la necesidad no de *leer* la batería de lo implícito, sino de *construirla* con la ayuda de los otros elementos a disposición del lector-teatrista" (Ubersfeld, 2004: p.79). En este proceso de construcción el kumadori consigue desarrollar un lenguaje implícito que el público-lector es capaz de reconocer, a la par que se asume como inteligible para la audiencia ajena a este arte escénico.

Siguiendo las mismas características analizadas hasta ahora, el estilo artístico es tradicional japonés, inspirado en las máscaras de la ópera de Pekín, además de las expresiones faciales en las entradas de los templos sintoístas. (Nakamura, 1988)**.** En este espacio de creación de un sub-texto identificable, se pretende la caracterización del actor en un personaje guerrero con un maquillaje blanco que simboliza la pureza y la dedicación al arte. Los ojos dramáticamente delineados representan la intensidad de la mirada y la presencia escénica. Las líneas rojas simbolizan la virtuosidad del personaje, y añaden significado a la expresión emocional que se contrapone al maquillaje blanco, a pesar de que se mantiene inerte en la mayor parte de la representación como durante las poses *mie*. Esto enfatiza el carácter interior de Kamakura. Los colores intensos destacan su fuerza sobrehumana y su corazón de intenciones puras a pesar de la exageración de sus movimientos en escena conforme a la línea de actuación kabuki *aragoto*.

Por lo que concierne al personaje principal de *Musume Dōjōji*, en la tabla de contenidos se ha hecho una distinción entre Kiyohime Hanako como Shirabyōshi y como «Espíritu Serpiente» de acuerdo con las dos variaciones posibles de kumadori que este personaje presenta en escena. Esta variación entre dos versiones diferentes comparten características, como por ejemplo que la base del maquillaje sea blanca; así como la de Kamakura hay una intencionalidad de enfatizar la serenidad y la elegancia del personaje. Sin embargo, en el maquillaje de la «Serpiente», los colores intensos en ojos, labios, mejillas y barbilla destacan la fuerza sobrehumana de este personaje. Simbólicamente, como se ha

indicado el blanco suele ser leído como la pureza y la dedicación al arte. En el caso del kumadori de Shirabyōshi podría ser referencial al arte de la danza religiosa que representa el personaje principal desde su entrada hasta el final del acto. Al igual que con Kamakura, los ojos en ambos maquillajes están dramáticamente delineados para representar la intensidad de la mirada. En el primer maquillaje se representa al actor como una doncella, por lo que hay una intencionalidad de caracterización para resaltar su feminidad y gracia, mientras que en el segundo el actor se convierte en un personaje del arquetipo villano, resaltando sus intenciones impuras y mostrando finalmente su verdadera naturaleza a la audiencia.

4.2.3. Función dramática

Cuando se trabaja la función dramática de los códigos teatrales, en este caso tanto de las máscaras como del maquillaje, además de lo implícito Ubersfeld (2004) también insta a tener en cuenta la presuposición en el diálogo teatral y, consecuentemente, el presupuesto teatral.

En relación a esto, Kerbrat-Orecchioni (1986) sentencia que

> "[n]ostros consideramos como presupuestas todas las informaciones que, sin ser abiertamente planteadas (i.e sin constituir en principio el verdadero objeto del mensaje a transmitir), se dejan llevar, sin embargo, automáticamente por la formulación del enunciado en el cual se encuentran intrínsecamente inscripta, cualquiera que fuese la especificidad del cuadro enunciativo." (p.25)

La función de los tres maquillajes descritos (fig. 8 - 13) constituye por lo tanto un presupuesto teatral enmarcado en un «presupuesto de incertidumbre»: lo que se dice, lo que se supone verdadero en escena, no es necesariamente verdadero en el mundo. No obstante, "forma parte de todo el bagaje de información del que disponen, no solamente el locutor, sino el alocutario del diálogo y el destinatario-espectador" (Ubersfeld, 2004: pp.76-78).

Por lo tanto, el destinatario-espectador es responsable de «des-codificar» el significado de los códigos teatrales en escena de acuerdo con los conocimientos dentro de su bagaje cultural. Entre el público-lector contemporáneo japonés, la función dramática de estos kumadori ayudan a relacionar a los personajes con una serie de rol arquetipo (Jung, 1970) en el inconsciente colectivo japonés. Por ejemplo, Kamakura representa al arquetipo heróico: se diferencia de los otros personajes en escena por ser un guerrero, sinónimo de valentía y

heroísmo en la cultura japonesa. La caracterización de personajes en este arte escénico a través de este maquillaje *aragoto* se ha convertido en un ícono cultural en Japón, y su maquillaje es una parte crucial de su identidad artística. Por otro lado, Kiyohime Hanako representa a una doncella, símbolo de belleza y arte en la cultura japonesa. El propósito escénico de su caracterización define claramente el personaje de la doncella como símbolo de feminidad y lo diferencia de otros personajes masculinos en la obra, como son los monjes. En cambio, el kumadori de la «serpiente» se aleja tanto visual como cromáticamente de la primera. Como se ha mencionado anteriormente, solo se suele representar en escena este estilo de maquillaje *aragoto* del arquetipo de villano en ocasiones especiales como celebraciones o eventos relacionados con el mundo del kabuki. El personaje de Kiyohime forma parte de la iconografía principal del teatro kabuki y, por ende, de su idiosincrasia. Su funcionalidad dentro de este arte escénico está enmarcada por una tradición cultural propia de Japón.

4.3. Comparación: luces y sombras

A partir del análisis descriptivo de las *tal* y el *kumadori* en los objetos de estudio seleccionados, se pueden observar una serie de características compartidas y diferenciadas. A continuación se recopilan siguiendo una jerarquización de la información en función de su relación para con los dos códigos teatrales escogidos.

Se parte de la aceptación de ambos recursos como parte de un diálogo teatral mayor formado por otras herramientas como son las características de complementariedad (vestimenta y pelucas), necesarias en todos los personajes para su caracterización completa a ojos del espectador. Tal es así, que en las tres obras se hace uso de vestimenta tradicional coreana y japonesa. Esto supone un claro reflejo del «japonismo» y «coreanismo» propio de estos artes escénicos y se puede afirmar que tanto las *tal* como el *kumadori* forman parte de un conjunto de atributos propios de un discurso identitario nacionalista. Si bien no es necesariamente intencional, el uso de las vestimentas tradicionales de ambos países denota la naturaleza folclórica inherente de la estética de ambos teatros. La naturalización del uso de vestimentas históricas dan paso a la asociación del imaginario coreano y japonés respectivamente, por lo que a pesar de que ambos códigos comparten esta característica

simbólica de índole nacionalista, de igual manera deben ser diferenciados entre sí por el público-lector a partir del uso de diferentes vestimentas: el *hanbok* y el *kimono*.

Aún así, el impacto visual es igual de «sorprendente» al ojo de la audiencia no-asiática. Como se ha indicado anteriormente, se crea una imagen impactante y memorable en el escenario, resaltando la naturaleza de estos personajes. Ya sea la ferocidad del león o del espíritu de la serpiente, o la seriedad de personajes como los Yang Ban o Kamakura, ambos recursos se sirven de la «proyección facial» para enfatizar la personalidad de los personajes y también para desnudarlos y mostrarlos tal y como son realmente en su interior. En esta construcción de una realidad nacida a partir de la suspensión de las reglas sociales externas al espacio de representación, se tiene un objetivo común tanto en kabuki como en talchum: hacer partícipe de lo que sucede en el escenario al público. La problemática principal que supone esto inclusive en el registro de códigos teatrales visuales como son las *tal* y el *kumadori*, es la necesidad en ambos casos de un bagaje cultural previo de corte coreano y/o japonés para poder leer y convertirse en partícipe de las obras, como comentaremos más adelante.

Partiendo de esta noción de dificultad añadida para audiencias extranjeras, los objetos de estudio de esta comparación fueron seleccionados como resultado. De nuevo, no se han seleccionado obras kabuki de terror principalmente por el tipo de maquillaje. Aun teniendo en cuenta que la pieza de talchum escogida tiene una temática que se aleja del terror fantástico a pesar de que su quinto acto presenta un personaje casi-fantástico propio de la idiosincrasia religiosa budista: el león; una comparación entre la representación de personajes en ambos casos se diferenciaría de manera inherente en su género y temática y por extensión en su función dramática. Asimismo, como indica Ernst (1956) solamente en las obras kabuki nacidas a partir del teatro nō se suele hacer uso de una variación de colores fuera del rojo y del azul -Kamakura y Espíritu de la serpiente, respectivamente-, pero finalmente tienen como base el maquillaje *aragoto*. En suma, el análisis del uso de este tipo de *kumadori* permite poder llegar a entender su existencia y forma, por lo que los personajes de *Shibaraku!* y *Musume Dōjōji* recogen las características principales de un gran rango de variaciones de *kumadori* basados en el *kumadori aragoto*: líneas rojas con base blanca.

En comparación con las *tal*, se propone la identificación de una similitud principal entre ambos códigos. En el caso del *kumadori*: la base, el tono de piel, los colores utilizados y

la textura y el acabado; mientras que en el caso de las *tal*, los colores y las decoraciones y detalles. Todos mencionan o hacen referencia al color blanco como base facial o de expresión. Según Li, Kimura, et al. (2008) en «Skin Lightening and Beauty in Four Asian Cultures», la preferencia por la piel blanca es un común denominador histórico en las culturas asiáticas:

> "In Korea, flawless skin like white jade and an absence of freckles and scars have been preferred since the first dynasty in Korean history (the *Gojoseon Era*, 2333-108 B.C.E.). Various methods of lightening the skin have long been used in Korea, such as applying *miansoo* lotion and dregs of honey (Jeon, 1987). In Japan, applying white powder to the face has been considered a woman's moral duty since the *Edo* period (Ashikari 2003a; 2003b; 2005)." (p.444)

Y aún compartiendo esta característica, el significado del blanco en *Bongsan* es completamente opuesto al kabuki. En cuanto que en el segundo forma parte de la estética visual de la mayoría de personajes y se presupone que la caracterización de cualquier personaje tiene como base tal color, inclusive no-entes o cuerpos fantasmagóricos, en el primero es un significante de los Yang Ban, la clase alta que es ridiculizada y puesta en duda. Por ende, el color blanco tiene una connotación negativa en el teatro coreano y neutral en el teatro japonés.

En ambos casos también se parte del uso de colores vivos y visibles para escenarios con iluminaciones pobres y casi a oscuras. Durante el periodo Edo y la dinastía Joseon, ambas artes escénicas nacieron de una precariedad económica basada en el patrocinio de comerciantes de té y comida. Por tanto, la iluminación con velas y/o fuego durante las representaciones y festividades condicionó notablemente de manera directa el proceso de caracterización de los actores; que se vieron obligados a instrumentalizar estos códigos como una herramienta más para proyectar la acción de la narración hacia la audiencia más alejada, que tenía dificultades para seguir la historia por la lejanía y la falta de luz. El desarrollo del maquillaje y de las máscaras que han llegado hoy en día, son el resultado de un proceso de creación y desarrollo tanto de los actores de talchum como de kabuki. Siguiendo dos líneas diferentes de preparación para salir a escena, en ambos casos se ha documentado de manera exhaustiva la existencia de la preparación del personaje como un proceso casi ceremonial entre el actor y el personaje, como un ritual de transitoriedad.

En ambos casos, el actor se suele preparar solo si es poco reconocido, o con ayuda de una o más asistentes (*deshi*, por ejemplo) si son actores de más prestigio. Debido a que las representaciones se escenifican en espacios diferentes, las áreas de preparación de los actores tampoco son similares. En el caso del mundo del kabuki, los espejos y los reflejos son significativos durante el proceso de preparación. Según Nakamura (1990)

> "[a]n actor's mirror is the heart of his dressing room. These are usually large adjustable mirrors set on top of a low chest of drawers. [...] Of course, these are meant to be used from a kneeling position as well, and the actor will usually kneel on a thick cushion, and spread a cloth over his lap as he puts on his makeup." (p.81)

Es en este mismo espacio donde se suele colgar o bien una imagen representativa del personaje que el actor está interpretando o inclusive un *oshiguma*. El *oshiguma* es descrito por Nakamura (1988) como una tela de ropa que ha sido presionada contra la cara de un actor después de que este haya representado un personaje con maquillaje *kumadori*. "Not only are the lines of the make-up transferred to the cloth, but because it is taken after a performance, it is a unique record of one day's interpretation of the role" (p.81). Durante el proceso de preparación, antes de ponerse la peluca se estiran las arrugas, lo cual está relacionado con el maquillaje. Se estira para al lado superior de la parte exterior de la ceja, en japonés llamado *mitsuri*. Había algunos actores que incluso sacrificaban su salud y se echaban maquillaje a los ojos para tenerlos rojos [lo cual se requiere dependiendo del personaje], llegando hasta el punto de utilizar plomo para conseguir este efecto (Kawatake, 1924a).

En comparación, los actores de *talchum* suelen formarse y practicar los actos generalmente en grupo debido a los orígenes principalmente orales. De esta manera, las primeras veces que los actores se caracterizan del personaje son normalmente experiencias comunitarias o acompañadas por más de un sujeto. Esto es, en el caso de personajes como Yang Ban o el criado, tan pronto se ponen la máscara[18] -un proceso más corto y menos ceremonioso que maquillarse- una segunda persona suele asistir y ayudar al actor a fijar correctamente la posición de la *tal* para que sea cómoda a la par que no se mueva. Este

[18] Para ver el proceso de poner una máscara de *Bongsan*, véase en bibliografía Mallozi (2017) [min. 03:50-04:00].

procedimiento se ejemplifica en un documental de Mallozi (2017), quien experimentó de primera mano el baile *Bongsan* y las *tal*, y describió la experiencia de la siguiente manera:

> "I felt claustrophobic, that felt so good…I could see only so much [señala a las cavidades de los ojos de la máscara]. You just feel trapped. [sigh] That was one of the hardest dances I have ever done. Just because of this whole constriction of the costume it's so beautiful and the flowines of seeing these beautiful dancers being able to do that, I have more respect for them for being behind the mask." (min. 04:20-04:59)

Como Mallozi comenta, la importancia del aprendizaje del correcto uso de las *tal*, al igual que la correcta creación del *kumadori*, los convierte en procesos largos de instrucción, son códigos teatrales que los actores deben ser capaces de dominar e integrar mientras preparan los roles que van a representar. Ambos procesos son un reflejo de la ética japonesa y coreana para con la creación del arte a través del respeto de las estéticas heredadas a lo largo de tres siglos y, hasta que no son perfectamente integradas en las experiencias de los actores, no se suele permitir la participación de los mismos en escena.

4.4. Interpretación de resultados

Según los resultados obtenidos a partir del análisis de los objetos de estudio, a continuación se pretende hacer una interpretación de tres características con un hilo cohesivo común: el público-lector como receptor y, en una última instancia, como intérprete de lo que se representa en escena. Partiendo de la durabilidad de estos códigos, se insta a identificar los mayores significantes de las *tal* y del *kumadori*, la «movilidad» y el «significado cromático» como las características clave para invitar a la audiencia a ser partícipe de lo irónico y «descodificar» la verdadera naturaleza de las obras seleccionadas.

Para finalizar el análisis comparativo, se propone al público-lector como una agencia activa necesaria para proporcionar cohesión funcional a estos dos códigos teatrales. Como indica Zwicker (2024) durante el siglo XIX fue de hecho la audiencia la que consumía productos relacionados con los actores del teatro kabuki en formato *ukiyo-e*, lo que ha ayudado a asentar una base de conocimiento sobre cuáles eran las prácticas del uso del *kumadori* entonces. Por tanto, sin esta demanda la herencia de los maquillajes utilizados por los primeros actores habría sido concebida de acuerdo a los estándares heredados por las

diferentes líneas familiares de actores kabuki, sin poder identificar necesariamente aquellos cambios hechos durante este proceso de aprendizaje continuo.

A pesar de ser un arte efímero, el maquillaje kabuki *aragoto* se ha mantenido constante e invariable desde sus inicios en el siglo XVI, especialmente en personajes de obras canonizadas como *Shibaraku!* o *Musume Dōjōji*. El respeto por el trabajo de sus predecesores ha condicionado a que no se acepten casi ningún cambio en los maquillajes utilizados. Inclusive los actores que son considerados como maestros del kabuki mantienen los estilos heredados. El público-lector asiduo de este tipo de teatro es conocedor del maquillaje, vestimenta y movimientos que se esperan de los personajes Kamakura y Kiyohime. Consecuentemente, la fugacidad del maquillaje se ha asentado contrariamente como una constante perdurable de estos personajes, replicando los «valores japoneses» de inmovilidad, constancia y respeto, que forman parte de la identidad japonesa («japonismo») en el imaginario colectivo de la comunidad internacional.

En el caso de la herencia casi inexistente de las *tal* de *Bongsan* o, en su extensión, del talchum debido a su falta de documentación y estudio; supone al público-lector como conocedor de la cultura, idioma e historia de Corea. Similar a la herencia familiar, se nutren por tanto de la tradición oral y de la herencia comunitaria para su recreación. Como se ha mencionado anteriormente, debido a que las máscaras de los Yang Ban y del sirviente están hechas de papel, suelen ser quemadas después de las representaciones por la creencia de que una vez se ha acabado la obra contienen energías negativas. Su función dramática se ve atravesada por un discurso irónico y de comicidad para hacer cómplice a la audiencia de aquello que pasa en escena, pero esto condicionó históricamente que una vez se terminaba la obra los actores deseaban deshacerse de las máscaras. Las *tal*, que se asume deberían presentar una durabilidad mucho mayor que el *kumadori*, son por tanto igual o más efímeras; especialmente si se considera que se deben seguir creando investigaciones académicas que insten a preservar sus imágenes.

El público-lector coreano es invitado a ser partícipe de la burla e ironía que cohesiona a los dos actos *Bongsan*. En el caso del acto del león, se hacen una serie de preguntas para entender la naturaleza del animal, que de manera cómica se enlaza en un baile con el monje para apelar a la audiencia de manera directa. De manera similar, en un principio en el siglo XVII el diálogo de los Yang Ban y del sirviente se servía del anonimato que las máscaras

concebían a los actores para ridiculizar a los nobles. Al público se le permitía disfrutar de estos espectáculos y son convertidos en cómplices de la sátira en escena. La rotura de la «cuarta pared», es decir, el acceso de los personajes de estos actos a la realidad de la audiencia es lo que se ha bautizado como el principio de *sinmyongpuri*. De nuevo, el drama se construye como el espacio para debatir problemas del mundo real, con conclusiones individuales para cada espectador; siempre teniendo en cuenta que esta crítica nace de una cosmovisión exclusivamente coreana y, consecuentemente, tanto las máscaras como los demás códigos teatrales son atravesados por el bagaje cultural coreano: el «coreanismo» («identidad coreana»).

En esta línea, la movilidad de la boca en las máscaras de los Yang Ban añade un significado cultural secundario, que refleja la capacidad de hablar en público (a una audiencia) sin restricciones y con la intencionalidad de demostrar a través de las máscaras sus derechos superiores al sirviente, que suele presentarse sin movilidad bucal. De manera contraria, la pose *mie genroku* de Kamakura según anuncia su nombre en su introducción al escenario a través del *hanamichi*, o de igual manera cuando se re-ubica en el centro del escenario, es en ambos casos una ejemplificación de la inmovilidad facial como símbolo de poder. Al concentrar toda la fuerza en los músculos y en «el momento de gracia», se pretende reflejar la capacidad de hablar al público sin necesidad de articular palabra. En las *tal,* la palabra es una herramienta instrumentalizada por la clase alta para transmitir un mensaje vacío, mientras que el *kumadori* se convierte en parte del mensaje transmitido.

Este mensaje depende de la variación cromática como el transmisor principal para la activación del público-lector como agente activo. Partiendo de la dicotomía de significados de la base blanca de maquillaje y máscaras, se asientan las bases del entendimiento del talchum y del kabuki como dos artes escénicas que comparten luces y sombras, pero forman sus respectivos discursos identitarios.

La función dramática del color rojo es más importante en Japón, por ejemplo. Siendo la bandera japonesa una combinación entre el blanco y el rojo, y teniendo en cuenta las raíces religiosas del uso de este *kumadori* en Kamakura Gongoro por Ichikawa I, no sorprende que sea el color escogido para reflejar la valentía y la fuerza de corazón puro. Por otro lado, los Yang Ban contienen ligeras líneas rojas que pueden ser una referencia a la influencia china, y posteriormente japonesa, en la clase alta y en la academia coreana durante la dinastía Joseon.

El punto común del cual parten ambos son las máscaras de la Ópera de Pekín, que tienen el mismo significado que en el teatro kabuki: la máscara roja suele ser representativa de personajes como Guang Gong (fig.14), un general leal y heróico, pero también fuerte. Similar a Kamakura o el león enviado por Buda en el quinto acto. De ahí que la crítica en el talchum se vea acentuada por el reflejo de estas dos culturas en las máscaras humanas de estos personajes ridiculizados.

El azul o la variedad azulada suele representar lo opuesto al rojo: al villano o al malvado. En el caso de *Musume Dōjōji*, el público-lector solamente es invitado a ser partícipe de las intenciones de Kiyohime cuando esta ya ha destruido la campana y se presenta como la antítesis del héroe que entra en escena con un *kumadori aragoto* rojo. El azul es representativo de la frialdad de su corazón, aunque también de la fuerza sobrehumana. Es notable el uso del color azul y no de otros como el púrpura o el marrón para caracterizar a este personaje. La serpiente en la que se convierte Kiyohime por su celosía no es sino un leitmotiv en la literatura japonesa: los sentimientos de desamor de una doncella atraviesan su identidad y la violentan hasta convertirla en un monstruo. La elección del uso del azul en el *kumadori* de Kiyohime pretende dar a entender al espectador que la doncella no se ha convertido en un monstruo o en un ente no-humano en su interior. Es un reflejo de sus emociones de venganza y son el resultado de sus deseos lo que la acaban vilanizando. Este mensaje puede pasar desapercibido, pero permite invitar a la crítica de la sociedad japonesa si se analiza en clave de género.

En contraposición el uso del azul en el sirviente es de especial interés. Siguiendo la línea de pensamiento expuesta hasta ahora, el color azul en el talchum representa al pueblo así como el rojo y el blanco representa la bandera japonesa. El blanco, el rojo y, más importante aún, el azul forman parte de la bandera coreana. Consecuentemente no se relaciona el azul directamente con una connotación negativa y, de hecho, la oscuridad de la máscara juega con las luces y las sombras de la representación para presentar en escena a un personaje que, a pesar de no tener un rango social alto, es capaz de defenderse y conectar con la audiencia para invitar a la crítica de la sociedad coreana (*sinmyongpuri*).

Finalmente, como indica Ernst (1956) para la representación de los no-entes o de los seres no-humanos se hace uso de colores como púrpura o marrón en el kabuki para indicar la naturaleza incierta de estos seres: recordemos por ejemplo el monstruo de la araña en

Tsuchigumo (1880, «La Araña de la Tierra»), o el fantasma de *Yotsuya Kaidan* (1825, «La Historia de Oiwa e Iemon»). Para futuras investigaciones sería de gran interés el análisis de estas y otras obras, especialmente si se ponen en comparación con personajes no-humanos como el león de *Bongsan*, ya que por ejemplo en el talchum no se suele hacer uso de otros colores fuera del blanco, rojo o azul en máscaras. Sin embargo y brevemente en relación a estos personajes, mantienen unas características delimitadas por el *kumadori aragoto* y por las *tal* «humanas». No presentan una variedad significativa en comparación con los objetos de estudio escogidos y, por ende, se mantienen dentro de los límites de estética enmarcados en ambas artes escénicas.

5. Conclusiones

Las *tal* y el *kumadori* siguen una serie de especificidades enmarcadas en sus representaciones que violentan las expectativas del público ajeno a estos teatros, ya que su bagaje cultural no concibe los códigos teatrales necesarios para leer la codificación de significados expuestos en el uso de estos. Al mismo tiempo se le invita tanto al público-lector ajeno como al público-lector japonés y coreano a entrar en escena con los personajes. La cuarta pared cae porque en ningún momento tampoco se ha llegado a construir o imponer. En sus orígenes, la naturaleza del talchum y del kabuki era la crítica social de las clases altas de ambas sociedades.

Los enfoques son diferentes porque las culturas e identidades representadas en el escenario también lo son, inevitablemente. El *sinmyongpuri* es una teoría coreana propia de la naturaleza del teatro talchum y, por ende, de la identidad coreana, pero no se aleja de la naturaleza del teatro kabuki y de la identidad japonesa. A través de la crítica se propone al espectador convertirse en público-lector, en parte de la obra. Parte de la realidad de los personajes que habitan e interactúan con la audiencia en mayor (*Bongsan*) o en menor medida (*Shibaraku!, Musume Dōjōji*). Esto se debe a que las *tal* permiten una interacción directa y participativa. La audiencia puede identificar rápidamente a los personajes y sus roles, facilitando la comprensión y el disfrute de la sátira y de la comedia interpretada. Mientras que el *kumadori*, aunque menos participativo, crea una conexión visual poderosa con el público.

La estética impactante del maquillaje refuerza la intensidad del drama y propicia la inmersión del espectador en la historia.

Ambos códigos teatrales juegan con el sujeto que les observa e intenta descifrar su naturaleza. Les instiga a saber reconocer qué va a suceder a través del uso de la estética visual, a la par que violenta el imaginario colectivo de ambas sociedades al construir espacios liminales donde cuestionan las sociedades que representan y defienden. Sería interesante para futuras investigaciones analizar con mayor profundidad todos los roles arquetípicos que aparecen en los objetos de estudio escogidos, siendo que los roles de personaje que aparecen en las tres obras permiten la comprensión de diferentes dinámicas teatrales dentro del mundo del kabuki y del talchum. Además de continuar investigando un tercer espacio de unión o desentendimiento entre estas dos artes teatrales gracias a un análisis comparativo. En suma, a la par que son ejemplificadores de identidades de corte nacionalista, reconocidos por la comunidad internacional como artes propios de sus países, el *kumadori* en el *kabuki* y las *tal* en el *talchum* reconfiguran la naturaleza de los personajes caracterizados haciendo uso de conceptos arraigados en las cosmovisiones y en los bagajes culturales propios del «coreanismo» y del «japonismo».

6. Bibliografía

- AULLÓN DE HARO, P. Caerols, J. J. y Agud, A. (2015). *Historiografía y teoría de la historia del pensamiento, la literatura y el arte*, (ed.) Dykinson: Madrid, España. Recuperado de https://elibro.net/es/ereader/uab/58181?page=519 [último acceso: 12 jun 2024].
- ARTS YOUNG KOREA (2019): «2019.6.15 봉산탈춤 정기공연 BongSan Mask-Dance», Bongsan Dance Conservation Society: Seúl, Corea del Sur.
- ARNOLD, Matthew (1868): *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*, Cornhill Magazine: Reino Unido.
- BANDO, Tamasaburo; ONOE, Kikunosuke (2009): *Kyoganoko Musume Ninin Dojoji Yori Kaneiri Made*, Shochiku: Japón.
- BRANDON, James R. (2009): *Kabuki's Forgotten War: 1931-1945*, University of Hawai'i Press: Hawaii, EUA.
- BRUMSICKLE, Kona (2019): «Talchum: Voicing the People Through Performing Art», *International Journal of Social Science and Humanities Research*, vol.7, n.4, pp.631-634, Stonehill International School Bangalore: India.
- CAVAYE, Ronald (2008): *Kabuki. Teatro Tradicional Japonés,* España: Satori Ediciones.
- CHENGBEI, Xu (2002): *La Ópera de Beijing*, 五洲传播出版社: China.
- CHO, Dong-Il (2000): *Historia de la Literatura Coreana*, Pontifícia Universidad del Perú: Lima, Perú.
- CHO, Dong-Il (2005): *Korean Mask Dance*, Ewha Woman's University Press: Lima, Perú.
- CORPORATION etc. (2021): «Bongsan Mask Dance-Drama, Movie Gallery». Disponible en línea: http://bongsantal.com/?page_id=802&lang=en [último acceso 9 jun 2024].
- DALIOT-BUL, Michal (2009): «Japan Brand Strategy: The Taming of 'Cool Japan' and the Challenges of Cultural Planning in a Postmodern Age», *Social science Japan journal*, vol.12, n.2, pp.247-266. Disponible en línea: https://www.jstor.org/stable/40649685 [último acceso 15 mayo 2024].
- ERNST, Earle (1956): *The Kabuki Theatre*, Reino Unido: Oxford University Press.
- EMBAJADA DE JAPÓN EN CUBA (2012): *Sociedad y Cultura. Cultura,* Cuba.
- HENDRY, Joy (2018): *Para Entender la Sociedad Japonesa*, Edicions Bellaterra: Barcelona, España.

- GRABURN, Nelson; ERTL, John et al. (2008): «Multiculturalism in the New Japan: Crossing the Boundaries Within», *Asian Anthropologies*, vol. 6, Berghahn Books: Brooklyn, EUA.

- ICHIKAWA, Danjūrō (1697): 暫 (Shibaraku!), Nakamura-za: Edo (Tokio), Japón.

- ICHIKAWA, Danjūrō; ICHIKAWA, Ebizo (2021): 暫 (Shibaraku!), Kabuki-za: Tokio, Japón. Disponible en línea: https://www.bilibili.com/video/BV11p4y1W7T6/ [último acceso: 10 jun 2024].

- JAPAN ARTS COUNCIL (2019): «Shibaraku! (¡Espera un momento!)», *Obras Principales: Shibaraku*, Japan Arts Council: Japón. Disponible en línea: https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/sp/play/play11.html [último acceso: 29 abril 2024].

- JUNG, Carl Gustav (1970): *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, Paidós: España. Disponible en línea: https://archive.org/details/jung-carl-gustav.-arquetipos-e-inconsciente-colectivo-ocr-1970/page/8/mode/2up [último acceso 29 may 2024].

- KAWATAKE, Toshio (1924a): *Dentō no Bi*, Rippû Shobō: Tokio, Japón.

- KAWATAKE, Toshio (1924b): *Japan on Stage: Japanese Concepts of Beauty as Shown in the Traditional Theatre*, 3A Corp: Tokio, Japón.

- KAWATAKE, Toshio (2003): *KABUKI: Baroque Fusion of the Arts,* Tokio, Japón: The International House of Japan.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984): «Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre», *Pratiques*, «L'Écriture théâtrale» (mars).

- KIM, Hae-yeon (2023): «[Our Museums] Seek hidden tales of Korean masks at Hahoe Mask Museum», *The Korea Herald*. Disponible en línea: https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20231113000840 [último acceso 14 abril 2024].

- KIM, Hunggyu (2002): *Comprensión de la Literatura Coreana*, trad. LEE, Yongsun & SUMALAVIA, Ricardo, Pontifícia Universidad de Perú: Lima, Perú.

- KIM, Malborg (2005): *Korean Dance*, Ewha Woman's University Press: Seúl, Corea del Sur.

- KIM, Young-Hoon (2016): *Understanding Everyday Life in Korea*, Kong and Park: Seúl, Corea del Sur.

- KUSHELL, Michael G. (2020): *Local Kabuki in the Center of Japan: An Ethnography of Transition*, Harvard University: Cambridge, Massachusetts, EUA.

- LEAVIS, Frank Raymond (1930): *Mass Civilisation and Minority Culture*, University of California: EUA.

- LEE, Hye-Kyung (2015), *Historiografía y teoría de la historia del pensamiento, la literatura y el arte*, (ed.) Dykinson: Madrid, España. Disponible en línea: https://elibro.net/es/ereader/uab/58181?page=519 [último acceso: 12 jun 2024].

- LI, Eric; KIMURA, Junko; et al (2008): «Skin Lightening and Beauty in Four Asian Cultures», *Advances in Consumer Research*, vol. 35, Association for Costumer Research: EUA.

- MALLOZI, Mickela (2017): «Seoul, South Korea: Mask Dance & Fan Dance», *Bare Feet with Mickela Mallozi*, Sauce & Liver Productions. Disponible en línea: https://youtu.be/uxJhg4hK89k?si=a-C9J1s9lDSk5oOH [último acceso 11 jun 2024].

- MARINESCU, Valentina (2014): *The Global Impact of South Korean Popular Culture: Hallyu Unbound*, Lexington Books: Londres, Reino Unido.

- MEYERHOLD, Vsevolod E. (1975): *Teoría Teatral*, Traducción de Agustín Barreho; selección y notas Cristina Vizcaíno, Fundamentos: Madrid, España.

- MOR Rodríguez, Cristian (2022): *Estrategias de revitalización en la historia actual de Japón: La industria del contenido y sus oportunidades en el branding turístico y museístico*, Universitat Autònoma de Barcelona: Barcelona, España.

- MORITA, Toshiro (1985): "Kumadori Art of Kabuki Make-up Toshiro Morita's Photo Exhibition Poster", Los Ángeles, EUA: Japanese American Cultural & Community Cente.

- NAKAMURA, Matazō (1990): *Kabuki. Backstage, Onstage. An actor's life,* EUA: Kodansha America.

- NAM, Sang-Suk & GIM, Hae-Suk (2009): *An Introduction to Korean Traditional Performing Arts*, Minsokwon: Seúl, Corea del Sur.

- OKAMOTO, Kido (1850): 実成金菊月 (Minoriyoshi Kogane no Kikuzuki), Japón.

- OLYMPICS (2021): «The Tokyo 2020 Opening Ceremony», Youtube. Disponible en línea: https://youtu.be/6u6uCbe6zh8?si=jKBScuLnKMjkEPOM [último acceso 23 abril 2024].

- PEIRCE, Charles S. (1974): *La Ciencia de la Semiótica,* Ed. Nueva Visión: Buenos Aires, Argentina.

- SAUSSURE, Ferdinad de (1975): *Curso de Lingüística General,* Ed. Losada: Buenos Aires, Argentina.

- STRIPHAS, Ted (2017): «Known-unkown: Matthew Arnold, F.R. Leavis, and the government of culture», *Cultural Studies*, vol.31, n.1, pp.143-163, University of Colorado: EUA. Disponible en línea: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502386.2016.1271818?scroll=top&needAccess=true [último acceso: 25 abril 2024].

- SUH, Kuk-Sung (1983): *The Identity of the Korean People: A History of Legitimacy of the Korean Peninsula*, Research Center for Peace and Unification: Seúl, Corea del Sur.

- TACKY (2012): 秀山祭九月大歌舞伎, Blog en línea: Japón. Disponible en línea: http://tacky2010.blog2.fc2.com/blog-entry-219.html [último acceso: 09 jun 2024].

- TRAPERO, A. Patricia (1984): «Aproximación a la semiótica teatral», *Caligrama: Revista insular de filología*, vol.2, n.1, pp.127-147.

- TSURUYA, Nanboku IV. (1825): 四谷怪談 (Yotsuya Kaidan), Japón.

- UBERSFELD, Anne (1993): *Semiótica Teatral*, Ediciones Cátedra: Madrid, España.

- UBERSFELD, Anne (2004): *El Diálogo Teatral*, Galerna: Buenos Aires, Argentina.

- UNESCO (2013): «International Mask Arts and Culture Organization (IMACO)». Disponible en línea: https://ich.unesco.org/es/RL/talchum-danza-teatral-con-mascaras-en-la-republica-de-corea-01742 [último acceso: 20 marzo 2024]

- KAWATAKE, Mokuami. (1880): 土蜘蛛 (Tsuchigumo), Edo (Tokio), Japón.

- ZWICKER, Jonathan (2024): «Kabuki's Nineteenth Century: Stage and Print in Early Modern Edo». Norwich, Reino Unido: Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures (SISJAC).

7. Anexo

7.1. Talchum

Figuras 1 - 7 extraídas de la galería en línea de Corporation of Bongsan Mask Dance Drama Preservation Society (2021). Véase bibliografía.

7.1.1. Acto 5 - «Escena del Léon»

Figura 1. Máscara León



Figura 2. Vestimenta Complementaria



7.1.2. Acto 6 - «Escena de los Yang Ban»

Figura 3. Vestimenta Complementar



Figura 4. Mal Ttu Gi Tal



Figura 5. Primer Yang Ban



Figura 6. Segundo Yang Ban



Figura 7. Tercer Yang Ban



7.2. Kabuki

Figuras 8 - 14 extraídas de diversas fuentes (Ichikawa, 2021; BANDO, Tamasaburo; ONOE, Kikunosuke (2009); TACKY (2012); CHENGBEI (2002)). Véase bibliografía.

7.2.2. Shibaraku!

Figura 8. Kamakura Gongoro (I)



Figura 9. Kamakura Gongoro (II)



7.2.2. Musume Dōjōji

Figura 10. X (I)



Figura 11. Espíritu de la serpiente (ver.A)



Figura 12. Espíritu de la serpiente (ver.B)



Figura 13. Espíritu de la serpiente (kumadori)



Figura 14. Máscara de Ópera de Beijing.

