

Revelar y no ocultar: Omote, la máscara del Teatro Nō

JAVIERA AGUILERA

DARRICARRERE

Instituto Cultural
Chileno-Japonés

RESUMEN

Desde los inicios del teatro, se ha atribuido cierto entendimiento incuestionado a lo que se reconoce como máscara en tanto que elemento emblemático de las artes dramáticas. El Teatro Nō, si bien a simple vista posiciona la máscara al centro de su estética, demuestra poseer otras concepciones en torno a esta que difieren ampliamente de las occidentales. Este artículo busca cuestionar la aplicación del concepto de máscara como elemento utilizado en el Nō, y a la vez proponer uno distinto que permita expandir las potencialidades de la máscara común. Para su elaboración se han considerado fuentes tanto de los estudios teatrales como asiáticos/japoneses logrando así una mayor profundidad y entendimiento de este fenómeno particular.

PALABRAS CLAVE

Teatro Nō · Teatro japonés · Omote · Máscara · Orientalismo

ABSTRACT

Ever since the dawn of theatre, there has been a certain, unquestioned understanding to what we recognize as ‘mask’ as in the most emblematic element of dramatic arts. Even though at a glance Japanese Nō Theatre positions the mask at the core of its aesthetic and philosophy, it demonstrates that it has other conceptions around it that widely differ from the ones coming

from the Western tradition. This article seeks to question the use of the concept of mask as an element used in Nō Theatre and, with it, to proposition a different one that could allow to expand the potentials of the common mask. For this research, resources have been used coming both from theatre studies and from Asian/ Japanese cultural studies, looking to achieve, with it, a deeper and transversal understanding of this particular object.

Keywords

Nō Theatre · Japanese theatre · Omote · Mask · Orientalism

INTRODUCCIÓN

Podríamos decir que el *Nō*, primera forma escénica del llamado “Teatro clásico japonés”, ha sido objeto de estudio de dos grandes campos: por un lado, los estudios asiáticos, en especial los dedicados a la cultura japonesa, y por otro los estudios teatrales, sobre todo a partir de fines del siglo XIX y principios del siglo XX (época de grandes innovaciones y búsquedas casi desesperadas de nuevas formas y lenguajes).

Esta búsqueda podríamos situarla entre lo que para Eppstein (1993) correspondería a la segunda y tercera actitud de Occidente hacia el teatro japonés, es decir, cuando se sistematiza su estudio gracias a profesionales del teatro y la literatura (Chamberlain, Aston, Lloyd, Fenollosa, Dullin, Pound, por mencionar algunos) publicándose varias investigaciones (basadas en criterios europeos) consultadas hasta el día de hoy, y, posteriormente, cuando se intenta comprender este teatro ya no desde una mirada eurocéntrica, sino como parte de una cultura diferente.

En su búsqueda de innovación, Occidente ha recurrido a la cultura japonesa, incluido el teatro –así como a otras culturas no occidentales– como un área donde se pueden encontrar nuevas ideas y técnicas para el enriquecimiento de la cultura. (Eppstein, 1993, p. 166)

Sin lugar a duda, uno de los elementos que más atención ha suscitado dentro de los campos de estudio ya señalados es la “máscara” del teatro Nō. Sin embargo, al momento de abordarla, ambas corrientes no se han nutrido especialmente de los conocimientos de la otra, lo cual es posible constatar al examinar distintas fuentes (Keene, Sakai, Okakura, por ejemplo, en el caso de los estudios asiáticos; Brook, Barba y Savarese en los estudios teatrales). Este hecho puede ser uno de los factores del conocimiento parcial y limitado que aún se tiene de la máscara Nō. Savarese (2001) señala: “cuanto más el orientalista recopile información profundizada en su sector, tanto más tendrá dificultad para tener un adecuado y actualizado conocimiento sobre teatrología” (p. 18). Sin embargo, resulta igualmente válido cuestionar (lo que ya ha ocurrido) el hecho de que muchas veces los teóricos teatrales (como los anteriormente mencionados) han ignorado el contexto histórico y cultural en donde se inscribe, en este caso, la mal llamada “máscara” Nō, simplemente homologándola con las máscaras occidentales para sus propios fines artísticos.

Me refiero a esta como “mal llamada”, porque en realidad “máscara” corresponde a un concepto occidental cuya aplicación al caso del Nō incurre en al menos dos errores: uno de carácter etimológico, y otro de la teoría teatral. Si bien en japonés existe el concepto de “máscara”, éste no es utilizado en el teatro Nō. Por otro lado, la concepción que se tiene sobre el uso de la máscara en diferentes artes escénicas, desde la tragedia griega hasta los teatros vanguardistas del siglo XX, e incluso en muchas artes escénicas asiáticas, no coinciden por completo con el carácter que tiene este elemento en el teatro tradicional japonés, haciéndonos pensar incluso que el caso del Nō es único dentro del mundo del teatro.

Dicho esto, en este artículo he querido, por una parte, proponer que lo que se conoce como “máscara” dentro del teatro Nō, no es realmente tal cosa, sino un elemento de características y naturaleza diferente, cuyo nombre en japonés es *Omote* o *Nōmen*, y por otra, generar un material que aunara tanto la mirada de los estudios asiáticos, como la teatral, profundizando así en este

elemento que podría, también, ayudarnos a cuestionar nuestro propio entendimiento y trabajo con las máscaras.

EL CONCEPTO DE MÁSCARA Y SU USO EN EL TEATRO

Si bien estamos frente a un término polisémico, mencionaré aquí las tres primeras acepciones de la palabra “máscara”: “Figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales” (Real Academia Española, s.f., definición 1); “traje singular o extravagante con que alguien se disfraza” (Real Academia Española, s.f., definición 2); y “objeto que cubre la cara o parte de ella para protegerla u ocultarla” (Real Academia Española, s.f., definición 3). Además, se señala que la palabra tendría su origen del italiano *maschera*, y este a su vez del árabe *masharah* que significaría “objeto de risa”. Esta información coincide también con la lengua inglesa: “from French masque, from Italian maschera, maschera, probably from medieval Latin masca ‘witch, spectre’, but influenced by Arabic maskara ‘buffoon’” (Oxford Learner’s Dictionaries, s.f.).

Sin embargo, si solo nos apegáramos a estas definiciones para describir qué es una máscara dentro de las artes escénicas, caeríamos en una generalización que estaría lejos de retratar cómo se han diversificado y complejizado sus usos y visiones en diferentes épocas y contextos culturales.

Es indudable que la tragedia griega es uno de los primeros y más importantes referentes dentro de la historia del teatro occidental en cuanto al uso de máscaras. Aquí, donde rito y arte escénico aún estaban muy unidos, las máscaras eran utilizadas originalmente por quienes oficiaban las fiestas dedicadas a Dionisio, y que, por lo tanto, debían presentar una disposición especial, extra-cotidiana, al ser los que se comunicaban con los dioses. Luego, a partir de estas celebraciones, cuando se separa a quienes offician de quienes observan, surge la representación, y el teatro va adquiriendo forma. El uso de las máscaras entonces ya

no quedó restringido al ceremonial y su aspecto metafísico, sino que cumplió funciones más concretas.

Oliva y Torres (1994) mencionan cinco razones para su uso: poder identificar el personaje que representa un actor determinado, facilitar su visibilidad al ser las máscaras más grandes que la cabeza humana considerando además la distancia física entre actores y espectadores, amplificar la voz por la misma razón anterior, interpretar varios personajes con tan solo cambiar de máscaras, y producir efectos de sobrecogimiento en la audiencia.

Si bien la mayoría de las razones antes mencionadas le dan a la máscara de la tragedia griega un valor más bien utilitario, aún persistirá su relación con lo sagrado, ya que se piensa que aquellos que las utilizan experimentan una transformación en escena.

Las máscaras son el medio más antiguo de renunciar a la propia identidad y asumir una nueva identidad extraordinaria, cuyo poder se apodera de la persona que porta la máscara. Al mismo tiempo, la persona enmascarada obtiene una parte de la fertilidad encarnada en la máscara (...). Esto se ilustra tanto en los rituales dedicados a Demeter como en las fiestas dionisiacas. (Håland, 2012, p. 125)

Posteriormente, al profundizar en el caso de la omote en el Nō, podremos encontrar, quizá, cierta semejanza con esta especie de “posesión” que sufren los actores al momento de colocarse las máscaras. Pero al mismo tiempo existirán marcadas diferencias. Por ejemplo, en el caso de la tragedia griega, todos los participantes del espectáculo, tanto los actores principales como el coro, utilizaban máscaras. Al contrario de lo que veremos en el Nō donde solo el actor principal, el *Shite*, es el que la ocupa, mientras que los demás participantes, ayudantes, músicos, coro y otros actores, mantienen un rostro inexpresivo contribuyendo a que toda la atención del espectador se centre en el actor principal.

Un segundo caso emblemático del uso de máscaras en el teatro occidental es la *commedia dell'arte*, género que también ha suscitado el interés de los teóricos teatrales antes mencionados,

y que, en algunos casos, llegaron a comparar ambos elementos (la omote y la máscara) como veremos en el siguiente apartado.

Alejándose ya decisivamente del ámbito ritual, las máscaras en la *commedia dell'arte* respondieron al carácter satírico de este teatro, y ayudaron a representar (acompañadas invariablemente de un vestuario, lenguaje y gesto determinado) a una galería de personajes tipo, cada uno con características particulares y únicas.

Las interpretaciones del uso de las máscaras en este teatro no son unívocas. Por un lado, para Boiadzhiev y Dzhivelègov (1957):

La *commedia dell'arte* no puede nunca proporcionar una interpretación profunda e individual del personaje. La máscara, casi inevitablemente, obedece a una imagen tipo, preestablecida e invariable (...). El teatro de máscaras es incapaz de ofrecer una característica profunda, el análisis verdadero de un carácter. (p. 162)

Sin embargo, en textos posteriores, como el de Uribe (1983), se señala:

La máscara del arte fija y determina las características psicológicas de un personaje, pero nunca lo limita, porque sus rasgos son sutiles; da al actor y al público la oportunidad de intuir ante quien está, pero oculta al mismo tiempo una serie de posibilidades e imposibilidades. (p. 34)

Por otra parte, Oliva y Torres (1994) destacan la relación que se genera entre las máscaras y los actores:

Estudiaban sus trabajos con todo rigor (...). Existía la tradición del paso de papeles de padres a hijos, o de maestro a discípulo; quiénes representaban a Arlequín, Brighella, o Pantalón lo hacían de por vida, en una continua experimentación del mismo personaje. De ahí que tales tipos no tengan edad o, mejor dicho, tengan la del actor que los acoge (...). La máscara (...) forma parte del actor y del personaje. Empieza donde empieza el personaje y acaba

donde lo hace el actor. Es un material integrador de dos entes distintos que se unen en uno solo cuando se instala en un único rostro. (p. 131)

Nuevamente aquí podemos observar, tal como lo vimos anteriormente en el caso de la tragedia griega, y como revisaremos posteriormente en el apartado de la omote, cierta comunión que se establece entre la máscara y su portador, donde ésta “funciona (...) modificando aquellos signos de identidad que convencionalmente muestran al actor y presentando nuevos valores que, también convencionalmente, representan a la persona transformada o una identidad completamente nueva” (Pollock, 1995, p. 584).

Por supuesto, también existen diferencias claras con el caso japonés. Por ejemplo, la máscara de la *commedia dell'arte* es en realidad una “media-máscara”, ya que la boca de los actores quedaba descubierta para así poder emitir más fácilmente el sonido. Por el contrario, la omote cubre casi por completo el rostro del actor (digo “casi” ya que ésta suele ser de un tamaño menor al rostro humano), dificultando la proyección de la voz del actor, pero, al mismo tiempo, le brinda aquel sonido gutural tan característico del *Nō*.

Ahora, ¿qué ocurre en el caso de los teatros asiáticos? Para abordar esta sección de mi investigación recurrí al texto editado por Brandon (1993) al aunar a varios investigadores destacados dentro de los estudios asiáticos (como Bowers y Scott), y también por reunir, en un único texto, las formas escénicas de veinte países asiáticos. Estas incluyeron, o incluyen, en mayor o menor medida, el uso de máscaras, permitiendo establecer ciertos puntos en común entre ellas. Dentro de los países mencionados encontramos a China, Corea, Tailandia e Indonesia, entre otros.

El uso de máscaras en las naciones anteriormente señaladas sigue la lógica de lo expuesto por Allard y Lefort (1988): “La máscara en escena no fue inicialmente, pues, si no la continuación lógica de una máscara de carácter más o menos religioso” (p. 38). En el caso de los países del sudeste asiático, muchas de las máscaras

funcionaban dentro del repertorio de las formas escénicas que se basan en episodios del *Ramayana*. También eran utilizadas para representar leyendas y divinidades locales, como es el caso de las islas de Bali y Java, cuyas grandiosas máscaras han captado la atención fuera de sus fronteras. Sin embargo, a pesar de que actualmente se realicen espectáculos de carácter más bien turístico, el uso de máscaras en estas formas escénicas aún se vincula mayormente con su aspecto ritual.

Un caso interesante es el de Corea, donde ha existido una larga tradición de representaciones con máscaras conocidas genéricamente con el nombre de *Sandae-guk*, realizadas en diferentes contextos sociales, desde las asociadas a los rituales chamánicos, ceremonias de la corte, hasta danzas folclóricas de aldeas, siendo la *Hahoe Pyolsin-gut* la más reconocida en la actualidad, y cuyas máscaras son consideradas tesoros nacionales. En un principio estos bailes con máscaras, como ha sido la tónica en otras culturas, fueron rituales religiosos relacionados con las creencias locales, pero con el tiempo se fueron transformando en espectáculos populares de entretenimiento cuya connotación pasó a tener tintes satíricos.

En un pequeño reportaje realizado por el canal televisivo internacional Arirang TV de Korea International Broadcasting Foundation, Sohn Sang-Rank (2016), profesor asistente de la Hahoe Village Ritual Mask Dance Preservation Society señala: “El contenido principal de las danzas con máscaras rituales de la villa Hahoe, es la crítica a las contradicciones sociales, y también el deshacerse de la discriminación entre la aristocracia y la clase plebeya” (00:20:40). Esto marca una clara diferencia con las otras formas escénicas asiáticas y nos remite inevitablemente a la *commedia dell’arte*. De hecho, las máscaras coreanas también representan a un personaje específico –por ejemplo, el aristócrata, el monje, el sirviente, la novia, el erudito, etc.–, y las representaciones tienen un carácter claramente jocoso. Sin embargo, a pesar de alejarse de su origen ritual, el uso de las máscaras nunca deja de tener una connotación sagrada, ya que los actores que las utilizan son considerados representantes de las divinidades y siguen existiendo ceremonias en torno a ellas.

Luego de esta exposición sucinta de algunos usos de las máscaras en el teatro asiático, me parece pertinente enunciar desde ya algunas diferencias importantes con el Nō. En primer lugar, la palabra más utilizada al hablar de artes de la representación en Asia es el de “danza”, es decir, se trata de “danzas enmascaradas” donde por lo general quienes utilizan las máscaras no hablan, sino que existe un narrador que actúa la voz del personaje en escena; en cambio los espectáculos de Nō incluyen, además de danza, canto, recitación y actuación, y quienes las realizan son los propios actores. En segundo lugar, todos en escena (o por lo menos la mayoría) utilizan máscaras, en cambio en el Nō solo el protagonista puede usarla. Y, en tercer lugar, las formas escénicas asiáticas siguen conservando en general su aspecto más bien ritual, representando las máscaras a dioses o personajes tipo, mientras que el Nō presenta un abanico más amplio de personajes, no solo dioses o demonios, sino también hombres y mujeres de diferentes edades y clases sociales, guerreros y poetas famosos, con nombre y apellido, y con individualidades e historias particulares.

MÁSCARA NŌ: VISIONES OCCIDENTALES

Podemos fechar el inicio del contacto entre occidente y el teatro Nō más o menos en 1896, cuando Ernest Fenollosa, el famoso japonólogo, comienza su segunda estancia en Japón y con ello sus estudios sobre Nō. La figura de Fenollosa es fundamental y particularmente valiosa al haber establecido un contacto directo con el mundo del Nō, tomando lecciones con el actor Umewaka Minoru. Fenollosa documentó su experiencia como practicante, incluyendo además entrevistas realizadas a Umewaka, por lo que es apropiado considerar la información obtenida como de primera fuente. Savarese (2001) indica que estos documentos fueron editados y publicados de forma póstuma por el escritor Ezra Pound y a partir de entonces crece la cadena de intelectuales interesados en esta forma de teatro considerada tan diferente a lo que se veía en Europa. Podemos mencionar, por ejemplo, a Yeats, poeta irlandés y mentor de Pound, quien tomó al Nō como referente para la producción de una serie de nuevas piezas conocidas como “dramas para bailarines”, siendo la primera de

ellas *Al pozo del halcón*. “Yeats creía que había llegado el momento de copiar a Oriente, pero solo logró una imitación parcial de la apariencia exterior de la interpretación del Nō” (Ernst, 1969, p. 130). Por lo mismo, la máscara llamó su atención, pero la abordó solo desde un punto de vista utilitario, ya que se limitó a enmascarar a todos sus actores para identificar a los personajes. Gordon Craig también siguió esta mirada orientalista, al

encontrar en Oriente la otra gran fuente de lo que definía ‘principios universales’ del teatro (...). Frente a un álbum de máscaras Nō, afirmó que hubiera bastado colocárselas y declamar a Sófocles o Esquilo para resucitar la tragedia griega. ¿No era acaso la máscara un elemento común tanto del Nō como el teatro griego? (Savarese, 2001, pp. 492-495)

El interés del actor francés Charles Dullin por el teatro Nō, “lo llevó al estudio de las máscaras y del uso que le daba el actor; además de una búsqueda sobre el cuerpo como instrumento de expresión” (Savarese, 1992, p. 138). Realiza entonces una comparación con la *commedia dell’arte* al señalar que:

Ellos (los actores japoneses) deben mucho a las máscaras (...). Sin duda gracias a éstas aprendieron a servirse de su cuerpo como medio de expresión a menudo más elocuente que el rostro. El empleo de la máscara coincide curiosamente con el más bello momento del teatro, en todo caso con el más refinado. Arlequín, sin su máscara, se habría vuelto un desabrido disfraz de carnaval. (Dullin, 1992, p. 138)

Si bien en ambas formas escénicas existe efectivamente un trabajo corporal importante, este se expresa de forma diferente. Mientras en la *commedia dell’arte* los movimientos del cuerpo tienden a la exageración, en el Nō ocurre lo contrario, ya que durante gran parte del espectáculo los actores permanecen aparentemente inmóviles declamando sus diálogos, y el movimiento del cuerpo al caminar es pausado; incluso las danzas muchas veces presentan un ritmo lento. Por otra parte, Dullin, al afirmar que es gracias a las máscaras que los actores japoneses aprendieron la expresión corporal, está desconociendo

los orígenes de los movimientos codificados del Nō, los cuales son herencia de formas escénicas más antiguas que éste (donde no siempre se utilizaban máscaras) y que están fuertemente influenciados por el Budismo Zen, filosofía, que veremos posteriormente, atravesará al Nō por completo.

La influencia del pensamiento del Budismo Zen es evidente en este enfoque: cada movimiento se reduce a su mínimo y ahí radica el descubrimiento de su perfección (...). *Kata* se refiere al movimiento establecido en las artes marciales y a los patrones de danza en Nō. (...) Según los diccionarios etimológicos, la palabra *kata* deriva de *kami* (dios) y *ta* (arroz o mano). Por lo tanto, *kata* involucra a dios, la agricultura y la mano del hombre y, de hecho, los patrones de movimiento básicos del Nō están relacionados con actividades agrícolas y rituales sagrados. (Komparu, 1983, pp. 216, 221)

Para esta investigación, resultaron útiles los trabajos de Nicola Savarese y Eugenio Barba, al agrupar las visiones de varias figuras del teatro (como los anteriormente mencionados) en torno a los teatros asiáticos. Sin embargo, como ya hemos podido apreciar, estas visiones tienen un marcado tinte orientalista, término que asocio aquí al concepto articulado por Edward Said (2008):

Es un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que éste ocupa en la experiencia de Europa Occidental (...). Es un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y la mayor parte de las veces Occidente. Así pues, una gran cantidad de escritores han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como punto de partida para elaborar teorías (...) relacionadas con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su mentalidad, su destino, etc. (...). Hoy el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre oriente. (pp. 19-21)

A pesar de que el mismo Savarese (1990) en *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*, admite que: “El universo oriental modificó de manera sustancial el lenguaje del

teatro occidental, pero es necesario precisar que esto aconteció en un clima que admitía y favorecía grandes confusiones y representaciones de apariencias capaces de engendrar manierismos y equívocos” (p. 478), él, junto con Barba, no estuvieron libres de estos malos entendidos que los llevaron a caer en generalizaciones e imprecisiones, y a ser, además, objeto de críticas.

La antropología teatral y las representaciones aparentemente interculturales (...) son parte del patrón de apropiación imperialista occidental. Tales estudios y actuaciones perpetúan el dualismo que la disciplina de la antropología ayudó a construir (...). La descripción occidental de la performance no occidental como “universal” es meramente una forma de orientalismo disfrazado, porque en la identificación de la semejanza del otro y del yo (...) esos “otros” ostensibles simplemente se asimilan. Se les niega la diferencia. (Peters, 1995, pp. 202, 205)

En el caso del objeto de estudio de esta investigación, Savarese (1990), además de considerar en algún momento a la máscara como un elemento de la misma categoría que el vestuario en el Nō, señala:

Cuando el actor se pone una máscara (...) renuncia a la posibilidad de todos los movimientos y todos los juegos que la musculatura facial es capaz de realizar. Con la máscara desaparece la enorme riqueza del rostro y se crea una fuerte resistencia entre un rostro provisional (*kamen* en japonés) y el actor. (...) Este es en realidad el mayor desafío para un actor: tener una estabilidad, una fijeza, una inmovilidad y transformar esta calma en movimiento. Teatros como el Nō han llevado a sus últimas posibilidades el empleo de la máscara, descubriendo sus leyes expresivas y adaptándolas en una refinadísima técnica de fabricación que hace de las máscaras Nō verdaderas obras maestras de escultura. (p. 225)

La descripción en cuanto a las posibilidades de la máscara de Nō son correctas. Sin embargo, la sigue considerando dentro

del gran grupo de las máscaras escénicas. Savarese aplica la definición de “máscara” occidental al Nō, y de hecho menciona la palabra japonesa “kamen”, que efectivamente podemos traducir como “máscara”. Sin embargo, no es este el concepto que los japoneses utilizan para referirse al elemento del Nō, por lo tanto, la confusión etimológica influye directamente en la posterior aplicación en el mundo escénico.

Para finalizar este apartado, quisiera mencionar un par de casos que estuvieron más cerca de vislumbrar el fenómeno excepcional que es la máscara Nō dentro del mundo de las máscaras escénicas.

En primer lugar, encontramos al actor francés Jean Louis Barrault, quien comenzó a interesarse por las artes escénicas asiáticas gracias a su maestro Charles Dullin, y quien tuvo la oportunidad de presenciar una obra Nō en Tokyo. Barrault (1992) dejó documentada esta experiencia en su texto *Mi más rica lección de teatro*, donde señala acerca de la máscara: “La máscara conduce al extremo la vida interior. La máscara despierta los instintos y hace aparecer el alma” (p. 102). Al hablar de “la vida interior” a la que conduciría la máscara, y de “hacer aparecer el alma”, Barrault se acerca bastante a las explicaciones de los propios japoneses acerca de cómo funciona en realidad la omote. Profundizaré en estas consideraciones en los apartados siguientes.

En segundo lugar, encontramos a Peter Brook, gran innovador del teatro occidental, quien diferencia entre dos tipos de máscara: la máscara maligna y la benigna, o, en otros términos, la máscara utilizada en occidente y la máscara tradicional. Brook (2004) señala que estas máscaras son opuestas, y que lo único en que se asemejan es en que “son cosas que uno se pone en la cara” (p. 363). La máscara de occidente es engañosa y distorsiona la realidad; mientras que la tradicional, más cercana a las artes escénicas asiáticas, genera una conexión con quien la lleva, y de ninguna forma oculta al actor, sino que más bien muestra la vida interior de éste.

La máscara tradicional opera de un modo exactamente opuesto. La máscara tradicional, en esencia, no es de ninguna

manera una máscara, porque es una imagen de la naturaleza esencial. En otras palabras, la máscara tradicional es el retrato de un hombre sin máscara (...) Lo que se llama máscara debería ser llamado *antimáscara*. (Brook, 2004, p. 364)

A pesar de que Brook ha sido igualmente criticado por cierto “orientalismo oculto” en sus postulados y producciones, no se equivoca del todo al decir que en realidad la máscara Nō, siendo parte de lo que él llama “máscara tradicional”, no cumple la idea de lo que occidente ha llamado “máscara”. Sin embargo, Brook al buscar un nuevo concepto para este objeto, decide utilizar el de “antimáscara”, el cual simplemente es un opuesto de lo otro, pero sigue conteniendo la palabra original. El concepto japonés no nace en contraposición a uno ya existente, sino que es simplemente otro concepto.

SI NO ES UNA MÁSCARA, ¿QUÉ ES?

Al comienzo de este artículo mencioné que llamar “máscara” al elemento del Nō incurre en dos errores. El primero de ellos es de carácter etimológico.

La palabra japonesa “Kamen” (仮面), mencionada ya por Savarese, está conformada por dos kanji o caracteres chinos: “仮” (ka), que puede significar temporal, provisional, ficticio, falso, impostor, engaño, entre otros términos; y “面” (men), que se traduce como rostro, cara, rasgos, facciones, superficie, máscara, aspecto, faceta o lado. De esta forma, podemos decir que “kamen” es un rostro falso o provisional, y que, por lo tanto, no se aleja de la etimología utilizada en occidente para el concepto de “máscara”. Sin embargo, cuando los japoneses mencionan en su propia lengua el elemento que cubre el rostro del actor en el teatro Nō, curiosamente no se utiliza el término “kamen”, sino el de Omote (面) o Nōmen (能面) que, si nos fijamos, se trata del mismo kanji utilizado en la palabra anterior, es decir “rostro”, pero quitando lo “falso” o “ficticio”.

En el caso del diccionario *Sakura* de cultura japonesa de Flath, Orega, Rubio y Ueda (2016), la palabra “Omote” es definida como: “Lo más visible, el lado frontal; la fachada; cuando se está frente

al adversario, el lado derecho” (p. 202); mientras que Sugimoto (2016), en su introducción a la sociedad japonesa señala: “omote representa la superficie correcta o frontal, que es abiertamente permisible” (p. 52). Ambas definiciones permiten apreciar cómo omote se aleja completamente del sentido de “máscara” referente a ocultar o engañar, entregando en cambio otra connotación. La importancia de utilizar la palabra “omote” y no “kamen” para referirse a la máscara de Nō es fundamental, ya que el primer concepto responde de manera más fidedigna al sentido de ésta. Tal como mencionó Tamoi Hiromichi, actor de Nō de la escuela Kanze, durante la realización del Traditional Theatre Training en 2017, del cual formé parte:

Uno podría pensar que al utilizar una máscara se esconde algo. El actor se esconde tras la máscara. Sin embargo, es lo contrario. La máscara sirve para sacar algo dentro del actor, un sentimiento que la máscara sugiere, la pena de una mujer, la venganza de un demonio, etc. (s.p.)

El segundo error es de carácter práctico, es decir, en su uso escénico, ya que como expuse en el apartado de visiones occidentales, se ha pretendido incluir a la omote en el gran grupo de máscaras de teatro, atribuyéndole así las mismas potencialidades. El error consiste, entonces, en la occidentalización de ésta. Podría decirse que este error es en parte consecuencia del primero, sin embargo, su raíz es mucho más profunda, ya que implica también una disonancia entre las cosmovisiones en las cuales fueron concebidas tanto la máscara como la nōmen, es decir, el problema radica y persiste en la visión orientalista con la que se la ha estudiado, tal como ha quedado evidenciado en el apartado anterior.

Al momento de abordar el teatro Nō es preciso posicionarlo dentro de aquellas prácticas o artes que surgieron durante el período Muromachi (1338-1573) influenciadas por el Budismo Zen, el cual adquirió gran relevancia al ser adoptado por los clanes samurai que regían Japón en aquella época. El Zen, originario de China, surge gracias al contacto entre el budismo de la India y el Taoísmo Chino, siendo considerado heredero de este último; en el ámbito

de las artes, “el taoísmo sentó los fundamentos estéticos, el Zen los puso en práctica” (Okakura, 2020, p. 60).

Uno de los conceptos más importantes del Budismo Zen es el de *Vacío* o *Vacuidad*, el cual puede entenderse como el estado original de todo el universo y, por tanto, de todo lo existente, y que además “implica que nada tiene un cuerpo material que perdura, todo muta, todo surge y desaparece” (Miyamoto, 2009, p. 149).

El filósofo contemporáneo Byung-Chul Han en su libro *Filosofía del Budismo Zen*, contrapone al concepto de Vacío el de “substancia”, el cual considera fundamental en el pensamiento occidental, añadiendo: “Designa lo duradero en todo cambio (...). Sostener y persistir. Ella es lo mismo, lo idéntico, que perseverando en sí se delimita frente a lo “otro” y con ello se afirma” (Han, 2020, p. 57).

La substancia limita, diferencia, separa una cosa de la otra, en cambio, el Vacío no genera oposiciones, sino que aúna a todos los fenómenos, y además “nada domina (...). Los entes moran los unos en los otros sin imponerse, sin impedir al otro” (Han, 2020, p. 68).

Si consideramos a la máscara y a la omote como representantes del pensamiento occidental y del Zen respectivamente, al menos en su concepción más básica, podemos observar cómo ambas operan respondiendo a estos planteamientos. En primer lugar, las máscaras, en su mayoría, presentan una única emoción exagerada e inmutable —ya sea tristeza, alegría o rabia—, y que, por lo tanto, en muchas ocasiones el actor debía ir constantemente cambiándolas para mostrar los diferentes estados de ánimo del personaje (como ocurría en la tragedia griega). Deseo recalcar que esto solo es una idea general, ya que, como Lecoq (2004) señala, la máscara sí debería poder mostrar diferentes emociones, pero al mismo tiempo, admite lo complejo que resulta: “una buena máscara expresiva debe poder cambiar, ser triste, alegre, jovial, sin estar nunca definitivamente congelada en la expresión de un determinado instante. Esta es una de las mayores dificultades de su fabricación” (p. 88).

Curiosamente, en los estudios sobre la omote, no se habla de “máscara expresiva”, sino todo lo contrario. En el caso de éstas, “fueron perfeccionadas hasta tal punto de adquirir lo que ciertos especialistas llaman una expresión intermedia o expresión inexpresiva, merced a su técnica única en la historia universal de la máscara” (Sakai, 1968, p. 39). Con respecto a esta paradoja de la “expresión inexpresiva”, Komparu (1983) cuenta que en Japón se utiliza el término “expresión de nōmen” para referirse a alguien que no presenta ninguna expresión facial de forma patológica, pero que en realidad esto se trataría de un malentendido, ya que, “no debería interpretarse como una expresión neutra pasiva, sino que más bien activa e infinita” (p. 229). Luego, Sakai agrega: “Se podría entender y concebir que la “expresión inexpresiva” comprende a todas las expresiones, pero como éstas difieren entre sí, (...) las puede representar sin tener que ser ninguna de ellas. Es la idea del Uno que incluye el Todo” (p. 41). ¿No es esta última aseveración un claro ejemplo de lo dicho con respecto al Vacío?

Aquella “expresión intermedia”, la cual trataré en el siguiente apartado, es un fiel reflejo del pensamiento Zen, ya que no existiría una separación entre una emoción y otra: ambas son parte del mismo fenómeno conviviendo dentro del personaje. Y no solo eso. Tanto las emociones del personaje como las del actor se ven conectadas a través de la omote, ya que, nuevamente, según el Zen no hay diferenciación entre una cosa y otra. La conexión o relación que se genera entre el shite y el espíritu de la omote se traduce en que “el yo y este otro se absorben mutuamente para convertirse en una sola existencia que trasciende al yo y al otro” (Komparu, 1983, p. 7), es decir, no se trata de una dualidad, sino que ambos son parte del mismo fenómeno universal y por eso resulta del todo natural que el actor pueda llegar a comprender lo que el espíritu de la omote transmite.

Según estas consideraciones, podemos observar que la omote no se concibe ni funciona como la máscara occidental, ya que mientras ésta muestra una única expresión, o representa a un personaje tipo, la nōmen debe reflejar un gran abanico de emociones en una imagen reconocida no como “expresiva”, sino

“inexpresiva”. Además, estas emociones no serían entendidas necesariamente como “opuestas”, sino que parte de un mismo fenómeno. Bien lo señala Zeami (1999):

Aunque parece fácil conocer en el Nō la distinción entre lo fuerte, lo grácil, lo débil y lo rudo, puesto que en general se ven con los ojos, hay muchos actores débiles o rudos por no conocerla de verdad. (...) se confunde la gente por creer que lo grácil y lo fuerte tienen una existencia independiente. Estas dos cosas están presentes en (...) ese objeto que se imita. (p. 149)

La omote responde directamente a la naturaleza del Nō, el cual no es solo un espectáculo, sino también un ejercicio espiritual donde las emociones humanas son las protagonistas. Fenollosa (1992) en su entrevista con el actor de Nō Umewaka Minoru señala: “Dijo que la excelencia del Nō se basa sobre la emoción (...). Espíritu (*tamashii*) fue la palabra que usó. El Nō, decía, actúa en el ámbito del puro espíritu, por eso es superior a las demás artes” (p. 257). Por otro lado, Keene (1990) menciona: “El propósito del Nō no es divertir en la superficie sino mover profundamente, y al final, trascender lo particular y tocar los resortes mismos de las emociones humanas” (p. 15). Finalmente, en el documental *Noh Masks (面, Men): The Spirit of Noh Theatre* (2018) también se recalca que el énfasis en el Nō se encuentra en las emociones de los personajes interpretados y en la evocación que se haga de éstas en escena más que la idea del conflicto clásico entre fuerzas antagónicas. La omote se convierte así en el gran catalizador de este arte, siendo considerada por teóricos, actores y audiencia, como el corazón, el alma o el espíritu del Nō. Justamente, está hecha para mostrar el alma humana y no ocultarla, y, para lograr esto, es necesario que el actor genere una conexión profunda con el personaje que está llevando a través de ella. Al respecto, Keene (1990), citando al actor de Nō Kongō Iwao, señala:

El verdadero valor de una máscara se revela solo cuando es usada por el actor en el escenario. Ahí una máscara superior puede convertirse en parte del cuerpo del actor por la fuerza de su superioridad artística; está vivo y su sangre la atraviesa. La verdadera belleza de una máscara se puede sentir en

esos momentos, y son esas máscaras las que nos enseñan el espíritu del Nō. (p. 60)

LA NŌMEN EN ESCENA: REVELACIÓN DE LA BELLEZA INTERMEDIA

Como mencioné anteriormente, en el Nō, salvo en algunas excepciones, solo el actor principal es el que puede llevar una omote y, para poder hacerlo, es importante que se prepare durante toda su vida. La formación actoral comienza entre los 3 y 7 años, y cuando el actor cumple 12 años se le permite por primera vez utilizar una nōmen. Luego, a medida que va adquiriendo experiencia, podrá ser digno de usar las omote consideradas más complejas, que corresponden a la de las mujeres jóvenes y ancianos. “La progresión de una categoría de rol a otra implica un incremento en la dificultad de interpretar los roles, pero también en el incremento de la belleza de la máscara usada” (Keene, 1990, p. 61).

Ahora bien, la superioridad artística mencionada anteriormente por Kongō Iwao, no se limita al trabajo físico y vocal de los actores, sino que también al trabajo espiritual que deben cultivar durante toda su vida ya que, como expliqué antes, el Nō está estrechamente relacionado con el Budismo Zen. Por lo tanto, además de ser un arte escénico, es un camino espiritual que llevaría a alcanzar el *satori*, despertar o iluminación en japonés. Fenollosa (1992) nuevamente hablando de Umewaka dice: “Umewaka (...) incita siempre a sus hijos a ser puros y sinceros en la vida cotidiana, de otra manera jamás podrán ser grandes actores” (p. 259).

El inicio de una representación de Nō no ocurre cuando el actor ingresa al escenario, sino que antes, cuando se coloca la omote. Esta acción la realiza en el *kagami no ma*, traducido como “cuarto del espejo”, un espacio que se encuentra al costado izquierdo del escenario (desde el punto de vista del público), y que no es visible a la audiencia. Aquí, luego de arreglar los últimos detalles del vestuario, el shite se sienta frente a un espejo dispuesto en la pared, hace una reverencia en señal de respeto a la nōmen,

se la coloca, y, con ella puesta, observa su reflejo. Es importante señalar que “el espejo no es un espacio narcisista, sino un lugar de transformación” (Han, 2020, p. 101), “donde el actor pasa de su existencia ordinaria hacia el reino de su arte (Keene, 1990); “éste es el momento en el que vierte todas sus emociones en la omote, y simultáneamente, un interludio sagrado en el que el papel que está a punto de desempeñar lo llena a él” (Udaka, 2015, p. 170).

El actor, en un periodo que puede durar semanas o meses, observa varias nōmen de la misma categoría para así decidir cuál de ellas refleja mejor la emoción del personaje que interpretará. Pero, nuevamente, no se trata de que el actor desee infundir una determinada emoción, sino que más bien, para tomar su decisión, reconoce la conexión que se genera entre él y la energía que el espíritu de la omote transmite, que corresponde también a la emoción del personaje de la historia que interpretará. Finalmente, esta resonancia entre actor y omote, si es que se ha llegado a un perfeccionamiento artístico, también repercutirá en la audiencia. Tal como referencia Okakura (2020):

Al contacto mágico de la belleza, despiertan las fibras más secretas de nuestra sensibilidad y, en respuesta a su llamada, vibran y nos estremecemos. De corazón a corazón, escuchamos lo que jamás se ha dicho antes y contemplamos lo invisible (...). La obra maestra está en nuestro interior tanto como nosotros estamos en la obra maestra. (p. 85)

Es interesante ver cómo Lecoq (2004), a pesar de admitir que: “En realidad, las máscaras más grandiosas son las del Nō japonés: ¡un movimiento muy ligero de la cabeza hacia abajo es suficiente para bajar los párpados y cambiar la mirada del exterior al interior!” (p. 94), al mismo tiempo señala:

Contemplar con no sé qué concentración mística una máscara durante horas antes de actuar con ella no sirve de nada. Hay que empujarla. Tratamos de colocarla, muy rápido, en diferentes situaciones (...). Sin mirarse en un espejo. Entrar en una máscara es sentir lo que la ha hecho nacer, reencontrar

el fondo de la máscara, buscar en uno mismo la vibración de la máscara. Después de lo cual será posible actuarla desde el interior. (p. 86)

Si bien es plausible que cada cultura, forma escénica, y/o artista, tenga un acercamiento particular con la máscara, vemos claramente en las palabras de Lecoq un desconocimiento o una omisión acerca del mecanismo esencial de cómo este teatro, que al mismo tiempo considera superior, genera la conexión con el elemento que él llama máscara. Las sombras del orientalismo parecen persistir.

Ahora bien, al hablar de perfeccionamiento artístico no solo se hace referencia al trabajo del actor, sino también a la calidad de la omote como obra de arte capaz de mostrar varias emociones a través de su cualidad más importante: la “expresión intermedia” ya antes mencionada.

Udaka Michishige (2015), quien no solo es actor, sino también fabricante de *nōmen* (hecho bastante inusual en el mundo del *Nō*), señala que el término de esta característica esencial es *chūkan no bi* (中間の美), que podríamos traducir como “belleza intermedia”, y que se trata de “una expresión ambigua, ni definitivamente alegre, ni triste. Esta vaguedad versátil es el elemento clave de la omote, y un actor habilidoso puede emplear los movimientos sutiles para hacerla llorar o enfurecerse en el momento justo” (p. 152). Las omote que mejor representan esta cualidad son las de mujeres, conocidas como *onna-men*, que requieren la más alta perfección técnica por parte del fabricante, y gran maestría por parte del actor. A simple vista, parecieran ser bastante sencillas, y, sin embargo, el fabricante debe atender a muchísimos detalles para que la omote pueda transmitir efectivamente en escena varias emociones; por ejemplo, que los ojos y la nariz sean asimétricos, y que existan sombras sutiles cerca de la frente, las mejillas y la boca. Todos estos detalles se complementan en escena con el trabajo físico del actor, quien, al realizar varios movimientos con la cabeza y aprovechando los juegos lumínicos, logra mostrar diferentes estados del mismo personaje.

Es importante recalcar que cuando se habla de juegos lumínicos, no se trata de la parafernalia que reconocemos en occidente. Muy por el contrario, el escenario Nō cuenta con una iluminación tenue y fija durante toda la presentación. Este aspecto es de extrema importancia, tal como lo señala Tanizaki (2020) en su famoso texto *El Elogio de la Sombra*: “si el teatro Nō recibiera la misma iluminación moderna (...), todas estas sensaciones de belleza se desvanecerían bajo la inclemencia de la luz” (p. 66).

Al encontrar en el párrafo anterior la palabra “belleza”, hay que tener especial cuidado de no proyectar nuevamente las visiones occidentales a la estética japonesa que, como ya vimos, está estrechamente relacionada con el Budismo Zen. En el caso del Nō, el concepto que repetidamente aparece dentro de los tratados teóricos, y que también utilizan los actores, es el de *Yūgen*. Esta palabra no tiene su origen ni es exclusiva del teatro Nō, pero sí es aquí donde seguramente ha calado más hondo y donde mejor ha podido pasar de la teoría a la praxis.

Heisig, Kasulis, Maraldo y Bouso Garcia (2016) lo definen como: “Ideal estético que sugiere que algunas palabras, emociones o cosas están dotadas de una sutileza grácil y una profundidad misteriosa que supera la capacidad de comprensión humana” (p. 1278). Mientras tanto, Udaka (2015) en el contexto del Nō, señala:

Es un problema perpetuo para quienes buscan la belleza (...). Se refiere, supongo, a una especie de cualidad estética misteriosa e insondable, pero incluso eso es incierto. (...) No importa cuánto ensaye, sigue siendo esquivo, desplazándose constantemente de su alcance. Es una sensación compleja, imposible de describir con exactitud. Complejo, pero ¡oh, con una dulzura tan persistente! Al dar expresión a las sutilezas emocionales de un personaje (...) el intérprete comienza a apreciar el significado de *yūgen*. (p. 6)

El *yūgen* debe estar presente en todos los elementos del Nō, en los movimientos de los actores, la concepción del escenario, los vestuarios, y por supuesto, en la *nōmen*. De hecho, es seguramente en este elemento donde más intensamente puede

apreciarse la idea de belleza insondable. “En la sutil interacción de luces y sombras de la nōmen se encuentra el yūgen del Nō” (Udaka, 2015, p. 8).

En resumen, para que la omote esté dotada de yūgen, debe existir un trabajo mancomunado entre quien la confecciona y quien la usa. Ambos deben alcanzar un perfeccionamiento artístico a través de un arduo trabajo físico y espiritual, para luego en escena, bajo la atmósfera única de un espectáculo de Nō, poder reflejar todas las emociones humanas en un único rostro. Esto último es de vital importancia ya que, a pesar de que la omote pueda ser apreciada como una obra de arte independiente, encontrándose en varios museos y colecciones personales, es solo en el contexto de una puesta en escena al ser llevada por el shite, cuando muestra su completo potencial y su verdadera belleza.

CONCLUSIONES

Es necesario entender que la nōmen es representativa de una filosofía y estética determinadas, y que, por lo tanto, separarla de éstas equivaldría a privarla de su sentido y de su función original. No obstante, “la belleza única de cada máscara se realiza solo cuando se le da vida en el cuerpo de cada actor” (Komparu, 1983, p. 10), es decir, es un elemento de las artes escénicas, y resulta por tanto del todo pertinente también abordarla desde la mirada de los estudios teatrales.

Si bien es posible que existan varias visiones acerca de un determinado fenómeno –en este caso la nōmen– y que dichas visiones sean aplicadas libremente en diferentes puestas escenográficas, en este artículo he querido mostrar cómo un acercamiento parcial e incluso erróneo al objeto de estudio (al querer homologarlo con la máscara occidental en una visión orientalista), limita las grandes posibilidades que éste puede llegar a ofrecer en nuestra búsqueda de lenguajes teatrales, y también, cómo no, de simplemente maravillarnos con formas escénicas fuera del paradigma occidental.

La nōmen no puede ser considerada utilería o vestuario como ocurre a veces es el caso de la máscara occidental, porque no es un objeto aparte del actor. Muy por el contrario, es el espíritu mismo de este arte. Además, la omote no responde a la función básica que se le da a la máscara en occidente, ya que el actor no busca de ninguna forma ocultarse tras ella, sino que con un corazón sincero establece una conexión con aquellas emociones universales representadas a través de un personaje que de la misma manera forman parte de él como persona, y que también están presentes en quienes lo observan desde la audiencia.

Valdría la pena, entonces, seguir cuestionando nuestro propio concepto de máscara y sus posibilidades en escena, ya que, si ya varias figuras occidentales (como hemos visto en este artículo), coinciden en que la máscara debería mostrar más que ocultar, ¿por qué seguimos utilizando una palabra que en sus orígenes no representaría quizá tan fielmente su uso en las artes escénicas? ¿Habría que encontrar otro concepto (como ya lo han hecho los japoneses), o decididamente ampliar sus acepciones?

Béatrice Picon-Vallin (2004), en su entrevista a Erhard Stiefel, fabricante de máscaras que ha trabajado junto con Ariane Mnouchkine en el *Théâtre du Soleil*, pregunta:

Antes hablábamos de la importancia de las palabras. En francés, la palabra “máscara” da la idea de algo que esconde, mientras que una máscara, cuando te escuchamos hablar de ello, es más bien lo que revela. ¿Qué palabra se usa en japonés?

A lo que Stiefel responde:

La máscara Nō es “la cara a la que nos aferramos”. El actor en Japón es casi considerado una “base”. Es cierto que un actor que cree esconderse detrás de una máscara se encuentra en realidad desnudo e indefenso, porque una verdadera máscara no oculta, sino que hace visible (s.p.).

REFERENCIAS

- Allard, G. y Lefort, P. (1988). *La máscara*. Fondo de Cultura Económica.
- Arirang Tv. (2016, 26 de enero). *Arirang Special (Ep.326) Hahoe Village Ritual Mask Dance#1*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5J__sRcB3eY
- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*. Escenología, A.C.
- Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelègov, A. (1957). *Historia del teatro europeo (desde la edad media hasta nuestros días)*. (Vol. 1). Editorial Futuro.
- Brandon, J. (Ed.). (1993). *The Cambridge Guide to Asian Theatre*. Cambridge University Press.
- Brook, P. (2004). *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera*. Alba Editorial.
- Dullin, C. (1992). El actor japonés. En N. Savarese (Ed.), *El teatro más allá del mar* (pp. 137-138). Grupo Editorial Gaceta.
- Dym, J. A. (2018, 29 de septiembre). *Noh Masks (面, Men): The Spirit of Noh Theatre*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/qsMnyrxqe6w>
- Eppstein, U. (1993). The Stage Observed. Western Attitudes Toward Japanese Theatre. *Monumenta Nipponica*, 48(2), 147–166. <https://doi.org/10.2307/2385526>
- Ernst, E. (1969). The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre. *Educational Theatre Journal*, 21(2), 127–138. <https://doi.org/10.2307/3205628>
- Fenollosa, E. (1992). Conversaciones con Umewaka Minoru. En N. Savarese (Ed.), *El teatro más allá del mar* (pp. 257-262). Grupo Editorial Gaceta.
- Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda, H. (2016). *Sakura. Diccionario de cultura japonesa*. Satori Ediciones.

- Han, B. (2020). *Filosofía del budismo Zen*. Herder Editorial.
- Håland, E. (2012). From Modern Greek Carnivals to the Masks of Dionysos and other Divinities in Ancient Greece. *Narodna umjetnost: Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research (Nar.umjet.)* 49/1, 113-130. https://www.academia.edu/3766253/From_Modern_Greek_Carnivals_to_the_Masks_of_Dionysos_and_other_Divinities_in_Ancient_Greece
- Heisig, J., Kasulis, T., Maraldo, J., y Bouso García, R. (Eds), *La filosofía japonesa en sus textos*. Herder Editorial.
- Keene, D. (1990). *Nō and Bunraku: two forms of Japanese theatre*. Columbia University Press.
- Komparu, K. (1983). *The Noh Theater. Principles and perspectives*. Weatherhill/Tankosha.
- Lecoq, J. (2004). *El cuerpo poético*. Alba Editorial.
- Miyamoto, M. (2009). *La vía del samurái. Libro de los cinco anillos y Hagakure*. (A. Oshima Trad.). La Esfera de los Libros.
- Peters, J. (1995). Intercultural performance, theatre anthropology, and the imperialist critique. Identities, Inheritance, and Neo-Orthodoxies. En J. Gainor (Ed.), *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance* (pp. 199-213). Routledge.
- Picon-Vallin, B. (29 de febrero de 2004). *Un vrai masque ne cache pas, il rend visible (rencontre avec Erhard Stiefel et Ariane Mnouchkine)*. <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/un-vrai-masque-ne-cache-pas-il?lang=fr>
- Pollock, D. (1995). Masks and the Semiotics of Identity. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1(3), 581-597. <https://doi.org/10.2307/3034576>
- Okakura, K. (2020). *El libro del té*. Miraguano Ediciones.
- Oliva, C., y Torres, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Cátedra.

- Oxford University Press. (s.f.) Mask. En *Oxford Learner's Dictionaries*.
https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/mask_1?q=mask
- Real Academia Española. (s.f.). Máscara. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/m%C3%A1scara>
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Debolsillo.
- Sakai, K. (1968). *Introducción al Noh: Teatro clásico japonés*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Savarese, N. (2001). *Teatro Eurasiano: danzas y espectáculos entre oriente y occidente*. Escenología A.C.
- Sugimoto, Y. (2016). *Una introducción a la sociedad japonesa*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra.
- Tanizaki, J. (2020). *El elogio de la sombra*. Satori ediciones.
- Udaka, M. (2015). *The Secrets of Noh Mask*. IBC Publishing.
- Uribe, M. (1983). *La Comedia del arte*. Ediciones Destino.
- Zeami. (1999). *Fūshikaden: tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*. (H. Higashitani y J. Rubiera Trad.). Editorial Trotta.

Cómo citar este artículo:

Aguilera Darricarrere, J. (2023). Revelar y no ocultar: Omote, la máscara del Teatro Nō. *Teatro*, (10), 75-101.