

Acercando la belleza de corea: el teatro *Tal' nori* dentro de las artes escénicas de extremo oriente

FERNANDO CID LUCAS *

Para Irene

INTRODUCCIÓN

En los últimos años podemos constatar en nuestro país un sostenido y sincero interés hacia las formas del teatro clásico de Extremo Oriente. En efecto, varios han sido ya los libros y los artículos de investigación o difusión publicados sobre estos asuntos¹. Varias han sido las publicaciones sobre los géneros clásicos nipones, como el *Nō*, el *Kabuki* o el *Bunraku* y, aun en menor medida, contamos ya con algunos títulos sobre la colorista *Ópera de Beijín*. Sin embargo, España tiene una asignatura pendiente aún para con el teatro oriental, existe un gran olvidado. Me estoy refiriendo a las múltiples formas del teatro tradicional coreano.

Los muchos géneros y subgéneros del teatro coreano, la cantidad de piezas de los repertorios o las características únicas de la música y de

* Asociación Española de Orientalistas. Universidad Autónoma de Madrid

¹ Pienso, por ejemplo, en títulos como la magnífica tesis doctoral elaborada por María Dolors García-Borrón Martínez, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China* (2003), dirigida por el recién fallecido Ricard Salvat Ferré; o el artículo de la profesora Alicia Relinque Eleta, “La otra literatura en China, el teatro Yuan”, *Quimera*, nº 224-225, 2003, pp.19-23. En el ámbito del teatro japonés, podemos encontrar más variedad de títulos, como, por ejemplo, los editados por Javier Rubiera e Hidehito Higashitani, *Fūshikaden: Tratado sobre la Práctica del Teatro Nō*, y *Cuatro dramas Nō*, Madrid, Trotta, 1999. Kayoko Takagi y Clara Janés, *9 piezas de teatro Nō*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008. Recientemente ha aparecido en la editorial asturiana Satori una buena traducción del libro de Ronald Cavaye *Kabuki: Teatro tradicional japonés* (2008). En lo que al teatro tradicional de títeres japoneses se refiere, incluyo el libro que publiqué en 2005, *Ōruri: una aproximación al teatro clásico de títeres japonés*, Mérida, Consejería de Cultura.

la danza que acompañan a estos espectáculos darían para una o para varias tesis doctorales o para gruesas monografías; por el contrario -por razones obvias de espacio- en este artículo tan sólo voy a dar unas pinceladas sobre una de estas formas, quizá la más representativa, la denominada *Tal'nori* o *Talch'um*² de la región de Hwanghae-do.

1. NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN DEL *TAL'NORI*

Tal'nori o *Talch'um* significa literalmente en hangul “danza de máscaras”, es uno de los más bellos espectáculos teatrales de la Península Coreana, que ha llegado de forma casi intacta hasta nosotros a través de los siglos³. Lo encontraremos localizado en la antigua región de Hwanghae-do, en el territorio centro-oriental de la Península Coreana, hoy parte, en su práctica totalidad, de Corea del Norte.

De sus orígenes poco podemos afirmar con certeza⁴. Existen, sin embargo, dos teorías mayoritariamente aceptadas por los estudiosos coreanos acerca de sus inicios. La primera de ellas guarda ciertas reminiscencias con la religión budista y mezcla sus orígenes reales con el rico folclore de este país. Cuenta una antiquísima leyenda coreana de la región de Hwanghae que un respetado bonzo de allí oraba e imitaba en todo el austero estilo de vida del iluminado Siddhartha. Hasta él llegó otro monje, más joven y, aunque cumplidor con las principales obligaciones religiosas, dado a la bebida y a la charlatanería. El joven trató de tentar a su compañero en más de una ocasión con viandas, alcohol y con otros deleites sin que éste se inmutara lo más mínimo. Sin embargo, cansado de que a cada una de sus renunciaciones los habitantes de la población

² 탈춤 en el idioma hangul.

³ Lo mismo sucede con otras manifestaciones escénicas de Extremo Oriente, como el *Kathakali* hindú o el *Nō* japonés.

⁴ Incluso para el origen de la palabra *tal* encontraremos diferentes versiones. Aunque en nuestros días significa “máscara”, al parecer deriva de otros significados más antiguos, como “liberarse”, quizá porque, al poder expresarse, el actor que la lleva, usando otras identidades, puede ser crítico con su sociedad y con los que ostentan el poder. Otra versión afirma que la raíz *tal* aparece en la lengua coreana en palabras como *talnada*, que denota una enfermedad o pasar por una mala racha. Es curioso constatar que mucho de los personajes muestran taras físicas (sobre todo en sus rostros) o psíquicas.

lo enalteciesen aún más como ejemplo de integridad, el joven monago contrató a una lozana y bella bailarina que danzó ante el monje de forma sensual y lo tentó con su cuerpo. Ante la muchacha, el recto religioso no pudo resistirse y pecó. Entonces, el joven clérigo comenzó a difundir entre los ciudadanos la noticia de que el viejo bonzo no era tan perfecto como ellos imaginaban, que había sucumbido ante los encantos de una mujer, de una simple bailarina. Abochornado, éste dejó el poblado y tomó para siempre la vida de monje errante. Dicen que dicho suceso fue pronto puesto por escrito por otros religiosos (o letrados, según la versión) de la época en una pieza teatral en la que se empleaban máscaras talladas en madera para caracterizar a los dos monjes y a la bella danzarina. De esa pieza emanarían, poco a poco, las demás, perfeccionándose las danzas, las intervenciones musicales y añadiendo o variando los protagonistas de las mismas. Ya veremos más adelante que el escarnio de los religiosos corruptos será uno de los temas principales en las obras de *Tal' nori* y el favorito también del público (algo que no ha cambiado con el paso de los años).

Una segunda teoría, alejada ya de toda leyenda, afirma que el *Tal' nori* nació de una forma teatral anterior que aún hoy se representa en algunas zonas de Corea, es el *Sandaegŭk*, también propio de la región de Hwanghae y sus alrededores. Se han encontrado ciertas similitudes en la temática de las últimas escenas de las obras, en los personajes que aparecen en ellas y en los instrumentos musicales que acompañan los parlamentos de los actores. Al parecer, el *Sandaegŭk* fue prohibido por la corte Chosŏn en el siglo XVII y los integrantes de estas compañías, diseminados y empleados en las incipientes compañías del *Tal' nori*, dieron lugar a esta forma escénica.

Como decía anteriormente, sobre el nacimiento y la evolución del *Tal' nori* poco se sabe a ciencia cierta. Ningún texto se ha conservado al respecto. La cuestión está siendo discutida y meticulosamente estudiada en nuestros días por especialistas, como los profesores Oh-Kon Cho o Ch'oe Sang-su. Sin embargo, sí está probado que durante el siglo XVIII hubo una pequeña revolución en el *Tal' nori*, debida ésta a un hombre llamado An Ch'ŏ-mok, un mecenas de este arte (y quizá fuese él mismo un actor *amateur* incluso), que revitalizó las representaciones de *Tal' nori*.

De An Ch'ŏ-mok también se desconocen muchos datos. Sabemos que ostentó un discreto cargo oficial como jurista en el gobierno local de la provincia de Hwanghae-do y que sufrió el exilio en una isla sureña en la provincia de Ch'ŏlla-do. Al parecer, allí, en esa pequeña isla en la que los pescadores realizaban hermosas danzas enmascaradas, gestó la idea de sustituir en el *Tal' nori* las costosas y casi rituales⁵ máscaras de madera labrada por las elaboradas con pasta de papel y engrudo, con lo que se reducían considerablemente los gastos. Asimismo, reservó para el funcionariado local (para los juristas de medio/bajo rango, más en concreto) las responsabilidades y los beneficios derivados de este espectáculo, alejándolo de los templos y de la corte. Desde esa época se han conservado algunos vestigios escritos de obras⁶ y de indicaciones para representar, dirigidas a los actores (unas muy sucintas poéticas, diríamos); sin embargo, no será hasta principios del siglo XX cuando el *Tal' nori* viva su momento de mayor esplendor y de reconocimiento entre las demás formas del teatro asiático.

Como en el *Kabuki* nipón o en la aludida *Ópera de Beijín*, en el *Tal' nori*, históricamente, todos los papeles han sido encarnados por hombres. No ha sido hasta bien entrado el siglo XX cuando la mujer ha tenido su lugar dentro de este centenario arte. A lo largo de estos siglos, los actores dotados de una voz especial, capaz de imitar los registros femeninos, se encargaban de los papeles de campesinas o de cortesanas. En nuestros días, en las pocas escuelas que enseñan a representar el viejo arte del *Tal' nori*, podremos encontrar, compartiendo aula, a chicos y a chicas en igual proporción, cuya principal ilusión es seguir preservando esta seña de identidad coreana y ser partícipe de ella. Así, pues, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que nuevas generaciones de actores y actrices continuarán deleitando al público con su arte.

⁵ Este mismo carácter de corte casi ritual es compartido por las hermosísimas máscaras elaboradas en madera de ciprés del teatro *Nō* japonés.

⁶ Tampoco serían textos completos de obras teatrales, tal y como los entendemos en Occidente, sino que se asimilarían a los *lazzi* o *canovacci* de la *Commedia dell'Arte*, en donde se dan unas indicaciones generales a los actores que ellos, con su gran capacidad para improvisar, se encargan de completar. Huelga decir que la complicidad entre actores y el trabajo en equipo es importante para crear escenas convincentes.

Poco a poco, estas escogidas compañías profesionales⁷ están saliendo de su país de origen para llevar el *Tal' nori* al extranjero. Varias han sido las *troupes* de Corea del Sur que han realizado pequeñas giras en países como Japón o Taiwán con notable éxito de acogida.

2. MEDIO ESCÉNICO

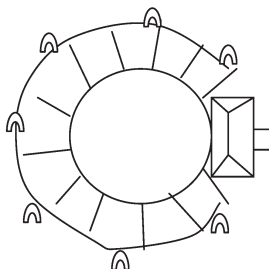
Como tampoco podía ser menos, el lugar en el que tienen lugar las funciones del *Tal' nori* también difiere considerablemente de nuestros teatros *alla italiana* o *de prosenio*, en los que el público se sienta frente al escenario y éste tiene dos puntos de entrada o salida para los actores, uno a la derecha y otro a la izquierda de los asistentes. En este espectáculo coreano podremos ver en nuestros días cómo se representaba hace siglos, usando la arena del suelo o finas esteras tejidas a mano por todo escenario. Esta escenografía, que es apta para ocupar cualquier espacio improvisado y que no necesita más que unos pocos metros cuadrados de tierra, recibe el nombre de *sandae*. Pero, dentro de esta improvisación, los lugares para los actores y los músicos están bien definidos. El lugar “preferente”, a la derecha del público, se reserva para el grupo de músicos (no más de media docena), mientras que a la izquierda se levanta un pequeño vestuario⁸ por el que, indefectiblemente, saldrán los actores. No veremos escenografía alguna más, todos los escenarios o las ambientaciones son descritas por los actores con frases del tipo: “¡Oh, ya hemos llegado al bosque!” o “¡Ahora que llegamos a la ciudad de...!”. Informando al asistente de en qué lugar o en qué tiempo está ambientada la obra.

Una evolución del escenario para *Tal' nori*, realizada ya en la década de los años treinta del pasado siglo XX, fue la construcción de pequeños anfiteatros en lugares de especial belleza. Similares en algunos aspectos a los teatros griegos y latinos, también se aprovechan en los del *Tal' nori* las pendientes naturales para construir las gradas escalonadas. Sin embargo, a diferencia del antiguo edificio grecolatino, el escenario es de forma circular y está cubierto por una fina capa de arena amarillenta.

⁷ Financiadas por el gobierno y por algunas donaciones particulares.

⁸ Levantado con cuatro palos en los que se sujetan algunas piezas de tela azul o negra.

A este recinto al aire libre se accede por un pequeño edificio con un alto tejado de madera a dos aguas en el que se mezclan las funciones de taquilla, vestuario y alojería. Una tosca manera de representar un plano de estos teatros sería la siguiente:



↷ = Astas para colocar banderas de colores durante los días de función.

Sin embargo, lo más frecuente será topar con el *Tal'nori* en celebraciones relacionadas con la Naturaleza o en variadas ceremonias chamánicas, siempre al aire libre (en su estado puro, dirán los más ortodoxos), atravesando músicos y actores grandes campos sembrados de arroz o cubiertos de flores mientras ejecutan impecablemente sus danzas o declaman sus parlamentos; entonces, la belleza, el colorido y el clímax es del todo indescriptible.

Epígrafe aparte merece el edificio del *Teatro Nacional*, situado en Seúl, próximo al *Jardín Botánico de Namsan* y al *Museo Folclórico de la Aldea Global*. Anualmente organiza festivales en donde se puede asistir a funciones de *Tal'nori* y de otras formas de teatro coreano⁹ (*Pansori*¹⁰, *Khoktugakshi-nori*¹¹, etc.).

⁹ Y también, en tiempos recientes, a espectáculos de compañías occidentales o de compañías coreanas con repertorio occidental.

¹⁰ Canto narrativo en el que se cuentan historias épicas. El cantante se acompaña de la música de un tambor. El *Pansori* fue declarado Patrimonio de la humanidad por la UNESCO en el año 2003.

¹¹ Teatro tradicional de títeres coreanos.

3. TEMÁTICA

Ya pudimos leer en un epígrafe anterior que una leyenda coreana en la que se burlaba la virtud de un anciano monje budista sirvió de fuente de inspiración para elaborar el primer (supuesto) guión de *Tal'nori*. En efecto, serán comunes en muchas obras para este género los argumentos en los que los religiosos salen siempre malparados. Son frecuentes, y muy del gusto del público, las historias en las que los campesinos o los leñadores se burlan de los bonzos o en las que se pone de manifiesto el carácter corrupto de éstos mismos. En ocasiones, el blanco de las burlas del pueblo llano son las clases altas de la sociedad, a quienes se ridiculiza sin piedad o, incluso, se les cuestiona su inteligencia para dirigir el rumbo de sus subordinados.

En menor medida, aparecerán escenas en las que se simulan exorcismos o danzas propiciatorias para la cosecha o para la salud de los concurrentes¹². Estas piezas son muy animadas y tienen un ritmo, en cuanto a la música y a la danza se refiere, muy vivo y sostenido.

El grupo de piezas menos numerosas lo conforma el que tiene como protagonistas a dos mujeres muy diferentes entre sí: la pueblerina, poco agraciada aunque ingeniosa, y la bella cortesana, anodina y sosa. En ellas se dan situaciones verdaderamente cómicas, como en las que se discuten cosas como qué es más importante, la belleza o la inteligencia o cuál es la mejor manera para seducir a un hombre.

Otras pocas, las que formaría un conjunto de obras misceláneas, tienen una trama del todo inverosímil, como, por ejemplo, la de la muchacha que se enamora de un mono y tiene un hijo con él, o aquellas cuyos textos son trabalenguas y palabras sin sentido que buscan el puro deleite del público, sin tener un argumento propiamente dicho.

En cuanto a la escenificación de las piezas se refiere, ésta también difiere bastante de la forma occidental de representar. Mientras que aquí se suceden los actos y las escenas y la temática varía de unas piezas a otras, en las obras coreanas se suceden siempre unos episodios fijos

¹² Esto se ha hecho cada vez más frecuente con la concurrencia a estos espectáculos de turistas extranjeros, ya que esta actividad se oferta desde las agencias de viajes dentro del tour organizado por el país.

(*kwajang*) en todas las funciones, como danzas rituales, escenas de lucha (que gustan mucho al público), amorosas, o diálogos entre personajes de diferentes clases sociales (en las que los actores se expresan usando diferentes registros).

4. MÚSICA Y DANZA

Al igual que sucede en el *Kathakali* hindú o en el *Nō* japonés, son de vital importancia en el *Tal' nori* las intervenciones musicales y las partes danzadas. En todas estas formas teatrales (y en muchas otras de Asia e, incluso, de África u Oceanía), la música y el canto no se limitan a cumplimentar los diálogos de los actores, sino que la representación es una conjunción, casi a partes iguales, de estos componentes. Así, el *Tal' nori* no se entendería sin su orquesta y sin las canciones o las partes declamadas que aparecen en las piezas.

La citada orquesta está formada por instrumentos de las diferentes familias (percusión, cuerda y viento). De presencia obligada es el *p'ngmul changgo*, pequeño tambor con forma de reloj de arena construido en madera y piel de cabra que se toca con dos pequeña baquetas. Él es el encargado de llevar el ritmo de la representación y a su son danzarán todos los actores. También es frecuente otro tambor, el *sori-buk*, una especie de pandero que pueden llevar los músicos o, incluso, los propios actores¹³.

En cuanto a los instrumentos de viento, los más utilizados en el *Tal' nori* son el *hyang-p'ni*, una clase de oboe con siete agujeros que también se emplea en la música de cámara. Lo normal es que de este instrumento aparezcan dos, mientras que del *chōtdae*, una especie de flauta travesera fabricada en bambú que produce un agudo sonido, sólo una.

Para terminar la nómina de instrumentos musicales usados en *Tal' nori*, tendremos que añadir el *haegŭn*, un curioso instrumento, lejanamente parecido a la *viola da gamba*, de tan sólo dos cuerdas, importado desde China hace varios siglos.

Dedicaré apenas unas pocas palabras para hablar de su sistema de notación musical, diferente al occidental e, incluso, al de países próximos

¹³ En ocasiones se hace sonar con una pequeña baqueta cilíndrica de madera.

a Corea, como China o Japón. En lugar de usar el sistema de notas de escala mayor: *do, re, mi, fa, sol, la y si*, allí se usa una escala de sólo cinco notas: *sol, la, do, re y mi*. En cuanto al ritmo, tanto en el *Tal' nori* como en la música popular y en las canciones tradicionales, se emplea el *tempo* de 3/1.

5. MÁSCARAS DEL *TAL' NORI*

5.1. Características de las máscaras del *Tal' nori*

Como sucede en muchos espectáculos teatrales de Extremo Oriente¹⁴, en el *Tal' nori* destacan los diversos y coloridos tipos de máscaras que los actores lucen en las representaciones. La variedad es mucha y los códigos de colores con los que se pintan muy complejos para los no iniciados. Para comenzar, diremos que existen dos grupos de máscaras: el primero sería el de las realizadas en madera¹⁵ o en corteza de árbol, mientras que el segundo es el de las fabricadas en pasta con papel y engrudo. Este último grupo es el más numeroso y, para muchos, el más vistoso, ya que los vivos colores de sus superficies las hacen muy atractivas para la vista.

En Corea (como en la práctica totalidad de países del continente asiático), el uso de las máscaras es muy antiguo, casi se pierde en la noche de los tiempos. Fuera del orbe del teatro podremos encontrar máscaras en antiquísimos rituales chamánicos, en donde el oficiante (*mudang* si es una mujer o *paksu* si es un hombre) se ayuda de este instrumento para invocar y expulsar a los malos espíritus.

Un elemento que encontraremos indefectiblemente en todas las máscaras será la pieza de fina tela negra asida a la parte interior de la máscara (a la altura de las cejas, aproximadamente). Con esto se finge el pelo del personaje (ya sabemos que por esos lares no hay rubios o pelirrojos, por eso el color de la tela es siempre negro) y cubre la cabeza

¹⁴ Vuelvo a evocar el *Nō* japonés o a las coloridas danzas balinesas, vietnamitas o, incluso, a las ejecutadas en ciertas celebraciones budistas en Tíbet, donde la religión vernácula se ha fusionado sublimemente con las doctrinas propiamente búdicas.

¹⁵ Siendo la del aliso, por lo fácil que resulta su tallado, la más empleada para elaborar las máscaras.

del actor hasta debajo de la nuca. En ocasiones, si el personaje a caracterizar es un anciano, dicha tela se cambia por un tejido irregular hecho con fibras de color gris o con un trenzado de cuerdecillas de ese mismo color.

Según recogen especialistas, como el aludido profesor Oh-Kon Cho en su libro *Traditional Korean Theatre*¹⁶, en siglos pasado, una vez concluida la representación, las máscaras eran quemadas de forma ritual en pequeñas hogueras, entre cantos y oraciones. Con esta práctica se pensaba que el mal y los malos espíritus se alejaban de la población, ya que durante el espectáculo éstos habían sido evocados y “encerrados” en las máscaras. Con este ejemplo, se refuerza aún más la teoría que explica la fuerte unión entre los rituales mágicos y chamánicos con el *Tal’nori* de los primeros tiempos.

5.2. Pequeño catálogo de máscaras *Tal’nori*

Someramente, ya que la lista es amplísima, describiremos ahora algunas de estas máscaras¹⁷. Una muy frecuente es la del tipo *Kakshi*, que representa a una mujer joven, luciendo un bello peinado tallado en la misma pieza de madera. Suele caracterizar a cortesanas o a jovencitas de la clase alta que entran en litigio con campesinas. En muchas piezas son el objeto del deseo de los monjes budistas depravados.

También en madera está tallada siempre la máscara denominada *Yangban*, la del aristócrata o la del rico terrateniente. Existen muchas variantes a la hora de labrar sus rasgos faciales, aunque siempre aparece con una nariz prominente y unas cejas ampliamente arqueadas. Sin duda, es una de las máscaras más representativas del *Tal’nori*. En algunas zonas, la máscara de *Yangban* aparece con la parte derecha pintada de blanco y la izquierda de rojo, simbolizando esto que es un hijo ilegítimo y que sólo conoce la mitad de su sangre. Como es de esperar, estos detalles agradaban mucho al público, pueblo llano siempre, que se divertía al contemplar cómo se ridiculizaba a los nobles. En otra de las muchas variantes de la máscara, *Yangban* aparece con viruela o es víctima de la

¹⁶ New York, Asian Humanities Press, 1988.

¹⁷ 탈 en caracteres *hangul*.

lepra, algo que el público encuentra gracioso por los motivos antes citados. Ni que decir tiene que los campesinos o los leñadores de las obras gozas todos de buena salud y son fuertes y vigorosos.

En una conocida obra teatral, *Yangban* se enfrenta a un monstruo que baja del cielo llamado *Yeongno*, éste le dice que ha venido a la tierra para comerse a cien nobles como él, entonces, *Yangban* intenta por todos los medios persuadirle de que él no es un noble en realidad, imitando los ademanes y la forma de hablar de los campesinos, no consiguiendo más que ridículos resultados. Huelga decir que, al final, el ilustre hombre no convence al monstruo y le sirve de alimento.

En ocasiones, *Yangban* va acompañado de una doncella o cortesana (*Bune*), modosa en sus movimientos y en sus palabras, suele ser el equivalente femenino de *Yangban*. Los rasgos de esta máscara de madera son finos y estilizados. Suele tener un círculo rojo en las mejillas, significando su lozanía, y una pequeña boca cerrada y prieta, maquillada también con color carmín.

Un pequeño subgrupo lo forman las máscaras de bonzos budistas. Estas máscaras son muy frecuentes, ya que, como dijimos, muchas obras tienen como protagonistas a monjes corruptos o entregados a los placeres mundanos. En todo el grupo se da la constante de que están fabricadas en pasta de papel y pegamento vegetal, para luego ser pintadas con colores sugestivos. Una de ella es la de *Choegwari*, el disoluto viejo sacerdote que corre detrás de las hermosas muchachas y al que le gusta beber alcohol. Su cara es roja, fruto de su pasión por la bebida¹⁸. Sobre la frente suele llevar tres protuberancias o cuernecillos (quizá tumores o grandes verrugas que deforman aún más su gesto), adornados con círculos concéntricos de color negro, blanco, rojo y dorado. Sin duda, el rostro desagradable y zafio va acorde con la personalidad del personaje. Sus carrillos también son abultados, debido esto a su glotonería.

Otra máscara empleada para encarnar a estos corrompidos religiosos es la de *Nojang*. Es una máscara redondeada, imprimada con un fondo de color negro (lo que denotaría su vejez). Sobre esta base se suelen

¹⁸ Lo mismo sucede con los rostros de los títeres del *Bunraku* o con los de los actores del *Kabuki* que aparecen ebrios sobre el escenario.

pintar multitud de puntitos blancos, como si fuesen imperfecciones de la piel, marcas de viruela u otra enfermedad cutánea. Sus escleróticas son de color amarillo apagado, producto de su alcoholismo, y su labio inferior es abultado y de color morado, como los que muestran algunos enfermos de hemiatrofia labial u otras enfermedades o de taras mentales, tales como el cretinismo.

Podríamos continuar la lista con otras variaciones de estas máscaras de religiosos, como la de *Yonnip*, un monje de alto rango que aparece en otras formas de teatro coreano, como en el *Sandae*¹⁹. Está decorada con colores como el verde y el ocre y es muy sugerente a la vista; o las de los chamanes (mujeres y hombres), que suelen aparecer luciendo colores como el verde oscuro o el naranja.

Desde luego que esas críticas tan duras vertidas contra los nobles y religiosos no dejaron impasibles a estas clases, que se quejaron de cómo eran representados en el *Talnori*. Gang I-cheon (1769-1801), en uno de sus poemas escrito en 1779 nos dice: “¡Es equivocado cómo el sucio anciano seguidor de Confucio irrumpe en la obra! Con su enorme belfo y sus grandes cejas marrones!”²⁰

Espacio aparte merece la máscara de *Saja* (el león). Su elaboración se cuida al detalle y es muy laboriosa. Se cree que es una de las más antiguas de todo el repertorio y se liga a las celebraciones de la fertilidad de los campos. Se ha de tallar siempre con la madera de las ramas más gruesas del sauce y luego se deja secar de forma natural. Al cabo de unas semanas se pinta con colores que van desde el naranja hasta el amarillo, cuidando que la mirada sea siempre feroz. A su alrededor se suelen fijar penachos o cuerdas deshilachadas que simulan ser la melena del fiero animal.

La danza del león es casi de obligada presencia en el *Tal'nori* y en otros espectáculos de danza y de teatro en Corea. Suele tener un carácter cómico. En ella aparece el león, agitando siempre exageradamente su melena, y unos cazadores que no han visto nunca un animal como este y lo confunden con un tigre, un ciervo o, incluso, con un buey.

¹⁹ Propio de provincias como Kyönggi o Kyöngsang.

²⁰ En la web http://mask.org/english/sub2/sub5_1.asp

6. VESTUARIO Y ATREZZO

Como sucede con las máscaras, el vestuario que emplean los actores del *Tal' nori* es muy colorido. Sobre todo los personajes femeninos y los de los monjes budistas llevan trajes largos y amplios, realizados en brillantes sedas rojas, azules o blancas. Existe un vestido tradicional propio para este teatro, es el denominado *hanbok* o *traje coreano*. Su origen está datado durante la dinastía *Joseon* (1392-1910) y aún en nuestros días la gente lo lleva en ocasiones especiales, como bodas o en las celebraciones del Año Nuevo Lunar. Su rasgo más característico son las largas mangas blancas (de casi 50 cm.) que sirven para dar al actor una gracilidad y expresividad mayor a la hora de danzar²¹.

A este atuendo típico tenemos que añadir unos pocos accesorios más: los sombreros negros (*gat*), hechos con crines de caballo y finas cañas de bambú, de gran ala redonda y copa alta, tan propios de los nobles y funcionarios de la corte coreana, o los de paja trenzada para los campesinos. Por su parte, las damas suelen llevar algunos bonitos adornos en el (fingido) cabello, tales como horquillas, pasadores y borlas de colores.

Casi todos los personajes suelen llevar abanicos, que, como ocurre en el *Nō* japonés, se utilizan para simular muchas más cosas que el mero aventador, tales como un puñal, un espejo, unos palillos, etc. Asimismo, son frecuentes los rosarios budistas con cuentas exageradamente grandes que, en ocasiones, los bonzos usan para sobornar a las jovencitas.

Indefectiblemente, en los pies de todos los actores -ya encarnen a hombres o a mujeres, a ricos o a pobres- veremos las toscas sandalias tejidas con paja (*jipsin*), tan típicas de los campesinos coreanos, que dejan los dedos y parte del talón al aire.

7. CODA

En estas páginas he querido dar unas pocas pinceladas sobre esta centenaria obra de arte viviente. Pero, aún son necesarias las monogra-

²¹ Para profundizar más en esta cuestión y en los significados de los vestidos como seña de identidad nacional, recomiendo el magnífico libro de BROWN, Ju y BROWN, John, *China, Japan, Korea: Culture and Customs*, South Carolina, BookSurge Publishing, 2006.

fías y los estudios en nuestro idioma, más profundos y que acerquen a los aficionados al teatro en general una forma escénica tan diferente como lo es el *Tal'nori* de cualquier otra. Si bien, es cierto que el camino hacia la difusión y la asimilación de la literatura coreana se ha iniciado en poesía y en prosa con varios títulos editado acertadamente por *Verbum*, se echan de menos los manuales sobre su teatro. Ojalá pronto podamos ver en las estanterías de nuestras librerías estas publicaciones. Seguro que ayudarán a comprender y a empatizar con la rica y original cultura coreana.

8. APÉNDICE. CONDENSACIÓN DE UNA PIEZA DE *TAL'NORI*

A continuación se enumerarán y describirán someramente las escenas y las danzas más frecuentes que conformarían una representación arquetípica de teatro *Tal'nori*.

1) *Introducción musical.*

Tiene una duración de entre cinco a diez minutos. Sirve para ir ambientando la escena y para que el público termine de acomodarse. A esta obertura se la denomina en *hangul Yŏngsanhoesang-gok* y está formada por una serie de canciones populares cuyo número varía de entre cuatro a diez. Ejecutada por los músicos (que pueden estar sentados sobre esterres o danzando), éstos la emplean para lucirse y mostrar sus habilidades. El final de la introducción se une sin interrupción a la primera de las escenas dialogadas.

2) *Danza de los cuatro monjes.*

Aprovechando el ritmo de la obertura, entran en el escenario cuatro monjes vestidos de manera idéntica, con un hábito blanco. Sus máscaras, del tipo *Sangjwa*, también son iguales: blancas, con rasgos exagerados. Sus movimientos son tardos, como si les costase andar. Uno de ellos lleva a un quinto monje en sus espaldas, lo deposita en el suelo, frente a los músicos, y comienzan a salmodiar una oración. Tras esto, se retiran lentamente. Habitualmente, estos papeles los desempeñaban los hombres, pero durante la ocupación japonesa (1910-1945) los roles de

Sangjwa fueron encarnados por las respetadas chamanas de las comunidades.

3) *Danza de Mōkchung*²².

Podríamos decir que la función de *Tal' nori* comienza, propiamente, con la danza de *Mōkchun*, el bonzo que los otros cuatro religiosos habían dejado antes sobre el suelo. Tras incorporarse de un salto y volver a caer, comienza una animada danza propiciatoria dedicada a las divinidades de los cuatro puntos cardinales. Este personaje suele llevar una chaqueta larga de colores verde y azul y varios cascabeles. Con las largas mangas de su vestido oculta su rostro una y otra vez para no mostrar su fealdad. Mientras ejecuta su danza va declamando poemas o alabanza a la Madre Naturaleza, a la par que nos descubre sus verdaderos intereses:

*Desde que no tenemos calendarios en las montañas
Desconozco cuándo cambian las estaciones:*

*Cuando florecen las flores.
Supongo que estaré en primavera.*

*Cuando retoñan las hojas de los árboles.
Supongo que estaré en verano.*

*Cuando caen las hojas de la paulonia.
Supongo que estaré en otoño.*

*Cuando los blancos copos de nieve
Caen sobre los verdes pinos y el sobre el bambú.
No hay duda de que estoy en invierno.
Antes fui un libertino de este poblado,
Pero ahora vivo agradablemente como eremita*

²² Monje que aparece con una máscara naranja o roja en la que se ven siete cuernillos. En este número la presencia de la danza es muy importante y exige del actor un buen estado físico.

*En las montañas;
Pero cuando he oído esta música,
He perdido mi interés por orar a Buda*²³.

4) *Escena del tambor*²⁴.

Es esta una escena de *non sense* por completo, en la que dos monjes aparecen pronunciando palabras sin sentido y haciendo juegos de palabras que sólo ellos parecen entender y disfrutar. Ejemplo de lo que digo es:

*¡Anaya,
Kuraeae!*

Sumando malentendidos y parloteando sin escucharse, terminan por decir cosas tan absurdas como que tocarán el tambor sobre la cabeza del mismo Buda para que suene de manera insuperable.

5) *Danza de Satang*²⁵.

Satang es el noble o el terrateniente de la región (una variante de *Yangban*); entra en escena sobre su palanquín, luciendo un rico vestuario y mirando por encima del hombro al resto de actores e, incluso, al público. La acción es muy simple: uno de los monjes del séquito de *Satang* comienza a declamar poemas y a cantar y el noble compite con él para demostrar que su cultura y elocuencia son mayores, que tiene mejor voz y más memoria. Los asistentes comprobarán divertidos que ni las voces son buenas, ni los poemas hermosos.

²³ CHO, Oh-Kon, *Op. Cit.*, pp. 216-217.

²⁴ En la que unos monjes, muy cortos de entendederas, discuten sobre la forma adecuada de hacer sonar un tambor.

²⁵ Vanidoso y presumido, aparece siempre con un séquito de sacerdotes que le regalan el oído para conseguir sus propios beneficios.

6) *Danza de Nojang*²⁶.

Una vez más, contemplaremos una escena de puro y duro escarnio contra la clase religiosa. Tras su pose grave y su donaire, veremos que *Nojang* habla sin parar sin decir nada inteligible. Nuevamente escucharemos palabras sin significados y trabalenguas. Pongo como ejemplo:

*¡Kkittuduttang,
Kkittuduttang,
Kkittuduttang!*

7) *Escena del vendedor ambulante de sandalias*²⁷.

El personaje del vendedor de sandalias llega a ser verdaderamente entrañable. Aunque se muestra alegre y contento con su trabajo, ya que le permite conocer muchos lugares, se lamenta por no haber estudiado y haber conseguido algún puesto de funcionario. Cuando entra es escena, aparece llevando un enorme fardo en sus espaldas, lleno de trastos de segunda mano o calzado que vende por unas pocas monedas. Entre estas mercancías lleva –para el regocijo del público– un monje budista, como si fuese parte de la carga de quincalla que vende de pueblo en pueblo.

8) *Danza de Ch'wipali*.

Sin duda, es uno de los números más cómicos de todo el repertorio. *Ch'wipali* es el simpático borrachín que, al amparo de su embriaguez, arremete contra religiosos, gobernantes e, incluso, contra el público. Su máscara es alargada, con numerosas protuberancias por toda la cara. Lleva una descuidada barba y melena gris. *Ch'wipali* sabe muchas canciones y poemas populares que va declamando mientras baila y se tambalea; en ocasiones los varía a su antojo para seguir con sus críticas.

²⁶ El nombre lo toma de otra máscara de religioso budista. Éste y otro monje entran en una absurda y hueca conversación sobre temas religiosos, morales, etc.

²⁷ Quizá el pasaje más gracioso de la escena sea en el que el buhonero se burla de un monje, entre otras cosas “por tener los pies tan grandes que necesitan barcas en lugar de sandalias”.