

Teatro Noh, mito y artificio

DI LELLO, Lydia / IAE, UBA - licenciadalydialesser@gmail.com

Eje: Oriente y Artes del Espectáculo - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Teatro Noh - máscara - Zeami*

› **Resumen**

El teatro Noh es el más antiguo de los teatros clásicos japoneses. En el marco de la investigación que indaga la articulación de las artes de Oriente con el teatro argentino, nos hemos acercado al Noh, un arte que conserva una fuerte vinculación con el mito.

Se trata de un teatro solemne y refinado que conjuga danza, canto y poesía. En esta ponencia abordaremos el repertorio del Noh así como la figura del actor y dramaturgo Kan'ami y su hijo Zeami, actor, dramaturgo y teórico insoslayable de este arte. Describiremos el lenguaje escénico, en particular la utilización de máscaras, su fabricación y uso dramático. Reseñaremos, además, la visita de compañías japonesas a la Argentina.

› **Presentación**

En el marco de la investigación del Área de Oriente y Artes del espectáculo que indaga la articulación de las artes de Oriente con el teatro argentino, surgió una línea de investigación vinculada al teatro tradicional japonés.

Artistas argentinos¹ de poéticas diversas reconocen influencias de este teatro a partir de haber entrado en contacto con el arte del Noh, el Kabuki y el Bunraku. El propio Gabriel Chamé Buendía y su teatro de clown es sólo un ejemplo.

En este escrito me ocupo, particularmente, del teatro Noh, un arte que conserva una fuerte vinculación con el mito. Se trata de un teatro solemne y refinado que conjuga danza, canto y poesía.

En el mes de junio de 2017, organizado por el área de Oriente y artes del espectáculo del IAE se llevó a

¹ Maximiliano Prioriello dirigió diversos grupos de investigación sobre Teatro clásico Noh japonés y sobre la Técnica teatral de Jerzy Grotowski. Como resultado presentó: "La mujer del abanico" de Yukio Mishima, seleccionada en el festival "Todos al teatro" 2002 organizado por Proteatro.

cabo la conferencia: *El teatro Noh y sus máscaras*, con el auspicio del Centro Cultural e Informativo de la embajada de Japón en Argentina. Estuvo a cargo de Gastón San Cristóbal, estudioso de teatro Noh y de la artista Rosa Yoshizato, quien estudió las técnicas antiguas primigenias de tallado en madera de máscaras de teatro Noh con el maestro Harada Mitsuo. Vuelco aquí, algunos de los conceptos vertidos en ese encuentro y profundizo en algunos aspectos a partir de los escritos de Zeami (1363-1443), figura insoslayable del teatro Noh, en su tratado *Fushikaden*.

Abordaré, entre otras cuestiones, el repertorio del Noh, el lenguaje escénico, en particular la utilización de máscaras, su fabricación y uso dramático, así como la figura del fantasma en su dramaturgia. Reseñaré, además, la visita de compañías japonesas a la Argentina.

› **Rescatados del polvo**

Unos manuscritos olvidados en una librería de viejo en Tokio encerraron, durante años, las claves de un arte de alto refinamiento y vuelo poético. Hago referencia, justamente, a los tratados de la tradición teatral del Noh para uso de las familias de actores, escritos por Zeami durante su exilio en la isla de Sado, que fueran hallados por azar en el siglo XX.

Los tratados que dejó -*Fushikaden*, *Kakyo*, *Shikado* y otros- fueron escritos exclusivamente para su hijo Motomasa. Eran “enseñanzas secretas transmitidas a una sola persona en cada generación” (Zeami, 1999:70).

Estos textos constituyen verdaderos tratados estéticos² que posicionaron a su autor como un gran teórico del teatro. Los conceptos que aparecen en sus escritos siguen vigentes para los actores contemporáneos. *Fushikaden*³ (“Transmisión de la flor y los estilos de interpretación”) consta de los así llamados “siete libros”⁴, donde se ocupa desde el origen sagrado del Noh hasta la formación de los actores según su edad, los diferentes estilos de interpretación, los personajes, el florecimiento del arte del actor, el concepto de imitación, etc.

² El investigador Yoshida Togo publica en 1909 la Colección de 16 escritos de Zeami, basados en sus manuscritos.

³ A propósito de *Fushikaden*, dice Zeami: “En principio he anotado los artículos de *Fushikaden*, ocultándolos a la vista ajena, con el propósito de servir de código familiar para los descendientes (...). Especialmente en este arte se transmite la tradición, pero, - continúa-, como también hay técnicas de actuación surgidas del esfuerzo personal del actor, es difícil explicarlo con palabras. Como se trata de la flor que, después de aprendida esa tradición, se transmite de corazón a corazón, he titulado esto *Fushikaden*: transmisión de la flor” (Zeami, 1999: 137).

⁴ *Fushikaden*: Primer Libro: Artículos para la práctica del actor año a año, Segundo Libro: Artículos sobre la imitación. Tercer Libro: Artículos en forma de cuestionario, Cuarto Libro: Acerca del origen sagrado el Noh. Quinto Libro: Acerca de los secretos últimos del arte, Sexto Libro: Acerca del aprendizaje de la flor, Séptimo Libro: Libro anexo sobre los secretos de la transmisión oral.

Teatro Noh

El *Noh* nace en el período Muromachi, época en que la doctrina zen tuvo una honda repercusión en las manifestaciones artísticas. Esta fuerte influencia del zen en las expresiones artísticas japonesas se manifiesta en la utilización del vacío como elemento central en sus planteamientos formales. Lo vacío y lo simbólico como recursos esenciales de su universo poético. Un universo de gran estilización y belleza que apunta a la evocación. Este arte no representa, sugiere.

Octavio Paz reflexiona sobre el teatro Noh:

El arte es una forma superior de conocimiento. Y este conocer con todas nuestras potencias y sentidos, sí, pero también sin ellos, suspendidos en un arroyo inmóvil y vertiginoso, culmina en un instante de comunión [...] [con] un carácter distinto al del éxtasis Occidental: el arte no convoca una presencia sino una ausencia. La cima del instante es un estado paradójico del ser: es un no ser en el que, de alguna manera se da el pleno ser. Plenitud del vacío (Paz, Octavio, 1982: 123-124).

En un espectáculo Noh se respira una atmósfera de gran solemnidad que lo emparenta con una ceremonia religiosa. Esta solemnidad se descomprime intercalando farsas denominadas *kyogen*. Se trata de obras cortas, de carácter satírico, cuyos personajes son absolutamente terrenales y con lenguaje popular. Por lo general los actores no llevan máscara, salvo que, encarnen a un animal. Estas farsas se representan entre los dramas Noh⁵, en el mismo escenario y su función es distender el clima ceremonial de las piezas Noh. Una jornada de teatro Noh se componía de cinco obras *noh*, y tres farsas *kyogen*. En la actualidad una jornada se compone con dos o tres obras *noh* y una *kyogen*.

El repertorio del teatro Noh, entre 240 y 250 piezas, exactamente las mismas que se representaban en el siglo XIV, incluyen obras de cinco categorías: de dioses, de guerreros, de mujeres, de locos y de demonios. Se trata de argumentos breves basados en clásicos literarios, leyendas y mitos. Estudios relativamente recientes de las obras habilitaron otra clasificación: El Noh del mundo presente (Genzai-No) y el Noh fantástico ilusorio (Mugen-No). El primero presenta hechos del mundo real, de modo que el argumento sigue el transcurso natural del tiempo. Fue Kan'ami, el padre de Zeami quien estableció las bases de este *Noh*. En el segundo, en cambio, el mundo real y sobrenatural se articulan en el escenario.

Lo usual es que el actor principal haga su aparición como un personaje humano, esto es un espíritu que se presenta con forma humana en la primera parte y, en la segunda, hace su aparición fantasmal. En un instante de delirio, en el que la intensidad dramática, diría Octavio Paz, se alía a un lirismo sonámbulo, el *shite* como un alma en pena relata episodios de su vida, de su muerte, en fin, resucita el pasado. Finalmente danza antes de desaparecer. Luego se concluye que todo ha sido un sueño.

⁵ La combinación de piezas Noh y kyogen se denomina Nogaku.

Zeami perfeccionó este tipo de Noh donde lo que prima es la metamorfosis física y psíquica del personaje. *Yashima* es una pieza emblemática de Zeami cuyo protagonista es un héroe caído en desgracia. Como otras obras del repertorio, está dividida en dos partes: el actor principal aparece como un pescador en la primera parte y como el espíritu del guerrero en la segunda. El intérprete asume las dos apariencias con cambios de vestuario y máscara. Pero las piezas Noh no versan únicamente sobre guerreros: en *Hagoromo (La túnica de plumas)* una dama celestial desciende a la tierra, se desprende por un momento de sus vestiduras celestes y luego debe recuperarlas para volver a su morada en el cielo y en *El tambor de Damasco*⁶ (*Ayanotsuzumi*) un viejo enamorado se suicida ante el rechazo de una dama y en la segunda parte su espíritu vengativo regresa a atormentarla.

Se trata de piezas breves que se reducen con frecuencia a dos párrafos. Pero, sabemos, en la escena se teje otro texto que va más allá de la partitura textual. El teatro es un acontecimiento en los cuerpos en el espacio. Hay un texto espectacular constituido por un entramado de acciones, gestualidad, música, voces, silencios, iluminación, vestuario, en fin, el lenguaje de la escena. De modo que un texto dramático de pocos párrafos deviene en un espectáculo de larga duración donde lo que prima es la danza. Los pasajes en silencio suelen ser más largos que los pasajes hablados, la acción dramática se centra en un gesto leve, en un ritmo, en el brillo de una máscara, rico en evocaciones poéticas: “La representación de un Noh es una simple y magnífica punta de iceberg que esconde una enorme masa de alusiones por debajo del nivel de lo visible” (Rubiera en Zeami, 1999: 249).

El actor Noh

El actor es el elemento estratégico del teatro Noh. Siguiendo la tradición el actor noh cumple también los roles femeninos. El actor principal el *shite*, es el que lleva máscara, el que danza y se transforma; el actor secundario, el *waki*, propicia la entrada del *shite*. El primero es el héroe de la pieza; el *waki* es un peregrino que se topa con el *shite* y provoca, casi sin proponérselo, la descarga dramática. Tanto el *shite* como el *waki* pueden aparecer en escena con una suerte de acompañante denominado *tsure*. Intervienen además los *kyogen*, esto es, los especialistas en los interludios Kyogen que, cuando se los requiere en el Noh se presentan como campesinos o sirvientes que hablan en un lenguaje más informal: el *kyogen* hace un resumen de lo ocurrido y al hacerlo le da tiempo al *shite* para que cambie de vestuario y de máscara para su aparición fantasmal en la segunda parte.

Están presentes también los ayudantes de escena, *koken*, sin presencia dramática y el coro compuesto por ocho cantantes que, sentados en una misma posición durante toda la función, portan un abanico cerrado.

⁶ Mishima hizo su propia adaptación de El tambor de Damasco. Dijo Mishima: “Traté de adaptar a nuestra época moderna tanto el modo peculiar de resolver libremente el espacio y el tiempo como el tema metafísico que se manifiesta en la estética del teatro Noh”. (Mishima, 1959).

El coro comenta la acción y a veces sustituye la voz del actor principal. La expresión verbal asemeja una suerte de recitación que linda con el canto, canto particularmente gutural en el caso del *shite* por la utilización de la máscara.

La orquesta, siempre en escena, está compuesta por una flauta y tres tambores. Pero, el escenario mismo funciona como instrumento percusivo, gran resonador de los golpes del *shite* contra el piso debido a que debajo, en un espacio hueco se colocan tinajas. En este ámbito altamente codificado todos los participantes tienen un espacio bien definido, los instrumentistas al fondo del escenario, el coro en una suerte de galería lateral.

Una música de métricas poco habituales, el canto del coro, el sonido gutural del canto del *shite*, la resonancia aumentada por el escenario y, en ocasiones, gritos emitidos por los instrumentistas marcando el ritmo de la presentación, resultan en una atmósfera singularísima que acentúa lo onírico.

El *shite*, dijimos es el que porta la máscara. Las máscaras de teatro Noh son verdaderos objetos de arte. Están realizadas en madera *hinoki*, ciprés japonés, con el aura de setenta años de añejamiento. Los artistas explican que el tiempo de estacionamiento y secado de la madera es esencial. La parte del frente tiene una base de pintura siempre blanca que se logra con polvo de ostras. La parte posterior de la máscara se pinta con tinta negra. El reverso de una máscara es fundamental porque está en contacto con el rostro del actor. Se utiliza tendón animal para que la pintura fije. Luego de un paciente y amoroso proceso en que se aplica barniz, ceniza de sahumero y la máscara reposa se le da el color final. Luego llegará el turno de la boca, los dientes, el pelo, finalmente los ojos.

En caso de máscaras que aludan a una deidad, a lo demoníaco o a un animal, los ojos pueden tener aplicaciones de metal, oro o bronce. La expresión la dan los ojos y la comisura de los labios. Ojos, con aberturas muy pequeñas que dificultan la visión del actor, quien cuenta para orientarse con las columnas del escenario.

Hay básicamente tres grupos de máscaras: las que reflejan un momento de expresión facial cristalizada y reproducida de forma exagerada, las prioritariamente realistas como las que representan el rostro de un anciano y las consideradas simbólicas que son expresivamente neutras. Estas últimas cobran vida a través del arte del actor y el uso dramático de la luz. Si el intérprete la coloca hacia arriba la máscara se ilumina indicando un estado de felicidad; la máscara hacia abajo, en la oscuridad, expresa tristeza. La ira se manifiesta con movimientos bruscos de la cabeza.

Luz, sombras y movimiento son la vía de la expresión.

Fantasmagorías

La dimensión espacial del teatro contribuye, diría Marvin Carlson, a la aparición de espectros al impactar

sobre la recepción: “Al igual que los textos dramáticos y los cuerpos que actúan, el espacio teatral está involucrado en la preservación y configuración de la memoria cultural y por lo tanto está casi invariablemente rondado por fantasmas” (Carlson, 2009:121). Se trata de asociaciones culturales colectivas, evocación de obras, artistas o puestas famosas, resonancias, recuerdos, en fin, elementos fantasmales del teatro relacionados a edificios singulares dedicados a un género o sub- género específico de teatro. Esta suerte de capas de presencias/ausencias fantasmáticas que habitan todo teatro se acentúan especialmente en teatros con un alto grado de especificidad arquitectónica como los que albergan las representaciones Noh. Esto es, a lo fantasmagórico de las tramas mismas (espíritus de guerreros que regresan a relatar su historia, seres sobrenaturales que pierden su atuendo, espíritus de amores contrariados que buscan venganza) se suma lo fantasmal evocado por un espacio altamente codificado.

El espacio escénico remeda un templo con su tejado levantado sobre pilares. El tejado que recuerda la arquitectura de los santuarios indica que algo del orden de lo sagrado va a acontecer. Se trata de una estructura dentro de la estructura mayor que es el teatro, como si se tratase de un conjunto arquitectónico que se aísla de la sala que lo contiene. Entre los elementos singulares destaca un puente que alude simbólicamente el pasaje del mundo sagrado al mundo profano. Una balaustrada con tres pinos colocados a distancias regulares separa el puente de la audiencia. El llamado “cuarto del espejo”, fuera de la vista del público, es donde se produce la transformación del actor en su personaje. La escena propiamente dicha es una despojada superficie de madera pulida sin telón ni bambalinas, delimitada por cuatro columnas que sirven de referencia al actor principal cuya visión está reducida por la máscara. Todos los integrantes del espectáculo tienen delimitado su espacio en la escena. Escena despojada donde la ausencia de escenografía realista genera una fluidez espacial propicia para el deslizamiento de los actores. Sus pasos largos, lentos, como adheridos al piso, instalan un tiempo quieto donde en apariencia nada ocurre. Sin embargo, ocurre algo de un orden otro que trasunta lo sagrado.

Yoshi Oida, quien se ha dedicado a la investigación del teatro Noh, observa que en este arte:

el cuerpo del actor en sí mismo no se mueve; en su lugar parece ser transportado sin esfuerzo por el escenario gracias a los pies. Los actores parecen estar sentados cómodamente sobre su cuerpo y como resultado sus movimientos son equilibrados. Los músculos trabajan de una manera relajada pero vigorosa. Sin embargo, parte de la facilidad de acción se debe a lo que está ocurriendo internamente (Oida, 215: 62)

El despojamiento del espacio contrasta con la riqueza del vestuario. Vestuario voluminoso de materiales exquisitos. El color de los atuendos dependerá de la edad del personaje, de su condición social y de la estación del año. Al gran volumen de la vestimenta se opone el reducido tamaño de las máscaras, más pequeñas que el rostro. Estos contrastes desfiguran la forma humana, a lo que se suma el sonido gutural

de la voz del shite, debido al uso de la máscara, lo que acentúa lo fantasmal de su presencia.

La escena es el lugar donde el cuerpo del actor deviene cuerpo poético. La austeridad de elementos escenográficos del teatro Noh, el gesto detenido, el movimiento concentrado, voces guturales, invitan al espectador a salir de su pasividad y recrear con su imaginación poéticamente lo que ocurre en escena. Su propia y singular póiesis teatral.

Zeami y el arte del actor

Zeami sostiene que, música, danza y actuación son artes imitativas. A propósito de la composición de un personaje, utiliza el concepto de “imitación”. Esta imitación implica la recreación simbólica de una realidad. Se trata de la captación de la esencia de un determinado personaje-tipo (anciano, guerrero, ama, etc.). No se busca la reproducción de un modelo real sino su representación estilizada en escena.

En el libro segundo de su tratado, Zeami se detiene en diversos tipos de imitación. Por mencionar sólo algunos ejemplos: en el caso de interpretar a una mujer, explícita, debe ser encarado por un joven actor, quien debe mantener el cuerpo flexible y llevar un vestido con mangas lo más largas posible y no dejar a la vista ni las puntas de las manos. Por otra parte, el actor que tenga a su cargo la imitación de un anciano deberá actuar con aplomo y no intentar una actuación realista tipo “viejo achacoso”. Resultan particularmente interesantes sus consideraciones acerca de la actuación sin máscara: “En las ocasiones en que el actor busca el parecido hasta en la expresión del rostro y cambia su cara procurando adaptarla a la expresión de la cara del personaje, resulta en algo indigno de verse, sostiene Zeami. El comportamiento debe parecerse al personaje en cuestión, pero, la cara hay que mantenerla natural”. (Zeami, 1999:107).

Más allá de que haya un modo de actuación fuertemente pautado y codificado, transmitido fielmente por una tradición milenaria, queda un margen para que un el actor diestro introduzca su propio matiz expresivo a su interpretación. (Zeami, 1999: 170).

El maestro establece una equiparación entre las flores naturales y el florecimiento del arte del actor. Cada flor tiene su momento, cada una florece en su temporada. Es justamente porque se deshojan que resultan novedosas cuando les llega el tiempo de florecer. Si la flor del cerezo, por ejemplo, brotara todo el año perdería su novedad e interés. Del mismo modo le ocurrirá al actor que interprete siempre los mismos personajes y con un mismo estilo de actuación. Una de las cualidades más apreciadas en la actuación es la “novedad” y el generar “interés” como condiciones para que haya flor, diría Zeami (102): “La flor sólo puede ser flor cuando es novedosa para el corazón de la persona que la ve”. (Zeami, 1999: 158).

Zeami propone que el actor domine diversos estilos y tipos de personajes de tal modo que siempre pueda ofrecer algo novedoso a su público. Las flores -indica- nacen de las semillas que brotaron el año anterior.

Por tanto, “el actor que domine al máximo grado todo el repertorio sería, como si tuviera las semillas de todas las flores a lo largo del año. (...) Así el actor podrá emplear cualquier flor según el deseo de la gente y el momento”. (158) “La flor será el corazón y las semillas serán las técnicas”. (159). En caso contrario, “el que es capaz de hacer únicamente de demonio, no conocerá tampoco lo que hay de interesante en el demonio”. (Zeami, 1999: 159).

En su artículo “El aprendizaje de la flor” el artista detalla:

Quando se intenta hacer un estilo de furia, no debe olvidarse el corazón suave. Mantener el corazón suave al enfurecerse es la causa de lo novedoso. Por otra parte en la imitación de lo grácil no hay que olvidarse del principio de ser fuerte. Del mismo modo, cuando se mueve con fuerza el cuerpo se deben dar golpes con el pie con menos energía. Cuando se dan golpes con el pie con fuerza, hay que mantener tranquilo el cuerpo (Zeami, 1999: 164).

Observaciones del mismo tenor encontramos en Oida, quien retoma conceptos del teórico del siglo XV, Zeami. Sostiene Yoshi Oida en su texto *El actor invisible*:

Idealmente, el exterior y el interior deberían ser contradictorios. (...) Cuando debemos estar en calma o inmóviles, dentro de nosotros hay una energía muy fuerte. También es así lo contrario: cuando emprendemos una acción física fuerte o violenta debemos conservar la tranquilidad interna. (...) Un aspecto de la actuación es tranquilo y otro dinámico. Los actores tienen que experimentar esa dualidad (Oida, 2015:84-85).

Finalmente, el maestro Zeami distingue además entre “flor temporal y “flor duradera”. La primera es pasajera, propia del atractivo de un momento de gracia o de una cualidad física que desaparecerá con el paso de los años. En cambio, en el caso de la segunda, el actor que la alcanza no la pierde nunca. Pone el ejemplo de su padre fallecido a los 52 años y que poco antes de morir ofreció su arte y fue muy reconocido por los espectadores “Como ésta era una flor conseguida de verdad -dice-, en su Noh la flor se mantuvo sin marchitar hasta el momento en que quedaron pocas ramas y hojas y el árbol se hizo viejo. Ésta fue la prueba que vi con mis propios ojos de la flor que quedaba en su viejo cuerpo” (Zeami, 1999:101).

Noh y Kabuki en Buenos Aires

En 1978 se presentó en el Teatro San Martín la escuela Hosho de Tokyo, con dos espectáculos de teatro Noh: *Tsunemasa* y la ya mencionada *Hagoromo (La túnica de plumas)*, célebre por la danza final, una de las más bellas del teatro japonés. Los integrantes de la Escuela Hosho son descendientes de actores por

varias generaciones. De las escuelas existentes: Kanze, Komparu, Hosho, Kongo y Kita, Hosho se destaca por un canto más melódico y un estilo de actuación muy atado a la tradición. Asimismo, en 1986 en la sala Martín Coronado, se presentó el teatro Kabuki, teatro de origen popular, nacido a fines del siglo XVI, con tres espectáculos: *Kenuki* (Pinzas), *Tachinusubito* (Ladrón de espadas) y *Ninokuchi-Mura* (*El pueblo de Ninokuchi*), con gran repercusión de público.

> **Coda**

El teatro Noh es un arte milenario de alta depuración artística, donde lo abismático se hace misteriosamente presente. Un arte alusivo y elusivo a la vez, diría Octavio Paz.

Paz señala que debido a los coros, la utilización de máscaras, la importancia de música y danza y, sobre todo, la alianza de poesía pasional y lírica con la meditación sobre el hombre y su destino, se ha comparado el teatro Noh a la tragedia griega. Sin embargo, él lo asocia al auto sacramental español:

No es arbitrario comparar las piezas de Kan'ami y Zeami a los autos sacramentales de Calderón, Tirso o Mira de Amescua, -sostiene- la brevedad de las obras y su carácter simbólico, la importancia de la poesía y el canto —en unos a través del coro, en otros por medio de las canciones—, la estricta arquitectura teatral, la tonalidad religiosa y, especialmente, la importancia de la especulación teológica —dentro y no frente a los dogmas— son notas comunes a estas dos formas artísticas. El auto sacramental español y el Noh japonés son intelectuales y poéticos. Teatro suspendido por hilos racionales entre el cielo y la tierra, construido con la precisión de un razonamiento y con la violencia fantasmal del deseo que sólo encarna para aniquilarse mejor (Octavio Paz, 1982: 118).

Se trata de un arte del vacío, del detalle sutil, de cierto estatismo concentrado, del juego entre lo invisible y lo visible. Cuerpos expandidos por un vestuario voluminoso, rostros constreñidos por máscaras antinaturalmente pequeñas que dificultan la visión y deforman la voz, máscaras con pasión de eternidad, espíritus que revivifican el pasado. La plasmación, en fin, de un universo no mimético, artificioso, excéntrico a lo cotidiano, que reenvía a mundos legendarios de una fantasmagoría exquisita.

El arte Noh no es realista ni fantástico. Paz, retomando al dramaturgo Chikamatsu⁷, afirma: "Es un arte que vive en las delgadas fronteras que separan lo real de lo irreal".

⁷ Chikamatsu Monzaemon, seudónimo de Sugimori Nobumori (provincia de Echizen, 1653 - Osaka, 6 de enero de 1725) fue un dramaturgo japonés del jōruri, un arte teatral de marionetas. Es conocido como el "Shakespeare japonés".

Bibliografía

Barthes, Roland, 2007, *El imperio de los signos*, Barcelona, Seix Barral.

Carlson, Marvin; 2009 (2001), *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires, ediciones artes del sur.

Mishima, Yukio, 1959, *La mujer del abanico, seis piezas de teatro Noh moderno*, Buenos Aires, La Mandrágora.

Oida; Yoshi, 2015, *El actor invisible*, Barcelona, Alba editorial.

Paz, Octavio, 1982 (1954), *Las peras del olmo; Tres momentos de la literatura japonesa*, Barcelona, Seix Barral.

Revista *Teatro*, Teatro Municipal General San Martín, Año 7 N°28, diciembre 1986, p.247.

Silva, Alberto, 2009, *La invención de Japón*, Buenos Aires, Norma.

Zeami, 1999, *Fushikaden, tratado sobre la práctica del teatro Noh y cuatro dramas Noh*, edición y traducción Javier Rubiera e Hidehito Higashitani, Madrid, ed Trotta.