

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA



GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

MIGUEL PIZARRO

UN INTERMEDIARIO ENTRE ESPAÑA Y JAPÓN

Autor: Javier Antiñolo Rodríguez

Tutor: Miguel Gallego Roca

Curso Académico: 2021/2022

Convocatoria: mayo

## RESUMEN

El presente trabajo versa sobre la vida y obra de Miguel Pizarro Zambrano, autor que mantuvo una estrecha relación con escritores como Federico García Lorca o María Zambrano y actuó como nexo entre España y Japón durante más de una década. Asimismo, se analiza la presencia de valores estéticos japoneses en su producción literaria y cómo los imbricó con los españoles.

**Palabras clave:** modernismo, haiku, *noh*, budismo, auto sacramental.

## ABSTRACT

This paper deals with the life and works of the author Miguel Pizarro Zambrano, who maintained a close relationship with the likes of Federico García Lorca or María Zambrano and acted as a nexus between Spain and Japan for more than a decade. In addition, the presence of japanese aesthetic values in his literary production and the way he intertwined them with the spanish ones are analyzed.

**Keywords:** modernism, haiku, *noh*, buddhism, auto sacramental.

.

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>SEMBLANZA DEL AUTOR</b>	<b>4</b>
<b>LA IMAGEN DE JAPÓN EN ESPAÑA</b>	<b>8</b>
<b>LA POESÍA DE MIGUEL PIZARRO Y SU HIBRIDACIÓN CON EL HAIKU</b>	<b>13</b>
<b>AUTO DE LOS DESPATRIADOS: UNIÓN ENTRE EL SIGLO DE ORO Y EL MEDIEVO JAPONÉS</b>	<b>25</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>30</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>32</b>
<b>ANEXO: GLOSARIO DE TÉRMINOS JAPONESES</b>	<b>35</b>

## INTRODUCCIÓN

La fascinación por lo japonés en España en la actualidad es ostensible, pero no es un fenómeno reciente: esta atracción experimentó un enorme auge durante los siglos XIX y XX, debido a la Restauración Meiji y al japonismo que se comienza a cultivar a partir de esta. La afluencia de imágenes de Japón supuso un nuevo foco de inspiración para autores y artistas de este período, como fue el caso de aquellos que precedieron a nuestro autor.

Con este ensayo se busca rescatar la figura de Miguel Pizarro Zambrano, escritor de principios de siglo XX y coetáneo de los miembros de la generación del 27, que ha sido olvidado a pesar de los particulares rasgos de sus escritos. En una época en la que la interacción con la cultura japonesa se daba desde una apreciación estética superficial y a través de mediadores como Francia, la estancia de doce años de Pizarro en la región de Osaka fue un hecho único que derivó en un intenso conocimiento de la sensibilidad nipona que se vio reflejada en su lacónica —pero profunda— obra.

Como veremos más adelante, a diferencia de sus contemporáneos, que también cultivaron géneros como el haiku, el entendimiento que alcanzó Pizarro en relación con los valores estéticos y filosóficos de Japón le permitió producir unos versos que iban más allá del simple juego literario que podemos encontrar en la poesía de escritores como Ramón Gómez de la Serna.

Para acometer el comentario de los textos de Pizarro y la presencia de lo japonés en ellos, hemos dividido este trabajo en dos partes diferenciadas: una primera sección de contextualización y otra de estudio de los textos *per se*. En esa primera mitad, nos centraremos en un análisis de aquellos eventos de su vida que pudieron tener una marcada importancia en la escritura de su obra y las diferencias que existieron entre su recepción de lo japonés y la de otros escritores españoles de su tiempo. Una vez delimitados los ejes temporal, espacial y cultural sobre los que se sustenta su obra, pasaremos a identificar aquellos elementos exógenos que Pizarro hibridó con aquellos propios del modernismo en sus versos y su *Auto de los despatriados*. Para llevar a cabo esta identificación, realizaremos un estudio comparado, donde recurriremos a fuentes literarias y religiosas como los *Upanishads*.

En cuanto al marco teórico, los ejes principales de los que parte este trabajo son la biografía que escribió la hija del autor, Águeda Pizarro (2004), la tesis de Elizalde Frez (2014) —en parte por la gran cantidad de contenido inédito que reúne— y, en cuanto a las cuestiones relacionadas con la literatura nipona, los trabajos de Carlos Rubio (2016) y Federico Lanzaco Salafranca (2009).

## **SEMBLANZA DEL AUTOR**

Tres factores marcaron la vida de Miguel Pizarro: sus múltiples viajes por el mundo, su relación con autores de principios de siglo como Federico García Lorca o María Zambrano y, por supuesto, la literatura.

Como nos transmite Águeda Pizarro (2000, p. 9), el poeta nació en la localidad onubense de Alájar en 1897, hijo de María Ángeles Zambrano y Miguel Pizarro Zambrano Aparicio, ambos tíos de María Zambrano, su futura amante. Con diez años, ya en Granada, comienza a asistir al Instituto General y Técnico, lugar donde conocerá a Lorca y comenzará una amistad que durará hasta el asesinato del escritor granadino. Tras finalizar estos estudios, se matricula en Filosofía y Letras y Derecho en Granada, donde obtiene unos excelentes resultados. Es en estos años cuando comienza a asistir a las tertulias del Rinconcillo en el café Alameda, donde compartirá espacio con personalidades como el hermano de Federico García Lorca, Francisco.

1917 será el año en el que finalice su licenciatura y, durante el verano, conozca a María Zambrano durante un viaje familiar. Poco después comenzarán una relación amorosa que, con el paso de los años, se irá intensificando, aunque nunca se traducirá en una unión matrimonial. El principal opositor a este enlace será el padre de María, Blas Zambrano, puesto que repudiaba el carácter incestuoso del lazo; no obstante, en 1928 cambiará de parecer. Cabe destacar que, como señala Elizalde Frez (2014, p. 23), uno de los posibles motivos de la oposición por parte de la familia de los primos ante su unión podría ser la superstición, puesto que tanto el padre como el abuelo de Miguel Pizarro desposaron a mujeres llamadas María Zambrano (María Ángeles Zambrano en

el caso de su madre y María Esperanza Zambrano en el de su abuela) que fallecieron poco tiempo después de dar a luz a sus hijos.

La relación entre estos dos escritores fue «pasional e intelectual, ya que los primos compartieron lecturas literarias y filosóficas, además de la idea de una España nueva» (Pizarro, 2000, p. 12). Mostrando la importancia que tenía esa cultura compartida por los hermanos, Elizalde Frez (2008, p. 64) cita algunos textos de Pizarro y Zambrano donde aparecen motivos similares, como el mito de los hermanos Casandra y Héleno. En el caso de Pizarro, estas referencias al mito griego las podemos encontrar en uno de los poemas que Rafael Tomero Alarcón publicó en *Rey Lagarto* y que recoge Águeda Pizarro en su biografía *Miguel Pizarro, flecha sin blanco* (2004, p. 149-155).

En 1922 viajará a Japón —tras una primera toma de contacto en 1915— gracias a los programas de divulgación cultural de Américo Castro. Una vez instalado, ejercerá como profesor de español en la Universidad de Kobe y en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Osaka durante los próximos doce años. Durante este período se integrará en la sociedad nipona, aprenderá el idioma, leerá, para posteriormente traducir, literatura japonesa y conocerá a autores de la talla de Junichirō Tanizaki. Tan valiosa será su contribución a la unión entre España y el archipiélago asiático que en 1931 «es nombrado agregado cultural de la Embajada española» (Pizarro, 2004, p. 14).

De esta época conservamos documentos como sus cartas a Federico García Lorca. En una de ellas, fechada en 1927 y recogida en *Miguel Pizarro, flecha sin blanco*, le explica cómo van desapareciendo las dificultades de adaptación a la vida en Kobe y Osaka. En otra carta, fechada en 1931 (dos años antes de su marcha a Rumanía), revela la clase de sentimientos conflictivos que alberga para con el pueblo japonés:

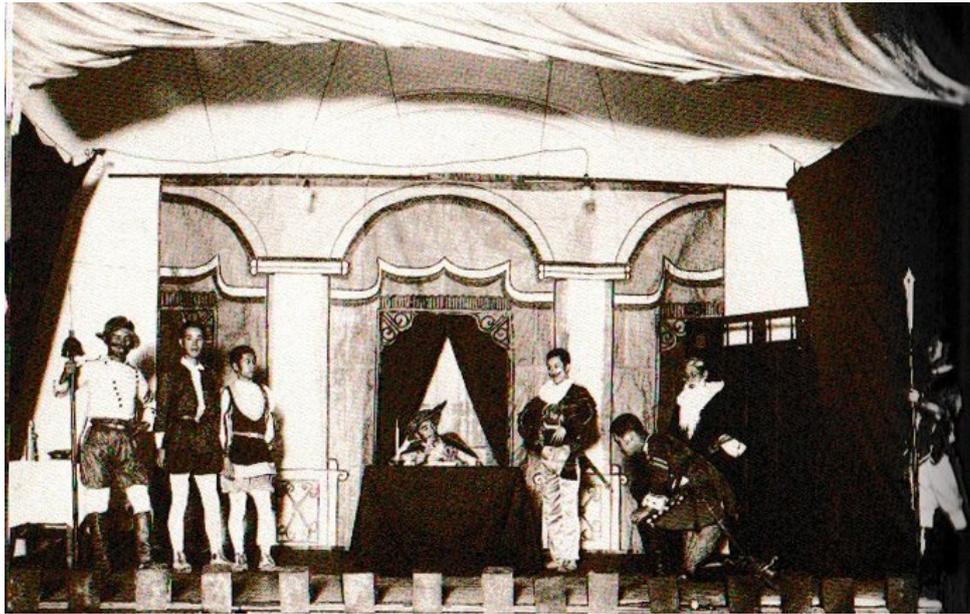
«Es gente que piensa más en juergas que en conversación y el estilo de ella va más por lo eutrapélico y anecdótico que por la beneficiosa comunicación espiritual. [...] Intelectual quiere decir aquí eremita. Y sin el amor de amistad como vehículo poco puede dar un alma a otra» (Pizarro, 2004, p. 145).

Ese distanciamiento con respecto a lo que él sentía que era el espíritu japonés, la paradójica atracción que sentía por esta cultura y su amor por su patria aparecen

encapsulados en estas palabras de su hija Águeda: «Flecha sin blanco cuyo destino es huir de lo que más ama, para siempre desearlo» (2004, p. 31).

Mención especial merece la amistad que mantuvo Miguel Pizarro con Federico García Lorca. El epíteto *flecha sin blanco*, otorgado por el poeta granadino en un poema de claros tintes japoneses —más por el objeto poético, Pizarro, que por las japonerías modernistas— que podemos encontrar en la biografía de nuestro autor, se terminó convirtiendo en la forma predilecta por la que autodefinirse; no solo eso, sino que también lo incluirá en varios de sus escritos, como en un diálogo de su *Auto de los despatriados* o en los versos que inician su *Poesía y teatro* (2000). La carta de 1931 antes citada también demuestra el profundo afecto que sentía por su amigo (así como por el resto de su familia, que siempre lo acogieron como si fuera uno más): «necesito que me escribas y me animes hablándome de todo lo que nos preocupa y encanta a los dos. [...] Sólo ayudado de tu voz podré rebuscar la mía en mi pecho y ensayarla [*sic*] a cantar o hablar con sentido» (Pizarro, 2004, p. 146).

Es imprescindible hablar de su papel como profesor durante esta década, labor que lo convirtió en el primer español que enseñaba esta lengua en Japón, como menciona Elizalde (2015, p. 66). Pese a esa relación contradictoria que mantenía con Japón, sus clases fueron siempre impartidas con entusiasmo y bien recibidas por los alumnos, «de los que recibiría esporádicas cartas incluso años más tarde en el exilio» (2015, p. 149). Algunas de las fotografías del archivo familia Pizarro Oniciu, presentes en la biografía de Águeda Pizarro, ilustran la estrecha relación que estableció con su alumnado; en algunas los vemos posando por las calles de Osaka o en el aula donde se impartían las clases, en otra se les puede ver representando una escena del *Quijote*, como podemos ver en la que incluimos a continuación:



Otro aspecto destacable de esta estancia es que, además de ejercer la docencia, trabajará como corresponsal del diario *El Sol*. Este periódico, fundado en 1917 por Nicolás María de Urgoiti, es el espacio donde conoció a Jorge Guillén —quien años más tarde ayudará a publicar y prologará sus *Versos*— y trabajó temporalmente con Ortega y Gasset.

Durante estos años, Pizarro trató en multitud de ocasiones con una gran cantidad de comerciantes y hombres de negocios, como reflejan sus cartas, pero también se relacionará con diversos intelectuales de la época. En una epístola de Pizarro que recoge Elizalde Frez, el poeta narra cómo conoció a un hombre llamado Sabharwal, quien le presentó a los escritores Shiga Naoya y Junichirō Tanizaki, con quienes trabó amistad: «me han recibido como un camarada. Creo que el indio les ha hablado diciendo que soy un poeta magnífico. El apuro será el día que me pidan la colección de mis obras completas» (Elizalde Frez, 2015, p. 73).

En 1933 el padre de Miguel Pizarro intervendrá para que su hijo sea trasladado a Bucarest con el fin de que actúe como agregado cultural, al igual que en Japón. Este año es particularmente interesante porque marca el inicio de su relación con Gratiana Onițiu, su futura esposa, que en aquel entonces era su alumna en unos cursos de Literatura Española Contemporánea. Al año siguiente Pizarro le informa de que se va a casar con Zambrano, pero tras una ruptura vuelve a Rumanía con Gratiana, con quien se casará en 1937.

En el 36 manifiesta expresamente su afinidad por la causa republicana, aunque nunca llegará a ser llamado a filas. Prosigue a su vez con su trabajo como intermediario, esta vez con el objeto de dar a conocer la lucha republicana. En 1937 «se le ordena encargarse temporalmente de la representación de la República en San Francisco» (2004, p. 14), donde ejerció de cónsul y gestionó, entre otras cosas, el traslado del *Guernica* de Picasso, también amigo suyo. Esta situación se mantuvo hasta 1938, debido al cierre del consulado en San Francisco. Por otra parte, durante este año ingresará en la Embajada de Washington, que abandonará finalmente al año siguiente debido a su cierre.

A partir de 1940 Pizarro se centrará principalmente en impartir clases de español en el Brooklyn College y en el New School for Social Research, donde trabajarán otros exiliados españoles. Durante esta década entablará amistad y se verá con Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Quintanilla o Juan Larrea. Asimismo, hemos de destacar las clases de japonés que impartirá en el Brooklyn College a partir de 1941, después del incidente de Pearl Harbor.

A partir de 1945 escribe múltiples entradas en sus diarios sobre poesía, teatro, budismo y otros temas varios; también se observa un retorno a la fe católica tras la crisis espiritual que sufrió por la muerte de su hermana Águeda. Todo esto confluirá en 1952, año en el que, apoyado por Jorge Guillén, se dedica a escribir sus poemas y su única obra teatral, publicados años después de su muerte en 1956.

## LA IMAGEN DE JAPÓN EN ESPAÑA

El contacto entre Japón y España se remonta al siglo XVI, durante el período que autores como Antonio Cabezas llaman el siglo ibérico. Tsunokawa explica que, tras la llegada de portugueses y españoles, «los japoneses se interesaron por introducir la llamada cultura “namban”, o sea, de Portugal, y, posteriormente, trataron de hacer lo mismo con la cultura procedente de España» (2011, p. 47); dicho interés tuvo como resultado la rápida propagación del cristianismo y supone uno de los múltiples ejemplos de esa actitud sincrética e integradora que vemos en las épocas de apertura de Japón. No obstante, el intercambio cultural durante estos años fue esencialmente unidireccional, puesto que los dos pueblos ibéricos, «superiores en conjunto, no se dignaron examinar lo que podían aprender» (Cabezas, 2011, p. 21).

Esto no quiere decir que no existiesen figuras históricas que poseyeran cierta curiosidad por Oriente, como Felipe II, que «se sabe que quiso mantenerse informado del pensamiento oriental, y en consecuencia mandó traducir los libros fundamentales de Confucio» (Doménech, 1996, p. 95). Empero, debido al largo período de aislacionismo que se inicia a mediados del siglo XVII por el shogunato Tokugawa, las interacciones entre ambos imperios quedaron reducidas a la mínima expresión. Esa es la razón por la que desde finales de este siglo y a lo largo del XVIII no encontraremos prácticamente ninguna presencia de influencia o temas japoneses en las producciones artísticas de España, así como de otros países europeos.

Sin embargo, este desdén por lo japonés desapareció durante el siguiente gran contacto entre civilizaciones que se produce durante la era Meiji (1868-1912). Si bien es cierto que durante esas décadas Japón volvió a importar muchos de los avances y descubrimientos occidentales, esta vez le enseñó al mundo occidental cosas como los grabados *ukiyo-e*, los haikus<sup>1</sup> o el pensamiento zen. Prueba de este intercambio cultural lo podemos ver en las pinturas de impresionistas como Monet, quien, de hecho, en varios de sus cuadros representó el puente japonés de su jardín. Otros muchos pintores

1 En la próxima sección de nuestro trabajo desarrollaremos más extensamente cuáles son las características de este género poético.

como Vincent van Gogh también beberán de los grabados y estampados japoneses, llegando a recrear algunos de ellos en el caso del neerlandés.

Este súbito interés por lo japonés que se da en Occidente tras la Restauración Meiji ha recibido el nombre de japonismo y, en palabras de Yayoi Kawamura, se corresponde con la creación de «una imagen captada o imaginada a través de los objetos que llegaban de aquel lejano país» (Hadland Davis, 2021, p. 9). Es muy pertinente la mención que hace Kawamura del zenismo, un movimiento que nace a partir de mediados del siglo XX y que supuso un intento de acercamiento más directo y profundo a la cultura nipona, puesto que Miguel Pizarro se adelantará unas décadas a esta nueva tendencia con su llegada a Osaka en 1922.

La recepción de la cultura japonesa en la España de principios de siglo ha de ser entendida desde los esquemas de la modernidad y, en nuestro caso particular, del modernismo. Como plantea Aullón de Haro, «intercomunicabilidad e interdependencia artística son [...] factores que la modernidad irá aumentando de manera sucesiva» (2002, p. 22) y que, junto a su oposición a la clasicidad y rechazo del «encerramiento en sí mismo», dará como resultado la revalorización de la novedad como un valor estético y literario. Dicha operación provocará que ya en el Romanticismo se desarrolle un gusto por lo exótico, como evidencia la literatura de corte oriental que desarrollan autores como Víctor Hugo. En el modernismo se cultivará poesía influida por el *haiku* por dos motivos: es un movimiento con bases románticas y simbolistas (por lo que mantiene algunos de sus elementos) y es una vanguardia que busca romper con todo lo anterior.

Es muy importante en esta época el papel de intermediario entre los textos japoneses y los españoles que adoptan países como Francia. López Castro (2004, p. 14) plantea la posibilidad de que algunos de los poemas machadianos estuviesen inspirados por traducciones francesas de autores como Yamazaki Sōkan<sup>2</sup>. Aullón de Haro también señala la presencia de elementos propios del *haiku* en el *Diario de un poeta recién casado* (1917) de Juan Ramón Jiménez que, a diferencia de Machado, le habrían

2 El ejemplo concreto que plantea es el siguiente poema recogido en *Nuevas canciones* (1924): «A una japonesa / le dijo Sokán: / con la blanca luna / te abanicarás, / con la blanca luna / a orillas del mar».

llegado a través de traducciones inglesas debido a que «ya conocía mediante Zenobia a Rabindranath Tagore y las experiencias poéticas del Imaginismo» (2002, p. 80).

Otros autores que se acercaron tímidamente al haiku fueron Ramón Gómez de la Serna con sus greguerías y Luis Cernuda con algunos de sus poemas de *La realidad y el deseo*. En el caso de Gómez de la Serna se puede afirmar que «no supo en realidad qué era el jaiku. Él lo concibe, cosa común a toda la vanguardia, en tanto que aportación de novedad por contraste» (Ibid, p. 48). Volvemos una vez más a la concepción de lo exótico como valor estético por el mero hecho de suponer una ruptura para con la tradición occidental, quedando así reducido el haiku (y las referencias directas a la cultura budista que se aprecian en otras greguerías) a un recurso estilístico al servicio del autor español. En el caso de Cernuda, la aparición de la tradición haikista es prácticamente igual de anecdótica en sus versos. Tomemos el poema *Bagatela* (1975, p. 330) como ejemplo:

Dios por lo visto hace muestra  
Que ha oído de alguna estampa  
Japonesa

Aunque el tema de la naturaleza está presente, el exceso de descripciones, su extensión y el carácter autorreferencial de la última estrofa no hacen sino alejar al poema del haiku

A pesar de esa apreciación por la poética nipona que veremos entre los modernistas, el caso de Pizarro es especial debido a que será el único que tenga un contacto continuado y sin intermediarios con el archipiélago asiático. Si bien autores como Jorge Guillén llegarán a una poesía más cercana al verdadero espíritu del haiku — en parte por ese contacto con nuestro escritor—, muchos otros tendrán una relación más indirecta con este género japonés, llegando en algunos casos a ser prácticamente accidental. Esto se traduce, normalmente, en la incorporación de elementos que resultan redundantes en la composición de un haiku, como el exceso de adjetivos que emplea

Machado, o el acervo integrador del propio Guillén, que «nunca sirve al jaiku, sino que lo desconecta de su universo artístico para traerlo a su propio terreno; [...] lo destruye para servirse de él» (2002, p. 103).

Dada la lealtad del poeta a la República, no podemos obviar la postura que tenían los españoles con respecto a Japón; esta nación pasó a formar parte del Eje, por lo que tanto por su naturaleza imperialista como por la coalición con los estados fascistas se oponía diametralmente a los valores republicanos. Keishi Yasuda narra el episodio diplomático que tuvo lugar tras la invasión japonesa de Manchuria durante septiembre de 1931, uno de los antecedentes de la guerra sino-japonesa: «uno de los países participantes que le reprocharon su acción con más insistencia y apoyaron a China fue España, cuya representación la asumía el intelectual gallego Salvador de Madariaga» (2011, p. 159). Paralelamente, Manuel Azaña optó por una actitud a favor de Japón, más afín a la posición de la Sociedad de Naciones, puesto que la República estaba todavía afrontando los problemas internos que derivaron de la dictadura de Primo de Rivera y no podía atender en exceso los asuntos de la política exterior.

Debido a estas circunstancias, los dirigentes republicanos decidieron mantener cierta indiferencia con respecto a la agresión japonesa. Por su parte, Madariaga fue extremadamente crítico con las acciones de Japón, como se observa en su discurso pronunciado en Ginebra en 1932, donde fue extremadamente crítico con la actitud militarista que adoptaron los japoneses y «elogió al Japón “de antes” seguramente con el fin de establecer un claro contraste con el Japón “de ahora”» (2011, p. 164). En otra publicación, Yasuda concluye que, de hecho, las políticas adoptadas por los líderes republicanos contribuyeron indirectamente al inicio de la Segunda Guerra Mundial, así como que «la reacción de la Segunda República española ante Japón en torno al asunto de Manchuria nos sugiere la “trascendencia histórica” que tuvo su diplomacia» (Yasuda, 2009, p. 101).

Es importante destacar que todos estos acontecimientos tuvieron una repercusión muy directa en la vida de Pizarro: el ataque a manos de bandidos manchúes que sufrió el tren transiberiano en el que viajaba durante su traslado a Rumanía en noviembre de 1933. Elizalde Frez escribe que:

Hubo muchos daños e incluso muertes, pero la prensa solamente da noticia de la supervivencia de Pizarro. Según narración familiar, se escondió en la caja de una litera junto a una señorita rusa y por ese motivo se libraron de ser asesinados (2014, p. 151).

A pesar de sufrir de primera mano las consecuencias de este conflicto entre naciones, Pizarro siempre mantuvo una actitud de reverencia ante la cultura japonesa, como evidencia su propia obra, escrita años después cuando residía en Brooklyn. Esto no quiere decir que su visión de la vida en Japón no poseyera claroscuros, puesto que «puede ser verdad, como dice Isabel García Lorca, que no fue feliz en Osaka. Les cuenta a sus padres penurias y dificultades» (Pizarro, 2004, p. 32). No obstante, la misma autora aclara que esta información hay que oponerla a la gran cantidad de fotografías que conservamos de Pizarro relacionándose felizmente con sus alumnos y a las diversas cartas en las que reivindica el valor de la cultura japonesa.

Un detalle que no podemos ignorar son los problemas que surgen del intento de creación de un haiku en castellano. Rodríguez-Izquierdo y Gavala comenta sobre las traducciones de los poemas de Matsuo Bashō que realizaron Eikichi Hayashiya y Octavio Paz —quien no tradujo como tal, sino que adaptó poéticamente las traducciones de Hayashiya—. En las operaciones que lleva a cabo Paz apreciamos que prima la libertad del poeta y el deseo de evocar sensaciones similares a las del texto original por encima de realizar una adaptación exacta del nivel formal; ejemplo de ello es que Octavio Paz a menudo abandona la estructura de 5-7-5 sílabas habitual en los haikus, a la vez que incluye o elimina diversos componentes de los versos originales con tal de dotar de naturalidad a la poesía que traduce. Rodríguez-Izquierdo y Gavala concluye que:

En la traducción del haiku se podrá, pues, apreciar lo que dijo e intuyó su autor —la sustancia—; nunca el cómo —la forma—, que constituye lo impenetrable del haiku japonés y ha de ser objeto de recreación artística (1972, p. 238).

Todo esto no implica que las adaptaciones de Octavio Paz sean mediocres —de hecho, en la obra citada se alaban profusamente—, sino que demuestra la dificultad (o imposibilidad) de crear un auténtico haiku en lengua castellana. Esto se extiende al caso

de Miguel Pizarro, quien, como veremos más adelante, incorporará lo japonés a través del contenido en sí de sus poemas y no tanto por medio de cuestiones métricas.

## LA POESÍA DE MIGUEL PIZARRO Y SU HIBRIDACIÓN CON EL HAIKU

Pese a su breve extensión, nos resulta sencillo ver que el conjunto de poemas que conservamos de Miguel Pizarro posee claros ecos del haiku, uno de los principales géneros poéticos de Japón. Aunque muchas de sus composiciones fueron escritas tras su traslado a Estados Unidos, la estructura propia del poema japonés y la iconografía budista se repiten una y otra vez en los textos del autor español.

El haiku es, como explica Carlos Rubio (2019, p. 22), una de las variantes principales del *waka* (literalmente *poema japonés*); el haiku deriva de este otro tipo de poema, correspondiéndose con los tres primeros versos del *waka*, de una manera similar a cómo las jarchas nacieron de las moaxajas (aunque en este caso, la parte que correspondía al haiku sí guardaba relación temática con el resto del texto, a diferencia de lo que habitualmente sucedía con las jarchas).

Un rasgo esencial del haiku —así como del teatro *noh*, como veremos más adelante— es el valor del *yojō*, que podríamos traducir como ‘sugerencia de sentimientos’. La laconicidad de estas composiciones japonesas se nos presenta como un ejercicio de evocación, donde prima el plano emocional e interpretativo sobre la lectura literal del texto escrito, ya de por sí muy vago.

Aparte de conocidas características como su breve extensión, de 17 sílabas —cabe señalar que en japonés, en realidad, los versos del haiku se dividen en las unidades fonéticas *on*, las cuales en muchas ocasiones no equivalen a 17 sílabas en el sistema español—, Rubio señala la relación intrínseca que existe entre el ecosistema japonés y la poesía como otro aspecto fundamental del haiku: «no es un haiku si no contiene una palabra alusiva a la estación del año o *kigo* con la que se pretende enmarcar el conciso contenido del poema» (2019, p. 33). El ejercicio de buscar una forma de expresión pura con la que capturar en estos escuetos poemas un momento

efímero, de entregarse a esa naturaleza que se observa, está siempre presente en las composiciones líricas de Miguel Pizarro, si bien es cierto que tras un proceso sincrético. Águeda Pizarro (2000, p. 21) ya reivindica esta omnipresencia de lo japonés en la obra del poeta, así como la hibridación con lo puramente español: «Los haikus de mi padre tienen todas las características de los japoneses, menos las diecisiete sílabas. Éstas las reemplaza con una rima y un ritmo parecidos a los del cante jondo».

Tomemos como ejemplo *Febrero* (2000, p. 98), uno de los poemas más cortos del autor:

Las aves corretean  
en busca de alimento.  
La paloma negra  
bebe junto al hielo  
Está solo el jardín.  
Mañana de febrero.

Desde el paratexto se establece esa conexión imprescindible entre el poema y las estaciones —del mismo modo que harán otros tantos poemas que, al igual que este, llevan por título el mes en el que se ambienta el contenido—, reforzada por el texto propiamente dicho: por un lado, aparece un motivo habitual en la poesía de Pizarro, las aves; por otro, la imagen del hielo, única descripción del escenario además de la mención del jardín. Un detalle destacable es que podemos observar que el escritor está evocando una escena situada en Japón, puesto que esa «paloma negra» a la que alude es, con casi total seguridad, una *Columba janthina*, una especie de paloma propia de Asia Oriental que presenta un color oscuro, similar al de un cuervo.

En cuanto a la métrica, este poema no respeta la estructura de 5-7-5 sílabas del haiku japonés, pero nunca sobrepasa las 7 sílabas. Asimismo, el uso del heptasílabo podría ser, además de un intento de emular la brevedad del haiku, influencia por parte

del grupo del 27 (concretamente de Lorca), puesto que, como explica Antonio Quilis, «el nuevo florecimiento del heptasílabo se produce en la generación de 1927» (1968, p. 53).

Esta presencia del *kigo* —aquellos términos que aluden a la estación que enmarca al poema— y el recuerdo (ya sea de la patria perdida, ya sea de Japón) vertebran toda la obra. Ejemplo claro de ello es el texto *Cerezo en flor* (p. 79), donde el objeto poético encapsula el paso del tiempo a través de la belleza de la caída de los pétalos del árbol. El verso «deshojadas, al suelo florecido» nos evocará así tanto la propia imagen del Japón que recuerda el autor desde Brooklyn como la impermanencia de lo bello en general. Especialmente relevante para comprender este poema es el concepto de *mono no aware*, traducido en algunas ocasiones como el *pathos* de las cosas, es esa noción melancólica de que todo lo bello en este mundo está abocado a desaparecer con el paso del tiempo. Federico Lanzaco Salafranca (2009, p. 59) compara este concepto con esta frase que Virgilio escribe en la *Eneida*, «*sunt lacrimae rerum*», y considera que el *mono no aware* es «el valor más novedoso e impactante de todo el clasicismo japonés», en parte por ser el *leitmotiv* que vertebra todo el *Genji Monogatari*, obra fundacional de la literatura japonesa. Muy relacionado con el *mono no aware* es el *mujōkan*, el sentimiento budista de ‘impermanencia de lo terrenal’ que nos ayuda a comprender ese gusto estético por lo frágil y decadente que comienza a forjarse en el período Heian.

*Cerezos tras la flor* (p. 101) supone una continuación temática del poema anterior, donde el poeta resalta la belleza de la naturaleza precedera. Se incorpora otro elemento que será también clave en toda la literatura nipona: la sombra.

El cielo gris,  
ceniza el aire,  
lo verde vivo.  
Caída,  
derramada por el suelo,

toda una gloria sonrosada  
como una sombra luminosa

[...]

Aliento entre la niebla.

Junichirō Tanizaki, conocido de Pizarro y candidato al premio Nobel, escribía en *El elogio de la sombra* (2015) cómo en Japón, a diferencia del mundo occidental, se había desarrollado un gusto histórico por la sombra, lo vago y lo ambiguo; dicha inclinación se vería ejemplificada en los colores imprecisos y nebulosos de los dulces *yōkan* o el maquillaje dental *o-haguro*, que «trataba probablemente de llenar de oscuridad todo lo que no fuese la cara en sí, llevando las tinieblas hasta la misma boca» (p. 65). Estas cuestiones estéticas, como podemos observar, aparecen en los versos de este último poema, que nos presentan un entorno neblinoso donde el juego de luces y sombras nos sitúa más allá del final de la primavera —el *kigo*— y, a su vez, dota de mayor dramatismo y belleza a la caída de los pétalos —*mono no aware*—, esa «gloria sonrosada como una sombra luminosa».

Hemos de detenernos en la elección de palabras que hace el poeta en el séptimo verso, «sombra luminosa», puesto que la idea de esa sombra que ilumina será clave en el texto de Tanizaki. Escribe el japonés, refiriéndose a la decoración que se coloca en el *tokonoma*<sup>3</sup>: «tampoco estos objetos son ornamentos propiamente dichos, pues, en mayor medida, cumplen la función de potenciar las sombras» (p. 46). Tanizaki prosigue explicando que el objeto debe armonizar la sala, realizándose a sí mismo a la vez que realza la sala; la obra ha de equilibrar la oscuridad del propio *tokonoma* y de la instancia en la que se encuentra.

Volvamos al poema anterior, *Cerezo en flor*, y veremos que a los valores estéticos que comparte con *Cerezos tras la flor* se une la presencia de conceptos propios de la filosofía zen, como es la hermosura que surge de observar el vacío. En los 3 Pequeño espacio elevado propio de las habitaciones japonesas tradicionales, similar a un altar. Como dice Tanizaki, se construyen con el objetivo de que siempre se encuentre en mayor penumbra en comparación al resto de la sala.

primeros versos tenemos un adelanto de los elementos estéticos propios de esta escuela: «La sombra, quieta. Y el silencio, lento». Con este inicio, además de recurrir nuevamente al motivo de la sombra, el poeta sitúa el deshoje del cerezo en un momento concreto que nos recuerda la caducidad de las flores y, a la vez, en un punto más allá del tiempo —o, al menos, ralentiza esa caída de las hojas, como si tomase una instantánea—. Así, centra su atención en un ambiente que, si bien se encuentra todavía en un estado intermedio entre la plenitud y el vacío, es representado de manera fría (*hie*) y solitaria (*sabi*) —dos conceptos imprescindibles en la nueva concepción de la belleza que trajo este tipo de budismo—, como toda buena creación zen. El núcleo de los elementos zen, no obstante, quizá se encuentre en la última estrofa:

Deshecho el corazón, todo se llena  
de gracia de visión, quieta y precisa,  
flotante y pura, sobre el vacuo intenso.

El primer verso ya hace alusión a la idea de que, en la contemplación de lo austero, del vacío y lo decadente se puede encontrar toda una nueva dimensión de plenitud; esta inversión de valores requiere que el observador no busque la aestesis en el mundo sensible, sino en su mundo interior. El texto de Pizarro emula, en cierto sentido, la evolución de los valores estéticos japoneses: tras la época Heian, donde la belleza se hallaba en una naturaleza plena y perfecta, llega una apreciación de lo imperfecto, lo sobrio y lo carente de ornamento, que nos fuerza a tomar conciencia de la transitoriedad de todas las cosas. Del mismo modo que en la cultura japonesa, estos no son aspectos que se opongan diametralmente en el poema, sino que se unen para crear algo nuevo; como dice Lanzaco Salafranco, en la cultura japonesa «lo *antiguo* no desaparece, sino que es absorbido por lo *nuevo* en maravillosa síntesis simbiótica» (2009, p. 18). Probablemente por su condición de extranjero y la labor sincrética que tuvo que llevar a cabo a la hora de juntar la poética de la generación del 27 con el esteticismo japonés,

Miguel Pizarro comprendió a la perfección esa necesidad de unir en un todo armónico elementos *a priori* incompatibles.

Se ha de destacar también la elección de palabras de Pizarro en estos tres versos: «quieta», «precisa» y «pura», adjetivos a los que contrapone el «intenso» con el que describe el vacío. La ausencia de movimiento (que conectaría con la deceleración del tiempo del primer verso) y la desornamentación son, nuevamente, rasgos propios de esta nueva belleza que inaugura el período Kamakura.

Prestemos atención ahora a la tercera estrofa de esta lacónica composición:

Grave y profundo son, campana suena  
que impermanencia universal avisa,  
en ondas mansas de vibrar inmenso...

El concepto de «impermanencia universal» no solo será uno de los pilares del zen, sino de prácticamente todo sistema filosófico o de fe desarrollado en Asia Oriental. El hinduismo, anterior al budismo, plantea una cosmovisión donde el universo se encuentra, al igual que todos los seres vivos, en un constante estado de destrucción y renacimiento; el *Svetervatara Upanishad* recogido en *Upanishads* (2009) reza lo siguiente: «En esta vasta Rueda de la creación donde todo vive y todo muere, el alma humana vaga dando vueltas, como un cisne en un vuelo incesante» (2009, p. 173). El tañido de la campana actúa, por lo tanto, como un recordatorio del ciclo eterno de muertes y reencarnaciones del *samsara*, del fatal destino que les espera a todas las cosas que pueblan este universo.

En esencia, además de los conceptos que hemos manejado a lo largo del análisis de este haiku, uno de los valores estéticos principales del poema sería el *yohaku*, la belleza del espacio vacío. A través de los valores del *hie* y el *sabi*, Pizarro vacía el escenario donde se encuentra el árbol, a la vez que vacía su propio corazón, y en el

mismo proceso llena esa nada, produciendo un resultado similar al de un cuadro de tinta *sumi-e*.

En la poética de Miguel Pizarro ocupan un lugar especial los poemas de corte religioso debido a dos motivos: por un lado, el sincretismo de los textos, donde nos llegan ecos del cristianismo y de los sistemas de fe orientales; por otro, la crisis espiritual que sufrió tras la pérdida de su hermana, como recoge Águeda Pizarro (2004, p. 49). En relación a lo segundo, el poeta encontrará en la poesía un medio con el que combatir el dolor, disipar sus dudas espirituales e ilustrar su ascenso desde las tinieblas, como destaca Jorge Guillén en el prólogo a sus versos.

Dirijamos la atención al último poema recogido en *Poesía y teatro*, un texto de alabanza a Dios. A diferencia de los primeros poemas de corte religioso presentes en el volumen (como la composición *Tentación*, que recrea el encuentro entre Jesucristo y el diablo en el desierto), aquí no se representa ningún episodio bíblico, sino que se nos muestra la relación entre Pizarro y Dios. La primera estrofa refleja la ya mencionada crisis y ulterior recuperación de Pizarro, quien es iluminado por «el Dios de la Vida» tras un período oscuro y solitario.

Podemos encontrar trazas de la mística del Siglo de Oro en este texto, concretamente en la última estrofa:

Si no he de ver la Luz, Amor,  
dame la noche que hacia Ti se alza,  
oscuro de tus siglos infinitos,  
negro negror que como estrella canta.

Este canto a la noche, reconocida como parte de la creación de Dios —así como la mención de un Amor personificado—, puede evocar a la oda *Noche serena* de Fray Luis de León:

La luna cómo mueve  
la plateada rueda, y va en pos de ella  
la luz do el saber llueve,  
y la graciosa estrella  
de Amor la sigue reluciente y bella<sup>4</sup>

Aquello a lo que el poeta renacentista canta es el cielo estrellado, límite entre lo terrenal y lo empíreo, mientras que en el caso de Pizarro será esa noche que mora en su alma y que abre a Dios. Aunque en la primera mitad del poema se listan creaciones que forman parte del mundo sensible, como la luz del loto de Kitano o las alas de la mariposa, más adelante se produce una inversión y el poeta centra su atención en su mundo interior, culminando con una resignificación de la oscuridad. Una diferencia clave (probablemente propiciada por su estancia en tierras niponas) es que el aspecto que Pizarro destaca del cielo no son las luces de los cuerpos celestes, sino ese «oscuro de tus siglos infinitos, negro negror que como una estrella canta»; esa resignación a la oscuridad y redescubrimiento de su belleza nos puede recordar a estas palabras de Tanizaki: «si la luz es pobre, que lo sea, no hacemos de ello problema. Nos sumergimos en las tinieblas, en pos de una belleza que solo ahí puede existir» (2021, p. 70).

Hay también una gran sensación de verticalidad en todo el poema que, junto a la estrecha relación con Dios que dibuja el poeta, nos retrotrae a autoras místicas como Santa Teresa o Sor Juana Inés de la Cruz y a sus sueños de anábasis. Ejemplos de esa disposición ascendente de los elementos del poema (que, como se ha mencionado, Jorge Guillén también comenta) son versos como «pero el Dios de la Vida sostenía en alto mi razón y mi alma», «Señor del tiempo y los espacios, que sacas de sus cienos para abrirse a tu Luz a los lotos», «que das tus alas, como el ángel, al mísero gusano». La presencia de animales como el gusano o el pájaro para expresar el cómo eleva Dios a sus creaturas podría interpretarse como una identificación con la naturaleza por parte del yo poético

4 Podemos encontrar estos versos en *Poesía lírica del Siglo de Oro* (2020).

de Pizarro, actitud que no resultaría extraña al sintoísmo, dado su marcado culto hacia lo natural.

A la unidad con la naturaleza creada por Jehová se le suma la mención de ese Amor como sinónimo del Creador al que ya ha dado varios epítetos en estrofas anteriores («Misteriosa Evidencia, Única Palabra, Único Son y Único Silencio»). Si bien todos estos elementos están supeditados al tema de la confianza en un poder superior, propio de sociedades occidentales, los valores orientales están completamente presentes. Águeda Pizarro escribe en el prólogo a la obra de su padre: «la aspiración de mi padre era el desprendimiento, el desapego, como lo ha sido de todo místico, sufi o hebreo, budista o cristiano» (2000, p. 15); el desapego que tanto ansiaba Pizarro es un paso necesario para alcanzar esa unidad con todas las cosas inherente a la iluminación budista.

Al conflicto que pudiese plantear la mezcla de lo cristiano con lo zen responde D. T. Suzuki: «Zen has no God to worship, no ceremonial rites to observe, no future abode to which the dead are destined» (1964, p. 39). El zen no deja de ser una religión pese a su carácter práctico y su elusión de cuestiones trascendentales como la vida más allá de la muerte, pero son estas características las que permiten unir más fácilmente sus preceptos con los de otro sistema de creencias como es el cristiano.

Juan Mascaró, en el prólogo a su traducción de los *Upanishads*, apunta no solo a esa coexistencia entre los valores occidentales y la mística oriental, sino que plantea que, en el fondo, las enseñanzas de escuelas como la taoísta o la budista encierran la misma sabiduría presente en el Nuevo Testamento. Además de ver similitudes entre los versos de san Francisco y los *Vedas* (los textos más antiguos de la religión védica y del hinduismo), propone una concepción de diversos elementos hindúes como análogos de los cristianos. Así, mientras que Brahman<sup>5</sup> será análogo de Dios (concretamente del Espíritu Santo), el *atman* será el Sí mismo, el espíritu del hombre. A raíz de estas

5 Brahman es un concepto metafísico que representa toda la existencia. Al ser la esencia presente en todas las cosas de este universo (opuesta al *atman*, que sería esa esencia o espíritu que posee cada ser humano), podemos compararlo con ideas como el *anima mundi* occidental o el *Purusha* védico. No se debe confundir con la deidad creadora Brahma, la manifestación numinosa del Brahman.

conclusiones, vemos que «de ahí que en los *Upanishads* se haga la afirmación crucial de que Dios no debe buscarse como algo distante, [...] sino más bien como lo más íntimo de nosotros, como el sí mismo superior que habita en nosotros» (2009, p. 17).

«El cristiano debe sentir que Brahman es Dios, y el hindú debe sentir que Dios es Brahman» (2009, p. 16), afirma categóricamente. *Mutatis mutandis*, estas palabras se pueden aplicar perfectamente al caso de Pizarro y su relación con el budismo. Miguel Pizarro le abre sus oscuras profundidades espirituales a Dios, pero hay siempre una pretensión de unión con él a través de la elevación del alma. En esta elevación influye su profundo deseo de desapego de lo terrenal, que paralelamente se ve reflejado en un profundo amor hacia todo lo que existe, incluso cuando se tiene conciencia de su naturaleza efímera.

Si volvemos a la imagen del loto de Kitano, podemos hallar en la quinta sección de la *Bhagavad Gita* que encapsula la misma idea que transmite Pizarro en su poema: «destierra todas las ataduras egoístas, y lleva a cabo tus actos. Ningún pecado puede mancharte, al igual que las aguas no manchan la hoja del loto» (2015, p. 141). La incorrupción del *atman* y la posibilidad de iluminación en un mundo de ilusiones las podemos atisbar en estos otros versos del mismo texto del poeta:

El barro de mi carne,  
El suelo  
de un sueño

El loto y el juego de claroscuros reaparecen en uno de los primeros poemas recogidos en este volumen:

Del lodo arranca el loto la serena  
flor de la quietud. La soledad viscosa

gesta la perla en sí perfecta y plena.

Lento giro de la luna misteriosa

su sombra pule en claridad de espejo.

[...]

Del seco abismo, donde pena el alma,

brotó, flagrante, la oración preciosa

(2000, p. 70)

Se repite nuevamente la abstracción del mundo en favor de una experiencia intimista con la fe. No hay que olvidar tampoco que, al igual que en el poema anteriormente citado de Fray Luis de León, la luz que emana del alma y que equivale a la pureza del loto que nace del lodo no es otra cosa que el amor de Dios —que, como vemos, surge del desapego y no de una fuente externa del mundo sensible—. La imagen de la Luna (muy habitual en las composiciones japonesas) es otro nexo entre este poema y la oda del místico, pero quizás aquello que más aleja a este escrito de otros poemas en los que busca un marcado tono japonés es la cita que incluye al principio del hebreo Sem Tob: «Por nacer del espino de la rosa».

La equiparación de la luz al amor de Dios va a seguir apareciendo en muchos otros poemas, como en *Destino* (p. 89), último poema de la primera sección de sus *Versos*. Es clara la conexión con la mística del Siglo de Oro, pero es importante mencionar que en la cosmovisión oriental (con la que Pizarro estaba muy familiarizado) esta conexión también se lleva estableciendo desde hace siglos. Señala Mascaró, en su traducción de la *Bhagavad Gita*, que «encontramos en la *Bhagavad Gita* que el amor se halla entrelazado con la luz. El amor es la fuerza que mueve el universo [...] toda creación proviene del amor» (2015, p. 36). En su acervo comparativo, Mascaró presenta estas ideas hindúes para contraponerlas a aquello que dicen autores como san Juan de la Cruz o Santa Teresa: que el amor es el principal vínculo que los humanos tienen con Dios.

Aunque la comparación la hemos estado realizando con preceptos hindúes, estas nociones están igualmente presentes en los textos budistas (de influencia más directa en los versos de Pizarro). De hecho, es muy importante partir del pensamiento hindú a la hora de afrontar versos como estos, puesto que, como explica Suzuki: «no Chinese or Japanese mind would have conceived such an intricate net-work of philosophy without being first influenced by Indian thought» (1964, p. 36). Si tomamos ahora de ejemplo el *Dhammapada*, una colección de enseñanzas de Siddharta Gautama, veremos la pervivencia de esos axiomas indios en una de las primeras afirmaciones del libro budista: «en este mundo, el odio nunca cesa a través del odio; solo cesa a través del amor. Esta es una ley universal» (2021, p. 20).

Si volvemos al poema *Destino*, veremos cómo la descripción de esa luz que todo lo irradia y que envuelve al yo poético de Pizarro nos remite a su vez a la transverberación que tanto aparece en la poesía mística, ese éxtasis religioso donde el individuo siente su corazón atravesado por un fuego numinoso.

Ya hemos aludido con anterioridad en este trabajo a las dificultades que plantea la redacción de haikus en un idioma que no es el japonés y, como podemos apreciar en los versos de Pizarro, rasgos como la pauta métrica de 5-7-5 sílabas no son mantenidos en sus composiciones. También es cierto que Pizarro no declara estar escribiendo poemas inspirados en la lírica nipona salvo en aquel en el que anuncia al principio que está hecho «a la manera japonesa del *haiku* y del *senryu*» (2000, p. 111), pero la intención está presente en muchas de sus composiciones, como hemos visto a lo largo de este apartado.

Sin embargo, esto no debe suponer un impedimento a la hora de considerar sus versos (así como los que hemos mencionado de autores como Paz o Machado) como un tipo de producción que nada tiene que ver con la tradición haikista. Rodríguez-Izquierdo y Gavala opina que un «haiku en español es un poema español y, por tanto, entra de lleno en el marco de nuestra prosodia [...]. Tenemos licencias que no existen en japonés. Son licencias ahora bienvenidas, pues tienden a ahorrar sílabas en el cómputo métrico» (2011, p. 276). Es decir, mientras se respete la aparición del *kigo*, la brevedad,

la evocación y la temática natural, podemos estar hablando de haikus españoles, aunque estos se alejen en cuanto a la forma del texto.

## **AUTO DE LOS DESPATRIADOS: UNIÓN ENTRE EL SIGLO DE ORO Y EL MEDIEVO JAPONÉS**

El teatro *noh* surge en el siglo XIV como evolución del teatro cómico *saragaku*, desarrollado tras la llegada desde China del budismo durante el siglo VI. Como explica Rubio, «el plebeyo *saragaku* se transformó en el aristocrático *noh*, tal como hoy se conoce, gracias a Kan'ami (1333-1384), al cual refinó y dio su actual forma su hijo Zeami (1364-1443)» (2019, p. 290). Esta transformación se llevó a cabo gracias a la adopción de una mimesis más realista, un gran grado de solemnidad y la incorporación de valores relacionados —una vez más— con el vacío: el *yūgen* (siendo *yū* ‘oscuridad’ o ‘profundidad’ y *gen* ‘misterio’ o ‘sublimidad’) y el *ma* (que significa ‘huecos’).

El *yūgen* está estrechamente ligado a otro valor estético que mencionamos en el apartado anterior, el *yojō*. Lanzaco Salafranca describe el mundo teatral del *noh* como uno de sombras y sugerencia en el que «cuanto menos se exprese abiertamente por el actor, más se sugiere a la imaginación emocional del espectador» (2009, p. 100).

*A priori* nos puede resultar extraño la decisión del autor de unir el auto sacramental con el teatro folclórico japonés, pero como defiende Carlos Rubio:

Para el espectador español su solemnidad podría resultar tan intensa como el espectáculo de un auto sacramental calderoniano. El parecido se acentúa si tenemos en cuenta el hecho de que entre los dramas *noh* haya «entremeses» llamados *kyōgen*, destinados a provocar la hilaridad (2019, p. 292).

Es probable que en el caso de Calderón nos encontremos ante un autor con una sensibilidad similar a la nipona, puesto que su teatro protagonizó un curioso episodio que menciona Antonio Cabezas García en *Japón y la Península Ibérica*: «Mori Ōgai (1862-1922) fue a Alemania para aprender medicina militar, pero leyó en alemán y tradujo al japonés *La vida es sueño* de Calderón» (2011, p. 29).

Que la obra escogida por Ōgai fuera *La vida es sueño* no es casualidad, puesto que existe un género de obras *noh* llamado *mugen* (infinito o ilimitado) en el que gran parte de la trama se desarrolla en la barrera entre el sueño y la vigilia; en estos casos, los personajes secundarios actúan como observadores de lo que el *shite* (actor principal que en estos casos interpreta a un dios o espíritu) les muestra a través de ilusiones. Una de las obras más famosas de este subgénero es *Izutsu*, basada en los relatos de amor del *Ise monogatari* y escrita por el ya mencionado Zeami.

Otros autores han señalado también la relación entre el drama calderoniano y la literatura japonesa. En su prólogo a *Los valores estéticos de la cultura clásica japonesa* (Lanzaco, 2009), Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala relaciona el texto del Siglo de Oro con el *Heike monogatari* y el diálogo de dos danzarinas que dice así: «si nos detenemos a pensar, la suerte gloriosa en este mundo no es más que un sueño dentro de un sueño».

Un componente fundamental del *noh* (y estrechamente relacionado con esa atmósfera ilusoria del *mugen*) es la música. Las flautas, los tambores y los cánticos (basados en antiguos cantos budistas) del *noh* ayudan a crear un ambiente que transporta al espectador a un entorno mítico, distinto al de la vida cotidiana. Los músicos que los tocan se sitúan al fondo del escenario, delante de una pared que muestra uno de los únicos elementos de decoración del escenario: un árbol «estilizado que sugiere la unión del hombre y la naturaleza» (Rubio, 2019). Vemos cómo una vez más la reverencia sintoísta por la naturaleza se deja ver de manera sutil en el arte japonés.

Miguel Pizarro recogerá muchos de los aspectos más importantes del *noh* a la hora de elaborar su *Auto de los despatriados*, desde los arquetipos de personaje a los que recurrirá hasta la presencia de elementos como el coro (llamado *jiutai* en las representaciones niponas). Águeda Pizarro explicará en su biografía que antes de escribir este auto su padre había traducido al castellano la obra *Motomezuka*. La escritora incluye también un extracto de los comentarios de su padre donde señala que el tema del amor carnal en *Motomezuka* demuestra que «el budismo de Seami (el autor) no era muy profundo o teológico, sino de carácter devoto popular (como el catolicismo

de Lope)» (2000, p. 33), lo que pone de manifiesto que el granadino veía unos claros nexos comunes entre este tipo de obras niponas y las españolas.

El propio autor, en la introducción a su auto, aclara que características de su obra como la presencia de un puente que se proyecte desde el escenario principal al público son tomadas de la tradición del *noh*. El coro japonés se mantiene casi intacto: se limitan a cantar o recitar sentados y los personajes no han de reparar en su existencia. Pizarro entiende al coro como un personaje colectivo, por lo que plantea la posibilidad de renovarlo en cada intervalo de la representación; esa «personalidad colectiva» entra en consonancia con el tratamiento del exilio en la obra, temática de cariz marcadamente social.

Dos ejes configuran la representación de la obra: la sobriedad y la supranacionalidad. Pizarro indica en el apartado de la caracterización de los personajes que el ropaje «ha de ser convencional y entonado con la puesta en escena» y que ninguno ha de llevar prendas que indiquen «nacionalidad o región, ni de opereta ni de ninguna parte del mundo». Estos valores reaparecen en sus indicaciones finales, donde señala que ha querido distanciarse de todo «realismo y de cualquier estilo de *artistismo*, romántico o modernista», así como que cree que el auto ha de ser representado con «dignidad y gusto clásico, sin teatralidad, sin la menor tentativa de efectismo de ninguna clase».

Debemos destacar a los dos amantes protagonistas, Sofía y Onda. A ella la podemos identificar como el *shite* de la obra, mientras que él será el *tsure*, aquel que acompaña al *shite* (el *kanji* con el que se escribe su nombre significa *acompañar*) y ayuda a desentrañar su pasado misterioso. Sofía sirve como otro nexo entre el teatro nipón y el áureo español debido al travestismo que practica. Como una Rosaura calderoniana, se nos presentará durante gran parte de la obra como un hombre que abandonará su disfraz posteriormente. Esta transformación no solo nos retrotrae a ese teatro español, sino que es algo típico del *noh*: el *shite* habitualmente se presenta haciéndose pasar por otro personaje antes de revelar su identidad, como ocurre con el espíritu de la obra *Kurozuka*. A modo de apunte, el travestismo ha sido una constante en el teatro japonés tradicional, especialmente en el *kabuki*, donde existe el término

*onnegata* con el que se hace referencia a los actores que interpretan a mujeres en este género teatral; en la actualidad se ha mantenido esa tradición, como demuestran las actuaciones de *onnegatas* como Bandō Tamasaburō.

Hay también una clara identificación del autor con la protagonista femenina, puesto que ella misma se define como «Flecha sin blanco» (2000, p. 178) y, según Águeda, esa Sofía disfrazada se parecía a su «padre de joven» (2004, p. 39). Onda también reuniría aspectos del escritor, mientras que la auténtica Sofía reflejaría la visión que tenía el poeta de su esposa Gratiana y de María Zambrano. Estamos, pues, ante una imbricación de vida y obra, y no a un mero ejercicio de sincretismo literario.

En cuanto a su estructura, el *Auto de los despatriados* solo posee un acto, pero es posible identificar elementos propios de los ya mencionados *kyogen* en las escenas donde aparece Edecán, que ofrece cierto alivio cómico con el que rebajar la tensión dramática de la trama.

Las cartas del poeta a su amigo Jorge Guillén arrojan bastante luz sobre su proceso creativo. En una epístola enviada el 30 de noviembre de 1953, Pizarro explica que es consciente de que el intento de imitación del *noh* ha dado como resultado una obra que no es un *noh* propiamente dicho. Deja constancia también de que fue capaz de vislumbrar esas conexiones entre el teatro patrio y el oriental, como escribe en este extracto:

Como es natural no ha salido un *noh* japonés. Queda sin embargo algo esencial al *noh*, que me parece ser semilla también de los autos nuestros antiguos, de Gil Vicente, y aun del teatro, o mejor drama, de Lope: la idea de la transformación, la incidencia de lo espiritual (2000, p. 163).

También hay que mencionar, como bien comenta Águeda Pizarro, que ese empleo de recursos teatrales ajenos al realismo del *Auto de los despatriados* es muy propio del siglo XX y lo acercaría al teatro experimental de Lorca. Para respaldar las palabras de Águeda Pizarro, podemos encontrar textos como *El teatro y su doble* (2011) de Antonin Artaud, donde se plantea un nuevo tipo de teatro que se aleje de los preceptos clásicos, de la herencia grecolatina, en pro de influencias como la oriental. En el capítulo donde rechaza la tendencia occidental de crear un teatro que es solo

representación de un texto literario, Artaud muestra un pensamiento con ciertos ecos de las ideas budistas que hemos tratado anteriormente en este trabajo:

Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la aparición de la poesía en el pensamiento. [...] El sol poniente es hermoso por todo lo que nos hace perder (2011, p. 95).

Pese a que los rasgos que más interesantes nos resultan para este análisis del *Auto* se encuentran en la puesta en escena y el plano puramente formal, el texto en sí alberga elementos pertinentes para nuestro estudio. El *Auto de los despatriados* gira en torno al deseo mutuo de encontrarse que tienen Sofía Luna y Onda, ahora desterrados; hasta que llegamos a la anagnórisis donde Sofía abandona su disfraz, Pizarro nos presenta una tensión constante entre los anhelos de sus protagonistas y las circunstancias que los rodean e impiden su reencuentro hasta prácticamente el final. Dadas las influencias de las que Miguel Pizarro bebe, el conflicto entre sentimientos y la necesidad de esconder la identidad se puede ligar a los tópicos del *giri* y el *ninjō*, dos valores primordiales de los dramas de la época Edo. El primero es una obligación social que «no tiene un carácter universal hacia toda la sociedad en general, sino que implica una relación muy personal entre determinadas personas» (Lanzaco, 2009, p. 113), como puede ser el agradecimiento a otra persona o una relación jerárquica entre padres e hijos; el segundo, en cambio, representa las pulsiones personales que entran en pugna con el deber.

Esta tensión es resuelta normalmente de tres maneras: el triunfo de la obligación social, su desestimación en pro de los sentimientos o el suicidio de los amantes (siendo esta última la más deseable, ya que ni las emociones ni la obligación social son desatendidos). En el *Auto* Pizarro opta por el reencuentro de los amados, ya suficientemente castigados por la pérdida de su patria y de sus amigos.

Como teatro *noh*, el *Auto* posee una fuerte carga simbólica, y en este caso nuestro autor la emplea para ilustrar los dolorosos sentimientos que albergaba en torno a su propio exilio. Es el drama también una oda a las dos mujeres de su vida, Gratiana y María, representadas por una Sofía que actúa como arquetipo de mujer a la vez que de

patria perdida. Esta interpretación es respaldada por Águeda Pizarro quien escribe que «Sofía es aquí España, la deseada, la verdadera, la fantasmal, la del destierro [...]. Sigue siendo España Sofía, y al mismo tiempo ella y Onda se dicen las palabras que mis padres se dijeron al reencontrarse» (2004, p. 47-48).

## CONCLUSIONES

Con el presente trabajo hemos comprobado que, aunque desconocido en gran medida actualmente, Miguel Pizarro Zambrano es un autor único tanto por su producción literaria como por sus aportaciones a las relaciones entre España y Japón. Desempeñó el papel de intermediario entre ambas culturas en todos los sentidos, desde el plano de lo puramente diplomático hasta el acercamiento de obras como el Quijote a sus alumnos japoneses o la cultivación del haiku en español.

Estos poemas, al igual que los de otros miembros de su generación, no se adecúan perfectamente al canon haikista, pero aun así denotan una auténtica comprensión del espíritu japonés presente en este tipo de lírica. A un nivel puramente conceptual y temático, la poesía de Pizarro se nos muestra claramente como deudora de la sensibilidad japonesa que vemos en Bashō o en Sōseki; en su contraposición de los aspectos judeocristianos y los budistas o sintoístas, el poeta demuestra una y otra vez su cabal conocimiento de todos estos valores orientales, incluyéndolos con buen gusto y cuando resulta pertinente. Dado que su obra actúa como testimonio del profundo entendimiento que adquirió durante más de una década de estancia en tierras japonesas.

Asimismo, con el estudio de su biografía y su correspondencia hemos querido demostrar la relevancia de cada una de sus actividades, como el traslado del *Guernica*, o la impronta que dejó en sus conocidos. Su estrecha relación con intelectuales como María Zambrano, Federico García Lorca y Jorge Guillén no debe pasar desapercibida, y menos aún todo aquello que les aportó a estos autores más recordados.

Resulta ilógico que incluso en aquellos libros que versan sobre el japonismo o el haiku en España no quede rastro alguno de Miguel Pizarro Zambrano (o, como mucho, alguna mención velada), uno de los autores del siglo XX que más contacto han tenido

con Japón. Es por ello que con este trabajo hemos buscado reivindicar el estudio de su figura y de cómo supo sincretizar los valores estéticos japoneses con los de una literatura tan alejada de la nipona, tanto en el campo de la lírica como el del drama.

## BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. (2009). *Upanishads*. (J. Mascaró, trad.). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Anónimo. (2015). *Bhagavad Gita*. (J. Mascaró, trad.). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Aullón de Haro, p. (2002). *El jaiku en España*. Madrid: Hiperión.

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Cabezas García, A. (2011). *Impacto mutuo de Japón y las demás civilizaciones*. En Cid Lucas, F. (Ed.), *Japón y la Península Ibérica: cinco siglos de encuentros*. Gijón: Satori.

Cernuda, Luis. (1975). *La realidad y el deseo*. Madrid: Ediciones F.C.E.

Doménech, J. M. B. (1996). Poesía hispánica japonesista. *Estudios humanísticos. Filología*, (18), 93-114.

Elizalde Frez, María Isabel. (2015). *Miguel Pizarro y Zambrano, poeta y pensador del 27* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid).

— (2008). Hacia María Zambrano: desde Miguel Pizarro. *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, (9), 62-71.

Hadland Davis, F. (prólogo de Yayoi Kawamura). (2021). *Mitos y leyendas de Japón*. Gijón: Satori.

Lanzaco Salafranca, Federico. (2009). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Ediciones Verbum.

Thera, Narada. (2021). *Dhammapada*. Madrid: Editorial Edaf.

Castro, A. L. (2004). Antonio Machado y la tradición del haikú. *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, (7), 9-20..

Pizarro, Águeda. (2004) *Miguel Pizarro, flecha sin blanco*. Granada: Diputación de Granada.

- Pizarro, Miguel. (2000). *Poesía y teatro*. Granada: Diputación de Granada.
- Quilis, Antonio. (1968). *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Rivers, E. L. (Ed.). (2020). *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez-Izquierdo y Gavala, F. (1972). *El haiku japonés*. Madrid: Fundación Juan March.
- (2011). *El haiku contemplado desde la lengua española*. En Cid Lucas, F. (Ed.), *Japón y la Península Ibérica: cinco siglos de encuentros*. Gijón: Satori.
- Rubio, Carlos. (2019). *Claves y textos de la literatura japonesa: una introducción*. Madrid: Cátedra.
- Suzuki, D. T. (1964). *An introduction to Zen Buddhism*. Nueva York: Grove Press.
- Tanizaki, Junichirō (2015). *El elogio de la sombra*. Gijón: Editorial Satori.
- Tsunokawa, M. (2011). *La psicología de los japoneses ante el impacto de Occidente*. En Cid Lucas, F. (Ed.), *Japón y la Península Ibérica: cinco siglos de encuentros*. Gijón: Satori.
- Yasuda, Keishi. (2011). *La diplomacia de la Segunda República española ante Japón en torno al Incidente de Manchuria: un análisis de la visión de Salvador de Madariaga y Manuel Azaña*. En Cid Lucas, F. (Ed.), *Japón y la Península Ibérica: cinco siglos de encuentros*. Gijón: Satori.
- (2009). La reacción diplomática de la Segunda República española en la retirada de Japón de la Sociedad de Naciones. *Cuadernos CANELA: Revista anual de Literatura, Pensamiento e Historia, Metodología de la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera y Lingüística de la Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana*, (21), 77-91.

## ANEXO: GLOSARIO DE TÉRMINOS JAPONESES

*Giri*: es un término asociado a los textos dramáticos. Hace referencia a la obligación social que deriva de la lealtad o agradecimiento que le debe un ciudadano a otro, ya sea por haber recibido un favor o por la naturaleza de su relación. Aunque es aplicable a relaciones asimétricas, como la de un señor feudal y su vasallo o la de un padre y su hijo, se da también en aquellas donde no hay una jerarquía.

*Hie*: forma parte de la tríada de valores *wabi-sabi-hie* y representa la apreciación de los entornos fríos e invernales.

*Ma*: literalmente, ‘hueco’ o ‘pausa’. Hace referencia al vacío o a los espacios negativos y su interpretación artística.

*Mujōkan*: es un valor estrechamente ligado al *mono no aware* y consiste en la comprensión de la impermanencia de todo aquello que existe en el mundo. Es una melancolía dirigida no solo a la fugacidad de la vida humana, sino a la de toda la naturaleza.

*Ninjō*: es la contraparte del *giri* y hace referencia a los sentimientos que están en pugna con las obligaciones sociales.

*Sabi*: un tipo de belleza fría y solitaria, fruto del paso del tiempo. Junto al valor *wabi* (que podríamos traducir como ‘austeridad’) y el *hie*, es una de las claves para comprender la apreciación de la belleza que se halla en lo imperfecto o deteriorado.

*Saragaku*: significa ‘teatro de monos’ y era un tipo de entretenimiento de carácter cómico donde predominaban la música, las danzas y las acrobacias.

*Yohaku*: aquellos espacios vacíos que, sin embargo, se nos presentan llenos de belleza. Este gusto por la nada, muy propio del zen, está siempre presente en las pinturas *sumi-e*.

*Yojō*: la insinuación de sentimientos, la idea de evocar con muy poco, dejando a la imaginación los detalles.

*Yūgen*: en cierto sentido contiene a los valores *yojō* y *yohaku*. Comenzó a usarse para señalar el carácter casi incognoscible del *tao*, pero con el paso del tiempo los

poetas lo emplearon para hacer referencia a una forma de expresión indirecta, profunda y sublime.