

Auto de los despatriados de Miguel Pizarro: síntesis de tradiciones en un teatro de exilio

Cuadernos CANELA, 36, pp. 67-89

Recibido: 4-IX-2024

Aceptado: 14-XII-2024

Publicado, versión impresa: 1-V-2025

ISSN 1344-9109

Publicado, versión electrónica: 1-V-2025

ISSN 2189-9568

© Los autores 2025

canela.org.es

Elena Cueto Asín

Bowdoin College, Brunswick, Maine, Estados Unidos

David R. George, Jr.

Bates College, Lewiston, Maine, Estados Unidos

Resumen

Este trabajo analiza *Auto de los despatriados. Ensayo de drama lírico en un acto*, de Miguel Pizarro Zambrano (1897-1956), como obra teatral propia de la dramaturgia del exilio republicano de 1939, aunque hasta ahora no figure entre lo estudiado de ese corpus. Escrita en el destierro del autor en Nueva York, *Auto de los despatriados* aborda en clave poética la circunstancia de éxodo forzoso, en una atmósfera de ensueño y cruce indefinido de territorios, donde se produce el reencuentro de dos antiguos amantes. En la estela de lo aportado por estudios previos, nuestro análisis toma como punto de partida la singularidad de la obra, que estriba en el diálogo que establece entre dos géneros clásicos: el auto sacramental de la tradición española, y el *nō* japonés, los cuales se desarrollan en el contexto de renovación formal del siglo XX, que es igualmente un contexto de cambios políticos. Planteamos que la hibridez de referentes refleja la continuidad de una recuperación estética, iniciada en el marco modernista y de vanguardia, que redirige el potencial poético de las formas teatrales tradicionales fuera de la utilidad ideológica que adquieren en la década de los 1930 y 1940.

Palabras clave

Pizarro, Japón, auto sacramental, *nō*, teatro, exilio

Introducción

En 2000, *Poesía y teatro* de Miguel Pizarro Zambrano (1897-1956) fue publicado por la Diputación de Granada. El libro reproduce la única edición anterior de la poesía del autor, *Versos*, publicada en Málaga en 1961, cuatro años después de la muerte de Pizarro en su exilio estadounidense. También incluye *Auto de los despatriados. Ensayo de drama lírico en un acto*, escrita en los últimos años de su vida de Pizarro y que cabe inscribir en la dramaturgia del exilio republicano, es decir, aquella practicada en el marco de dicha circunstancia y con las características que lo definen como corpus, aunque hasta la fecha la obra no figure entre sus estudios¹. Quizá el olvido o la falta de seguimiento se deba a que su obra literaria no haya sido representada ni publicada en vida del autor.

Poesía y teatro se presenta con el prólogo de la edición de 1961 a cargo del que fuese compañero de exilio de Pizarro, Jorge Guillén. A esta introducción se añade el texto de la conferencia pronunciada en 1997 por Águeda Pizarro en Barnard College, con ocasión

Correspondencia: Elena Cueto Asín, Department of Romance Languages and Literatures, Bowdoin College, 7800 College Station, Brunswick, ME, 04011, Estados Unidos; David R. George, Jr., Department of Hispanic Studies, Bates College, 2 Andrews Rd., Lewiston, ME, 04240, Estados Unidos.

Correo electrónico: ecueto@bowdoin.edu; dgeorge@bates.edu

del centenario del nacimiento del escritor, su propio padre. Águeda Pizarro ampliará esa semblanza en el libro *Miguel Pizarro, flecha sin blanco*, de 2004. La hija presenta al escritor granadino, aunque nacido en Huelva, como un intelectual de la Generación del 27, docente y periodista; también como un amigo personal de Federico García Lorca, con cuyos familiares seguirá manteniendo contacto durante casi dos décadas de residencia en Nueva York (Figura 1). En el título del libro biográfico, «flecha sin blanco» hace referencia a los versos dedicados por García Lorca a Pizarro. La autora los presenta como prueba de una relación de amistad y sintonía, y como un «puente hacia Japón», país donde Pizarro ejerció de profesor de español entre 1922 y 1933, en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Osaka y en la Universidad de Kobe; y desde 1931 como Agregado Cultural del Gobierno español de la República (Pizarro, 2000, p. 18). Los versos pertenecen al poemario *Canciones* (1921-1924).

¡Miguel Pizarro!
 ¡Flecha sin blanco!
 ¿Dónde está el agua
 para su cisne blanco?
 El Japón es un barco
 De marineros antipáticos
 Una luna y mil faroles
 Sueño de papel pintado (Pizarro, 2000, p. 19)

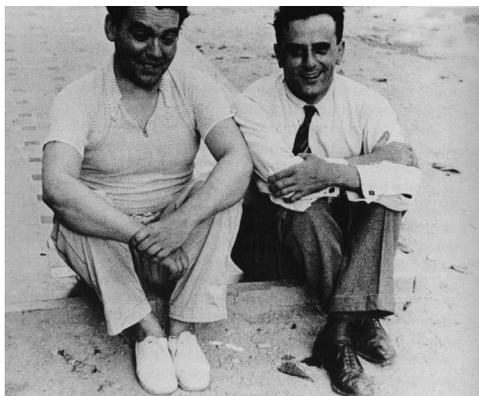


Figura 1. Federico García Lorca y Miguel Pizarro (tomado de «Universo Lorca», 2024).

El énfasis en la amistad con García Lorca puede parecer instrumental para rescatar la figura de Pizarro e insertarla en la órbita más trágica de la intelectualidad republicana, tanto o más que para ilustrar una relación entre poetas. No obstante, la relación tuvo impacto. Según Urara Hirai Nafaguchi (2014, pp. 71-73), a Pizarro se le debe el haber descubierto a García Lorca a sus alumnos en Osaka, algunos de los cuales, tras sobrevivir a la Segunda Guerra Mundial, continuarían divulgando la poesía del escritor en Japón. Nagafuchi proporciona en su tesis una traducción propia del poema citado y de otros al japonés. No obstante, *Poesía y Teatro*, con sus textos de introducción, había sido ya traducida al japonés en 2007².

María Isabel Elizalde Frez identifica en la dedicatoria de García Lorca, «A Miguel Pizarro, en la regularidad asimétrica del Japón», un intercambio en materia de estética generado a partir de la aventura del amigo en Asia; de su espíritu viajero y políglota, en

contraste con el fuerte arraigo de García Lorca a su lugar de origen (Elizalde, 2021, p. 80). Se puede decir que, si el último es uno de los escritores hispanos más universalmente conocidos, el casi desconocido Pizarro representa la faceta cosmopolita de su generación. Como exponemos en este trabajo, dicha faceta permite identificar un diálogo con García Lorca que trasciende la corta vida de este, y da fe de su compromiso con la estética más allá de la ideología.

En la amplitud de horizontes de Pizarro, Elizalde también identifica el eco de otra importante relación: la que mantiene con su prima María Zambrano, que pudo motivar la salida al Japón debido a la oposición familiar al noviazgo entre ambos, y que igualmente produce un rico intercambio epistolar y de ideas. La estudiosa nota en la teoría de la «razón poética» de Zambrano un concepto de «la belleza como núcleo de pensamiento y creación japoneses frente al encuadre occidental», que la pensadora malagueña habría recogido directamente de su primo (Elizalde, 2015, p. 273).

Puede decirse, pues, que Pizarro es la razón de que tanto el más celebrado poeta y la principal filósofa de una generación en España hayan hecho referencia a Japón en su obra. Este hecho pide ser tratado aquí con la función de contextualizar la propia creación literaria de Pizarro, la original impronta de su experiencia y la convergencia de modos de hacer vanguardistas generados en diversos continentes. En Osaka, donde aprende la lengua y la tradición poética y religiosa del Japón, Pizarro es testigo del esfuerzo de intelectuales y artistas por resolver el conflicto entre la modernidad occidental y la conservación de una cultura propia. En España, a donde regresa periódicamente, presencia asimismo la vocación renovadora de su entorno intelectual: la preocupación por distinguir las formas de la tradición popular hispánica de los modelos de progreso europeizantes (Elizalde, 2015, p. 273). La huella en paralelo de estos puntos de contacto se detecta en *Auto de los despatriados*, donde el influjo del teatro *nō* confluye con el del auto sacramental del Siglo de Oro español.

Escrita en el exilio permanente del autor a partir de 1939, *Auto de los despatriados* aborda el acontecer más inmediato del éxodo forzado por la guerra. La trama presenta a un hombre llamado Onda y a una mujer llamada Sofía Luna, quienes se buscan entre una multitud errante y acosada, ella ocultando su identidad femenina, que solo revela en el momento final del reencuentro. En el drama aparecen más personajes: otro peregrino y dos policías, además de un colectivo anónimo que actúa a modo de coro. La obra se desarrolla en una atmósfera onírica y en un territorio de tránsito indefinido por donde los desplazados avanzan perdidos y vigilados, esperando un barco que los lleve hasta un destino incierto.

Guillén señala que la tradición japonesa resulta más visible en el texto que la del auto sacramental, aunque destaca entre los aciertos del texto la versificación propia del romance conectada con la concepción calderoniana del hombre como ser vital en un mundo trascendente (Guillén, 2000, pp. 48-49). Águeda Pizarro resume la síntesis de ambas tradiciones teatrales en el simple hecho de que comparten un carácter simbólico y poético. Además, conecta la figura fantasmal que en el *nō* transita entre los vivos para revelar su infausto destino y la circunstancia histórica española: «En la obra de mi padre, los personajes son los fantasmas de España, los despatriados, supervivientes en un limbo y sin identidad» (Pizarro, 2004, p. 38).

Nuestro análisis toma como punto de partida la doble influencia de esas formas teatrales clásicas, y lo aportado por las biografías y estudios, para explicar *Auto de los*

despatriados en el contexto de experimentación y renovación formal del siglo XX, que es también el de unas circunstancias políticas determinantes. Planteamos que la hibridez de los referentes en la obra refleja la continuidad de una recuperación estética que redirige el potencial poético fuera de la utilidad ideológica que ambas formas adquieren en un momento dado: el auto sacramental durante la II República española y el *nō* en el discurso nacionalista japonés del mismo tiempo. De ahí que la obra termine reflejando la trayectoria de los géneros según procuran distanciarse de su potencial político tras los resultados de la Guerra Civil Española y de Segunda Guerra Mundial. Observamos cómo Pizarro resume esta doble reinscripción para adaptarla al drama del destierro, en el que la experiencia española adquiere una dimensión universal.

1. Recuperación del auto y vida errante

Auto de los despatriados parece evocar una experiencia del exilio tanto a nivel personal como colectivo. Evacuado desde Barcelona, como miles de personas, Pizarro sale del país por tierra, teniendo que hacer parte del trayecto a pie y, como en tantos otros casos, abandonando un equipaje de enseres y documentos. Se encuentra con su esposa, Gratiana Oniciu, cerca de la frontera con Francia, desde donde parten juntos a París, por suerte esquivando el internamiento en un campo. Desde allí logran embarcarse a Nueva York, no sin que antes Pizarro participe en el operativo de traslado del *Guernica* de Picasso a la misma ciudad (Pizarro, 2004, p. 37). Elizalde Frez (2021, p. 216) sugiere que Onda y Sofía Luna pueden ser representación de Pizarro y María Zambrano, quien sale de Barcelona al mismo tiempo y por el mismo lugar. Apoya esta tesis en el hecho de que los protagonistas de la obra se definen como antiguos enamorados que lamentan las circunstancias de su previa separación. Ma Zhenghong (2021, p. 4), codirectora de la única puesta en escena de la obra registrada hasta la fecha, sigue esta interpretación, al igual que la idea de identificar el viaje del autor a Japón de 1922 como un primer exilio en su trayectoria de traslados. Se trata de una interpretación que difumina la significación del exilio como etiqueta para la diáspora republicana de 1939.

A pesar de las múltiples coincidencias biográficas y de la variedad de interpretaciones que estas sugieren dentro de un marco espaciotemporal, Pizarro parece querer alejar *Auto de los despatriados* de una ambientación que ancle la obra en una experiencia concreta, personal o nacional. El hecho de anunciarse como un auto invita a identificar una relación con el contexto cultural español que no deja por ello de ser universal. Nos referimos al renacimiento en el siglo XX del auto sacramental, tipo de drama en un acto que durante el Siglo de Oro español alegorizaba la eucaristía en las celebraciones del Corpus Christi, y cuya recuperación no se circunscribe al contexto de creación hispánico, pues se desarrolla en el marco de un teatro simbolista europeo que reacciona a las tendencias realistas en la representación.

1.1. El auto en la vanguardia: el viaje como experiencia y temática

La extrema teatralidad, la mezcla de lo poético con lo popular y lo surreal son las características del género que propician su recuperación, y que pueden identificarse claramente en *Auto de los despatriados*, escrito en versos propios del romance popular y para llevar a escena con recursos visuales de alcance simbólico y ambiente onírico. El estudio y revitalización del auto sacramental en España abarca una trayectoria de

dos décadas previas al inicio del exilio de 1939, y no de espaldas a unos modos de interpretación y reconfiguración ideológicos. Caren Kasten (2012, p. 33) centra su estudio en la forma en la que la dimensión de propaganda religiosa contra-reformista de los autos sacramentales se adapta a la secularización que sustenta el programa cultural gestado al inicio del siglo. En este contexto de tensiones va a surgir la dictadura de Miguel Primo de Rivera en 1923, que también pudo propiciar, razones sentimentales aparte, la estancia de Pizarro fuera del país (Elizalde, 2001, p. 117). Ahora bien, la política represiva de la dictadura contra los medios de comunicación liberales, en los que colaboraba Pizarro, especialmente el periódico *El Sol*, no conseguiría detener la actividad de revalorización del género barroco. Emilio Peral Vega (2021, p. 32) señala la importancia de Granada como centro generador de la recuperación, en la que, entre otros artistas y eruditos como Manuel de Falla y Ángel Valbuena Prats, García Lorca destaca como precursor. Desde 1918, cuando escribe su obra *El primitivo auto sentimental*, el joven poeta comienza a desviar la esencia de lo religioso dogmático del género barroco hacia una reformulación espiritual de la idea del amor humano (Peral Vega, 2021, p. 14).

Teniendo en cuenta la capitalidad granadina en ese proceso de reformulación del género y la relevancia de García Lorca en él, cabe ver en la elección por parte de Pizarro de titular su obra como «auto» una conexión emocional, un grado de memoria afectiva vinculada a unos años de formación que derivarían en una efervescencia de estímulos también en lo político. La correspondencia conservada muestra que el entusiasmo de Pizarro por vivir en Japón se desvanece sobre todo a partir de 1931, cuando siente la urgencia de participar del gran escenario de cambios que ofrece el advenimiento de la Segunda República (Elizalde, 2021, p. 116). En 1933, se traslada a Rumanía en su doble cargo de agregado cultural e instructor de lengua y literatura españolas. Allí conoce a Gratiana Oniciu, quien escribe su tesis sobre García Lorca mientras este continúa incorporando el auto sacramental alegórico a su actividad teatral. La producción del auto calderoniano *La vida es sueño* con la compañía de teatro universitaria La Barraca consta como la forma más visible de esa fase de exploración, y de cómo la mítica compañía ambulante participa en el proyecto de forjar una tradición cultural de nación a partir del teatro clásico del Siglo de Oro, como explica y documenta el estudio de David Rodríguez Solás (2014) (Figura 2). Como toda iniciativa de identificación patrimonial, dicho proyecto busca el consenso, didáctico e ideológico, en línea con las metas republicanas de secularización, y estas, a modo de paradoja, no esquivan un género esencialmente religioso, como expone antes que otros Mariano de Paco (1992, p. 265). El hecho de procesar el género a través de una lente laica no empuja a García Lorca a despojar *La vida es sueño* de su sentido litúrgico, en una puesta en escena que, por otro lado, resalta el universalismo del texto (Rodríguez Solás, 2014, p. 118).



Figura 2. Auto sacramental *La vida es sueño* escenificada por La Barraca en 1932 (tomado de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

La lealtad de García Lorca al arte por encima de la misión ideológica no será una excepción. En el contexto de la batalla cultural del momento, el Siglo de Oro se convierte en un legado cultural que se reclama como herencia, tanto por sus valores esenciales como los literarios, con finalidad didáctica. Los autores republicanos exploran las variantes para la creación de nuevos textos y espectáculos, incluidos los géneros cómicos de fácil adaptación para el ejercicio propagandístico de ridiculizar al enemigo ideológico, sobre todo una vez iniciada la Guerra Civil. Por su parte, el drama como estructura permite reciclar motivos como el honor y la honra, junto a los de valentía, virilidad, sacrificio y lealtad, con los que se formula, como en el caso de las obras de Miguel Hernández, unas señas de identidad nacionales no tan diferenciadas de las promulgadas en el ámbito de las derechas (Cueto Asín, 2008, p. 16). En cuanto al auto, la creación de textos según un patrón laico por parte de coetáneos de García Lorca, como el mismo Miguel Hernández, Rafael Alberti y Max Aub, antes y después de 1936, encuentra su contrapunto en el entorno de la Falange. Ahí, de la pluma de Dionisio Ridruejo y de Gonzalo Torrente Ballester, surgen algunas creaciones nuevas, pero sobre todo se lleva a cabo la escenificación espectacular de algunos autos, dotados de un sentido de identidad hispánica católica que verá continuidad tras la victoria del bando nacional. Observa Duncan Wheeler (2012, p. 73) que, mientras los intelectuales republicanos toman la tradición áurea como territorio para la renovación, en la España de Franco se recurre al mismo legado para celebrarlo como patrimonio esencial, es decir, para recrear y no tanto para crear. Es en ese paradigma diferenciado donde ubicamos la composición de *Auto de los desterrados* como obra del exilio.

Dentro de las coordenadas propias del auto como género recuperado para la experimentación, *Auto de los despatriados* permite identificar unos motivos temáticos que conectan tanto con ese género como con la circunstancia del desplazamiento humano forzoso. Uno de ellos, el del viaje en sí, ya está presente en los autos de Calderón. Ignacio Arellano identifica una categoría temática particular, «destierro y fuga», en la que encaja particularmente bien el esquema argumental típico del «paso o peregrinaje del *homo viator* en su vida eterna» (Arellano, 2011, p. 166).

En una carta a Federico de Onís, Pizarro describe su peripecia cruzando los Pirineos como la de «tantos y tantos desgraciados con la derrota en el cuerpo y en el alma» (Pizarro, 2000, p. 26; Elizalde, 2021, p. 175). El binomio conceptual de vida física y espíritu en el lenguaje citado corrobora el germen de esa dimensión calderoniana de la

experiencia. En el texto se pone en boca de Onda:

Por los caminos al mar
 van gentes despatriadas;
 uno olvida, otro quisiera,
 volver al tiempo que amaba;
 hay quien se engaña soñando
 un porvenir a su nada.
 Unos buscan a los otros,
 y buscan, y no los hallan;
 y los perdidos perecen
 al cabo de una esperanza.
 Yo busco el cuerpo del sueño
 de una mujer amada (Pizarro, 2000, p. 150)

La estética de la atemporalidad que produce Pizarro se ajusta a la conceptualización de la temporalidad cristiana del auto calderoniano, el cual, como explica Alejandra Rodríguez Villar (2022, pp. 2-3), se escribe de espaldas a la historia, pero teniendo en cuenta el tiempo como elemento de transformación para el ser humano, con la memoria como factor clave para juzgar y conectar la experiencia en tanto que conciencia del presente e imaginación del futuro. Se trata de un viaje en el tiempo mental como condición para aquellas decisiones que pueden llevar a la salvación (Rodríguez Villar, 2022, pp. 2-3). Al final, Onda y Sofia consideran el tiempo pasado mientras asumen como una condena la suspensión del tiempo que supone convertirse en sombra o fantasma, es decir, el desarraigo y la incertidumbre de su destino. El séptimo periodo se abre con el Coro:

Luz del momento de ayer
 Con éste al eterno vuela,
 Al quedar, siempre volando,
 Hecho una eterna presencia.
 Los millones de pasados
 Nos brillas sobre la tierra
 Todos a un tiempo cayendo
 Allende la vida nuestra (Pizarro, 2000, p. 188)

El amor compartido en medio de la calamidad es el refugio de salvación que vislumbra la pareja. Es una salvación humana, no desenganchada de lo divino, como Sofia declara:

En el amor hago nido,
 Amor que cae en lo eterno.
 La mano de Dios nos guíe
 Por lo verde y por lo yermo
 Por los soles, por la lluvia
 Por el fuego, por el hielo... (Pizarro, 2000, p. 193)

Onda arraiga aún más la trascendencia poética en una materialidad de la experiencia como tiempo histórico:

Solos, sin patria ni amigos,
Ni donde dormir los sueños,
rodeos por los espacios,
¡que nos arrastren los vientos...! (Pizarro, 2000, p. 193)

En términos de estructura más visible, Zhenghong (2021, p. 9) señala como aspecto propio del auto, acudiendo asimismo a los estudios de Arellano (2001), la invocación a las fuerzas superiores. Sirva como ejemplo la intervención del Coro que cierra la obra y resume las anteriores ideas y la síntesis entre la materialidad del tiempo histórico y su indefinición:

¡Guarda el barco que viene
por un mar todo crespo!
¡Guarda el barco, Señor,
Que nos lleve en su seno,
Simiente de tu siembra
en un mundo más nuevo,
para que resucites
al Soplo de tu Aliento! (Pizarro, 2000, p. 194)

Otro elemento que se puede conectar con la recuperación de la tradición teatral áurea en las décadas previas a la Guerra Civil es el personaje femenino que actúa disfrazado de varón para ocultar su identidad; Pizarro indica que «no esconda su feminidad, sin embargo» (Pizarro, 2000, p. 144). Sofía Luna, tanto con su atuendo masculino en busca de su antiguo amor, como con su audacia de confrontar la autoridad de los guardias, recuerda a personajes de la comedia del Siglo de Oro, como la Rosaura del drama de Calderón *La vida es sueño*, sin ir más lejos. Esta peculiar caracterización también responde al modelo de mujer moderna e independiente que surge de la liberación femenina del periodo de entreguerras, en el cual encajan las mujeres que amó Pizarro, como María Zambrano y Gratiana Oniciu. Sofía Luna refleja así la unión de iniciativas de renovación y desarrollo que cristalizan en la República, las de la tradición artística y las sociales. Son logros de una modernidad, de la cual actúan como «embajadores» los intelectuales en el exilio a través de su obra (Vilches de Frutos *et al.*, 2012, p. 13). Pizarro puede incluirse en esas filas, que eran también las que, desde la docencia y la profesión teatral, fomentan el conocimiento del legado hispánico.

1.2. *El auto en el destierro: desarraigo y reflexión*

Radicado en Nueva York, Pizarro se irá identificando como parte de una comunidad intelectual desterrada, con añoranzas e inquietudes marcadas por el desarraigo, y por unos referentes comunes en el terreno de la filosofía. El ámbito profesional de Pizarro volverá a ser la enseñanza, en Brooklyn College y en la New School. La escritura creativa que se logre compaginar con dicha ocupación tendrá que ver con una condición, y no tanto ya con una actividad de carácter político; una identidad que no se explica ni se asume fuera de una conciencia viva de las circunstancias que llevan al desterrado a serlo. Los espectros de *Auto de los despatriados* pueden ser, efectivamente, los de la derrota republicana, que persiguen al intelectual que fuese un día viajero voluntario, pero es ya un exiliado permanente cuando se indica que acomete la escritura de su pieza teatral, en

la década de los 50, tras varias crisis de salud nerviosa propiciadas, entre otros, por la muerte en España de su hermana Águeda (Pizarro, 2004, p. 32). La escritura invita a ver el síndrome del desarraigo, que no solo es del suelo patrio, sino también de un proyecto estético y político. En última instancia, se trata de fantasmas que dicho contexto de derrota, definitivo a partir de 1945, obliga a reubicar.

La nueva condición individual y colectiva del destierro comporta, como forma de introspección, la reflexión sobre la trayectoria de participación política paralela a la inquietud intelectual. O sea, la revisión y continuidad de aquellos preceptos renovadores que habían quedado suspendidos y supeditados por los imperativos de la confrontación, en los que igualmente se había ahondado. De ahí que se pueda concebir de nuevo un teatro poético, adaptado esta vez a visibilizar la trágica pérdida de la República, pero alejándose de las estructuras de consigna que caracterizaron mucho del teatro practicado durante la contienda. Para entonces, el destino trágico de España queda absorbido en la conciencia colectiva global, en la nueva circunstancia bélica a nivel internacional, incluida la crisis humanitaria de desplazados forzosos que esa guerra mundial ocasiona. *Auto de los despatriados* refleja esas circunstancias. Encuadra el sufrimiento de los desplazados republicanos sin ánimo de arenga, y recurre a lo universal a través de una amalgama transcultural de estructuras. Se distingue así radicalmente de la dimensión de raíz nacional católica con la que se practica el auto en la España de Franco.

Se distingue, igualmente, de otras formas de forjar un discurso continuado de lucha ideológica que pudo cautivar a algunos exiliados, pero no a otros. Hay quienes, como Rafael Alberti o Germán Bleiberg, prefirieron obliterar su participación en el ejercicio de propaganda y excluir las piezas teatrales de ese periodo de la edición posterior de su obra, aunque siguiesen escribiendo sobre la memoria de un país dejado atrás, de sus demonios sociales y de los restos de una lucha. Pizarro también había participado de la retórica de propaganda exacerbada en su papel de cónsul del gobierno saliente en Estados Unidos, haciendo bandera de la democracia y del conjunto de un pueblo aplastado por «el fantasma del fascismo internacional» (Elizalde, 2021, p. 168).

Auto de los despatriados presenta algunos elementos compartidos con obras de teatro creadas por coetáneos en el exilio, sin pretender aquí agotar los posibles ejemplos. El desplazamiento colectivo se presenta como una realidad histórica trascendente en el barco que transporta a judíos no deseados en San Juan de Max Aub, publicada en México en 1943. En otras obras, como *Castilla a Castilla* de Álvaro Arauz, escrita en México en la década siguiente, se identifica, por el contrario, el éxodo en un marco de identidad nacional, identificada en su centro geográfico a través del mito histórico y literario de El Cid Campeador. Su legendario destierro es comparable a la figura de un Don Quijote errante que simboliza la España republicana, idealista, derrotada y peregrina (Azue Castellón y Fernández, 2016, p. 57). Fuera de la relación temática, *Auto de los despatriados* se ubica en relación con otras obras que reformulan el auto sacramental en el marco del exilio, como *El solitario*, que Concha Méndez elabora en Cuba en 1941 a partir de un proyecto iniciado en 1938, o *De un momento a otro*, que Rafael Alberti comienza ese mismo año, pero publica en Argentina en 1942.

No consta si Pizarro pudo tener conocimiento de estos textos. Definitivamente, a pesar de las convergencias de tema, situaciones y arquetipos, *Auto de los despatriados* mantiene una independencia respecto a esas obras. Los desterrados de Pizarro no se definen por una identidad nacional o transnacional directamente. Se diferencian así, más

allá del uso de simbolismo, de la manera dramática realista de Aub y de la alusión directa a un referente literario castellano, fuera de la versificación en octosílabos a la que sí acude Pizarro. José Bergamín recurre igualmente al romance en *La niña guerrillera*, que presenta también la figura de una joven audaz que desafía los límites de su género. Al contrario que *San Juan*, una de las pocas obras del exilio llevadas a los escenarios españoles de la democracia, la de Bergamín mantiene una belleza tanto de texto como de edición, ilustrada con dibujos de Picasso. Su puesta en escena en Uruguay en 1953 sería un fracaso, sin embargo, debido al desfase entre el contexto de producción y su elemento político (Dennis, 2011, pp. 55-56). En ese sentido, *Auto de los despatriados* elude tanto el desfase que impone el lenguaje de consigna, como la concreción histórica. De allí que permita una representación en el siglo XXI. Entronca, se puede decir, con la concepción de García Lorca de un elemento espiritual universal en el género religioso, fuera de la intrusión del discurso político.

En suma, nos aventuramos a identificar la pieza de Pizarro como teatro del exilio, que debe, de hecho, su forma y razón de ser a la experiencia directa del destierro. Su aportación a ese corpus teatral, que lentamente se recupera para el estudio y para el público, no debe ser desestimada por el hecho de tratarse de un texto de escasa difusión, algo nada atípico por otra parte (Buffery, 2000, p. 3). En ese sentido, la obra no solo entronca con el espíritu independiente de García Lorca, sino también con un teatro experimental que en su tiempo no hallaba muchas oportunidades de ser llevado a los escenarios. Nos referimos al caso de textos de escritores como Ramón del Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Jacinto Grau o Miguel de Unamuno, autor este último del cual Pizarro se propuso escribir una tesis doctoral. Se trata de un teatro también de índole filosófica en casi todos los casos, donde, como destaca José Paulino Ayuso (2014, p. 17), «es expresión de una tragedia ontológica y existencial» que tiene lugar «en el escenario del mundo». Es decir, que puede decirse que se unen «la limitación de las circunstancias y las propias del texto mismo» (Paulino Ayuso, 2014, p. 23).

Fuera de sus coordenadas como teatro experimental, el aplazado reconocimiento del texto de Pizarro refleja la esencia del «doble exilio», por recurrir al lenguaje de Manuel Aznar Soler, cuando se refiere a ese corpus como «desfasado y anacrónico», a menudo considerado únicamente en su valor documental, y, en muchos casos, no habiendo hallado escenarios fuera de América Latina (Aznar Soler, 1999, pp. 11-12). Es allí precisamente donde ha tenido lugar la única puesta en escena de *Auto de los despatriados* hasta la fecha, a la que nos referimos más adelante.

2. El *nō* y la conciencia cosmopolita del desplazamiento

En la obra de Pizarro, el factor de anacronismo y desfase que para Aznar Soler (1999) caracteriza el corpus teatral del exilio, se integra en un elemento de originalidad, que no solo distingue la obra de la mayoría de dicho corpus, sino que también la vincula a un ámbito de experimentación fuera del contexto hispánico: el *nō*. Se trata de un uso de este género japonés igualmente fuera de su espectro nacional y nacionalista, según se explora también en el marco de las vanguardias de los años 20 y 30, en la estela de un interés por parte de autores modernistas que vieron en el género una fuente potencial para el renacimiento estético del teatro occidental.

2.1. Encuentro con el *nō* posnacionalista

La colección de cuatro obras de *nō*, publicada en 1916 y traducida al inglés por Ernest Fenollosa y terminada por Ezra Pound, con comentarios de William Butler Yeats, tuvo una gran trascendencia para la internacionalización de esta antigua forma de arte dramático japonés. Para esos intelectuales anglo-estadounidenses, el atractivo del género radicaba en su enfoque sobre lo puramente espectacular, algo que, como observó el estudioso del *nō* Toyochirō Nogami en la década de 1930, permitía a los extranjeros experimentar la obra de manera holística, sin necesidad de entender el idioma (Preston, 2016, p. 171). Carrie Preston señala cómo Nogami apreciaba «la incompreensión y el asombro del aficionado extranjero en la audiencia», así como que los asistentes sin traducciones tenían más probabilidades de captar lo que él llama la «esencia» del *nō* (Preston 2016, p. 172). Por otro lado, para Nogami, las traducciones al inglés del *nō* ofrecían la visión de un extranjero, lo que bien podría ayudar a los japoneses a entender la forma en que su país estaba siendo representado en el mundo (Preston, 2016, p. 171).

Esta perspectiva del *nō* como una fuente de innovación capaz de revitalizar la tradición teatral durante el período de entreguerras tuvo sin duda resonancia en extranjeros como Pizarro. Sabemos que el granadino no abandona su interés en Japón tras dejar el país, como indica el dato conocido de que en 1935 le fuese concedida una beca para estudiar teatro japonés en Inglaterra. No consta que realizase esa estancia, pero sí que llegó a reunir una bibliografía sobre el tema (Elizalde, 2015, p. 159). Haber residido en Japón y manejar su idioma le había proporcionado aproximarse a círculos literarios de los «novelistas del yo», particularmente Shiga Naoya, cuyas obras se enfocaban en explorar los sentimientos cambiantes en personajes más que de plantear y resolver conflictos. Este enfoque no es muy distinto del que proporciona el género del auto sacramental, y pudo igualmente encajar más adelante en las sensibilidades literarias de Pizarro a la hora de querer captar la experiencia de transformación impuesta por el destierro. También se sabe que Pizarro mantuvo contacto con Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965) (Pizarro, 2000, p. 20). El ensayo de 1933 de Tanizaki, *El elogio de la sombra*, manifiesta una postura antioccidentalista que tendría resonancia en el marco de tensiones y conflictos que experimentó y provocó el país (Ito, 1991, pp. 103-104). Mediante la correspondencia con exalumnos y otros contactos, Pizarro se habría mantenido al tanto de cómo los intelectuales japoneses se esforzaban por redefinir su tradición literaria y cultural durante este período turbulento, utilizando formas tradicionales para innovar y revitalizar el teatro en un contexto de cambios.

Se puede ver cómo el renacimiento del teatro *nō* dentro de Japón sigue parámetros comparables a los del auto sacramental en el contexto de una España que examina su identidad poscolonial. Hacia finales del periodo Meiji (1868-1912), el teatro clásico japonés experimenta un renacimiento, tras su declive en los últimos años del período Edo y durante el impulso inicial para modernizar Japón, adoptando y adaptando las costumbres y tecnologías occidentales. En la década de 1890, como parte del esfuerzo por posicionar a la nación japonesa como una potencia global rival de las naciones de Occidente, los intelectuales y funcionarios del gobierno reimaginaron el *nō* como un teatro nacional capaz de transmitir valores esenciales y conectar a las masas con la figura del emperador. Para ello, aprovecharon los aspectos rituales de la forma con el fin de preservar y fortalecer su espíritu nativo: el *nō*, como «teatro ritual», que repelía

la influencia occidental para recuperar los momentos de celebración que antaño uniesen a la corte y al pueblo japonés (Kasten, 2012, pp. 223-24). El traslado del escenario nacional del *nō* al recinto del templo Yasukuni en 1902, que honra a los caídos en la guerra, entrelazó aún más la forma artística con el programa militarista del Estado. Tras la guerra ruso-japonesa (1904-1905), algunos poetas del momento crearon nuevas obras *nō* con temas patrióticos y bélicos, y durante la década de 1930, periodo previo a la guerra del Pacífico, los actores especializados en este género colaboraron activamente con la militarización de la nación.

Tras la derrota de Japón en 1945, tanto practicantes como estudiosos se distanciaron rápidamente de los motivos propagandísticos y trataron de restaurar la forma dramática como un refinado entretenimiento popular, expurgado del militarismo y el ultranacionalismo que lo habían puesto al servicio del Estado (Rath, 2006, p. 226). Estos esfuerzos pretendían restablecer el *nō* como una forma artística respetada, libre de la mancha de su reciente instrumentalización política, y volver a conectar con sus raíces en los principios estéticos y espirituales articulados por el actor y dramaturgo Zeami (1363-1443).

En este contexto, el *nō* habría de desempeñar además un papel significativo en la reconsideración de la identidad nacional en la forja de una nueva dimensión cosmopolita. De ahí surgirá un mayor enfoque en los movimientos del intérprete, enfatizando los elementos visuales de la representación con independencia del texto, así como la depuración de sus numerosos elementos ornamentales. Esto contribuirá a presentar el *nō* como forma de arte antiorientalista fundamentada en la idea de «experiencia pura» según la definición de Robert H. Sharf de «una experiencia ahistórica y transcultural de la ‘subjetividad pura’, que trasciende por completo el pensamiento discursivo» (1993, p. 1)³. Junto con los temas de reconciliación y paz que propiciaban los tiempos, estos elementos permitían al género escapar del escrutinio de los censores de la posguerra, más preocupados por las tramas de venganza que propiciaba el género del *kabuki*. A medida que los estudios del *nō* ganaban prominencia en las décadas de 1950 y 1960, esta forma de arte comenzó a ser reconocida como una valiosa herramienta para el intercambio internacional, culminando con la primera representación en Europa en el Festival de Teatro de Venecia de 1954. Este evento marcará la consolidación del *nō* como un contrapunto a la naturaleza orgánica del teatro occidental, con su énfasis en el cuerpo del intérprete y la imaginación del público. En Estados Unidos, el género japonés no generaría menos interés entre escritores y artistas. Es el contexto en el que Pizarro compone su obra, contando con el ingrediente de su experiencia personal como despatriado.

El momento de redefinición postnacionalista del *nō* coincide entonces en el tiempo con la reconsideración de sus discursos beligerantes por parte de los escritores españoles politizados en defensa de la República después de 1945. La derrota del fascismo en otros países no afectaría la continuación del régimen militar en España, y por tanto allí se continuará representando un teatro clásico en clave de identidad nacional católica. En esa coyuntura de creación, Pizarro propone desvincular definitivamente ambos géneros, el *nō* y el auto, de su lugar de origen como signo de identidad cultural, para propiciar una experimentación que ya vislumbra lo posmoderno. Por esta razón, la propia característica japonesa de la obra resiste el purismo de forma.

2.2. La hibridación como forma de permanencia

Auto de los despatriados presenta una interpretación híbrida del drama *nō* tradicional, incorporando elementos de otras formas teatrales, principalmente del *kabuki*. Como otros practicantes modernos del *nō*, tanto occidentales como orientales, Pizarro se toma libertades con las estrictas convenciones del género, especialmente en el desarrollo de los personajes y la estructura dramática, mientras preserva la dimensión espiritual y el simbolismo característicos. Esta flexibilidad en la adaptación le permite crear una obra que, sin abandonar los elementos tradicionales, aborda temas contemporáneos como el exilio y la identidad. Las notas preliminares sobre la puesta en escena reflejan esta misma fusión: Pizarro indica una plataforma rectangular conectada al camerino de los actores por un puente tipo pasarela, con cortinas que marcan la transición, y especifica la ubicación del Coro y los músicos siguiendo las convenciones espaciales del *nō*.

Las indicaciones sobre el vestuario y la caracterización de los dos personajes principales de la obra presentan también aspectos reconocibles que reflejan la estructura tradicional del *nō*. Onda aparece vestido de peregrino, vinculándolo al papel de *waki*, el personaje secundario que, siempre masculino y sin máscara, representa a alguien que vive en el presente del relato y, por extensión, en el mundo terrenal compartido con el público. Por su parte, Sofía se viste de manera más elaborada y oculta su identidad bajo un sombrero de ala ancha, asemejándose al papel de *shite*, el protagonista que puede ser masculino o femenino y que tradicionalmente aparece enmascarado. Esta máscara, representada en la obra de Pizarro por el sombrero, no solo oculta la identidad del *shite*, sino que también facilita su asociación con el mundo de los espíritus, subrayando la dimensión sobrenatural o trascendental del personaje. Cabe destacar que el autor enfatiza en sus notas sobre vestuario y caracterización que «[d]e ninguna manera [...] lleven [los personajes] nada que sugiera nacionalidad o región, ni de opereta ni de ninguna parte del mundo», rechazando así cualquier intento de caracterización racial, especialmente el uso de maquillaje *yellowface* para que los rasgos de actores occidentales se asemejen a los orientales (Pizarro, 2000, p. 143).

La acción transcurrida en una playa desierta, con un solitario pino, constituye una evocación muy reconocible de muchos clásicos del repertorio *nō*, como *Takasago* (La bahía de Takasago) o *Hagoromo* (La túnica emplumada). Aunque no se menciona explícitamente la presencia del pino en las didascalias, cualquiera familiarizado con el teatro tradicional japonés recordará los tres árboles de hoja perenne que segmentan el pasillo hacia el escenario principal y que adornan la pared del fondo. Mientras los tres primeros árboles cumplen la función práctica de guiar al actor enmascarado hacia el centro del escenario, el del fondo es evocativo de la tradición teatral ritualizada en su origen, de la que participa toda representación de *nō*: el pino *kagami-ita*, literalmente un reflejo de un árbol ubicado detrás del público. Estos son los únicos elementos accesorios, aptos para realizar diferentes funciones en la puesta en escena según lo requieran las tramas.

Sin embargo, lo que domina es el espacio vacío. Según Javier Vives, «[l]o que importa en una representación [del *nō*] no se encuentra tanto en esa inaprensible cualidad física de la escena en sí misma [...] cuanto en la creación de un ambiente poético vacío que permita a los espectadores participar [...] en el juego ilusorio que nace durante la función» (Vives, 2024, p. 50). Este espacio vacío enmarca los encuentros espirituales que ocurren

en escena. Este aspecto de la forma teatral japonesa es particularmente apropiado para el tema de la obra de Pizarro, donde el presente y el pasado colisionan en el espacio solitario de la desolación del exilio. La elección de Pizarro de este escenario minimalista y cargado de simbolismo no solo evoca la tradición del *nō*, sino que también sirve para explorar los temas del desplazamiento, la memoria y la identidad. El espacio vacío se convierte así en un lienzo metafórico donde los personajes proyectan la experiencia errante, y permite que el público participe en la creación de significado a través de su propia imaginación y experiencia.

Aunque no se le hace referencia explícita, parece evidente que Pizarro conocía la obra *Matsukaze* (Brisa en los pinos) de Zeami, la cual, como señala Alex Matsuo, es «una de las obras de teatro *nō* más populares que ha sobrevivido hasta nuestros tiempos modernos» (Matsuo, 2014, p. 34). En esta obra, la protagonista homónima, Matsukaze, y su hermana Murasame son dos doncellas que trabajan en las salinas (*shiokumi*) de la bahía de Suma, cercana a la ciudad de Kobe, esperando el regreso prometido de su amante, el cortesano y poeta exiliado Ariwara no Yukihara. Los espíritus de las dos jóvenes se le aparecen a un monje viajero en un sueño, y le piden que rece por ellas para que puedan liberarse del sufrimiento terrenal que provoca el deseo frustrado por la partida del poeta a Kioto. Mientras que Murasame es capaz de dejar ir su deseo y encontrar la paz, Matsukaze es incapaz de trascender su condición de espíritu y persiste errando como el viento en los pinos a lo largo de la playa. La versión *nō* del siglo XIV está basada en un cuento del siglo X, siendo a su vez inspiración de varias obras de teatro *kabuki* del período Edo, incluida la versión de danza-teatro *Suma no Utsushie* (Estampas de Suma, 1815), plasmada a su vez en numerosas representaciones de artistas *ukiyo-e*, entre ellos Hokusai y Utagawa.

Como el monje de la obra Zeami, Onda en *Auto de los despatriados* viaja a la orilla del mar, donde se encuentra con dos policías, Custodio y Edecán, que lo interrogan sobre la razón de su viaje y destino. El viajero revela su búsqueda de Sofía Luna, que quedó atrás cuando huyó de una guerra. Acto seguido, Sofía aparece vestida de hombre entre un grupo de peregrinos reunidos en la playa en espera de poder partir, y también es interrogada por los policías. Los peregrinos emprenden su marcha y dejan a Sofía; Onda observa la figura solitaria en la orilla, se le acerca y entabla conversación con ella. En ese instante Sofía se revela como una mujer quitándose la capa y el sombrero, y Onda la reconoce como su amante perdida. La obra alcanza el clímax cuando cae la noche y la pareja se abraza y acepta su destino de vagar eternamente por las orillas del mundo.

Siguiendo la estructura clásica del *nō*, *Auto de los despatriados* se divide en siete períodos más un preámbulo. La interrupción de la acción por un intermedio entre los períodos tres y cuatro parece replicar la estructura de dos actos de la típica obra del *nō*. Sin embargo, las indicaciones del autor sobre la división de personajes entre los del drama y los de la farsa indican una combinación más creativa con respecto a la forma hermana del *nō*: el *kyōgen*. Aunque no se indica explícitamente en las anotaciones, la ausencia de Sofía en el preámbulo y los tres primeros períodos se ajusta a que esa primera parte pueda ser considerada farsa, anunciada con la intervención de tres «personajes de la farsa» secundarios: Rueda, Custodio y Edecán. En los tres períodos restantes, en los que Sofía hace aparición y se encuentra con Onda, los sentimientos de ambos se expresan en las palabras del omnipresente Coro, y se corresponden con la introducción de tres «personajes del drama».

Tanto el *nō* como el *kyōgen* tienen raíces en el *sarugaku*, y surgieron en el período Kamakura cuando los elementos cómicos y dramáticos del entretenimiento tradicional y ritual comenzaron a separarse (Pinnington, 2019, p. 183). El *nō* y el *kyōgen* a menudo se representan en un mismo programa como piezas independientes. Sin embargo, dentro del repertorio dramático también hay un buen número de obras, particularmente las llamadas *mugen nō* (*nō* fantasmal), que incorporan a personajes cómicos propios del *kyōgen*, bien en el prólogo, en forma de *kuchiake-ai* (*kyōgen* de apertura), o bien como interludio, denominado *ai-kyōgen* (*kyōgen* de interludio). La distinción que hace Pizarro entre farsa y drama desde el principio, y la forma en que ambos modos están indicados por la presencia de ciertos personajes en el escenario, reproduce la manera en que el *ai-kyōgen*, mediante el habla vernácula y los elementos cómicos, se utiliza a menudo para ambientar la escena y dilucidar el lenguaje complejo y formal de la corte del *nō* propiamente dicho (Pinnington, 2019, p. 186).

En el primer periodo de *Auto de los despatriados*, la breve conversación de Onda con Rueda sirve efectivamente para elucidar el sombrío e introspectivo comportamiento del *waki*, y revelar la fugacidad del viaje interminable en busca de la compañera perdida: «El que sigue su aventura / ha dicho adiós al sosiego» (Pizarro, 2000, p. 151). Mientras Rueda se siente satisfecho por haber abandonado su tierra y haber encontrado la felicidad al margen de las circunstancias políticas, Onda se siente atraído por el mar y la aventura. Está destinado a deambular constantemente por el mundo. A continuación, en el segundo periodo y cerca ya de la playa, intervienen los dos policías, Edecán y Custodio, que conversan con Onda sobre el grupo de peregrinos que se reúne en la orilla esperando a embarcar. Luego, en el quinto periodo, aparecen de nuevo los dos personajes para controlar los pasaportes de los peregrinos e indagar sobre la extraña figura de Sofía, que está indocumentada. El objetivo de estas escenas es arrojar más luz sobre las historias de fondo de los dos personajes de la obra, y explicar con mayor detalle la tragedia de su desplazamiento.

La mezcla de farsa y drama en estas escenas intermedias en forma de *ai-kyōgen* realza el efecto y el peso dramático del desenlace en el séptimo período. La secuencia final se abre con Onda y Sofía envueltos en una danza en la que hacen pantomima de la construcción de una hoguera para calentarse mientras cae la noche en la playa desierta. Reunidos y después de haber contado sus historias, son capaces de liberarse del sufrimiento terrenal que los condenó a vagar en busca del otro. Ya juntos, la deriva eterna y la indeterminación del destino no son una fuente de angustia. Al igual que en las obras sobrenaturales de *mugen nō*, incluida *Matsukaze*, el Coro de *Auto de los despatriados* tiene la última palabra, una vez los protagonistas han desaparecido del escenario. En la tradición japonesa, la obra concluye típicamente al amanecer y, en ese momento, se entiende que el encuentro fue soñado por el *waki*, en este caso Onda. Sin embargo, en la obra de Pizarro, el ensueño se rompe una vez que la noche cae por completo y el horizonte lejano ya no se ve desde la orilla: «El horizonte miran / ya borrado en lo negro...» (Pizarro, 2000, p. 194).

Las almas de Onda y Sofía vagan juntas por las costas en un desenlace que, lejos de ser una condena, representa una liberación en el sentido budista. La pareja abraza las condiciones de felicidad disponibles en su encuentro en lugar de añorar lo inalcanzable, y se libera así del remordimiento provocado por acciones irreversibles. Este final sigue la estructura clásica del *mugen nō* en dos partes: en la primera, un viajero encuentra

a un extraño que le narra una historia sobre el lugar, para luego desaparecer. En la segunda, que transcurre en los sueños del viajero, el extraño reaparece y revela ser el protagonista de la historia relatada, un fantasma, que, tras realizar un baile ritual, alcanza su liberación (Matsuoka, 2024, p. 75). En el *nō* tradicional, como señala Susan Blakeley Klein, los espíritus femeninos que buscan revivir el pasado movidos por una pasión que trasciende la muerte suelen representar un apego que debe ser exorcizado mediante oraciones budistas (Klein, 2021, p. 25). Sin embargo, la obra de Pizarro reinterpreta esta convención: la secuencia onírica, en lugar de exorcizar, proporciona un espacio de reconciliación donde tanto el espíritu como el viajero alcanzan una forma de iluminación, y trascienden juntos el sufrimiento terrenal. Así, Pizarro transforma la estructura tradicional del *nō* en un vehículo de transformación mutua que no exige la negación del deseo sino su sublimación.

2.3. Síntesis y vigencia en una puesta en escena

Auto de los despatriados se llevó a escena en 2019 en una producción del Museo Rayo, que a la sazón dirigía Águeda Pizarro, y el Laboratorio Escénico Univalle de Cali, Colombia. Fue llevada luego a otros escenarios del país y a la escena digital a lo largo de 2019 y 2020. El Museo Rayo había ya auspiciado la publicación de la obra en 1990, en Ediciones Embalajes, una publicación limitada e ilustrada con serigrafías de Omar Rayo. La puesta en escena fue a cargo de Ma Zhenghong y Alejandro González Puche como directores, los actores del grupo de creación mencionado, «con una amplia experiencia en abordar textos del siglo de oro español», y la asesoría histórica de la propia hija del autor, quien resaltó «el gran sentido de la contemporaneidad» del texto, «sobre todo por la crisis social de migrantes que se vive actualmente en todo el mundo» («*Auto de los despatriados*», 2019).

No corresponde a nuestro análisis, ni es nuestra intención, hacer una reseña crítica de esta apuesta escénica de innegable mérito, accesible a través de un archivo audiovisual. No obstante, nos gustaría resaltar aquí cómo el ejercicio que lleva a término resulta ilustrativo de las características que venimos detectando y de cómo pueden o no seguir un patrón de fidelidad. Los comunicados de prensa, las fotos y notas de producción extraídas del citado artículo de Zhenghong (2021), ofrecen una pertinente información sobre las decisiones tanto temáticas como formales que se vierten en la producción teatral. Suponen una interpretación interesante del texto de Pizarro, que pasa por traicionar sus preceptos de modernidad vanguardista en aras de aportarle una actualización, mediante la cual, el intercambio intercultural justifica la utilización y alteración del motivo original del texto sin necesidad de prescindir de él (Pavis, 1992, p. 65). Lo que queda sustituido es el sentido de ruptura respecto a la práctica histórica teatral que hace la obra de vanguardia, por la intervención en la misma como modo de reciclar su relevancia. La historia de Onda y Sofía se viene a ubicar en un presente reconocible: las crisis contemporáneas de inmigración y asilo engendradas por la guerra, la pobreza y el cambio climático. Los personajes de la farsa son etiquetados como representantes de la cómicamente inepta pero brutal burocracia que vigila las fronteras, y los de la tragedia son marcados como inmigrantes indocumentados (Zhenghong, 2021, p. 417). Onda aparece claramente como la encarnación del escritor viajero en escena: primero vistiendo traje occidental y luego una bata de seda. Sofía, aunque menos explícitamente escenificada, representa imaginariamente a las tres mujeres que marcarán la vida de Pizarro: su prima María, su

hermana Águeda y su esposa, Gratiana. Estas últimas decisiones en la caracterización de los personajes suponen un grado añadido de vigencia que reside fuera de la inscripción temática, y que no viene reconocida explícitamente por la directora en su memoria del proceso de interpretar el texto. Con la presencia de la figura del escritor, los creadores del espectáculo participan de una tendencia teatral actual de vivificar en escena a figuras históricas de la cultura. Resulta un homenaje ambiguo, pues implica una injerencia biográfica contraria al instinto literario del autor ahí representado. Le aporta sin duda vigencia al texto en cuanto a inscribirlo en una sensibilidad contemporánea por el relato biográfico y memorístico, con un deslizamiento al ámbito de la intimidad, sobre todo relativo a la experiencia subjetiva traumática (Arfuch, 2002, p. 17). Se trata de una dramaturgia en todo caso ajena y posterior a los parámetros de vanguardia en los que Pizarro enraizó su obra, y que comienza por desobedecer el deseo que el propio autor de que el vestuario y atrezzo no definan coordenadas fijas en lo espacio temporal.

A esos añadidos y ajustes al texto como base del espectáculo, vemos sumados otros elementos de orden estético, principalmente un diseño de producción que orientaliza y oscurece las sutilezas del texto según lo piensa su autor. Resulta paradójico y sorprendente el uso del *yellowface* y un vestuario que bordea estereotipos de lo japonés, cuando el propio Pizarro, como hemos anotado, había rechazado explícitamente en sus notas escénicas cualquier caracterización que sugiriera una nacionalidad o raza específica, buscando así crear una historia universal sobre el desplazamiento y el exilio (Figura 3).



Figura 3. Personajes de *Auto de los despatriados* escenificada por Laboratorio Escénico Univalle (tomado de «Estreno mundial», 2019).

Zhengahong destaca los aspectos formales de la interpretación del *nō* de Pizarro en términos de estructura y caracterización, e identifica las connotaciones budistas de los temas del amor y el destino (Zhengahong, 2021, p. 421). La directora también relaciona los elementos rituales y simbólicos de la obra con la tradición asiática, aunque optando por subrayar las influencias chinas, originadas en la dinastía Tang, en detrimento de las fuentes japonesas que pudieron inspirar de forma directa al autor español (Zhengahong, 2021, p. 425)⁴. Esta tendencia orientalizante tal vez explique por qué la estética general del diseño de producción, según se observa en documentos de prensa y videos, recuerda más vívidamente al *kabuki* que al *nō* tradicional o moderno. El uso de maquillaje y la ausencia de máscaras en el *kabuki* lo relacionan estéticamente con la ópera de Pekín, que también se desarrolló en los siglos XVII y XVIII. El *kabuki* es, además, mucho más conocido en Occidente y, por tanto, apela a la noción allí preconcebida del teatro

y las artes escénicas orientales. Esta elección estética podría estar influenciada por la fotografía que existe de Pizarro en Japón con un grupo de actores de *kabuki*, usada en el póster de la producción colombiana, y que constituye parte del archivo tanto histórico como afectivo de la experiencia del escritor (Figura 4).

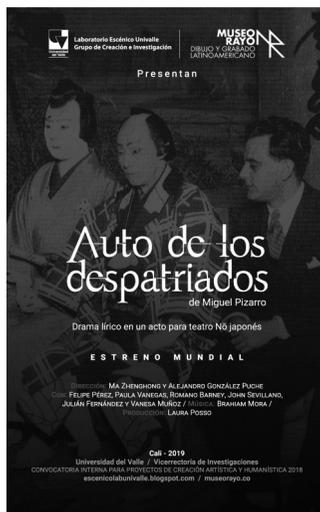


Figura 4. Póster de *Auto de los despatriados* producido por Laboratorio Escénico Univalle (tomado de «Estreno mundial», 2019).

La expresión abstracta de la emoción lograda a través de gestos exagerados y danzas ritualizadas propias del teatro *nō* desafía en principio los modos realistas de representación, y se resiste de algún modo a las interpretaciones que la vinculan a eventos o experiencias específicas. Por citar al reconocido intérprete Yoshi Oida: «[El] teatro *nō* se centra en la experiencia universal, no en reacciones personales» (Oida y Marshall, 2020, p. 49). Sin duda, este aspecto atrajo al exiliado español, al igual que a sus contemporáneos, considerándola como un prisma a través del cual refractar su experiencia individual de despatriado como universal y atemporal.

Las decisiones de puesta en escena refuerzan nuestro argumento de que *Auto de los despatriados* debe leerse como un ejemplo de teatro del exilio español republicano influido por la estética japonesa. Ahora bien, al orientalizar las figuras en escena, con excepción de la que personifica a Pizarro, la adaptación socava el mensaje global de la obra, que aspira a ser una expresión universal del sufrimiento provocado por la condición de viaje forzoso (Figura 5). Además, la identificación budista de la fuente del sufrimiento como apego, que en la obra original parece proporcionar una vía de liberación, resulta doblemente contradictoria en la puesta en escena: primero, al individualizar la circunstancia de desplazamiento y fijarla en unas coordenadas espaciotemporales específicas; y segundo, al materializarla en un cuerpo concreto, desviándose así de lo que creemos que sería la visión de Pizarro. En otras palabras, la obra constituye un ejercicio estético a través del cual el escritor quiso explorar los mecanismos de liberación del sufrimiento que comporta la condición de exilio; una liberación que, siguiendo el pensamiento budista, implica la aceptación de la condición como modo de trascendencia.



Figura 5. La figura de Pizarro en *Auto de los despatriados* escenificada por Laboratorio Escénico Univalle (tomado de «Estreno mundial», 2019).

Cabe imaginar cómo el interés de Pizarro por la religión oriental y sus enseñanzas sobre la gestión del dolor pudo proporcionar un ejercicio de introspección compatible o paralelo al que propicia el exilio político como circunstancia permanente, donde la acción cede el lugar a la reflexión y la aceptación. La aceptación del desarraigo, y la continua negociación de identidad que conlleva, se puede ver manifestada en la persistente hibridación de géneros y formas teatrales de *Auto de los despatriados*. La resolución que se imagina para sus personajes refleja este acercamiento a la religiosidad asiática, específicamente al budismo: reconoce cómo el modo de estar en el mundo está marcado por el sufrimiento (sk. *dukkha*), y que la fuente de este sufrimiento radica en el apego o deseo hacia cosas, personas y pasiones que solo pueden proporcionar alegrías pasajeras (Strong, 2015, pp. 121-122). Según Klein, «la dinámica de la iluminación en el *nō* equivale a la abolición de la memoria: la iluminación produce una resolución (aunque temporal) del apego alegórico al pasado en favor de un desapego no alegórico» (Klein, 2021, p. 25). Esta perspectiva se materializa en la obra de Pizarro a través de una tensión fundamental: si bien el reencuentro de los amantes permite momentáneamente recuperar el pasado y restablecer un vínculo afectivo, el camino hacia la iluminación requiere paradójicamente abandonar todo apego a esa misma memoria. El desenlace sugiere así la posibilidad de trascender el sufrimiento a través de este desapego.

La adaptación de la obra en Calí resulta, en suma, una irremediable traición al texto en su génesis, en aras de aportarle vigencia. La vigencia acarrea en sí misma la continuidad de la síntesis o hibridación, aunque no se ajuste a la filosofía inicial del autor, ya de por sí sustentada en una suspensión de la pureza de formas de los géneros teatrales rituales, al ser recuperados para el contexto moderno y secular del siglo XX. Su recuperación da lugar a algo completamente nuevo en la historia de Europa, comparable en su singularidad al fenómeno que fuese el desplazamiento masivo provocado por las guerras. La oportunidad de que el texto tenga vida en el escenario viene pues dada por la continuidad en el nuevo siglo del destierro como tragedia global.

Conclusión

La síntesis de dramaturgias orientales y occidentales y la falta de especificidad histórica en *Auto de los despatriados* favorecen un final abierto a múltiples interpretaciones. La hibridación de formas, con elementos identificables y a la vez no fijados en las coordenadas puras de la tradición, hace posible que el texto de Pizarro se adapte como discurso sobre nuevas circunstancias de desplazamiento forzoso, tal y como hace la producción en Colombia. Esta se nutre además de la biografía de Pizarro. Cabe preguntarse si sería del gusto del autor esta exposición interpretativa de su obra basada en su experiencia, del ámbito de lo privado o íntimo como de orden político. Ahí tenemos que reconocer que, como investigadores de la historia teatral, a la hora de rescatar una obra tardíamente visibilizada, adoptamos una línea comparable a la de los realizadores de la puesta en escena, pues insistimos en identificar la forma y razón de ser de la obra como teatro de la experiencia directa del destierro, que es a la vez personal y colectiva. Lo personal es un elemento que relaciona y a la vez distingue *Auto de los despatriados*. Por un lado, inscribe el texto en el corpus amplio de obras escritas por autores en su lugar de destierro, siguiendo un patrón formal enraizado en la exploración que retoma la tradición clásica hispánica del auto sacramental, adaptada luego a la circunstancia bélica temporal que proporcionará la temática del éxodo y el desarraigo. Por otro lado, es la vivencia personal única de Pizarro en Japón lo que hace a la vez distintiva su obra dramática, al inscribirla en un esquema estético que fusiona la tradición dramática japonesa con el auto sacramental español. Esta síntesis única, nacida de la experiencia personal del autor, logra paradójicamente universalizar el drama del exilio, y permite que la obra resuene más allá de su contexto histórico específico y encuentre nuevos significados en diferentes geografías y momentos históricos.

Referencias bibliográficas

- Arellano, I. (2011). El motivo del viaje en los Autos sacramentales de Calderón, I: los viajes mitológicos. *Revista de Literatura*, 73, 165-182.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Auto de los despatriados*, la obra de teatro que se estrena en el Museo Rayo. *El País* (Colombia), 30 de mayo 2019. <https://www.elpais.com.co/cultura/auto-de-los-despatriados-la-obra-de-teatro-que-se-estrena-en-el-museo-rayo.html>
- Aznar Soler, M. (1999). Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939. En M. Aznar Soler, (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939* (pp. 11-53). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Azue Castellón, V. y Santa María Fernández, M. T. (2016). *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Buffery, H. (2012). Introducción. *Stages of Exile: Spanish Republican Exile Theater and Performance* (pp. 1-8). Oxford: Peter Lang.
- Cueto Asín, E. (2008). El Siglo de Oro como antecedente del teatro de Guerra. *Hecho Teatral*, 2008, 9-31.
- Dennis, N. (2011). The Civil War in Exile: Poetry and Politics in José Bergamín's *La niña guerrillera*. En H. Buffery, (ed.), *Stages of Exile: Spanish Republican Exile Theater and Performance* (pp. 31-55). Oxford: Peter Lang.

- De Paco, M. (1992). El auto sacramental en los años treinta. En D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos, (eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* (pp. 265-270), Madrid: CSIC y Fundación Federico García Lorca.
- Elizalde Frez, M. I. (2021). *Miguel Pizarro Zambrano. La vida vivida y trasfigurada en poesía*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- Elizalde Frez, M. I. (2015). El Japón de Miguel Pizarro: Incidencia de una estética sincrética en el pensamiento de María Zambrano. En M. Cámara y J. L. Ortega, (eds.), *María Zambrano: Between the Caribbean and the Mediterranean, A Bilingual Anthology* (pp. 271-88). Newark: Juan de la Cuesta.
- Estreno mundial de *Auto de los despatriados* de Miguel Pizarro. (2019, 24 mayo). Tomado de <http://escenicolabunivalle.blogspot.com/2019/05/estreno-mundial-de-auto-de-los.html>.
- Guillén, J. (2000). Prólogo. En Pizarro, M. (2000). *Poesía y teatro*. Granada: Diputación de Granada.
- Kasten, C. (2012). *The Cultural Politics of Twentieth-Century Spanish Theater: Representing the Auto Sacramental*. Lanham: Bucknell University Press.
- Klein, S. B. (2021). *Dancing the dharma: Religious and political allegory in Japanese noh theater*. Cambridge: Harvard University Asia Center.
- Ito, K. (1991). *Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Matsuo, A. (2014). *The Haunted Actor: An Exploration of Supernatural Belief in Theatre*. Bloomington: AuthorHouse.
- Matsuoka, S. (2024). *Embodied Performance: Warriors, Dancers, and the Origins of Noh Theater*. New York: Columbia University Press.
- Nafaguchi, U. H. (2014). *La recepción de la obra de Federico García Lorca en Japón*. Granada: Universidad de Granada. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. DIGIBUG <http://hdl.handle.net/10481/34702>.
- Oida, Y., y Marshall, L. (2020). *The Invisible Actor*. London: Bloomsbury Publishing.
- Pavis, P. (1992). *Theater at the Crossroad of Culture*. Nueva York: Routledge.
- Paulino Ayuso, J. (2014). *Drama sin escenario: Literatura dramática de Galdós a Valle-Inclán*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Peral Vega, E. (2021). 'De sentidos guarnecido y potencias ilustrado': *La recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)*. Madrid: Guillermo Escolar.
- Pinnington, N. J. (2019). *A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyōgen from 1300 to 1600*. Springer International Publishing.
- Pizarro, Á. (2004). *Miguel Pizarro, flecha sin blanco*. Granada: Diputación de Granada.
- Pizarro, M. (2000). *Poesía y teatro*. Granada: Diputación de Granada.
- Pizarro, M. (2007). *Shi to geki* [Poesía y teatro]. Nakaoka S., Yoshida H. y Horiuchi K. (Trans.). Osaka: Miguel Pizarro Sakuhin Shu Honyaku Shuppan Kai.
- Preston, C. (2016). *Learning to Kneel: Noh, Modernism, and Journeys in Teaching*. Nueva York: Columbia University Press.
- Rath, E. C. (2006). *The Ethos of Noh: Actors and their Art*. Cambridge: Harvard University Asia Center.
- Rodríguez Solás, D. (2014). *Teatros nacionales republicanos. La segunda república y el teatro clásico español*. Madrid: Iberoamericana.
- Rodríguez Villar, A. (2022). A Neuroscientific and Cognitive Literary Approach to the Treatment of Time in Calderón's *Autos sacramentales*. *Frontiers in Integrative Neuroscience*, 16, 2022, sn.

- Sharf, R. H. (1993). The Zen of Japanese Nationalism. *History of Religions*, 33(1), 1-43.
- Strong, J. S. (2015). *Buddhisms: An introduction*. Londres: Oneworld Publications.
- Tian, M. (2003). Chinese Nuo and Japanese Noh: Nuo's Role in the Origination and Formation of Noh. *Comparative Drama* 37(3), 343-360. <https://dx.doi.org/10.1353/cdr.2003.0035>.
- Vilches de Frutos, M. F., Pilar Nieva-de la Paz, J. R López García, y M. Aznar Soler (eds.). (2012). *Género y Exilio teatral republicano*. Ámsterdam: Rodopi.
- Vives, J. (2024). *El teatro tradicional japonés*. Madrid: Satori.
- Wheeler, D. (2012). ¿La película duende? María Teresa León, Rafael Alberti and Alternative Traditions of Resurrecting Golden Age Drama. En H. Buffery, (ed.), *Stages of Exile: Spanish Republican Exile Theater and Performance* (pp. 71-94). Oxford: Peter Lang.
- Zhenghong, Ma. (2021). Miguel Pizarro, un inmigrante entrometido en el Siglo de Oro. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9(2), 415-427.

Notas

- ¹ Según Ma Zhenghong, Pizarro acometió la escritura de la obra hacia 1952; véase Zhenghong (2021, p. 418).
- ² Aparecen como autores de la traducción Nakaoka Shoji, Yoshida Hidetaro y Horiuchi Kenji; véase Pizarro (2007).
- ³ Para un análisis de los orígenes chinos del *nō*, véase Tian (2003).
- ⁴ A partir de esta cita todas las traducciones del inglés son de los autores.

Perfil de los autores

Elena Cueto Asín es profesora en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de Bowdoin College (EE. UU.). Es autora de medio centenar de artículos sobre teatro, cine y medios de comunicación en España y de los libros *Autos para siluetas de Valle-Inclán* (Mirabel, 2005), *Reconciliaciones en escena. El teatro de la Guerra Civil* (Orto, 2008) y *Guernica, en la escena, la página y la pantalla* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017). Es también coeditora de los volúmenes de ensayos *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (Iberoamericana, 2009) y *The Graphic Past. Comic and History in 21st Century Spain* (Hispanic Issues Online, 2023).

David R. George, Jr. es profesor adjunto en el Departamento de Estudios Hispánicos y está afiliado a los de Estudios de Asia Oriental y de Estudios Europeos de Bates College (EE. UU.). Es editor de la revista académica *Anales Galdosianos* y miembro de la junta directiva de la Asociación Internacional de Galdosistas. Es autor de una treintena de artículos sobre diversos aspectos de la literatura española de los siglos XIX y XX, así como sobre el cine y la televisión en España. Es coeditor de los volúmenes colectivos *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (Iberoamericana, 2009), *Televising Restoration Spain: History and Fiction in Twenty-First Century Costume Dramas* (Palgrave-Macmillan, 2018) y *Approaches to Teaching the Works of Benito Pérez Galdós* (MLA, 2025). También, es autor de ediciones anotadas de *Doña Berta* de Leopoldo Alas (Lingua Text, 2008) y de *Tormento* (Lingua Text, 2012) de Benito Pérez Galdós.

Title

Miguel Pizarro's *Auto de los despatriados*: synthesis of traditions in theater of exile

Abstract

This article analyzes *Auto de los despatriados. Ensayo de drama lírico en un acto* by Miguel Pizarro Zambrano (1897-1956) as a theatrical work characteristic of the dramaturgy of the 1939 Republican exile, although it has not yet been included among the studied works of this corpus. Written during the author's exile in New York, *Auto de los despatriados* poetically addresses the circumstance of forced exodus in an atmosphere of reverie and indefinite crossing of territories, where two former lovers reunite. Following the path of previous studies, our analysis takes as its starting point the uniqueness of the work, which lies in the dialogue it establishes between two classical genres: the auto sacramental of the Spanish tradition and the Japanese *nō*, as they develop in the context of the formal renewal of the 20th century, which is equally a context of political changes. We propose that the hybridity of references reflects the continuity of an aesthetic recovery, initiated within the modernist and avant-garde framework, which redirects the poetic potential of traditional theatrical forms away from the ideological utility they acquired in the 1930s and 1940s.

Keywords

Miguel Pizarro Zambrano, Japan, *auto sacramental*, *nō*, theater, exile

タイトル

ミゲル・ピサロの『Auto de los despatriados』: 亡命劇における伝統の統合

要旨

本研究では、ミゲル・ピサロ・サンブラーノの『*Auto de los despatriados. Ensayo de drama lírico en un acto*』を1939年共和国亡命劇の特徴を持つ演劇作品として分析する。この作品は、これまでこの分野の研究対象として扱われてこなかったが、ニューヨーク亡命中に書かれた『*Auto de los despatriados*』は、強制された離散の状況を詩的に扱い、夢幻的な雰囲気と境界の曖昧な領域の中で、かつての恋人たちの再会を描く。先行研究の成果を踏まえ、我々の分析は作品の独自性を出発点とする。その独自性は、スペイン伝統の宗教劇(アウト・サクラメンタル)と日本の能という二つの古典的ジャンルの対話にある。これらは20世紀の形式刷新の文脈、また同時に、政治的変革の文脈の中で発展したものである。我々は、この参照の混成性が美的回復の継続性を反映していると主張する。この美的回復はモダニズムとアヴァンギャルドの枠組みの中で始まり、伝統的演劇形式の詩的可能性を1930年代と1940年代に獲得したイデオロギー的有用性から大きく方向転換させた。

キーワード

ミゲル・ピサロ・サンブラーノ、日本、アウト・サクラメンタル、能、演劇、亡命

Lista de Figuras

Figura 1. Federico García Lorca y Miguel Pizarro

Figura 2. Auto sacramental *La vida es sueño* escenificada por La Barraca en 1932

Figura 3. La figura de Pizarro en *Auto de los despatriados* escenificada por Laboratorio Escénico Univalle

Figura 4. Póster de *Auto de los despatriados* producido por Laboratorio Escénico Univalle

Figura 5. Personajes de *Auto de los despatriados* escenificada por Laboratorio Escénico Univalle