

## Diferancia de la identidad cultural: Los poemas borrados de Jesús Aguado y José Watanabe

### Differance of Cultural Identity: The Erased Poems of Jesús Aguado and José Watanabe

---

SERGIO NAVARRO RAMÍREZ

Universidad de Granada. Campus de la Cartuja. Calle del Prof. Clavera, s/n. 18011 Granada (España).

Dirección de correo electrónico: [snavarro.3@ugr.es](mailto:snavarro.3@ugr.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8932-7250>.

Recibido/Received: 16-1-2023. Aceptado/Accepted: 3-5-2023.

Cómo citar/How to cite: Navarro Ramírez, Sergio (2023). “Diferancia de la identidad cultural: Los poemas borrados de Jesús Aguado y José Watanabe”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 525-548. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.525-548>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** Este estudio parte del concepto “eurotaoísmo” para aproximarse a la producción poética de Jesús Aguado y José Watanabe, en la que se percibe una clara influencia de literaturas orientales. El artículo investiga cómo ambos autores expresan en sus textos el malestar de la postmodernidad y la nostalgia por un origen perdido que se sitúa en la cultura oriental de su elección, esto es, el deseo de regresar a ese origen y la imposibilidad de realizarlo.

**Palabras clave:** Jesús Aguado; José Watanabe; eurotaoísmo; orientalismo; poesía postmoderna en español.

**Abstract:** This study starts from the concept of "Eurotaoism" to approach the poetic production of Jesús Aguado and José Watanabe, where a clear influence of oriental literatures can be perceived. The article investigates how both authors express in their texts the malaise of postmodernity and the nostalgia for a lost origin that is situated in the oriental culture of their choice, that is, the desire to return to that origin and the impossibility of achieving it.

**Keywords:** Jesús Aguado; José Watanabe; eurotaoism; orientalism; postmodern poetry in Spanish.

---

## INTRODUCCIÓN

En las primeras décadas del siglo XX las vanguardias desplegaron las posibilidades del arte, dilatando el espectro de lo estético para incluir en él

configuraciones, experiencias o ensayos que antes habían quedado fuera de los territorios de los géneros. La continua experimentación vanguardista sometió a continuo escrutinio la esencia y la frontera de las convenciones artísticas tradicionales, dejando tras de sí un paisaje de formas confusas, un panorama desterritorializado y una pregunta acerca de la condición del arte que aún no ha sido apaciguada. Bajo el filo de esta pregunta se han situado las empresas estéticas que sucedieron a la efervescencia vanguardista. Si las vanguardias prometían fundar de nuevo el arte y reinventar el mundo, la continua sucesión de actividades vanguardistas y la acumulación de aventuras estéticas terminaron por institucionalizar la energía desinstitucionalizadora del arte, fijándola en lo que Octavio Paz llamó la “tradicción de la ruptura” (1998: 17). El arte se disponía a celebrar día tras día el fin del arte, pero este no aparecía en el horizonte.

Sí llegó la resaca de la celebración, el agotamiento de las energías utópicas y la descreencia de las promesas regeneradoras. Tal cansancio se instauró en el arte occidental en la década de los sesenta y desde entonces dictaminó la bancarrota del arte para lo que quedaba de siglo XX. La postmodernidad fue el nombre que recibió la época en que, ni finiquitada ni reinventada, el arte se veía obligada a continuar fatigadamente sus compromisos prometeicos. En lo que se refiere a la literatura, se decantaron en las palabras las vivencias culturales e históricas del siglo. El lenguaje destilaba una experiencia de corrupción y “acumulación histórica” (Sontag, 1997: 29) que hacía cargar el uso estético de la lengua con el excesivo peso del fracaso de la vanguardia y de las decepciones humanistas de la II Guerra Mundial. La literatura traslucía la “duda radical” (Hassan, 1975: xii) que socava todo discurso bajo la constelación postmoderna. De ahí la pertinencia del término de “literature of exhaustion” que propuso el escritor y crítico literario John Barth para la escritura postmoderna (2000), acrisolando tanto el agotamiento de las energías vanguardistas como el desánimo acerca de los discursos y las comunicaciones humanas.

En esta coyuntura, la creación poética que prescinde de postulados adánicos se ve exigida por esta experiencia postmoderna del lenguaje exhausto y corrompido. Ante ella, algunas posibilidades de la escritura pasarían por recurrir a otras tradiciones culturales que no han sufrido el agotamiento o el desgaste que la postmodernidad predica de Occidente. En este sentido puede leerse la creciente influencia de literaturas orientales que fertilizan la poesía en lengua española, solidaria del “actual renacimiento asiaticante” que registran otras esferas de nuestra sociedad

según Peter Sloterdijk (2001: 57). El filósofo alemán interpreta la presencia de elementos de la espiritualidad zen o del pensamiento taoísta como una respuesta ante el desgaste postmoderno. Así, la cultura “bucea en los mundos de la antigua sabiduría oriental para abrir a la postmodernidad, cuya corrupción parece amenazadora, no incurable, vías hacia lo nuevo, lo inédito, lo inaccesible” (2001: 57).

El “eurotaoísmo” de Sloterdijk puede resultar un concepto útil para analizar algunas escrituras que tantean soluciones orientales a problemas occidentales.<sup>1</sup> No obstante, se empleará el concepto de una forma laxa, ya que este ensayo no se hará cargo de todas las dimensiones que este acarrea ni dará cuenta de toda la complejidad de su contexto, es decir, del debate intelectual en el que se inserta. Son otros los objetivos. De manera que el “eurotaoísmo” supone tan solo el punto de partida, pues lo que aquí se propone no es “aplicar” íntegramente el concepto del filósofo alemán, sino apreciar la problemática de esta estrategia poética y cultural señalada por Sloterdijk a través de la escritura de dos autores contemporáneos que se inspiran en culturas orientales. Ciertamente, el “eurotaoísmo” carga sobre sí un deseo y acude en respuesta de una necesidad experimentada socialmente, pero ahora nos interesa investigar en qué medida deseos y necesidades se expresan poéticamente y se satisfacen —o se frustran— en la escritura.

Además, el prefijo que emplea Sloterdijk se circunscribe a un espacio geográfico y cultural muy marcado, que no se cumple en este ensayo. Sustituyo aquí el objeto europeo de la reflexión de Sloterdijk por una perspectiva trasatlántica. Los dos poetas estudiados —Jesús Aguado (Madrid, 1961) y José Watanabe (Trujillo, 1945)— escriben ambos en español, pero la procedencia de uno es peninsular y la del otro hispanoamericana. De manera que el término “eurotaoísmo” se empleará con alguna licencia, proyectando sobre la poesía de Aguado y Watanabe los rasgos que nos interesan, ya explicitados. Con el empleo del término me limito, por tanto, a analizar las búsquedas poéticas de Aguado y Watanabe; no es el momento —por ahora— de hacerse cargo de la problemática de dimensiones sociológicas sobre la “cinética política” y la ideología moderna del progreso a la que inicialmente apuntaba el concepto acuñado por Sloterdijk.

<sup>1</sup> Como en el caso de Sloterdijk, mi empleo del término no implica una fidelidad a los presupuestos filosóficos o religiosos del taoísmo por parte de los poetas analizados.

## 1. LA FUGA CIRCULAR DE LA ESCRITURA: JESÚS AGUADO

La influencia de la cultura hindú en la poesía de Jesús Aguado no se ciñe a un momento determinado. Los elementos de origen hindú aparecen a lo largo de su trayectoria literaria y actúan como referentes en distintas dimensiones creativas. Así, en la obra de Aguado encontramos poemarios de nítida inspiración hindú, como es el caso de *Los poemas de Vikram Babu* (2000) o el más reciente *Dice Kabir y otros poemas* (2019).<sup>2</sup> Además del empleo de estos heterónimos en el terreno creativo, Aguado explora su relación espiritual con la cultura hindú en *Benarés, India*, un libro de viajes donde el poeta relata en breves prosas su estancia en la ciudad del título.

Estos y otros textos reflejan la atracción que siente Aguado hacia el acervo cultural del país. Tal atracción no desemboca, por cierto, en la conversión del autor a alguno de los sistemas filosóficos o religiosos que crecieron o se desarrollaron en India. Aguado no adopta como propio ni el hinduismo ni el budismo; no los convierte en parte integrante de su identidad. Para no caer en la ilusión de las conversiones fáciles, Aguado se esfuerza en preservar la distancia cultural que lo separa de estas tradiciones, precisamente para proteger el valor de alteridad que adquieren en su desarrollo intelectual. A sus viajes geográficos y mentales puede aplicarse lo que el poeta escribe en *Diccionario de símbolos*: “[...] un recorrer territorios que debería constituir siempre la constatación de la existencia autónoma del otro, que es el infinito, lo radicalmente distinto, el misterio de los misterios, el espejo tachado, uno de los orígenes de la palabra dios” (2010: 162).

Parte del atractivo de la alteridad emana a veces de la antigüedad de la otra cultura. Así lo sugiere Sloterdijk: “la nueva asiomanía debería ser la señal de que partes creativas de la civilización poscristiana tratan de comprenderse a sí mismas recurriendo al pasado; pero esta vez de manera que este no pueda admitirse como antigüedad propia, sino como una antigüedad bajo forma ajena” (2010: 59). No extraña, por tanto, que en la escritura de Aguado lo milenar se nimbe de sugerencias. Así sucede con

<sup>2</sup> Vikram Babu es un heterónimo inventado por Jesús Aguado, quien define a su personaje como “un cestero devoto a la orilla del Ganges del siglo XVII” (Aguado, 2018: 71). Por el contrario, Kabir fue un poeta indio, también tejedor en las orillas del Ganges, que forjó una espiritualidad ecléctica donde convergían elementos de las religiones islámicas e hinduistas, exasperándolas a las dos por igual (Aguado, 2017: 195).

Benarés, que acumula en sí los valores que Aguado adscribe a la cultura hindú:

[...] Benarés parece un desplegable, una imagen extendida que en cualquier momento alguien doblará y volverá a confinar en el interior de un libro [...]. En cualquier momento podría desaparecer, está desapareciendo. [...] Lo más real y lo más irreal a un tiempo: tan antigua que hace siglos que ya no existe y tan presente que, en efecto, y sin necesidad de ser hindú para sentirlo, uno presente que el centro de eso —Eso, sea lo que sea— nos otorga peso y medida; una ciudad, por cierto, sin futuro, ya que en ella todo se disuelve, todo se libera [...] (2018: 109)

Aquí cristalizan las tensiones en las que centro este análisis: la pugna entre lo real y lo real; entre el “peso y la medida”, por una parte, y la desaparición, por otra. En el pasaje citado, dos fuerzas contradictorias convergen en la contemplación del paisaje urbano. La antigüedad de la ciudad nos ofrece un correlato de la estabilidad, de la duración; mientras que el presente —y mucho más el postmoderno— entraña una experiencia de la desaparición, de la fugacidad. Si nos detenemos lo suficiente en el texto, se averigua que la experiencia que narra es altamente aporética, pues la volatilidad de la metafísica postmoderna se amalgama con la longevidad de la ciudad india. Lo que el análisis desgrana sucede en realidad simultáneamente: ambas fuerzas conforman una misma vivencia de duración y de desaparición, de ser y de no ser.

Lejos de resultar tangencial, la aporía que expresa este pasaje de *Benarés, India* articula en realidad el pensamiento poético de Jesús Aguado. Sus ideas sobre la poesía se caracterizan por una especie de indecisión entre el centro que nos da “peso y medida” y la disolución propia de la metafísica postmoderna. En numerosas ocasiones Aguado aporta definiciones de lo poético que podrían alinearse bajo la “ontología débil” que Vattimo considera propia de la postmodernidad. Así, se encuentran en *Heridas que se curan solas* aforismos de signo claramente postmoderno. Afirma a este respecto Aguado “preferir la invisibilidad a la presencia (ese totalitarismo del ser)” (2020: 11), y en otro aforismo encontramos ecos deleuzianos: “La poesía más que nunca: para poner paz, para alimentarnos en medio de tanta miseria, para hacernos rama, araña, barro, avispa [...]” (100). La poesía queda aquí definida como una acción que colabora con el devenir, como una aventura de ser hacia otro, de devenir-otro, que, como se recordará, fue el objetivo fundamental de la

empresa filosófica de Deleuze y Guattari (2020).<sup>3</sup> No obstante, la “invisibilidad”, los estados de ser líquidos, provocan un vértigo que Aguado en el mismo libro de aforismos corrige: “La poesía es el fundamento de las cosas, el ser de las cosas, aquello gracias a lo cual las cosas, hasta la más minúscula, encuentra un lugar donde reposar. Este lugar donde reposar se llama lenguaje” (2020: 104).

Según se entresaca del pasaje citado de *Benarés, India*, Aguado experimenta la antigüedad de lo hindú como un “centro” que estabiliza la excesiva fluidez de un ser licuado o liquidado. Aunque esta experiencia no sea definitiva —pues Benarés es también un escenario de desapariciones—, en Benarés destella una solidez a la que aferrarse cuando el devenir se siente, en ocasiones, como malestar, como cansancio de no ser.<sup>4</sup>

Tales inquietudes, aporías e irresoluciones postmodernas de Aguado se textualizan en *El fugitivo* (Pre-Textos, 1998), libro que se sitúa en una zona media de su trayectoria poética. El poemario concentra dentro de esta trayectoria una notable importancia, que demuestra el hecho de que la poesía reunida del autor, publicada en 2011, se titule epónimamente. Entre las composiciones del libro, orillo ahora los textos que forman parte de la sección “Poemas fugitivos” para centrar el análisis en el poema extenso que conforma el núcleo del poemario de Aguado.

Cierto carácter narrativo impregna “El fugitivo”. El poema en cuestión relata una historia cíclica de la existencia. La composición es así una historia del tiempo que rastrea el origen en el estallido del Big Bang y muestra la progresiva expansión de las cosas hasta deflacionar en el mismo punto que aglutinó y aglutinará el cosmos. De hecho, el poema largo principal se abre y se cierra con la misma palabra: “todo”. Aguado aclara en entrevista con Francisco José Cruz: “en un único punto está contenido

<sup>3</sup> Como afirma Vicente Luis Mora, los textos de Aguado “tienen una adscripción intelectual, en el sentido de que están escritos bajo la égida invisible de algún pensador concreto, o de varios. Así, *El fugitivo* dialoga con el pensamiento de Gilles Deleuze; *Lo que dices de mí* con Lacan [...]” (2011: 12).

<sup>4</sup> Hacia el final de *Benarés, India*, Aguado formula este malestar: “Demasiada poesía en mi vida me ha vuelto ingrátido. Floto en el azur escandiendo sílabas de éter, buscando el metro exacto para decir adiós a todo esto. Lejanísimo, remoto: ya casi nadie puede verme [...] Y entonces me digo: tengo que aprender a pesar. Ser mi propio lastre. Atarme sacos de arena a la cintura, atragantarme de bollos de crema. Lo que sea con tal de librarme de la liviandad que me difumina metro a metro en la oscuridad agresiva de las centellas y los meteoritos [...] Que la prosa sea mi lastre, mi bollos de crema, mi señora gorda, mis kilos de más. Que la prosa me devuelva a la tierra sin condenarme a ella”. (2018: 163-166).

todo el Universo; este punto, eso sí, está custodiado por el tiempo, el cual a veces lo confunde con una piedra, arma su honda con él y lo lanza hacia nosotros” (1995). De manera que “El fugitivo” narra el despliegue de este Absoluto, así como su progresivo repliegue en el mismo “punto” al final del tiempo. Se trata así de la narración del origen, pero articula al mismo tiempo el deseo de regresar a ese origen.

El deseo es protagonista en “El fugitivo”. En la cosmogonía de Jesús Aguado, el tiempo engendra el deseo. El todo se desmigaja y empieza así la carencia, la necesidad que una cosa siente por otra. Podríamos decir entonces que la historia y el deseo son lo mismo: un despliegue del tiempo, una separación del Absoluto. Esto se lee claramente en el primer poema del libro, que narra el nacimiento de las cosas a partir del deseo:

todo estaba en un punto hasta que vino el tiempo  
 hasta que vino el expulsado  
 puso el punto en su honda y lo lanzó  
 con la fuerza que brota de la nada  
 una miga de pan que se deshace  
 una miga de pan que al deshacerse  
 va creando las aves que las comen  
 las cuales a su vez necesitan reposo  
 y originan los bosques [...]. (2011: 227)<sup>5</sup>

El deseo despliega la historia y el cosmos: el pan genera aves que lo apetecen y la necesidad de reposo de las aves origina los bosques. El motor de esta cosmogonía es la carencia y la querencia. En este primer poema ya se advierte la herencia intelectual de Aguado, cuyo viaje hacia el punto original se coordina con un remontarse a las fuentes centenarias del pensamiento indio. En efecto, la relación entre la existencia en este mundo y el deseo, entre la rueda de las encarnaciones y la necesidad, se halla teorizada en los principales textos de la India.

El monje budista Nāgārjuna (150-250 d. C.), en *Versos sobre los fundamentos del camino medio*, muestra en diversos pasajes la relación de causalidad entre el deseo y la cadena de nacimiento de los seres: “Cuando [las presunciones] «yo» y «mío» han desaparecido externa e internamente / el apego cesa; a partir de la desaparición del yo, desaparece el nacer”

<sup>5</sup> Cito “El fugitivo” en la edición de *El fugitivo. Poesía reunida (1985-2010)* (Vaso Roto, 2011).

(2002: 124). Y también: “las formas visibles, los sonidos, los gustos, los tangibles, los olores, las ideas / son los seis objetos de la pasión, del odio y de la ofuscación [así se conciben]” (149). Por otra parte, las *Upanishads* acuñan una noción de deseo muy similar, según la cual la percepción y existencia de los diversos seres en los que el punto original se dispersa depende radicalmente de alimentar el deseo personal. Cuando Sankara comenta la *Kena Upanishad*, escribe: “Pero cuando se trata de alguien que mantiene sus deseos y no tiene la comprensión suficiente, los mismos ritos experimentados en los Vedas y en la tradición conducen al camino del Ser y el regreso a este mundo”, ya que “si se siguen los impulsos naturales que son opuestos a las Escrituras habrá degeneración en los más bajos seres [...] y los seres se transforman en pequeñas criaturas constantemente sujetas al nacimiento y la muerte” (2001: 35). El filósofo advaita y comentarista de las *Upanishads* Sankara expresa la doctrina hindú que postula la incesante reencarnación y el devenir en el *sansara* para quienes se dejan llevar por sus deseos.

Las Upanishads ofrecen además una metáfora que estructura la trama de “El fugitivo”. En la *Śvetāśvatara Upanishad* se lee: “¡Que Aquel que, como la araña, se ha envuelto a sí mismo en los hilos múltiples de la naturaleza, me conceda la fusión con el Absoluto!” (2001: 217). Los hilos, metáfora espacial de nuestro andar el tiempo, se enredan en la maraña de lo que existe, pero en el centro de esta telaraña cuelga la criatura que ha engendrado lo que existe. Así, la primera persona del poema de Aguado —que, desde que el tiempo lo lanzó, “huy[e] con un hilo en la mano” (2011: 228)— vive mientras enreda su hilo con el resto de hilos pertenecientes a las demás criaturas: “un punto que respira sin soltarse del hilo / que va tendiendo el hilo por las habitaciones / como vías de un tren que va inventando / pasajeros en todas las esquinas” (232). El hilo de cada cual recorre el espacio como un vehículo movido por la fuerza del deseo: la generación inventa “pasajeros” para su viaje. No obstante, la vida junto a los hilos nos entrama en un confuso cordaje que encorseta nuestro movimiento y en el que, como en toda maraña, es difícil reconectar el cabo con su otro extremo, es decir, con el origen: “pasajeros que enredan sus hilos y hacen nudos / forzándoles a unirse para siempre / pasajeros que sueñan con tijeras” (234). A estos pasajeros, otro personaje, “el fogonero” —un trasunto más pedestre de a quien se invoca en las *Upanishads*— los anima a deshacerse de los hilos, a que “arrojen al fuego sus nudos que alimenten / el vapor de la máquina con ellos” (235).



El problema al que se enfrentan estos personajes que pertenecen al mundo sumamente esquemático de “El fugitivo” no es que posean un hilo, sino que el hilo se anuda a otros hilos y paraliza así el flujo que conecta la vida con el origen:

en el nudo se pudren los hilos y las manos  
 que se vuelven tirantes como barco en el puerto  
 el ancla y la maroma tensa sobre la bita  
 no la estela los saltos del delfín las corrientes  
 marinas las gaviotas el catalejo el humo  
 o los siete colores que teje el arco iris [...] (2011: 237)

La trama argumental del poema queda ahora dibujada: “El fugitivo” relata el modo en que nacemos de un todo, pero ese “todo” lentamente se transforma en la maraña de movimientos individuales que conforman el tejido de lo social. El poeta se fuga de lo social mediante la práctica de la poesía: “La labor de un poeta (o la labor, al menos, de un poeta como yo), es buscar el afuera, aprender (y enseñar) a escaparse de las diferentes cárceles que el Yo (y sus múltiples asociados institucionales, también los pertenecientes a las instituciones Poesía, Literatura, Pensamiento o Arte) alza para controlarle a uno [...]” (Aguado, 2011b: 560). Así, “El fugitivo” coordina una crítica al encorsetamiento de las conductas sociales y el deseo de regresar al origen.

De estas premisas se extraen corolarios más o menos evidentes: que el nudo es un nodo donde el flujo se apelmaza en identidad determinada por las circunstancias y la historia, que la identidad es una forma comunitaria de explotar la individualidad —“todos quieren lograr ese botón / del hilo que me lleva de la mano / ponerle a trabajar en sus minas de tiempo” (2011: 241)— y que el yo-poeta es el fugitivo que da nombre al poemario —“soy el que escapa el fugitivo aquel / al que persiguen los tapices / y las telas de araña / [...] espías disfrazados de red no de mendigos” (240) y “soy el que escapa el fugitivo aquel / al que persiguen sus miradas / [...] sus opiniones y sus libros el café de las siete / la sombra de su cuerpo en primavera” (243)—. Pero el método de escape de este fugitivo acaba siendo, en una lectura atenta de los versos, altamente problemático, cuando no incluso contraproducente.

Para acceder a esta problemática, podemos situar el texto a la luz de otro lugar de la escritura de Jesús Aguado, *Benarés, India*. Aquí el poeta testimonia lo que podríamos llamar el horror del fugitivo, pues narra el

crecimiento de los barrotes desde el seno de su propia interioridad: “de ser un punto diminuto dentro de mí ha pasado a ser estos férreos barrotes que me rodean y que sólo ahora creo saber cómo doblar [...] mi cárcel habría pasado a ser el hecho de intentar escaparme de la cárcel —y mi laberinto, el empeño de encontrarle una salida—” (2018: 28-29). Proyectando esta idea al poema en cuestión, interpretamos que el proceso mediante el que el sujeto poético se metaforiza como “fugitivo” contiene al fin y al cabo la trampa que lo captura. El fugitivo es atrapado así en las formas lingüísticas que lo solidifican como definición: “soy el que escapa el fugitivo aquel” (2011: 240), definiciones que vuelven a aparecer en otros puntos del poemario. Estas definiciones ponen de manifiesto una petrificación metafórica, que coagula el ser en aquello que el ser no es. Al definirse a sí mismo como “fugitivo” se produce una objetivación apolínea del devenir dionisiaco o una tensión entre la estabilidad del ser y la fugacidad del fugitivo —por retomar la aporética experiencia identificada en *Benarés, India* en el epígrafe anterior—.

Contra el anudamiento en las definiciones —que se apropian de los mecanismos de la metáfora—, la esperanza de liberación se cifra en la figura de alguien que hace volar una cometa, demostrando la naturaleza liviana y aérea de nuestros hilos. El volador de cometas es también “alguien que sea fuente y un punto y una fuente / de la que mane agua y más agua y más agua” (238). Si “El fugitivo” acabara aquí, al libro acecharía cierto esquematismo que disuelve demasiado fácilmente nuestras complejidades en la búsqueda del origen cósmico. No obstante, el tartamudeo que concentra las repeticiones en el momento en el que ese origen se nombra pone en escena la dificultad de este proyecto. La aparición del origen queda recubierta en el poema por una espesura metafórica que concentra pero complica la determinación del origen, que es a la vez un punto, una fuente y alguien que viene volando una cometa. La metáfora nombra pero desdobra el punto que se supone uno. Esta dificultad retórica queda reflejada en las repeticiones en las que el lenguaje trastabilla. Al decir las distintas entidades que el punto puede ser, se dispersa el punto en esas entidades y silencia otras que también es, pues ese punto, recuérdese, concentra el universo entero. Los nombres que recibe el punto quedan además determinados por los deseos que la trama de los hilos crea. Es quien vuela una cometa con un hilo porque de otra forma los nudos “nos atan al puerto a la frontera” (2011: 238); es una fuente porque previamente tenemos sed y necesitamos quien “nos dé de beber” (238); es un sencillo hilo y un sencillo punto porque nosotros somos

un nudo. La estructura metafórica que permite decir el origen lo desglosa según nuestros deseos. Por tanto, la palabra es el tiempo mismo que inicia este des-glose: “palabra que se parte en mil palabras / carozo que se escupe y que germina / todo un campo baldío” (239).

En este momento del análisis se atisba la ambivalencia del lenguaje. La metáfora, ciertamente, desemboca un ser en otro ser, pero, paradójicamente, esta desembocadura selecciona una dirección del devenir e incluso fija momentáneamente lo deviniente. No en vano, nombrar supone para Nietzsche la manifestación de un anhelo apolíneo en quien intuye con angustia el fondo dionisiaco en el que se encuentra: “El carácter simbólico del lenguaje, un resto de la objetivación apolínea de lo dionisiaco” (2004: 34). La ambivalencia de la metáfora nos hace palpar en “El fugitivo” un malestar que se genera cuando dos impulsos tironean del individuo postmoderno en direcciones contrarias. Uno de ellos previene de la alienación mediante una afirmación del ser, el otro predica que la afirmación del ser es la alienación. Uno de ellos aspira a alcanzar el punto original y el otro celebra el devenir en el tiempo.

En los momentos de mayor lucidez de “El fugitivo”, Aguado se ata al mástil de su barco para poder escuchar los cantos de sirena del Absoluto sin perder el rumbo de la postmodernidad. Entonces sabe situarse, como opina Sánchez-Mesa, entre la filosofía europea más contemporánea y el milenarismo pensamiento hindú (2007: 30). La misma tensión se encuentra en el corazón del lenguaje poético, pues la metáfora ofrece una definición que paraliza y dispersa con un mismo gesto —yo soy el fugitivo, el punto inicial es la fuente—. Así, el laberinto que llevamos dentro no es la creencia en el ser o en el devenir, sino el sostenimiento de ambos impulsos irreconciliables: el entrelazamiento entre lo dionisiaco y lo apolíneo que Nietzsche situó dentro de toda obra de arte. Tal tensión es la aporía misma, aquello que no tiene salida o de lo que se sale muy difícilmente.

A partir de aquí, se inicia en “El fugitivo” una cuarta sección donde los poemas adelgazan progresivamente para figurar cierta borradura, cierto olvido del poder de desglose de la palabra, necesarios para la satisfacción del deseo de Absoluto:

vamos barriendo todo  
 una mano y un hilo van barriendo todo  
 miradas opiniones el café de las siete  
 los tapices los nudos  
 los pasajeros y las vías

de tren que cruzan las habitaciones  
 la casa el guano el cuervo  
 las aldeas las manos los tambores  
 los árboles las migas de pan somos (2011: 251)

El poema funciona como una figura retórica para casi todo el libro: una correlación diseminativa recolectiva que quiere recoger las imágenes sembradas a lo largo de los poemas y conducir las de nuevo al redil del centro inicial. Con esto se pretende robarle al tiempo sus imágenes, sus palabras, sus hechos, hacer de él algo cada vez más pequeño e insignificante: “el tiempo cada vez más cachorro de tiempo” (2011: 256), dice uno de los versos del libro, que acaba —poniendo entre paréntesis la última sección, “Poemas fugitivos”, que de todas formas no está numerada como las demás y eso la “saca” intencionalmente del conjunto—:

el tiempo ese cachorro acorralado  
 que gañe en la negrura ante el peligro  
 que está tan asustado que acaba refugiándose  
 dentro de un punto palpitante un punto  
 que le calma borrándole del todo (2011: 258)

El tiempo se ha borrado, se ha convertido en un “cachorro acorralado” que termina por refugiarse en “un punto”. Este “punto” no deja de ser una metáfora que a lo largo del poemario ha circulado. Ahora llega el momento de su cuestionamiento más definitivo, pues el “punto” no aparece. Este signo de puntuación no figura al final de la palabra “todo”, reuniéndola, y su ausencia invita a pensar que no se ha llegado a ningún final. Hay que seguir, pues, leyendo y la palabra “todo” nos remite inequívocamente al inicio del poema, ya comentado. La estructura de la huida del fugitivo resulta, paradójicamente, circular: el fugitivo acaba en el mismo lugar donde empezó, aquel paraje del que quiso huir en una especie de metempsicosis hindú que nos trae de vuelta a los sufrimientos y penalidades de este mundo. El deseo de huida ha engendrado el laberinto y el tiempo finalmente ha triunfado sobre su borradura para enviar al huido de vuelta al inicio de la rueda de las reencarnaciones. La rueda, lejos de engullir el tiempo, lo propulsa.

La ausencia del punto como signo ortográfico en el texto expresa la vana remisión en que consiste la búsqueda del “punto inicial”. El punto no existe ya que el estatus del signo mismo queda comprometido por la

dinámica metafórica que vehicula el deseo. El signo pliega y reúne significante y significado, pero la metáfora recuerda la separación en que se basa toda significación, según la cual una entidad está en lugar de otra. La ausencia tipográfica del punto resalta la carencia fundamental de esa palabra-punto que satisfaga el deseo del fugitivo. El deseo apunta hacia aquello que no está, lo convoca a su presencia, igual que un signo remite a otro ausente que completa su significación según el paradigma funcional de la metáfora. Si la metáfora, como hemos visto en “El fugitivo”, disemina al nombrar, transparenta en el plano de la significación la misma escisión que el deseo pone de manifiesto en el ámbito de la presencia. El deseo indica de por sí una carencia que requiere una presencia, una sed que postula la existencia de su fuente, un pájaro que engendra en la entraña de su agotamiento una rama donde descansar.

Las últimas consecuencias de este análisis refieren el deseo y su infortunio que vehicula la escritura poética. Aguado ha pretendido una narración poética del origen, pero la palabra se vuelve incapaz de desandar el camino andado y encontrar el punto original donde se reúne todo lo que existe. El deseo frustrado del fugitivo atañe además al “eurotaoísmo” de Aguado, que pretende recuperar de las fuentes culturales del budismo y el hinduismo un “punto” donde el ser se estabiliza. Pero la búsqueda poética del todo no apacigua la aporía experimentada entre el ser y el devenir, pues todo viaje hacia el origen no es más que el despliegue de un tiempo cronológico que nos aleja más del origen. La ausencia del punto final representa de esta manera la frustración de la búsqueda y en tal ausencia destella la contradicción que mueve al poeta postmoderno atraído por una antigüedad irrecuperable. En última instancia, ese deseo de cerrar en un punto aquello que ya no puede replegarse nos ofrece el documento sentimental de una escritura que arrastra dentro de sí la aporía de reavivar una antigüedad escrita a cada paso. Este breve comentario acaba, pues, lejos de una solución, con una pregunta: ¿cómo escribir la borradura del tiempo que separa la postmodernidad de las fuentes culturales a las que Aguado acude? Pero debemos dejar en suspenso esta cuestión para retomarla complementada a la luz del análisis del otro poeta propuesto en este estudio.

## **2. LAS HUELLAS BORRADAS DE LA HUIDA: JOSÉ WATANABE**

La biografía del poeta peruano José Watanabe pone en escena una problemática distinta. El caso de Jesús Aguado puede interpretarse como

un turismo cultural que, atraído por las posibilidades intelectuales de otras culturas, emprende un viaje hacia la cuna de estas para nutrirse de sus contenidos y tomarlos como posibles puntos de referencia para el pensamiento y el sentimiento propios. Sin embargo, Watanabe mantiene una relación más estrecha con las culturas orientales, dada la ascendencia japonesa que le viene directamente por parte del padre, un emigrado nipón establecido en Perú. Si Aguado reconoce la inconmensurable alteridad cultural que lo separa del budismo zen y el hinduismo, la relación de Watanabe con las culturas orientales resulta más dialéctica. En él siempre está abierta la posibilidad de construir su identidad con algunos contenidos orientales legados desde la rama paterna de la familia.

Por eso, muchos críticos han leído la poesía de Watanabe como “un trabajo sobre la propia subjetividad en el territorio del lenguaje” (Lee-DiStefano, 2008: 154). La poesía se convierte de esta manera en el lugar donde la identidad se negocia con las coordenadas a las que uno pertenece. El concepto de “negociación” implica una construcción dialectizada de la propia subjetividad, que no se reduce a la aceptación o al rechazo de la herencia nipona. Por una parte, Watanabe se sabe heredero de la tradición cultural japonesa que aprendió de su padre y que encuentra en el haiku uno de las principales cristalizaciones textuales. El padre de Watanabe era asiduo lector de este tipo de composiciones, que fueron, según el propio poeta, “el primer lenguaje poético que conocí” (2008: 76). En numerosas ocasiones ha definido Watanabe su estilo poético como un “haiku recreado” (en Tsurumi, 2012: 155), una libre interpretación de la estrofa que se desvía de la métrica canónica, conservando hipotéticamente el espíritu de estas composiciones. Por otra parte, críticos como López-Calvo (2013: 163) y, especialmente, Muth han criticado esta adscripción rígida de la poesía de Watanabe a “nociones esencialistas de lo japonés” (Muth, 2021: 11). El propio Watanabe, si bien apela en numerosas ocasiones al origen nipón de su padre, también ha levantado la voz contra las interpretaciones de su poesía que la consideran exclusivamente como portadora de valores orientales (en Muth, 2021:11).

Como en el caso de Jesús Aguado, la apelación a la cultura japonesa y la experiencia de lo oriental nos llega en la poesía de Watanabe arrojada en una intensa aporía que deja sentir sus conflictos en la obra del poeta. En estas páginas, ceñiré el análisis al poema “Imitación de Matsuo Basho”, perteneciente al poemario *El huso de la palabra* (1989). La elección de este poema se justifica casi en el título que Watanabe le otorga. En él reconoce el poeta que su composición sigue de cerca el modelo del autor

japonés y, en concreto, de su poético cuaderno de viajes *Oku no hosimichi*, que como el poema de Watanabe combina prosa y haiku —tal y como aprecian Muth (2014: 12), Tsurumi (2012: 155) y López-Calvo (2013: 172).

“Imitación de Matsuo Basho” narra la historia de dos jóvenes amantes que se fugan. En el texto, uno de ellos asume la primera persona del plural y relata el modo en que seduce a la mujer y la convence para la huida. Ambos escapan a caballo de la ciudad y se esconden en la sierra, evitando los poblados donde puedan reconocerlos y delatarlos. Los protagonistas alcanzan por fin una alejada aldea y se refugian en una pequeña posada, donde consiguen una humilde pero suficiente habitación. El segundo párrafo concluye con una imagen que resume lo que llevamos de historia: “Ella, azorada y hambrienta, mordía a mi lado una manzana” (2021: 64). La manzana simboliza en este momento del relato la entrega de la mujer a la tentación que suponía la proposición de fuga de su amante.

En plena sierra, los amantes contemplan cuando se asoman por la ventana otra imagen que también adquiere más adelante, al final del texto, densidad simbólica: “Desde el pie de nuestra ventana los trigales ascendían hasta las faldas riscosas donde pastaban los animales del monte. Las cabras se perseguían con alegre lascivia y se emparejaban equilibrando peligrosamente sobre las agujas rocosas. Ella cerró la ventana y yo empecé por desatar su largo cabello” (2021: 65). Incitados por el retozo de los animales, los amantes se disponen a gozar también del amplexo sexual, que Watanabe anuncia con suma delicadeza al mencionar únicamente el gesto tras el que se adivina la unión posterior. Mediante la secuenciación de las acciones, Watanabe enuncia una especie de sintonía entre las cabras montesas y los amantes fugados. Todos están sometidos al ritmo de la Naturaleza, que en este caso impele al sexo, aunque este se desarrolle “peligrosamente”, sobre el abismo, que para las cabras montesas es el despeñadero rocoso pero para los amantes supone el abandono de las convenciones y comodidades sociales en pos de la libre consecución del deseo. Watanabe sugiere así una relación estrecha entre el abismo y el eros, como si la conciencia del riesgo, en vez de suprimir o refrenar el impulso sexual, lo incitara.

La historia de “Imitación de Matsuo Basho” no finaliza, sin embargo, con los amantes disfrutando de la mutua compañía en la posada perdida en la sierra. El mundo “civilizado” reclama de nuevo su presencia. El tiempo pasa y los amantes regresan a la sociedad de la que se fugaron: “Fuimos rebeldes y audaces. Sin embargo, ahora nos perdonan nuestras familias y

nos perdonamos nosotros mismos. Nuestro hogar ha sido tardíamente consagrado. Eso es todo” (2021: 65). La apasionada fuga ha quedado como un recuerdo de rebeldía cuasi adolescente cuyo fervor tarde o temprano pasa. Los amantes pierden entonces su relación con el abismo. Por eso su pasión se resiente y el narrador expresa entre la resignación y el arrepentimiento: “Nunca traicioné otras grandes verdades porque quizá no las tuve, excepto el amor que me hizo edificar una casa, excepto el amor que nunca debió edificar una casa” (65). Sin duda, en las palabras del amante se paladea la nostalgia del abismo perdido en la aceptación social. Lo que se echa de menos es esa relación más estrecha con la Naturaleza sacrificada en el altar de la civilización.

Al final del poema, el narrador ensueña el regreso a la posada de la sierra. Allí no podrá recobrar la pasión del amor suspendido sobre el abismo, pero quizá exima la irreversibilidad del tiempo perdido con una advertencia a futuros amantes que, como ellos, escapen de la sociedad a la montaña:

A veces pienso cabalgar nuevamente hasta esa posada y colgar en su puerta estos versos:

En la cima del risco  
retozan el cabrío y su cabra  
Abajo, el abismo. (2021: 65)

En primera instancia, el poema parece una reflexión sobre el amor y su difícil relación con las normas sociales, incardinándose así en una larga tradición que medita sobre la inconmesurabilidad entre eros y civilización que se remonta al menos hasta Freud y el surrealismo. Pero, sin necesidad de negar la centralidad de la pasión en la composición de Watanabe, la composición abre además otras vías de interpretación que ahora nos resultan más sugerentes. Podríamos considerar que en el poema Watanabe formula una experiencia de alienación que en este caso se expresa en términos eróticos, pero que no tiene por qué circunscribirse a estos. El poema textualiza un conflicto entre los protagonistas y la sociedad en la que viven que se escalona en dos fases: la huida necesaria para realizar su amor y el regreso resignado al seno de lo social en que los amantes se lamentan de la Naturaleza perdida. Si abstraemos por un momento la anécdota erótica, sustancia indudable del poema, extraemos del texto una preocupación por la Naturaleza perdida, por una suerte de pureza que los



amantes solo hallan en proximidad al abismo donde los animales se aman. Así, se obtiene una interpretación del poema que atiende a una alienación respecto a la sociedad en la que se vive, que pretende curarse en el origen natural perdido y que por último se revela como irrecuperable por irreversibilidad del tiempo.

Desde esta lectura, el poema no solo vale como relato de un amor-pasión, sino como reflexión sobre el conflicto entre Naturaleza y sociedad, origen y cultura, que se acomoda con naturalidad dentro de las preocupaciones principales de la poesía de Watanabe. Aquí también puede leerse “la necesidad de aproximarnos a otras prácticas culturales excluidas, hecho que permite dar una respuesta a la crisis del mundo occidental (pérdida de valores, racionalidad instrumental, barbarie tecnológica)” (Fernández Cozman, 2009: 15), pues la aproximación a la Naturaleza por parte de los amantes para escapar de la crisis de una sociedad que impide la realización de la pasión se solapa con el dispositivo textual que Watanabe escoge para narrar la anécdota: la imitación de Basho y la composición del haiku, motivos que provienen de un “origen” cultural supuestamente perdido en el mestizaje que caracteriza al poeta peruano.

En este sentido, la imagen de las cabras refuerza el deslizamiento hermenéutico que aquí se propone y que enfoca ahora la relación del poeta con su origen como posible asunto del poema. En su brevísimo comentario del poema, Tsurumi introduce unas palabras de Watanabe que señala la procedencia de la imagen de las cabras: “Watanabe noted in our interview that he always admired the goats of Laredo that jumped without looking: «Estaban siempre paradas, serenas frente al abismo, como si fuera la vida, la muerte o el amor»” (2012: 155). La escena de las cabras en este poema no está elegida arbitrariamente: resuena con el valor de aquello que nos marcó en la infancia y regresa ahora, en el texto, traído al hilo de la historia de los amantes. Las cabras, por tanto, no solo simbolizan la pasión ante el riesgo, sino que están marcadas con el signo del origen. Pertenecen a Laredo, al origen natal de Watanabe, a un paisaje en que su padre trabajó como emigrado nipón. Tal valor refuerza, por tanto, la lectura propuesta.

Existe, pues, una solidaridad entre el deseo del regreso a la naturaleza y el retorno de Watanabe a la cultura de la que proviene su familia paterna mediante la escritura de un “haiku recreado”. Ahora bien, si el regreso por parte de los amantes a ese momento de la pasión en que esta fulgura sobre el abismo resulta en última instancia imposible, también el fracaso amenaza sobre la remisión textual a la “pureza” esencialista de la cultura japonesa y al de todo origen en general. Esto no solo se averigua en el

incumplimiento de las reglas tradicionales de la traducción del haiku al castellano —que suele observar la medida estrófica de cinco, siete y cinco sílabas distribuidas en los tres versos—, sino que viene sobre todo introducido por el título de la composición. El poema se sabe una “imitación”, esto es, una copia, la reproducción de un original, no el original mismo. Mediante el concepto de “imitación”, Watanabe señala la lejanía en que queda el origen buscado y, al mismo tiempo, la imposibilidad de ocupar el lugar de ese origen, de la misma manera en que los amantes no pueden volver a habitar en la posada de la sierra.

El primer párrafo del texto advierte tempranamente de tal imposibilidad: “Ella trepó ágilmente a la grupa de mi caballo y así cabalgamos hasta las primeras estribaciones de la sierra. Bordeábamos los poblados y con ramas desgajadas íbamos cubriendo nuestras huellas” (2021: 64). La última frase pasa desapercibida como anecdótica astucia de los amantes cuando se empieza a leer “Imitación de Matsuo Basho”, pero en este contexto de lectura la cita adquiere una especial relevancia. Al borrar las huellas tras su paso, los amantes impiden cualquier persecución, incluida la de ellos mismos cuando pase el tiempo y deseen regresar a esa prístina pasión. Se hace así imposible remontarse hacia la posada de la sierra. Si esto es así, también las huellas culturales que le permiten a Watanabe el retorno mediante la escritura poética al origen paterno perdido están borradas. El poema queda como testimonio de esa búsqueda imposible.

Si esto es el poema, su materia —el lenguaje— está condenado también a una búsqueda imposible. Al final del poema, la escritura se vuelve sobre sí misma y durante los últimos compases medita sobre su propia condición. El poema se cierra no en vano con un acto de escritura y vale como reflexión sobre esta. El amante, decíamos, fantasea con regresar a la posada de la sierra y colgar en ella un haiku. Este haiku no nace en el momento de la pasión, cuando los amantes compartían con las cabras la alegre lascivia sobre el abismo, sino en el recuerdo, cuando la pasión ya está perdida. La escritura nace de una disociación entre la palabra y la experiencia, una y otra separadas por el tiempo, por la acumulación de lo social a lo largo de los años. Esto, por cierto, parece contradecir uno de los rasgos fundamentales del haiku, y que consiste en que el poema cifra una percepción del paisaje. El haiku exige la presencia, la sensación. Por el contrario, el haiku que quiere colgar el amante en la puerta de la posada emerge de una situación contraria: el escritor arrancado de la experiencia. Watanabe, al describir el haiku, da cuenta de esta aporía:

Shoogi no quería que los lirios se percataran de su presencia porque, al estar allí, se sometía al riesgo de tener que escribir el poema. Teóricamente, el haijin, o escritor de haikus, preferiría no tener que escribir su hallazgo poético. Desearía que todos los hombres estén junto a él y que todos, unánimemente, tenga la misma instantánea percepción. Pero está solo. Entonces, sin afectaciones y del modo más notarial posible, intenta provocar o reproducir en el lector la experiencia que a él le fue revelada. (2008: 76)

El amante, como haijin, desea compartir su aprendizaje. Que otros, al tener la misma “instantánea percepción”, continúen el desafío de vivir al borde del abismo, como las cabras. Reproduce además la escritura “del modo más notarial posible”, pero todo este proyecto se hunde al considerar que, en el poema de Watanabe, no hay percepción instantánea en el momento de la escritura, no hay realidad que notificar, sino un recuerdo que cada vez más se decolora en el tiempo. Se trata de esta manera de una escritura que alude a una realidad diferida, perdida en el tiempo. La escritura no nace de la presencia, sino de la distancia que se abre entre la presencia de las cosas y el acto de la escritura.

La problematización de la teoría del haiku que sugiere Watanabe entronca así con los postulados de la teoría del lenguaje postmoderna. La escritura del poema se ve afectada por esa diferancia infinita que Derrida postuló en *De la gramatología*. La escritura no se ancla en la realidad de lo referido, sino que la palabra genera una distancia inabordable entre la palabra y la cosa. No hay un modo de saltar del signo a su significado y, por tanto, no hay un modo de recobrar la experiencia a partir de su escritura. O, como escribe Derrida en otro texto sobre autobiografía —y ya hemos visto los contenidos autobiográficos del poema de Watanabe—: “[El signo escrito] comporta una fuerza de ruptura con su contexto, es decir, el conjunto de presencias que organizan el momento de su inscripción” (1989: 358). Por eso, en última instancia, el amante tan solo acaricia la idea de escribir un poema que al final no escribe. Es como si, al refrenarse de escribirlo, el haiku se borrara y existiera tan solo potencialmente, como una hermosa idea cuya realización no es factible, pues no puede en el fondo regresar a la posada. El poema de Watanabe es así un texto que no quiere ser escrito para no testimoniar la “fuerza de ruptura” del signo. Es, en la medida de lo posible, un poema que se lamenta de existir: un poema borrado, tachado.

Las consecuencias de esta entrada del poema en la órbita de la postmodernidad inciden de lleno en el problema de la identidad con que comenzamos el comentario sobre Watanabe. Si la escritura era el modo de asir un origen perdido y transformarlo en un elemento de la subjetividad propia, si la escritura era una herramienta que trabaja la propia subjetividad para negociar con las culturas pasadas y presentes, la diferencia del signo implica el constante alejamiento de aquella cultura que se pretende asir para la transformación subjetiva. Entonces, la cultura japonesa queda como un horizonte de escritura, irrebalsable, inalcanzable. Por eso, la dialéctica identitaria que despliega la escritura de Watanabe no terminó nunca. La identidad siempre tiene que ser negociada con las culturas a las que pertenecemos, precisamente porque, como los amantes del poema, jamás podemos ocupar plenamente el lugar del origen.

## CONCLUSIONES

En su influyente libro *Orientalismo*, Edward Said reflexiona sobre la relación dialéctica que las culturas occidentales han mantenido con las orientales. Por una parte, Said critica la estructura que aporta “al oriental su inteligibilidad e identidad” como una “compleja serie de manipulaciones inteligentes que permitían a Occidente caracterizar a Oriente” (1990: 63). Tal estructura que garantiza la legibilidad de Oriente en códigos occidentales reduce en el fondo una complejidad y diversidad a beneficio de la caricatura. Sin embargo, entenderíamos mal la intención de Said si extrajéramos de aquí la conclusión de que el otro resulta para Occidente ininteligible y hemos de reforzar enfáticamente —y éticamente— su ininteligibilidad. En realidad, Said también desentraña la trampa ideológica que contiene esta estrategia de comprensión del otro: “‘ellos’ pasan a ser ‘ellos’ y tanto su territorio como su mentalidad son calificados como diferentes de los ‘nuestros’” (80). Esto genera una expectativa de diferencia que resulta igualmente impositiva, una dinámica que presenta al extranjero como un otro absoluto que afirma nuestro lugar (94 y 95).

Esta dialéctica funciona igualmente en los textos que hemos estudiado. Jesús Aguado mantenía este pulso identitario con las culturas hindúes. Sin llegar a asumirlas como parte de un ideario filosófico o religioso, Aguado no puede resistirse al atractivo con que Oriente lo apela para darle “peso y medida”. Watanabe problematiza igualmente la cultura japonesa como parte de su identidad. De indudable ascendencia nipona e

influido por sus formas culturales, su poesía no cesa de forcejear con una plena adscripción que soslaya otras influencias, otros rasgos identitarios, y difiere constantemente su identificación con lo oriental.

Significativamente, ambos poemas textualizan una misma emoción: el deseo de regresar a un tiempo más antiguo e incluso al origen. “El fugitivo” es un poema que se borra y se deshace en el intento de regresar al “punto” original, al todo del que surgió la diversidad y el tiempo. “Imitación de Matsuo Basho” es a su vez un relato acerca de la irreversibilidad del tiempo, de la irrecuperable pasión primera, de cómo se borran los caminos que conducen al pasado. Espoleados por el deseo, Aguado y Watanabe escriben como quien extiende los dedos intentando asir algo que se aleja. Pero su escritura no aferra lo que desea, pues los sueños del origen están condenados a la insatisfacción. La escritura misma, aunque movilizada por el deseo de volver al origen, se despliega en el tiempo que nos aleja del origen y lo difiere constantemente: ningún punto cierra la búsqueda del “punto” en el poema de Aguado; los amantes jamás regresarán a la posada de la sierra en el poema de Watanabe.

Por eso, en ambos poemas se registra una especie de dolor de “haber sido” y el consecuente deseo de borrar el tiempo, aunque esto signifique borrar en última instancia la escritura que da cuerpo al tiempo. En sus respectivos modos, Aguado y Watanabe borran su poema como quien quiere borrar el tiempo. Paradójicamente, esta “poesía borrada” se yergue como posibilidad de la escritura en el contexto de la postmodernidad, que predica —como vimos en la introducción— lo difícil o lo imposible de la escritura. La “poesía borrada” de este “eurotaoísmo” da cuenta así de las frustraciones del lenguaje, pero al mismo tiempo lo mantiene vivo. Convierte la condición postmoderna del lenguaje en el modo de expresar, si no un logro, al menos sí un deseo. Aguado y Watanabe esgrimen un lenguaje nostálgico que nos da una pista además sobre el “eurotaoísmo” identificado por Sloterdijk.

La comparación de ambos poemas nos permite por último entender el mecanismo psicológico de un fenómeno cultural que halla en la poesía tan solo una de sus expresiones. El “eurotaoísmo” se ve atraído por las culturas orientales porque fulgura en ellas el origen perdido, el destello de un tiempo anterior a nuestros problemas y malestares postmodernos. Pero este deseo topa con la irrecuperabilidad de esta diferencia, que solo puede experimentarse —y realizarse— bajo la forma de la nostalgia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Jesús (2010), *Diccionario de símbolos*, Sevilla, Paréntesis Editorial.
- Aguado, Jesús (2011), *El fugitivo. Poesía reunida (1985-2010)*, Madrid, Vaso Roto.
- Aguado, Jesús (2011b). “Nota final”, en *El fugitivo. Poesía reunida (1985-2010)*, Madrid, Vaso Roto.
- Aguado, Jesús (ed.) (2017), *¿En qué estabas pensando? Antología de poesía devocional de la India, siglos V-XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Aguado, Jesús (2018), *Benarés, India*, Valencia, Pre-Textos.
- Barth, John (2000), “The Literature of Exhaustion”, en *Textos sobre el postmodernismo*, Ed. Cristina Garrigós, León, Universidad de León.
- Cruz, Francisco José (1995), “Preguntas a Jesús Aguado”, <http://franciscojosecruz.blogspot.com/2012/05/preguntas-jesus-aguado.html> [02/05/2023].
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2020), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1989), *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Fernández Cozman, Camilo (2009), *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*, Lima, Cuerpo de la Metáfora Editores.
- Hassan, Ihab (1975), *Paracriticism. Seven Speculations of the Times*, Londres y Urbana, University of Illinois Press.
- Lee-DiStefano, Debbie (2008), *Three Asian-Hispanic Writers from Peru: Doris Moromisato, José Watanabe, Siu Kam Wen*, Lewiston, Edwin Mellen Press.

- López.-Calvo, Ignacio (2013), *The Affinity of the Eye. Writting Nikkei in Peru*, Tucson, University of Arizona Press.
- Martín, Consuelo (ed.) (2001), *Upanisad. Con los comentarios advaita de Sankara*, Madrid, Trotta.
- Mora, Vicente Luis (2011), “Piezas para un puzzle”, en *El fugitivo. Poesía reunida (1985-2010)*, Jesús Aguado, Madrid, Vaso Roto.
- Muth, Randy (2014), “José Watanabe: haiku y la construcción de la identidad”, en *Cuadernos CANELA*. 25. pp.7-16.
- Muth, Randy (2021), “Poetry, Identity and Being «Japanese»”, en *The Poetic Artistry of José Watanabe. Separating the Craft from the Discourse*, Cham, Springer International Publishing.
- Nagarjuna (2002), *Versos fundamentales del camino medio*, Barcelona, Kairós.
- Nietzsche, Friedrich (2004), *Fragmentos póstumos*, Madrid, Abada.
- Paz, Octavio (1998), *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- Said, Edward (1990), *Orientalismo*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- Sánchez-Mesa, Domingo (2007), “El cristal y la llama. Nuevos rumbos en la poesía española del cambio de siglo”, en *Cambio de siglo. Antología de poesía española. 1990-2007*, Hiperión, Madrid.
- Sloterdijk, Peter (2001), *Eurotaoísmo. Aportaciones a la crítica de la cinética política*, Barcelona, Seix Barral.
- Sontag, Susan (1997), *Estilos radicales*, Madrid, Taurus.
- Tsurumi, Rebecca Riger (2012), *The Closed Hand. Images of the Japanese in Modern Peruvian Culture*, West Lafayette, Purdue University Press.

Vattimo, Gianni (1985), *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milán, Garzanti.

Watanabe, José (2008), “Elogio del refrenamiento”, en *El poeta y su trabajo*. 30. Universidad Nacional del Litoral, <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2666> [02/05/2023].

Watanabe, José (2021), *Poesía completa*, Valencia, Pre-Textos.