

es que la experiencia *edénica* se suspende para *nosotros* siempre en un *ahora* y un *aquí*, del que comparte la precariedad y la limitación. (Lo mismo ocurre también en «Cuento de dos jardines», donde el poeta precisa de repente: «Hoy,/ A eso de las cuatro,/ A la altura de Mauritania,/ Una ola estalla» (*Lad*, p. 130). O sea, en ambos casos se trata de recordar que la «eternidad» de la que el hombre puede gozar *radica* en un lugar y un instante preciso.)

Pero no es sólo la «limitación en el tiempo» lo que impide que la «perfección» adquiera rasgos arquetipales y petrificantes; es también el hecho de que todo aquí parece estar *en movimiento*. O sea, ese «mundo de quietud» que reposa en sí mismo no se inmoviliza nunca del todo. Así, a la *subida* real, efectiva, del *poeta* (en el texto) corresponde la disolución de la «escritura» que se vuelve transparente. Corresponde un «azul» que se abre sobre «todos los azules» en tanto que se despliega el «abanico de los álamos». Pero a esa misma «subida» corresponde igualmente la imagen del «mirlo» que, «más aire que pájaro», está anunciando en la «paz suficiente» del jardín ese *otro* movimiento «vertical» que se llama *canto*. Y ¿cómo *no* pensar evidentemente aquí en el poema «Himno futuro»¹⁵, en aquel final del poema, donde el «himno» irrumpía en lo alto como una «columna de luz» y un «chorro de agua»? (*Lib.*, p. 204).

Lo que ese «ámbito feliz» está designando, en definitiva, es el instante admirable de un «equilibrio» o, mejor aún: de una «tregua». Y lo que su «perfección» nos deja entrever ahora, al abrirse de nuevo, es *otra* cosa que ya no se llamaría «perfección», sino —como lo dijo Yves Bonnefoy—: *imperfección*.

Si estoy mencionando aquí por segunda vez a Bonnefoy, no es sólo por el gusto académico de establecer comparaciones fortuitas entre Paz y Bonnefoy, sino porque existe un parecido real, efectivo, podríamos decir un «parentesco» entre estos dos poetas —al menos tocante a su concepción del «acto poético». Así, en la estética de Bonnefoy, la meta que se trata de alcanzar *realmente* no es la «perfección». Mejor dicho: ésta no debería ser más que un *umbral*, algo que invita a ser «traspuesto» a su vez. Lo que habría que hacer en el momento mismo de alcanzar la perfección es ponerla en entredicho de nuevo, es desgarrarla, negarla de nuevo. Sólo así sería posible evitar que la «perfección» fuese «prisión».

Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire./ Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.

Ruiner la face nue qui monte dans le marbre./ Marteler toute forme toute beauté.
Aimer la perfection parce qu'elle est le *seuil*./ Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte.
L'imperfection est la cime¹⁶.

Si esta concepción de la «hermosura» en el arte está en lo más hondo del pensamiento de Bonnefoy, encontrará su expresión más explícita en

¹⁵ Cf. *en Libertad bajo palabra*, FCE, México, 1968, pp. 204-205 (*Abrev.: Lib.*).

¹⁶ Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, *Mercure de France*, Paris, 1958, p. 35.

un poema de *Hier régnant désert* (1958), que termina con el verso: «L'imperfection est la cime» (un verso que designa asimismo el título del poema). Ahora bien, si estoy destacando este verso, no es sólo porque nos remite a la «perfección abierta» de Paz sino porque volvemos a encontrarlo en su introducción a la poesía de Matsuo Bashô, en *Sendas de Oku* (1970)¹⁷.

La imperfección es la cima (*Sen.*, p. 11), leemos en *Sendas de Oku*, donde Paz, al hablar de la estética japonesa y, en particular, del «voluntario inacabamiento» que la define, se refiere explícitamente a Bonnefoy. Al mismo tiempo, Paz nos advierte que ese ideal de «imperfección», de «inacabamiento», pues, no es —en la poesía del Japón— sino una «figura» o «proyección» de otra de las características propias del arte japonés que es la importancia otorgada a la *vivacidad* —un término que, como sabe todo lector de Paz, desempeña asimismo un papel decisivo en el pensamiento de este poeta.

Ahora bien, ¿cómo definir en dos palabras ese término de «vivacidad»? Podríamos definirlo como el «juego» o «ritmo» de *la vida y la muerte*. Así, lo que la «vivacidad» nos deja entrever es que, en cada instante del vivir, la vida es inseparable de la muerte que la niega y que —en último término— es también su «fuente» y «resorte». Pero veamos ahora cómo Paz define la «imperfección» en *Sendas de Oku*:

[...] los poetas y pintores japoneses podrían decir con Yves Bonnefoy: «la imperfección es la cima». Esa imperfección [...] no es realmente imperfecta: es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia, conciencia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro. El arte japonés, en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes —porque son sólo un instante— de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad (*Sen.*, p. 11).

Entramos aquí, en realidad, en otra de las «redes» de reverberación poética, en las que habría que detenerse, y que es la *intertextualidad*, aunque prefiero hablar aquí de una «red de ecos». Una red que se teje, en este caso, entre tres poetas diferentes, a la vez que profundamente unidos por esa misma experiencia poética de la «vivacidad: mortalidad». Experiencia que lleva al reconocimiento de que lo que designa la «cima» no es la «perfección» sino la «imperfección»; al reconocimiento de que es en la «desgarradura» de la «perfección», en su «abertura», donde vislumbramos la posibilidad momentánea de alcanzar una *plenitud suficiente*.

Pues bien, ateniéndonos ahora a ese «nexo» o «ritmo» de la vida/muerte que designa el «eje» de la «vivacidad», no es difícil descubrir en el final de «Felicidad en Herat» (con su acentuación de la *forma* y la finitud) y en el de «Cuento de dos jardines» (con su *disolución* de toda forma) dos

¹⁷ M. Bashô, *Sendas de Oku* (Trad. de O. Paz y E. Hayashiya), Seix Barral, Barcelona, 1981 (Abrev.: *Sen.*).

instantes/extremos de aquel movimiento en el que —según Paz— el mundo cobra cuerpo para disolverse de nuevo.

Podríamos decir incluso que, en lo que se refiere a esos «finales», «Felicidad en Herat» y «Cuento de dos jardines» son poemas *complementarios*, poemas que pertenecen ambos a un mismo «juego pasional» que, en la terminología paciana, se llama precisamente *vivacidad* y que, en aquella de Bonnefoy, queda definido como *acto de la presencia* (*L'improbable*, pp. 28-29).

Pero lo que cabe subrayar es que, para ambos escritores, la tarea del poeta no consiste en «preservar» la «esencia inmutable» de las cosas sino en «hacer posible», en *preparar*, digamos, su advenimiento a la presencia. Su inminencia. Es, en efecto, ese *movimiento* hacia la presencia lo que importa, lo que distingue el «objeto vivo» del *concepto*. (Así, tanto para Paz como para Bonnefoy el objeto *aparece* como a través de un movimiento adverso que lo borra. Inversamente, *desaparece* en el momento en que se afirma su presencia.) Lo que importa —leemos, por ejemplo, en un pasaje de *L'improbable*— es «la presencia como acto», ya que es ese «acto» el que «rescata» al objeto de su «muerte» definitiva, que sería la *fijación conceptual*.

Ahora bien, si, como vimos antes, Paz había utilizado un verso de Bonnefoy para precisar el papel de la «vivacidad» en la poesía japonesa, he aquí que, para definir el «acto de la presencia», Bonnefoy utiliza a su vez un término «paciano», en cierto modo, ya que habla de la «vivacité de l'être», ya que habla, pues, él también, de *vivacidad*.

L'objet sensible est *présence*. Il se distingue du conceptuel avant tout par un acte, c'est la *présence*.

Et par un glissement. Il est ici, il est maintenant. [...] Dans la mesure où il est présent, l'objet ne cesse de disparaître. Dans la mesure où il disparaît, il impose, il crie sa présence [...]. S'il meurt, il ouvre à cette union dans l'absence qui est sa promesse spirituelle, en elle il achève de s'accomplir. En elle, en se manquant à lui-même, en se creusant comme une vague, il oppose au concept la vivacité de son être, et dit que cette présence était pour nous (*L'improbable*, pp. 28-29).

En realidad, si, tanto para Paz como para Bonnefoy, la «perfección» tiende a desgarrarse para abrirse sobre la «imperfección», es con el fin de asegurar, antes que nada, la *vida* de las cosas. Una «vida» que no es eterna duración sino, en cada instante, irrupción y advenimiento. Una vida semejante, en cierto modo, al «parpadeo», al *centelleo* de las estrellas, cuya luz aparece y desaparece casi simultáneamente. Para ambos poetas la «perfección» no puede ser sino umbral y *tregua*: «Y llamé a esa *media hora* —decía Paz en «Felicidad en Herat»—: «Perfección de lo finito».

Ahora bien, si los últimos versos de «Cuento de dos jardines» y de «Felicidad en Herat» representan como los dos tableros de un mismo díptico, es en el interior de un *mismo texto* donde irán «alternando» —en el poema «Vrindaban»— «finitud» e «infinitud», «movimiento» y «quietud». Esta vez,

además, estas oposiciones se presentan como una confrontación entre el poeta y un *sadú* —como un «encuentro» que es, sin embargo, asimismo un «desencuentro», puesto que el «sadú» no toma parte en la conversación sino con «borborigmos» (*Lad.*, p. 60).

Ido ido
Desde su orilla me miraba
Me mira
Desde su interminable mediodía
Yo estoy en la hora inestable
El coche corre entre las casas
Yo escribo a la luz de una lámpara
Los absolutos las eternidades
Y sus aledaños
No son mi tema
Tengo hambre de vida y también de morir
Sé lo que creo y lo escribo
Advenimiento del instante
El acto
El movimiento en que se esculpe
Y se deshace el ser entero
Conciencia y manos para asir el tiempo
Soy una historia
Una memoria que se inventa
Nunca estoy solo
Hablo siempre contigo Hablas siempre conmigo
A oscuras voy y planto signos (*Lad.*, pp. 62-63).

Verdadera *profesión de fe* en la que Paz declara con sorprendente seguridad: *Sé lo que creo y lo escribo*, este texto destaca, en primer lugar tal vez, por la importancia otorgada al *diálogo*, revelándose aquí de paso la estructura esencialmente «dialogada» del pensamiento paciano. Una estructura que resalta tanto más aquí cuanto que el interlocutor *no* está contestando. Así, es *frente* a la *soledad* y al *mutismo* del «santo» hindú donde el poeta se define a sí mismo como quien *no está* nunca solo, como quien siempre está hablando con un *Tú*. Y si ese «Tú» nos remite, como es de suponer, a la mujer amada, cabe relacionarlo asimismo con aquel «*otro-que-es-yo*» y que, como sabemos, «habla» en el poema. O bien, más sencillamente aún, cabe relacionarlo con todo aquello «frente» a lo cual el escritor está escribiendo. Así, Paz dirá en *Pasión crítica*: «El escritor escribe siempre frente a algo y muchas veces contra algo»:

Hay que escribir frente a algo, el ruido, la ciudad, los árboles... La literatura es una transgresión, en primer lugar, del lenguaje. Y la subversión del lenguaje se revela también en la actitud del escritor ante la realidad. Cuando digo *contra* no quiero decir con odio. Ese *contra* puede ser amor. En todo caso, la poesía es ruptura del lenguaje o ruptura de la superficie del lenguaje para penetrar en el interior del lenguaje. El arte de escribir se parece al combate, y también al amor (*Pasión*, p. 75).