





en efecto, donde se revelará del todo la índole esencialmente rítmica del enlace de aquellos instantes que tienden a la *encarnación*<sup>13</sup> con aquellos otros, contrarios, que remiten a una *desencarnación y liberación* —tal como lo expresarán los últimos versos del poema: «Se abisma/ el jardín en una identidad/ sin nombre/ Ni sustancia./ Los signos se borran: yo miro la claridad» (*Lad.*, p. 141).

Ahora bien, si la poesía de Paz oscila, al parecer, entre un deseo de «encarnación» y un deseo de «desencarnación», es en el primero de esos dos impulsos, es decir en el movimiento que tiende a la *encarnación* y, por tanto, también a la *limitación*, en el que quiero detenerme ahora. Se trata de un movimiento que nos devuelve, pues, al reino de lo «tangible», a las «formas» que podemos «tocar» —aunque sea sólo con los ojos—, que nos devuelve a la noción de «finitud» e, incluso, de *perfección formal*. Como «respuesta» a la luminosidad incorpórea en la que se resuelve el final de «Cuento de dos jardines», se impone ahora a nosotros *otro* final, que es el del poema «Felicidad en Herat». Un final en el que asistimos a lo que bien podría llamarse el *trunfo* de unas «evidencias ilesas»:

En el Jardín de las Señoras  
Subí a la cúpula turquesa.  
Minaretes tatuados de signos:  
La escritura cúfica, más allá de la letra,  
Se volvió transparente.  
No tuve la visión sin imágenes,  
No vi girar las formas hasta desvanecerse  
En claridad inmóvil,  
El ser ya sin sustancia del sufi.  
No bebí plenitud en el vacío  
No vi las treinta y dos señales  
Del Bodisatva cuerpo de diamante.  
Vi un cielo azul y todos los azules,  
Del blanco al verde  
Todo el abanico de los álamos  
Y sobre el pino, más aire que pájaro,  
El mirlo blanquinegro.  
Vi al mundo reposar en sí mismo.  
Vi las apariencias.  
Y llamé a esa media hora:  
Perfección de lo Finito (*Lad.*, pp. 51-52).

Lo que presenciamos aquí es nada menos que el *advenimiento* del mundo, de un mundo que ostenta la perfección delimitada de un jardín y detrás del cual asoma, por un momento, al menos, el Edén.

Ese advenimiento comprende tanto un «himno a las apariencias» como el rechazo de toda tentación mística. Así la *transparencia* alcanzada como más allá de los signos —«más allá de la letra»— no es la misma que aquella del final de «Cuento de dos jardines» donde los «signos» terminan por

<sup>13</sup> Cf. la «metamorfosis» de la noción de Prajñāpāramitā en «Tú misma», la transformación, el paso del «signo mental» a su proyección tangible y concreta en «Cuento de dos jardines» (*Lad.*, p. 139).

disolverse en una *claridad* indiferenciada. Es, más bien, la *transparencia de las cosas mismas*, que están aquí y que «reposan en sí». Es la «transparencia» que se revela cuando «forma» y «materia» llegan a coincidir del todo, cuando «accidente» y «sustancia» se compenetran de tal manera que ya no es posible distinguirlos.

Una vez más, Paz expresa en este texto su *amor* a la realidad fenomenal, recordando que lo que está buscando no es la iluminación del budista o del sufí, sino esa *plenitud del instante* que, al henchirse de sí mismo, nos permite conocer, nos permite participar en lo que el poeta francés Yves Bonnefoy ha llamado una *suficiencia*:

Ici [...] la réalité muette ou distante et mon existence se rejoignent, se convertissent, s'exaltent dans la suffisance de l'être<sup>14</sup>.

El final de «Felicidad en Herat» no destaca, sin embargo, sólo por su «canto a la forma» sino también por ser uno de los pocos textos en los que el «amor al mundo» coincide con la idea de *perfección y finitud*. En realidad, podríamos reducir el último verso del poema, el verso *Perfección de lo finito*, a una sola palabra, que es la palabra: *perfección*, puesto que «perfección» y «finitud» son términos que se designan mutuamente, como lo recuerda el propio poeta en *Sombras de obras*, cuando advierte que, para los «griegos» ya la «perfección» era «finita»:

La situación de la actual pintura norteamericana —y con ella de todo el mundo— no es quizá sino el resultado final de algo que comenzó con el romanticismo: la erosión de los límites del arte. Desde hace más de doscientos años los artistas han olvidado la vieja máxima griega: la perfección es finita (*Som.*, p. 199).

Ahora bien, es imposible *no* preguntarse si esa «perfección de lo finito» no es, precisamente, lo que se trataría de evitar en la medida, en efecto, en que parece despuntar en ella esa «tentación intelectual» que es el «deseo de geometría» (*Hom.*, p. 45). Es imposible *no* preguntarse si tal «perfección» no sería precisamente una de esas «figuras» que tienden a cerrarse sobre sí y de las que habría, por tanto, que desconfiar.

El «peligro» hacia el cual podría señalar el *triumfo de la forma* en «Felicidad en Herat» no es, sin embargo, más que aparente. Así, habrá que tener en cuenta primero la «corporeidad» del «Jardín» evocado en el poema, ya que no estamos sólo ante una «perfección *ideal*» sino también ante una «perfección *sustancial*». Estamos, sobre todo, ante una perfección «habitada» y «habitabile». Por claras y geométricas que fueran sus formas, el «mundo/jardín» de «Felicidad en Herat» es *plenitud* y, más aún, «plenitud vivida».

Al mismo tiempo, cabe notar la *transitoriedad* de tal perfección, cuya «duración» es limitada. Así, el poeta precisa: «Llamé a esa media hora/ Perfección de lo finito». Lo que esa advertencia, esa «media hora» recuerda

<sup>14</sup> Yves Bonnefoy, *L'improbable*, *Mercure de France*, Paris, 1959, p. 23.