

ALGUNOS PROBLEMAS METAFISICOS DE ARISTOTELES Y "METAFISI-
CA" DE LA ODE ON A GRECIAN URN DE JOHN KEATS: UN ENSAYO
UCRONICO

(Conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía
y Letras de la Universidad de León: febrero, 1983).

Vidal Peña

Más que una disertación general acerca de las relaciones entre filosofía y literatura, he preferido la presentación de un caso particular. Podría invocar, para justificarme, la vocación pedagógica de unas jornadas organizadas por el I.C.E.: un comentario de texto podría servir a modo de ejemplo, o más bien de insinuación, acerca de un inicio posible del planteamiento, ante los alumnos, de un tema tan vasto y multiforme como el de "filosofía y literatura". En cualquier caso, no pretendo que el ejemplo sea muy "ejemplar": sólo una manera posible de proceder, entre otras. En realidad, esta excusa pedagógica sería, en mi caso, más defensiva que otra cosa. Porque lo que en el fondo me ocurre es que me asusta plantearme en general eso de la "filosofía y literatura", pues no me siento con fuerzas para enseñar nada a nadie. Por ello prefiero hablar de un caso concreto, empezar por lo particular, con sólo una remota esperanza de poder elevarme, desde ello, a lo general: quizá ustedes puedan mejor que yo. No sé si lo que voy a decir será muy útil; en todo caso, ya he presentado mi excusa y mi coartada pedagógica, de manera que vamos a empezar.

... ..

Mi propósito es analizar aquí algunos aspectos del que es quizá el más célebre poema de John Keats, la Oda a una urna griega, en términos filosóficos o, más en concreto, metafísicos; más en concreto aún, de cierta metafísica, la aristotélica (aunque Aristóteles juega aquí el papel, desde luego, de una especial síntesis de problemas de la filosofía griega, en general). Advierto desde ahora que voy a tratar de tender un puente entre una muestra de literatura y una muestra de filosofía; de antemano declaro que no es mi intención reducir ninguna de ellas a la otra. No quiero decir que los versos de Keats "se reduzcan" a cierta problemática aristotélica ni, inversamente, que algunos problemas de la metafísica aristotélica sean, "en el fondo", cuestión poética. Para decirlo de un modo más comprometido: me parece que, si

bien es posible ver en la metafísica aristotélica (interpretada de cierta manera) algunas "claves filosóficas" del poema de Keats (sin que, desde luego, el acto de la lectura de éste se agote en la percepción de dichas claves), como luego resulta que esas llamadas "claves" son, a su vez, más problemáticas que resolutivas, más abiertas que cerradas, más insinuativas que conceptuales, entonces -sin que dejemos de llamarlas "filosofía", o mejor metafísica- esas claves no tienen clave, y se acercan a la poesía. No es que Aristóteles diga mejor que Keats lo que éste "querría decir" en su poema (si es que quería decir algo, lo cual yo creo), ni tampoco que Keats exprese mejor que Aristóteles lo que éste habría formulado abstractamente en sus textos metafísicos. Eso sí, creo que ambos vienen a tratar de lo mismo, aunque su inspiración y sus ideales sean distintos; pero acerca de esto diremos algo, como conclusión, al final de nuestro análisis. El puente que trato de establecer entre ellos podría recorrerse, pues, en ambos sentidos, que serían sentidos opuestos de una misma dirección: ésta me parece una buena manera provisional de aludir a aquello de que vamos a tratar.

Ya he dicho que la selección de una obra de Keats para hablar de relaciones entre literatura y filosofía no pretende el valor del paradigma; pero tampoco se trata de una elección azarosa, inmotivada. Porque el ejemplo de Keats, si no decisivo, ni omniabarcante, sí parece significativo. Y ello porque, si nos fijamos en lo que Keats dice a veces y en lo que alguno de sus intérpretes dice, este caso parece representar bastante bien una manera de entender la poesía (o, por mejor decir, el oficio de poeta) que se opone directa y expresamente al oficio del filósofo; así, parece lanzar un reto a quien desea tender un puente entre ambas actividades. Advertido que no soy, ni de lejos, especialista en Keats; sólo conozco algunos de sus poemas como simple lector, e ignoro casi por completo la copiosa bibliografía en torno a su vida y obra. Mi intervención aquí no tiene por objeto aportar ninguna clase de clarificación histórico-crítica sobre el poeta, y de antemano me libero de cualquier responsabilidad en ese sentido. Keats es aquí más bien un pretexto para hablar de la presencia objetiva de contextos metafísicos de pensamiento en lugares culturales muy alejados entre sí: por eso subtitulo estas palabras como "ensayo ucrónico", lo que no me dispensa, desde luego, de aclarar con pruebas las conexiones entre los textos del poeta y los aristotélicos. Abstraídos el tiempo y las causas, dejaría para los especialistas la explicación al pormenor de esas conexiones, si se admite que existen. Pero incluso a un conocedor del poeta inglés

tan superficial como yo es difícil que le pasen inadvertidas algunas palabras suyas en las que se refiere a la oposición "poeta/filósofo" que acabo de mencionar como una especie de reto: oposición vista desde el lado militante de la poesía, por parte de quien ha sido llamado "el poeta por antonomasia". En una carta a su amigo Woodhouse, de 1818 (próxima, pues, a la fecha del poema de que vamos a hablar, que es de 1819) dice Keats, hablando de las notas distintivas del poeta en general:

"En cuanto al carácter poético en sí mismo -quiero decir, esa especie de la que, si soy algo, soy yo miembro- (...) no es él mismo, no tiene yo; es todo y nada; no tiene personalidad; disfruta con luz y sombra; vive gustosamente, sea bueno o malo, esté alto o bajo, vil o elevado. Tiene tanto placer en imaginar a un Yago como a una Imogen. Lo que molesta al virtuoso filósofo, deleita al camaleónico poeta (...) Un poeta (...) no tiene identidad; continuamente está animando y rellenando algún otro cuerpo" (trad. de J.M. Valverde: Historia de la literatura universal, Barcelona, Ed. Planeta, t. III, p. 20).

El poeta parece contraponerse al filósofo porque no tiene identidad (carece de ese fundamento lógico-ontológico, diríamos) ni le importa la moral; sólo quiere fundirse con el mundo, sin adoptar ningún "punto de vista", recreándose en cosas contrarias sin pretender resolverlas, aceptando contrastes sin pretender juzgarlos. Un poeta carece de doctrina, mientras que -se supone- el filósofo sí la tiene: al filósofo sí le importaría identificarse con una concepción del mundo y una moral, desde las cuales comprende y juzga. De ahí la oposición.

Ustedes, y especialmente los pertenecientes al gremio filosófico, se preguntarán seguramente si Keats está hablando de una "filosofía" que represente adecuadamente a la filosofía en general. La pregunta es pertinente. Porque, como es sabido, en la misma época en que Keats escribía esa carta soplaban vientos románticos también sobre la filosofía, y había filósofos (especialmente, en la Alemania idealista) también dispuestos a reconocer (sin dejar de llamarse filósofos) que la realidad es a la vez "luz y sombra", y que tanto la maldad como la virtud colaboran en la conformación de la figura de esa realidad. Si Keats, poeta, dice que el poeta, al no juzgar, no es virtuoso y no "se ofende" como el filósofo, el filósofo Hegel también dirá que "la filosofía no tiene

por qué ser edificante": la filosofía reconoce lo que hay, no se enfada con ello -sino que "se reconcilia"-, pues tanto lo llamado bueno como lo llamado malo contribuyen a la construcción dialéctica de la Idea, es decir, de la Realidad. Y si el poeta Keats pretende que la Belleza está por encima de todo, adoptando, como poeta, una actitud estetizante, también el filósofo Schelling (al menos, en alguna de sus encarnaciones) dirá que el Arte es la coronación del espíritu, lo que mejor expresa el mundo. Hegel y Schelling son, claro está, distintos entre sí, pero al menos alguna de sus perspectivas de "filósofos" no parece desentonar con las pretensiones "poéticas" de Keats, precisamente porque la filosofía del romanticismo, incluso cuando quiere ser lógica, se aproxima al espíritu poético... Pero, aun considerando que Keats está pensando en una filosofía que no agota, sin más, la noción de "filosofía" (y ello es seguramente inevitable, pues hay filosofías, no filosofía), habría siempre, sin embargo, una distancia incluso entre él y sus contemporáneos filósofos románticos: éstos, incluidos los filósofos estetizantes como el Schelling que acabamos de nombrar (o como el Schopenhauer que sólo pone por encima de la poesía a la música, como cima de la comprensión del mundo), se atienen a un esprit de système que Keats ignora como poeta; Keats ni siquiera intenta justificar el puesto de la poesía (como haría un filósofo, aunque fuera filopoético): él declara sólo una complacencia en lo diverso ("it enjoys light and shade"; "it has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen"). Su oficio está en plegarse deleitosamente a las diferencias y contrastes del mundo y la vida, sin doctrina: ni siquiera con la doctrina de justificar la complacencia en esas diferencias y contrastes. Y así el poeta puro se opondrá en cualquier caso al filósofo (incluso a aquél que con él simpatiza); Keats no querrá tener nada de filósofo (al menos, si lo juzgamos por este texto: no falta algún otro que permitiría quizá sospechar en él fluctuaciones en este punto). Como no hay trazas, que yo sepa, de que el poeta inglés hubiera leído a Kant, habra que decir que ejercita de modo inconsciente lo de la "autonomía de la estética", pues su actitud "versa sobre el placer" y "no emplea conceptos", como Kant decía del juicio estético unos años antes; sólo que Keats ni siquiera juzga, al menos en principio (al menos, en cuanto creador), y sí sólo declara, nombra las cosas complaciéndose. José María Valverde ha subrayado muy bien esa actitud "poética pura" parangonándola con la de otro puro poeta, Rilke: "O sage, Dichter, was du tust? Ich rühme" ("Di, poeta, ¿qué haces tú? Yo alabo"). (Valverde, ob. cit., III, p. 26).

Quizá se diga que ese emplazamiento de la Belleza por encima de todo es ya una doctrina, una filosofía implícita... Matthew Arnold, en su introducción a una edición de poemas de Keats de 1880 (introducción incluida ahora en la traducción de algunas obras de Keats hecha por Martín Triana para la ed. Visor en 1982), advertía que la pasión de Keats por la Belleza era una "pasión intelectual" -así dice- "relacionada con la ambición del intelecto", y cita una carta del poeta, escrita muy poco antes de su muerte, en la que afirma: "he amado el principio de la belleza en todas las cosas"; Arnold conecta esa afirmación con la célebre identificación entre Belleza y Verdad ("Beauty is Truth, Truth is Beauty") formulada precisamente al final de la oda que vamos a comentar. Matthew Arnold incluye esas advertencias dentro del contexto general de una defensa (más bien un poco moralista) contra la acusación de "puro sensualismo" que le había sido dirigida a Keats, e intenta sostener que hay en él "intelectualismo", quizá para situarlo en una perspectiva de mejor tono moral. Pero, en oposición a esa manera de ver las cosas, el propio J.M. Valverde ha indicado que la misma defensa del "principio" de Belleza en Keats está hecha en nombre del entusiasmo momentáneo, y no de la reflexión abstracta: justamente en la misma carta antes citada, Keats, inmediatamente después de un párrafo exaltador de la Belleza, cambia súbitamente de tono y añade irónicamente: "pero quizá ni siquiera ahora estoy hablando desde mí mismo, sino desde algún personaje cuya alma habito ahora"; es decir, que también el entusiasmo por la Belleza es entusiasmo poético, y no aserción "doctrinal". Y el propio Arnold no puede evitar la cita de otro texto poco favorable a la versión intelectualista de Keats; el poeta dice: "nada me sorprende más que el instante". Confesión preciosa, al parecer, de a-sistematismo, de i-rreflexión, que, por cierto, tendría bastante que ver con el análisis del texto que alguna vez tenemos que empezar a hacer. Así que, sin más disquisiciones previas (ya hemos dicho que no pretendemos fingir ser especialistas en Keats) y aceptando en principio el reto de un poeta que afirma ser contrafigura del filósofo, vamos a intentar recorrer el espacio "filosófico" de una de las obras de ese poeta.

... ..

La Oda a una urna griega ha dado lugar a este juicio de José María Valverde, siempre muy preocupado por advertir que la poesía debe huir de la filosofía como del diablo, si no quiere perder su condición de poesía:

"El poema nos gusta más si le cortamos los dos

o tres últimos versos, donde se propone una moraleja semifilosófica, con el lema esteticista Beauty is Truth, Truth is Beauty. La gracia de la oda estaba en la pura contemplación del contraste entre la perennidad de las imágenes humanas y la fugacidad de su vida, sin sacar consecuencias que sonaran a doctrina. Sin embargo, ese peso muerto final no llega a empañar la belleza de la oda, lograda por la gracia privilegiada de sus visiones y de las palabras, cristalinas, de reprimido patetismo casi alegre. Como una simple exclamación lírica es como la Oda a un ánfora griega tiene su mejor lectura posible" (Ob. cit., p. 25).

Nuestro comentario, entonces, tiene que contar con esa especie de veto previo: "no toqueis la poesía de la Oda contaminándola de filosofía, porque la estropearéis irremediablemente en su condición de poesía, de pura exclamación lírica"... Lo que yo voy a decir aquí tiene entonces, entre otras cosas, una intención polémica, pues pretende no respetar ese veto que, ejemplificado aquí con el texto de Valverde, sería secundado sin duda por muchos. Porque el caso es que a mí me parece que el "peso muerto semifilosófico" que, según Valverde, está a punto de estropear el poema, no gravita sólo sobre los versos finales, que -siempre según Valverde- serían un añadido reflexivo a una pura efusión lírica, un imperativo epifonema con cierto tono de prédica. Creo que toda la Oda, o prácticamente toda, ejercita (sin nombrarlos como tales) temas metafísicos de una tradición clásica, aunque Keats no fuera consciente de ello (y es muy improbable que conociera el pensamiento griego de otro modo que a través de la literatura, y singularmente de los poetas ingleses filohelenizantes de la centuria anterior; es totalmente inverosímil que conociera profundamente a Aristóteles y, más aún, que conociera una interpretación de Aristóteles que sólo se daría bastante después de la muerte de Keats: por todo ello llamamos "ucrónicas" a estas palabras). Esa sucesión de fórmulas poéticas, de exclamaciones líricas si se quiere (para seguir con la expresión de Valverde) recorrerían, con todo, un ámbito similar al de ciertos problemas metafísicos "antiguos", y eso podría reconocerse en el propio lenguaje del poema: sostenemos que esas connotaciones metafísicas objetivas (es decir, independientes de la voluntad o designio del autor) no podrían ser eliminadas de la lectura del poema sin eliminar, al menos, parte de la connotación del lenguaje utilizado, y eso es todo lo que queremos decir; saque cada cual las consecuencias que le apetezcan.

También Valverde, en cierto modo, cae en la tentación de ofrecer una especie de resumen del "contenido conceptual" de la Oda (pese a consistir ésta, según él, en "exclamaciones líricas"), cuando nos dice que "su motivo puede tomarse como la exaltación clásica del poder inmortalizador de la belleza". Y por cierto que dicho resumen nos parece demasiado "monoconceptual"; estaría entretejido, según creemos, con otros motivos: la riqueza filosófica (o "semifilosófica") de la obra sería mayor. Vamos a ver todo eso con algún detalle.

He aquí el texto de la Oda y su traducción:

I

Thou still unravish'd bride of quietness
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

II

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal -yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

III

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passions far above,
That leaves a heart high-sorrowfull and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

IV

Who are these coming to the sacrifice?
 To what green altar, O mysterious priest,
 Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
 And all her silken flanks with garlands drest?
 What little town by river or sea shore,
 Or mountain-built with peaceful citadel,
 Is emptied of this folk, this pious morn?
 And, little town, thy streets for evermore
 Will silent be; and not a soul to tell
 Why thou art desolate, can e'er return.

V

O Attic shape! Fair attitude! with brede
 Of marble men and maidens overwrought,
 With forest branches and the trodden weed;
 Thou, silent form, dost tease us out of thought
 As doth eternity: Cold Pastoral!
 When old age shall this generation waste,
 Thou shalt remain, in midst of other woe
 Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
 "Beauty is truth, truth beauty", -that is all
 Ye know on earth, and all ye need to know.

Traducción (Martín Triana, Visor, 1982)*

I

Tú, inovia aún intacta de la tranquilidad!
 ¡Tú, hija adoptiva del silencio y del tardo tiempo,
 historiadora selvática, que puedes expresar
 un cuento adornado con mayor dulzura que nuestra
 rima!
 ¿Qué leyenda con guirnaldas de hojas ronda tu forma
 de deidades o mortales, o de ambos,
 en Tempe o en las cañadas de Arcadia?
 ¿Qué hombres o dioses son éstos? ¿Qué doncellas
 reacias?
 ¿Qué loco propósito? ¿Qué lucha por escapar?
 ¿Qué caramillos y panderos? ¿Qué loco éxtasis?

II

Las melodías conocidas dulces son, pero las descono-
 cidas
 aún son más dulces; así vosotros, suaves caramillos,
 tocad:
 no para el oído sensible, sino, más queridos,

tocad para el espíritu cantinelas sin tono.
Hermosa juventud, debajo de los árboles no puedes
dejar
tu canción, ni nunca esos árboles quedarse dormidos;
atrevido amante, nunca, nunca podrás besar,
aunque triunfante estés a un paso de la meta, pero
no te lamentes,
ella no se desvanecerá, aunque tú no tengas tu
deleite,
¡pues por siempre amarás y hermosa ella será!

III

¡Oh, alegres ramas que no podéis arrojar
vuestras hojas, ni despediros de la primavera;
y feliz músico, infatigable,
siempre tocando canciones por siempre nuevas!
¡Amor más feliz! ¡Más feliz, feliz amor!
Siempre cálido y aún por gozar,
siempre anhelante y por siempre joven:
respirando muy por encima de la pasión humana,
que deja el corazón muy triste y hastiado,
frente enfebrecida y lengua agostada.

IV

¿Quiénes se acercan al sacrificio?
¿A qué verde altar, oh misterioso sacerdote,
llevas esa vaquilla que muge al cielo,
con sus sedosos flancos con guirnalda adornados?
¿Qué pueblecillo junto al río o la costa marina,
o construido en la montaña, con pacífica ciudadela,
se ha quedado vacío de su gente, esta piadosa
mañana?
Y, pueblecillo, tus calles para siempre
estarán en silencio y ni alma que diga
por qué estás desierto, podrá regresar nunca.

V

¡Oh forma ática! ¡Bella actitud! Con guirnalda
de mármoleos hombres y doncellas muy bien tallados,
con ramas de bosques y la hierba hollada;
tú, forma callada, nos tientes al pensamiento
de igual forma que la eternidad: ¡fría égloga!
Cuando la vejez desgaste esta generación,
tú seguirás en medio de otro dolor,
que no el nuestro, amiga del hombre, a quien dices:
"la belleza es la verdad, la verdad belleza"; esto
es todo
lo que sabes de la tierra, y todo lo que saber
necesitas.

... ..

Como ustedes ven, el texto está distribuido en cinco estrofas. En la primera y en la última -abriendo y cerrando el poema-, Keats apostrofa al objeto, dirigiéndose a él en segunda persona; en las tres estrofas intermedias, reflexiona sobre -digamos- aspectos de la ornamentación. En la primera estrofa, la urna suscita una serie de preguntas, provocadas por la historia que la urna cuenta ("Thou ... sylvan historian, who canst thus express/a flowery tale"...); en efecto, rondando la forma (shape) de la urna aparecen figuras de hombres, mujeres y animales que ejecutan acciones, en un decorado vegetal. Hay "doncellas reacias" (se supone que ante los intentos por poseerlas de los hombres que las acosan, con mad pursuit); hay luchas por escapar; algún o algunos músicos tocan camarillos, acompañando la escena. Todo ello compone un "loco éxtasis", muy probablemente integrante de una fiesta religiosa, pues (ver estrofa IV) un sacerdote conduce una mugiente vaquilla al sacrificio. No nos importa ahora la caracterización precisa de la fiesta (en términos generales, parece obvio su tono báquico o algo similar); lo que percibimos ante todo es que, rondando la forma de la urna, se desarrollan acciones llenas de movimiento. Pero ese movimiento ha quedado, claro está, perennizado en el mármol: la lucha, la persecución, el forcejeo amoroso, la implícita melodía del caramillo, el súbito mugido de la vaquilla, han quedado quietos, fríos, silenciosos. Si bien la escena es flowery (I, verso 4) y overwrought (V, verso 2), esas connotaciones de movimiento y recargamiento van acompañadas por otras de quietud (quietness, verso 1), silencio (V, verso 4) y frialidad (Cold Pastoral: V, verso 5). Contemplamos una historia movida y recargada a la vez que contemplamos un reposo, pues aquel movimiento ha quedado cuajado, en los relieves de la urna, de un modo definitivo.

Creo que de haber un "motivo fundamental" en el poema sería éste: la contemplación de un quieto movimiento. Keats mismo lo insinúa, muy significativamente, cuando en la última estrofa se dirige al objeto de su canto como para resumir las impresiones que le causa. Esas impresiones le vienen suscitadas por la "forma" de la urna, pero Keats emplea ese vocablo en dos sentidos, correspondientes a los términos shape y form, sucesivamente utilizados en dicha estrofa última. Empieza llamándola "forma ática" ("Attic shape"); como ya sabemos por la primera estrofa (donde también la ha llamado shape: verso 5), esa forma ática está hecha de "guirnaldas de

hombres y doncellas... ramas de bosques, hierba hollada"... y todo lo demás que sabemos. La alusión a esa shape ática lo es a una percepción exterior del objeto, a eso que en él vemos como historia (flowery tale: I, verso 4) que nos cuenta y que constituye, florida y overwrought, su frenesí, su movimiento. Pero inmediatamente, en el verso 4 de esta última estrofa, Keats interpela de nuevo a la que acaba de llamar "Attic shape", y le dice: "tú, forma callada, nos tientes al pensamiento como lo hace la eternidad". Pero "forma" es ahora form, y además silenciosa (como si ya no "contase" nada): aquella forma ática, móvil y florida, suscita ahora el pensamiento -en cuanto forma silenciosa- al igual que la eternidad, es decir, que lo inmóvil.

No parece fortuito, en este momento conclusivo del poema, el empleo de las dos palabras distintas, shape y form. Podría decirse que se trata de sinónimos y que Keats los usa para no repetirse, pero, dado el contexto, creo que debe de haber algo más. Si no miente el Oxford Dictionary, puede haber, sin duda, una sinonimia en primera acepción entre "shape" y "form"; pero en las demás acepciones, parece claro que las connotaciones de "forma" como "aspecto externo" caen del lado de shape y, en cambio, aquellas que aluden a "configuración", "estructura", "modo de ser", etc. (en suma, a lo que entendemos por "forma" en un sentido más abstracto, incluso "esencial" o "formal" en sentido filosófico) caen del lado de form. No es intrascendente que se hable de una pieza musical in sonata form (y no shape), o de literary form o forms of government... En esta última y definitiva estrofa, la shape de la urna va asociada a la percepción de su historiado aspecto, pero su form "incita al pensamiento", en virtud de su silencio y su frialdad (silent form, cold Pastoral), que la equiparan a la eternidad. La urna ha cristalizado en una forma que pertenece al orden del pensamiento, en cuanto que ya no es historia móvil, sino silenciosa y fría inmovilidad.

Sea lo que sea de la contraposición de acepciones entre shape y form, la cuestión subsiste en todo caso. Hay una apariencia de movimiento que suscita el pensamiento porque adquiere la forma de la eternidad, de la quietud, en su marmórea irrevocabilidad sin futuro. Percibimos allí un cambio, pero pensamos porque ese cambio se ha detenido en un reposo eterno; vemos la urna sub specie aeternitatis (y eso lo dice Keats casi literalmente): la escultórica muerte del movimiento lo permite, al detener lo que fue acción, lo que fue serie de acontecimientos, contingencias que la historia de la urna cuenta, a veces de modo explícito, a veces implícitamente

(como las alusiones al pueblecillo que se ha quedado vacío, en la estrofa IV).

Podemos ya insinuar que este "motivo fundamental" de la oda recorrería una experiencia metafísica similar a la que aquí ejemplificaremos con Aristóteles; y, en este sentido, lo de ser griega la urna añadiría importantes connotaciones: no será sólo el vago y genérico "prestigio de lo griego" como fuente de belleza aquello que está inspirando a Keats, sino que en esa urna escogida como objeto poético está en cierto modo escrita una filosofía griega... con independencia de que el poeta sea o no consciente de ello; y eso enriquece objetivamente el mundo de sus alusiones poéticas. Vamos a hacer una primera insinuación comparativa de alcance general.

"El conocimiento" (diánoia), dice Aristóteles, "procede según el reposo y la detención" (Fís., VII, 3, 247 b 10). No es raro que Aristóteles diga esto en su Física, es decir, en la obra que se ocupa especialmente del ser en movimiento. El ser en movimiento es, en la práctica, el de este mundo sublunar; Dios no se mueve, y los astros se mueven de tal modo que es como si no se movieran, ya que la regularidad y circularidad perfectas de su mero movimiento local (sólo tienen movimiento local, sin que les afecte ningún otro cambio) patentiza una perdurable identidad, un no-cambio, y por eso precisamente los astros son divinos, y la tradición hace bien en llamarlos así, (Met., Λ , 1074 b 1-14). Pero en este mundo hay movimientos, y no puede dejar de haberlos (el movimiento es eterno, mantiene el cap. 6 de la Metafísica); el movimiento es una realidad que ha de reconocerse, a despecho de que el auténtico conocimiento consista en "reposo y detención", como acabamos de ver. Lo paradójico es que, como ha notado agudamente Aubenque, a quien seguiremos aquí a menudo en sus análisis de Aristóteles (ver El problema del ser en Aristóteles, trad. esp., Madrid, Taurus, 1981), ese movimiento que, "real" y todo, parece un "obstáculo" para el conocimiento, resulta que en cierta manera lo permite (al menos, por lo que toca al conocimiento de este mundo sublunar): en último término, no habría ni siquiera una teoría del ser si no hubiera predicación (si no compusiéramos en el discurso sujeto y predicado); pero componer algo supone una disociación previa, y esa disociación, junto con el proceso de su asociación, no son posibles sino en el seno, precisamente, del movimiento... Justamente porque las cosas cambian o se mueven hay una teoría del ser (una onto-logía): es decir, pueden distinguirse sentidos del ser (categorías), puede hablarse de ser en potencia y ser en acto (como descripción de lo que "llega a ser" tal o cual cosa

partiendo de una posibilidad, lo cual supone asimismo el movimiento), etcétera. Y, sin embargo, conocer significa parar ese movimiento, pues sólo puede entenderse lo fijo, lo estable, lo inmóvil. Esa sería la paradoja constitutiva de la teoría del ser y el conocimiento en general: el pensamiento solicita reposo, quietud (dicho en otros términos, solicita la esencia, saber lo que algo "es" de un modo estable), y, sin embargo, surge a partir de la experiencia inevitable e imborrable del movimiento. Parece que su ideal, entonces, es el de cancelar ese movimiento: el pensamiento se complacerá en lo inmóvil (Dicho entre paréntesis y vertiginosamente: por eso el objeto adecuado de conocimiento lo constituirían solamente, en cierto modo, los astros y Dios. De hecho, Aristóteles llama "filosofía primera", a la que versa sobre Dios, a la Teología, que considera la οὐσία ἀκίνητος; Aristóteles no identifica "filosofía primera" con "ontología" o "ciencia del ser en cuanto ser" -aunque la tradición postaristotélica sí las identificó-; la filosofía primera, como dice en Met., E, 1, 1026 a 27, se ocupa de la esencia inmóvil, mientras que esa ciencia de nombre incierto que trata de los demás seres -eso que, a veces, llama "ciencia del ser en cuanto ser"- tiene que versar sobre los seres móviles, sobre los seres físicos... El conocimiento de Dios es, pues, superior, pero "no dice nada del mundo", de este mundo sublunar que, inevitablemente, cambia).

De suerte que el pensamiento tiene por objeto lo inmóvil, pero como pensamos acerca de seres móviles, lo único que podemos hacer es imitar con nuestro pensamiento aquella perfección divina inmóvil, y detener en el concepto el fluir de la realidad del mundo sublunar en que habitamos.

Independientemente de la valoración que el uno y el otro tengan de esta constitutiva paradoja (de esa valoración algo diremos al final), me parece que la experiencia a que Keats alude en su Oda es similar a aquella "experiencia metafísica" de Aristóteles, en principio. Justamente el haber cristalizado en una forma quieta es lo que suscita el pensamiento ("thou, silent form, dost tease us out of thought"); pero ese pensamiento, emparentado con la eternidad ("as doth eternity"), sabe que está inmovilizando lo que era móvil: esa historia o relato de la urna (I, verso 4).

De ese motivo fundamental (la quietud de lo móvil) se nutre la especulación metafísica de Aristóteles (que, claro está, recoge toda una tradición griega de problemas) y, según creemos, se nutre también la oda de Keats.

En Keats, la perennidad, ofrecida por la forma eterna de la urna, evoca a la vez el movimiento, que es el congelado argumento de dicha forma; en Aristóteles, el cumplimiento del conocimiento, que "detiene" el "ejército en fuga" de los datos sensibles (Anal. Post., 100 a 12), por satisfactorio que sea, no puede olvidar que esa detención siempre "deja fuera" aspectos reales; el ser móvil es siempre contingente, y suprimirle los accidentes "no esenciales" para considerarlo en su puro ser por sí significa siempre falsificarlo, a la vez que acenderlo. Acerca de esto diremos algo más adelante. Por el momento nos basta con señalar que, en Keats y en Aristóteles, lo fundamental es la experiencia de la tensión entre movimiento y reposo, correlativa a la que hay entre percepción externa y pensamiento; aunque luego esa tensión, como veremos, se resuelva en sentidos distintos, dentro de la semejanza entre ambos.

Tocaremos ahora otro rasgo, asimismo de carácter muy general, que avvicina los problemas aristotélicos a las intuiciones metafísicas recorridas por Keats en este poema. Me refiero a la alusión a un pasado cancelado como componente central de ese espacio metafísico. Para Keats, la reflexión ante la urna es posible porque el objeto posee una forma irrevocable; porque, contando una historia, ésta ya no puede proseguir: ha quedado detenida en el tiempo, eternizada, sin futuro. Las cosas que allí pasan (o mejor, "pasaron"), la variedad de las contingencias (el amante que persigue a la amada, el concierto rústico, la agitación de las hojas del bosque, la vaquilla conducida al sacrificio, e incluso otras contingencias no visibles, pero presumibles como parte de la "historia": la propia música, el altar, el pueblo vacío de habitantes), todo eso ha quedado fijado sub specie aeternitatis: su forma es ya eterna, y así la historia -lo que aquello era, o fue- se ha transformado en un perenne lo que es, por encima del tiempo. Pues bien, según la sugestiva interpretación de Aubenque que aquí hacemos nuestra, un sentido similar poseería el central problema metafísico de la esencia, en Aristóteles, como referencia a un pasado cancelado. Como es sabido (y los filósofos presentes no habrán olvidado), cuando Aristóteles se refiere al sentido principal de la palabra οὐσία (el sentido que pasó más tarde a ser designado como quidditas, incluso como "esencia" por antonomasia), la define remitiéndose al pasado: dice que es τὸ τί ἦν εἶναι (el qué era -o fue- ser... algo). Aquí no podemos volver sobre los célebres y complejos problemas que esa expresión ha venido planteando desde hace mucho tiempo a la exégesis aristotélica. Indicaremos sólo, siguiendo a Aubenque, que Aristóteles identifica lo que

algo es con lo que algo era o fue porque habría un término temporal que, una vez dado, fija los acontecimientos, impide su continuación, paraliza el movimiento y permite, así, detener el tiempo e instalarnos en el eterno presente de la esencia. Es decir, que cuando sabemos lo que algo era (lo que ya fue de un modo definitivo y no puede seguir siendo ya de otro modo: carece de futuro) es cuando sabemos lo que algo es, y conocemos su quidditas, su "esencia" por antonomasia. Sabemos, en suma, qué es Sócrates cuando sabemos lo que era o fue, es decir, tras su muerte. La muerte impide la atribución al sujeto de nuevas contingencias, instaura el "reposo y detención", cuaja una forma definitiva: imita, así, la eternidad del mundo celeste y Dios. La cancelación del pasado permite tratar lo contingente como si fuera necesario, al no poder ya cambiar. La urna inmóvil, silenciosa, fría, eterniza en el mármol una forma y permite la identidad en su contemplación a través de los tiempos como "objeto definitivo": los accidentes de su "historia" no podrán ya devenir, pasar a ser otra cosa que lo que fueron, es decir, que lo que son. (Y para Keats es ésa una condición del deleite ante ella, como veremos luego a propósito de la estrofa tercera). La muerte de Sócrates, al convertirlo en algo de lo que ya podemos decir que era "él mismo", permite tratar los accidentes de su vida -aquel movimiento que le hacía ser y no ser a la vez- en el plano de la necesidad; como en el famoso verso de Mallarmé -todo un compendio de metafísica- podemos decir: tel qu'en lui-même, enfin, l'éternité le change... Sabemos lo que era Sócrates, y así sabemos los accidentes que le convienen esencialmente y cuáles no (si momentos antes de su muerte hubiera cometido una acción contradictoria con su norma de vida, el predicado de "sabio y justo" ya no podría aplicársele); sabemos, pues se ha muerto, lo que era, es decir, lo que es. Tenemos ya (para decirlo con Hegel) el "cadáver de su actividad", y así podemos tener su concepto. La experiencia del poeta y el filósofo parece ser también en este punto fundamentalmente semejante (aunque ya veremos en qué difieren sus reacciones ante ella): la vida queda immortalizada al quedar muerta en el mármol; la historia de Sócrates queda immortalizada en el rigor mortis de su concepto.

Se me dirá que, ya a estas alturas de la comparación, estoy deformando cosas; filósofos como Aristóteles buscarían en cualquier caso un concepto, mientras que poetas como Keats se complacerían en la pura contemplación de aquel pasado congelado. Sobre este asunto del concepto y la contemplación habrá que volver al final, pues constituye un punto decisivo de este comentario. De

momento vamos a dejarlo, y apuntar como genérica coincidencia entre poeta y filósofo esa remisión a un pasado, sin futuro, como condición de la experiencia que ambos transitan: la de la muerte, el silencio, la frialdad, la quietud, como atmósfera de la eternidad.

Partiendo de esas genéricas actitudes comunes, podemos pasar ahora a ver algunas consecuencias específicas: consecuencias obvias en el metafísico Aristóteles, pero que también se dan -me parece- en el poeta que ha reconocido la tensión movimiento-quietud y la oposición vida-muerte como componentes del medio en que su poema respira.

Al final, el poeta nos dice que la contemplación de la "forma silenciosa" de la urna le había estimulado el pensamiento. Y ¿qué es lo que hace Keats, al empezar a dar fe de ese estímulo, es decir, al empezar, sencillamente, el poema? ¿Qué le suscita, antes que ninguna otra cosa, la visión de ese objeto al que llama, de entrada, bride of quietness, pero que en esa quietud encierra (verso 4) un flowery tale móvil, animado? No sin alguna frialdad quizá im-poética, diremos que lo que hace, así al pronto, es una serie de preguntas acerca del quid; lo que hace (véanse sus palabras) es reiterar un interrogatorio what a propósito de los objetos y acciones allí representados. Pregunta qué son esos hombres o dioses, qué doncellas son ésas, qué caramillos, y también qué lucha, qué éxtasis tiene allí lugar. Sin duda sería demasiado ridículo pretender que está haciendo algo así como teoría ontológica, y, desde luego, no pretendo que lo sea. Pero, todo lo "informalmente" que se quiera (y, a fin de cuentas, habría mucho que hablar acerca de la "formalidad" metafísica en general: reconoczcamos, con todo, que hay cierto vocabulario metafísico que podemos llamar "técnico" en virtud de su reiterada consagración histórica), digo que, aunque sea "informalmente", Keats está haciendo, frente a esa historia móvil, y sin necesidad de acordarse para nada del libro Z de la Metafísica de Aristóteles, una serie de preguntas espontáneas por la quidditas: pregunta por la usía en su sentido principal (el nombrado por Aristóteles en Z, 3, 1028 b 33). La urna, como reconoce al final, lo "tienta" o "apremia" al pensamiento; pues bien, sus primeros pensares tienden a identificar los personajes y elementos del cuento que la urna cuenta; identificarlos, es decir, detener su movimiento y preguntarles por su identidad, por su quid. Y Keats pregunta por un qué son que por fuerza es, a la vez, un qué fueron; pregunta por lo que eran cuando vivieron, y esa pregunta está posibilitada porque su vida ha quedado detenida en un instante marmóreo, ha cobrado

un ser actual, resultado de un oculto sucederse de posibilidades; como ya no van a cambiar más, puede uno preguntarse quiénes o qué eran, o son.

Pero esas figuras y acciones quietas revelan inmediatamente el movimiento. Y entonces, inmediatamente, la pregunta por el quid va unida a una reflexión que consistirá muy bien (como quiere Valverde) en exclamaciones líricas, pero que, aparte de exclamar, reproduce a fondo el propio carácter paradójico que el movimiento tiene en su formulación aristotélica. Quizá sea en este punto (patente en la estrofa segunda) donde la "problemática metafísica espontánea" de Keats (por así llamarla, siguiendo la remota sugerencia de un título de García Bacca) manifiesta mejor su ajuste con Aristóteles. Acabamos de ver que la contemplación de un movimiento coagulado suscita una pregunta, más o menos informal, por la esencia, por la identidad de lo móvil; pero el hecho de que eso mismo que está quieto revele inmediatamente el movimiento pone en marcha la consideración del carácter íntimamente paradójico de éste, paradoja que se revela cuando el pensamiento intenta apresararlo; y pensar eso como paradoja pone el "pensamiento" del poeta del XIX en un plano similar a aquel en que se mueve el del filósofo del siglo IV a. C. y viceversa.

Como bien se sabe, Aristóteles había definido el movimiento de una manera bastante curiosa y que a veces ha sido malinterpretada o, mejor dicho, excesivamente simplificada. Dice que es "el acto de lo que está en potencia en cuanto tal" (es decir, en cuanto tal potencia) (Fís., III, 1, 201 a 10). No dice que sea "el paso de la potencia al acto" (como algunas trivializaciones propalan), sino algo más enrevesado y con aspecto contradictorio. Y esa manera de decirlo manifiesta en la misma fórmula el carácter paradójico que posee para la razón pensar el movimiento según las nociones "normales" en la racionalidad aristotélica. (Esa misma paradoja -pretendemos- la hallaremos también en las "exclamaciones" de Keats, en la segunda estrofa). ¿En qué consiste la paradoja, en Aristóteles? Más o menos en esto: Nosotros no podemos pensar algo si no lo consideramos bajo una forma, o sea, en acto (esa forma determina la materia y permite, precisamente, definir); pero, si ello es así, entonces pensar el movimiento tendrá que consistir, como todo pensar, en pensar un acto, siendo así, sin embargo, que lo propio del movimiento sería no tener acto, ya que "acto" implica ausencia de movimiento. ¿Cómo definirlo, entonces? Sólo si consideramos la potencia misma como acto, que es lo que hace Aristóteles, y por eso dice que el movimiento es "el acto de lo que está en potencia...

en cuanto tal potencia": es decir, en cuanto que consideramos la potencia en su ser actual de potencia, o sea, en su ser, precisamente, de poder ser otra cosa, su ser de poder ser y no ser lo mismo... que es lo que "es" la potencia. Pero entonces, pensar el acto de la potencia es pensar una paradoja, significa algo así como "pensar lo móvil en cuanto que lo consideramos quieto, fijo, en su ser de móvil"... Esta definición aristotélica podrá ser presentada como ejemplo abrumador del inútil verbalismo característico de la metafísica, y, ciertamente, si esa definición pretendiera "solucionar" algo acerca del movimiento, su repetitiva vaciedad lo impediría; pero quizá lo que hace es, más que intentar "solucionar" nada, expresar algo así como un callejón sin salida, pues lo que viene a decirnos es que el movimiento, en cierto modo, es impensable. Y ése es el problema último que a Aristóteles le plantea el mundo sublunar; ésa es la amenaza que planea sobre la razón: la sospecha de que al mundo móvil, pese a tanto esfuerzo, nunca se lo puede pensar del todo... Sospecha que el ulterior aristotelismo "sistemático" expulsó de la obra aristotélica, traicionándola.

Esa paradoja vendría expresada por Keats en términos que nos parecen parangonables con la "definición de lo indefinible" que sería, en el fondo, la definición aristotélica del movimiento. La quietud de la urna -que le hacía preguntarse por la "esencia"- alude inmediatamente al movimiento. Y así, el "atrevido amante" de la segunda estrofa (a partir del verso 7) nunca podrá besar (pues ha quedado inmóvil en su muerte de figura esculpida), pero "no debe lamentarse", porque la amada nunca se desvanecerá, "aunque tú no tengas su deleite, pues por siempre amarás y por siempre será ella hermosa". Es decir: lo que está eternizado ("siempre", "nunca", son las marcas de esa eternidad), lo que está -por así decir- "en acto" (en forma definitiva) es precisamente la posibilidad de cumplir el goce, de llegar a la unión, de alcanzar la meta. Lo que está ahí en acto es el poder llegar a ser, o sea, la potencia, como en la definición de Aristóteles. Así, la urna está dando forma (definiendo) al movimiento mismo... que no tiene definición. En esa paradoja se complace el poeta, al describir la eterna posibilidad (la eterna potencia) de los amantes.

Esa complacencia en la posibilidad eternizada (en el movimiento como paradoja) late también, me parece, en los versos que Keats destina, en la misma segunda estrofa, a las "desconocidas melodías" (melodías no escuchadas: unheard) de los caramillos marmóreos. Aunque en este caso las implicaciones de la intuición poética de Keats son

aún más sutiles y ponen en juego más a fondo el problema que estamos tratando. En primer lugar, porque el "acto de la potencia" de la música representada en la urna no puede estar ni siquiera "representado" por figura visible alguna: el "movimiento" de la música sólo imaginariamente podría estar sonando en el mármol: no ya sólo el posible, sino tampoco el hipotético actual... La eterna posibilidad se hace ahora posibilidad de una posibilidad, con lo que la representación del movimiento por parte de la "melodía no escuchada" es todavía más sutilmente paradójica. Pero es que, además, hay otra cosa (y esa otra cosa que me parece haber pone mis palabras en un plano definitivamente ucrónico, como en seguida se verá). Hay el hecho de que el tipo de música actual (actual y posible a la vez, en todo caso) sugerido por la escultura habría sido para Aristóteles -si no me equivoco- una de las representaciones más intensas de la paradoja del movimiento, de la dificultad de conceptualizarlo. Por supuesto, Keats sabía esto menos que ninguna otra cosa, a propósito de Aristóteles; pero vengo repitiendo que aquí no tratamos de lo que Keats "supiese" o dejase de saber. Me explicaré.

La música, evidentemente, es sucesiva, temporal; es movimiento. Aristóteles pretendió caracterizarla, reducirla a concepto: textos centrales en esa tarea son los del libro VIII de la Política, donde se habla de la función de la música en la educación del ciudadano (tema ya platónico, tema griego clásico, como es bien conocido). Aristóteles reconoció "diferencias en la naturaleza - φύσις - de las melodías" (5, 1340 a 39): el ethos que ciertos modos "imitan" no es el mismo que el que imitan otros; el modo mixolidio imita la tristeza y el recogimiento; el modo dórico, la "moderación y compostura" (μέσως και καθεστηκότως, dice de él: 5, 1340 b 3); el modo frigio, el "entusiasmo" -la posesión por un dios, es decir, algo patético, pasivo, pasional- (5, 1340 b 5). Esos modos tienen diverso valor educativo; también lo tienen los diversos instrumentos musicales, según el tipo de música a que van asociados. En materia de modos, el dórico es sin duda el mejor (como que contiene musicalmente el equilibrio, el mesótes): diríamos que se trata de aquella forma musical en que la escurridiza música "se mueve menos". Tocante a los instrumentos, nos encontramos con una reveladora prohibición: "en la educación no deben introducirse las flautas (αύλους)". ¿Por qué? Pues porque "la flauta no tiene carácter moral, sino más bien orgiástico" (6, 1341 a 22); es cosa de kátharsis, y no de máthesis... Y, más adelante, añade este juicio también revelador: "el estudio de la flauta en nada contribuye al conocimiento (διάνοια)" (6, 1341 b 7); no olvidemos que

la diánoia, según hemos visto, "procede por reposo y detención". Si la flauta aleja del conocimiento, será porque el tipo de música a que va asociada es el más distante de la regularidad, la "moderación y compostura", el reposo (por ello es "orgiástica"). En el siguiente capítulo 7, Aristóteles remacha sus valoraciones; así como para la educación lo mejor es el modo dórico -por lo de la moderación y compostura-, en cambio es nocivo el modo frigio, del cual dice que "es, con relación a las armonías, como la flauta es con relación a los instrumentos": ambos son "orgiásticos y apasionados" (ὄργιαστικά καὶ παθητικά) (1342 b 3). Y dictamina: "el frenesí dionisiaco y cualquier otra emoción semejante se expresan con la flauta mejor que con ningún instrumento" (1342 b 4): así lo traduce al menos Gómez Robledo, en la edición de la Política de la Universidad Autónoma de México, de 1963, que hemos visto, pero el texto griego no dice exactamente "cualquier emoción semejante" (aunque la emoción quede incluida), sino algo más general y muy útil para nuestros propósitos, pues dice τοιαύτη κίνησις, cualquier movimiento semejante... La flauta, pues, como instrumento de una música alejada del conocimiento, mala educadora, orgiástica, catártica, báquica, etc., va asociada al desorden del movimiento. Yo no sé si la escena representada en la urna de Keats es precisamente báquica, pero en todo caso sí parece ser "un movimiento semejante" a eso: tal como Keats la presenta, no da la impresión de tratarse de un modelo de "moderación y compostura", cuya "música de fondo" apropiada -por así decir- pudiera estar en modo dórico. El amante que persigue a la amada, el loco propósito, el loco éxtasis, sugieren más bien una kinesis semejante al movimiento báquico. Como quiera que sea, la acompañan flautas, es decir, instrumentos que "en nada contribuyen a la diánoia" porque no incitan al reposo; instrumentos que son eficaces símbolos de la irregularidad, es decir, del movimiento del mundo sublunar, sólo "definible" por paradoja. El "feliz músico, infatigable, tocando siempre canciones por siempre nuevas" (versos 3 y 4, tercera estrofa) es un músico de flauta pastoril, un músico de bucólica inspiración erótica, el acto de cuya potencia es colmo de la paradoja del movimiento: está en potencia de tocar muchas melodías, pero además -como músico de flauta- melodías especialmente libres, movidas, irregulares. Si Aristóteles hubiera conocido la oda de Keats, esa música del caramillo habría sido para él uno de los mejores símbolos de la realidad móvil, rebelde a su dominio mediante la forma conceptual. Aristóteles habría reprobado -paradójicamente- la música sugerida en la urna, pues no educa el entendimiento; pero esa inquietud musical era su propia inquietud metafísica: la eternización de la posibilidad, la perenne incancela-

ción de la realidad del mundo, que la ontología anhela domeñar, sin conseguirlo nunca, porque el ser es equívoco ("homónimo", habría dicho Aristóteles, que nunca sostuvo la doctrina de la analogía del ser), y porque la quietud de la esencia deja siempre escapar numerosos accidentes que el ser por sí no puede recoger (pues no hay ciencia del accidente: Met. E, 1026 b 6, también K, 8, 1064 b 9). Y, con todo, pese a "no haber ciencia" del accidente, Aristóteles no tiene más remedio que reconocer que los accidentes, en los seres compuestos del mundo sublunar, son reales y efectivos, y entonces contemplar estos seres en su pura quiddidad, en su puro ser por sí (en su pura esencia, que acoge sólo a los accidentes καθ'αυτὸ), significa a la vez darse cuenta de que son algo más de "lo que son", que su ser no se agota en su quiddidad (ver cap. 6 del libro Z de la Metafísica). Para que el ser se agotase en la quiddidad, tendría que tratarse de seres simples (como el Bien o lo Uno), pero eso no se da en los seres sensibles y móviles del mundo sublunar. En ellos, la esencia está, una vez más, separada, no ya al modo platónico de un jorismós que coloca la esencia en un trasmundo (lo que Aristóteles reprocha a Platón sin cesar), pero sí separada en el interior mismo de este mundo: el ser está internamente escindido porque la esencia deja escapar los inapresables accidentes; la realidad del mundo se empeña en comportarse como el modo frigio -o la música de flauta- cuando el conocimiento querría escucharla en modo dórico.

Nada sabía Keats, seguramente, de la doctrina musical de Aristóteles (como probablemente nada sabía de Aristóteles en general): sus caramillos inaudibles están ahí, con todo, recorriendo el ámbito de la paradoja del movimiento. Por encima del tiempo, Keats inquieta a Aristóteles con sus flautas, potencia eternamente no realizada, no pasada a acto, o acto de la potencia. Más aún que los amantes detenidos al borde de la posesión, esta música es emblema del movimiento inapresable.

Pero tenemos que ir concluyendo. Habrá que pasar a otro motivo de la oda de Keats que nos muestra cómo, siendo similar la inspiración metafísica de ambos, recorren sin embargo (como decíamos al principio) sentidos distintos de una misma dirección. Con todo, esta diferencia última entre el poeta inglés y el filósofo griego también podría ser interpretada en términos filosóficos, y también puede ser expuesta como una diferencia dada en los marcos de una semejanza.

Hemos ido viendo que el Keats de esta oda y el Aristóteles metafísico circulan por ámbitos comunes. Pero

ha sido fácil ir adivinando -supongo- que entre ellos hay "diferencia de actitud". ¿Dónde radica ésta? Creo que el mejor lugar para encontrarla es la estrofa tercera. En la primera, Keats exponía el tema de una "pregunta por la esencia" quizá inalcanzable; en la segunda, sonaba el motivo de una paradoja metafísica radical -la de la definición de lo indefinible: el movimiento- como obstáculo para obtener aquella esencia. Hasta aquí, los problemas son comunes. Pero nada sabemos de la actitud de ambos autores ante ellos. En la estrofa tercera (tras redundar fugazmente en el tema de la eternización del instante, con la alusión a las "hojas que nunca pueden abandonar las ramas", y al "músico infatigable, tocando canciones siempre nuevas"), Keats concluye con una valoración entusiásticamente positiva de ese "acabamieto inacabado", de ese "acto de lo que está en potencia", mediante un juicio que establece la superioridad de la contemplación estética de ese inacabamiento, contemplación preferible a la captación de una realidad actual en el sentido de "cotidiana". Así lo dice: ese amor contemplado en la fiesta frenética, ese amor nunca llevado a término y cumplimiento, "respira muy por encima de la pasión humana" (verso 8), es decir, de la pasión actual y efectiva de este mundo, pasión actual que "deja el corazón triste y hastiado" (verso 9). ¿Qué está diciendo Keats? Como aquel poeta del verso de Rilke antes recordado, parece que alaba precisamente lo que el filósofo deploraría: ensalza el inacabamiento, la eterna inconclusión, porque el acabamiento -el paso al acto- significa el hastío; mientras que el filósofo, al parecer, debería deplorar que el acto no se consumase -que no se alcanzase la "entelequia"- pues tal consumación permitiría el concepto. El poeta parece adoptar una actitud "estética pura", pues se congratula de la falta de conocimiento, disfruta el instante incompleto... a diferencia del filósofo, que no es esteta porque desea la verdad del "acto consumado", y no la belleza del perpetuo inacabamiento... Así, la belleza sería la verdad del poeta, como parecerá resumir Keats en los versos finales. Pero yo creo que en todo ello hay algo más de complejidad, o al menos podemos ponérsela: una complejidad "dialéctica" (con perdón) que podríamos resumir diciendo que Keats y Aristóteles son diferentes en virtud de una analogía. Diciendo algo de momento muy oscuro, a saber: que lo que es para Keats la urna, es para Aristóteles el mundo celeste-divino; semejanza que comprende las desemejanzas. Y concluiremos esta charla explicándonos acerca de este punto.

Quiero decir, para empezar, que la oposición entre actitud metafísica y actitud estética es una oposición efectiva, pero dada a través de una analogía: entre esas

cosas contrarias habría una relación que no sería ajena al viejo adagio contraria sunt circa idem. Sostengo, en pocas palabras, que cierta contemplación "filosófica" que Aristóteles debe acabar por mantener como conocimiento supremo (la contemplación de objetos inmóviles: el cielo y, sobre todo, Dios) es tan estética como filosófico-metafísica y acaba por ser la contemplación "estética" del poeta puro... si bien las inclinaciones (estéticas... o metafísicas) son diferentes.

Si el conocimiento tiende al reposo, hallará entonces satisfacción plena en los objetos plenamente inmóviles: en cierto modo ya los astros, pero sobre todo el Acto Puro, Dios. (En todo caso, contemplar los astros es ya aproximarse a Dios). Conocer a Dios sería la auténtica teoría: como ya sabemos, la teología es la auténtica filosofía primera. Pero ¿qué pasa con ese logos acerca de Dios? ¿No ocurrirá que, al no haber movimiento en el objeto considerado, queda excluida ipso facto toda "división" en él, y entonces no puede formularse ningún enunciado racional, conceptual, acerca de ese objeto perfecto, pues el logos conlleva composición de términos, división, movimiento? Aun que ha mostrado cómo, sin ser Aristóteles un místico neoplatónico, prepara la noción neoplatónica de Dios, en la medida en que al Dios aristotélico no pueden aplicársele las categorías ni los principios que rigen el trato racional con el mundo sublunar; la "teología negativa" estaría ya prefigurada en Aristóteles: Dios, en él, ya es in-móvil, in-engendrabable e in-corruptible, in-extenso, in-temporal, carente de relaciones, sin materia ni potencia, ni cantidad, ni cualidad, im-pasible, y ante todo, indivisible, y siéndolo, no puede hablarse "positivamente" de él (para todo esto, con los textos aristotélicos justificativos, ver Aubenque, ob. cit., págs. 354 ss.). Pero si ello es así, la "filosofía primera" es prácticamente una no-ciencia, un no-saber, más que un saber. Y si la mediación conceptual es prácticamente imposible al pensar a Dios, ¿qué será entonces "pensarlo" sino una intuición, una contemplación sin concepto, de índole cuasi estética, como empieza ya a serlo la contemplación del cielo, de esa noche serena donde la movilidad sólo local -aunque aún "explicable" en términos astronómicos- ofrece de manera inmediatamente visible la regularidad, el no-cambio, la divinidad de la eterna quietud de una "luz no usada", no "de este mundo", superior al mundo y sus contingencias? La teología -la filosofía primera- "no dice nada del mundo" al versar sobre la perfección inmaculada, sobre un trasmundo superior a lo sensible actual, trasmundo contemplado, más que conceptualizado. Esa contemplación sin discurso (pues ¿qué discurso cabe

acerca de lo que no está dividido, qué proceso de establecimiento de identidades y diferencias -qué proceso de juicios- cabe seguir acerca de lo que se da inmediatamente como idéntico?), esa negación del discurso -del logos- sería, quizá paradójicamente, la actividad suprema de un filósofo que aspira a teoría, como Aristóteles, y que en la teoría halla la felicidad. Suprema actividad, porque ella cumple, al parecer, los requisitos del conocimiento que, sumido en el movimiento de aquí abajo, aspira al reposo y la detención... Pero ese cumplimiento sólo sería perfecto en un mundo donde el concepto, precisamente, ya no tiene mucho que hacer. Y a su vez, el concepto con el que pretendemos detener este bajo mundo será sólo imitación -imperfecta- del reposo divino: detención siempre precaria en medio de la inevitable fuga de los accidentes.

Pero, a la inversa, el poeta que -como Keats- se complace en la imperfección (en el inacabamiento), porque esa imperfección impide la recaída en las decepcionantes realidades del mundo sensible (romántica fuente de hastío), ese poeta que hace de la Belleza (entendida como un eterno inacabado) su ideal de contemplación, no puede olvidar que esa contemplación de lo perpetuamente móvil es posible porque el objeto contemplado es inmóvil, es decir, porque reúne las notas de "reposo y detención" propias de aquel concepto en que el poeta no desea incurrir. Y así, su punto de vista estético (en el sentido de no-conceptual, no-inmovilizador), que no desea "matar lo móvil", que no quiere "congelarlo en el concepto", resulta sin embargo permitido porque cierta forma inmóvil ha dejado perennizada la movilidad. Por eso decíamos que lo que es para Aristóteles el mundo celeste y divino es para Keats la obra de arte, aunque los ideales de contemplación apunten en sentidos diversos (la inmovilidad en su caso, la movilidad en el otro). Aristóteles pasa a la contemplación pura -ya no conceptual- precisamente cuando el objeto reúne los requisitos que el concepto apetece en este mundo: Keats pasa al "pensamiento" (pregunta por el qué, etc.) precisamente cuando el objeto reúne los requisitos que la contemplación puramente estética reclama...

La semejanza está en que ambos desean situarse más allá de lo sensible (ambos son meta-físicos, en ese sentido). Aristóteles lo desea porque lo sensible lleva la engorrosa marca de la imperfección del ser móvil; Keats, porque lo sensible (en cuanto mundo cotidiano, acabado) tiene precisamente la imperfección de lo actual, y la belleza está en lo inacabado. El cielo y Dios son bellos porque representan la inmovilidad; la urna es

bella porque representa el movimiento. Pero en cada caso esas representaciones son posibles en virtud de sus opuestos (dentro de unas coordenadas metafísicas comunes): sin la frialdad y quietud de la urna no sería posible complacerse en el puro movimiento, en el acto de la potencia, allí consagrado para siempre; pero sin la contingencia del mundo sublunar no surgiría ese esfuerzo del pensamiento por detener lo que se mueve, y no podríamos pensar, como ideal de perfección, un mundo inmóvil.

De este modo, los objetos eternos, en uno y otro caso, se sustraen al mundo de la experiencia sensible ordinaria: si eso es "platónismo", entonces tan platónico es el poeta inglés como Aristóteles (y Aristóteles, en cierto modo, es un "hiperplatónico" -como dice Aubenque- al sostener más enérgicamente que Platón la separación de un trasunto... sólo que no hecho de Ideas). Su común carácter metafísico -que a la vez contiene su divergencia- podría ser formulado mediante el siguiente quiasmo: para el Keats de esta oda, el mundo sensible impide la movilidad, "realizando" -por desgracia- las posibilidades; para Aristóteles, el mundo sensible impide la inmovilidad, "posibilitando" -por desgracia- las realidades. En ninguno de ellos el mundo sensible es un ideal; pero Keats prefiere más bien, como ideal, la infinitud (la indeterminación, la ausencia del acto que suprime la belleza de la potencia), y Aristóteles prefiere la finitud (la determinación, la definición, la supresión de lo ápeiron, sólo realizada plenamente en el Acto Puro... que, por cierto, corre el riesgo de ser descrito más negativa que positivamente). Pero la contemplación estética de Keats es posible por la que llamaríamos "antiestética" finitud del objeto; y la ontología aristotélica es posible porque el mundo sublunar, físico, tiene un on -un ser- que se nos da en forma "antiontológica", ya que no está en reposo, condición del logos.

Acaso todo eso sólo quiera decir que Keats es romántico y Aristóteles no, y hablando así quizá podríamos habernos ahorrado muchas palabras; sus ideales de belleza (infinitud y finitud) diferirían como lo romántico de lo clásico. Pero lo que me importaba aquí subrayar es que todo ello se plantea dentro de un dominio metafísico común, que Keats recorre con sus versos no menos que Aristóteles en seca prosa: ambos recorren la paradoja de la definición del movimiento, y en ese sentido Keats sigue siendo "antiguo", ya sea por afición, ya por ignorancia de otros planteamientos (¿habría sido poéticamente posible el aprovechamiento de una noción de "movimiento" tomada de la ciencia física coetánea de

Keats?): como poeta -quiero decir- es un metafísico "antiguo"... Así, siendo romántica su inspiración, no sale del mundo metafísico griego (como tampoco lo hicieron tantos románticos de su tiempo), y en un objeto precisamente griego busca su ideal de Belleza por encima del mundo sensible: el objeto le "incita al pensamiento", aunque acabe por ser un pensamiento de lo instantáneo inacabado como ideal, de la eternización del anhelo no degradado a cumplimiento. Pero esa posibilidad de explotar románticamente el arte clásico estaba ya prevista en el diseño, él mismo inestablemente dramático -él mismo "romántico", aunque el ideal no lo fuera- que Aristóteles hizo, como continuador de una tradición filosófica griega, de algunos problemas metafísicos; el drama metafísico "antiguo" estaba escrito en Aristóteles, supiéralo o no Keats, antes de que éste se lo encontrara escrito en el mármol.

Universidad de Oviedo

*El texto de esta traducción se reproduce con la debida autorización de la Editorial Visor.