

# LA URNA MIENTE; AUN OTRA INTERPRETACIÓN DE «ODE ON A GRECIAN», DE KEATS.

Esteban Pujals Gesalí  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

0) Resulta difícil hoy día emprender una lectura de «Ode on a Grecian Urn» con la inocencia, con la «willing suspension of disbelief», para usar la afortunada expresión de Coleridge, que suele ser requisito indispensable para la adecuada recepción de un texto poético. Es muy posible que no exista en toda la poesía inglesa una composición lírica más controvertida y con respecto a la cual se hayan ensayado más diversas explicaciones. En los últimos cincuenta años la oda se ha convertido de hecho en el campo de pruebas en el que los críticos han experimentado sus más ingeniosos procedimientos de análisis sin que ello haya dado lugar a consenso alguno con respecto a la interpretación del poema: aunque a menudo, eso sí, el proceso haya promocionado los propios métodos utilizados. En tales circunstancias, el investigador que emprende una vez más el análisis de la oda difícilmente puede aspirar al éxito donde tantos antes que él han fracasado. Contra el escepticismo a que esta situación podría dar lugar cabe hacer, sin embargo, una observación alentadora con respecto al valor de los estudios literarios: todo modelo del funcionamiento de una composición se basa —o debe basarse— en relaciones observables en la misma y las distintas interpretaciones, aun siendo contradictorias entre sí, contienen verdades que, incluso en el caso de una interpretación inadecuada, son sólo parcialmente falsas en cuanto que son consideradas como de primer orden frente al segundo orden que tal vez les corresponde. Mi lectura de «Ode on a Grecian Urn» intentará desentrañar la oda como una organización basada en la polisemia de un símbolo y en el peor de los casos habrá solamente sobrevalorado un conjunto de relaciones cuya presencia puede verificarse en el texto y que son, en mi opinión, de primera importancia funcional en el poema. Llamaré al símbolo GRECIA (para distinguirlo del referente Grecia y de la categoría lingüística «Grecia») y lo entenderé como un foco de relaciones evocativas prestigiado por nuestra cultura.

1) «Ode on a Grecian Urn» es la composición en que Keats utiliza un lenguaje más concentrado y económico de toda su obra poética y presenta desde su propio comienzo la compleja fusión de elementos dialécticamente opuestos que constituye la base de su efectividad:

Thou still unravished bride of quietness,  
Thou foster-child of silence and slow time.

(vv. 1-2)

La ambigua colocación de «still<sup>1</sup>», la segunda palabra de la oda, la sitúa ya entre la temporalidad y la intemporalidad, el ámbito en que se desarrollará el poema, y re-

<sup>1</sup> El texto publicado en *Annals of the Fine Arts*, XV (enero, 1820) añade una coma inmediatamente después de la palabra «still». En mi opinión aún así presenta la palabra lejanas sugerencias adverbiales, si bien muy amortiguadas.

cuerda un uso parecido en *The River Duddon* (1820) de Wordsworth<sup>2</sup>. La actitud arrebatada, el «ravishment» del poeta ante la urna, contradice al mismo tiempo el adjetivo «unravished» y la quietud descrita por el texto: «quietness», «silence», «slow time». La primera estrofa continúa fundiendo contradicciones a través de la predicación simultánea del silencio de la urna y de su capacidad comunicativa: «historian», «express», «tale», «legend». El interrogatorio del poeta consigue finalmente prestarle a la quieta urna el arrebatado con que el propio poeta se ha dirigido a ella:

What leaf-fringed legend haunts about thy shape  
Of deities or mortals, or of both,  
In Tempe or the dales or Arcady?  
What men or gods are these? What maidens loth?  
What mad pursuit? What struggle to escape?  
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

(vv. 5-10)

La sugerencia del movimiento sigue una progresión («haunts», «pursuit», «struggle», «escape») que culmina en el éxtasis con que la estrofa concluye.

La vida que la primera estrofa ha conseguido infundir a la urna sugiere inmediatamente en el lector el paso del tiempo, la impermanencia. Por ello la segunda estrofa de la oda se desarrolla subrayando la detención del tiempo, las cualidades permanentes de las extáticas imágenes representadas en aquélla:

Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;  
Not to the sensual ear, but, more endeared,  
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!

(vv. 11-20)

El texto está constituido por negaciones: las flautas no pueden oírse, los árboles no pueden conocer el otoño, el amante no puede besar a la amada. Sin embargo la estrofa consigue convertir tales negaciones en afirmaciones: la música inaudible es más dulce; los árboles disfrutan una eterna primavera; y el amante no verá nunca a su amada envejecer. La conversión mágica de la quietud de la urna en su movimiento y finalmente en su perpetua felicidad se prolonga en la tercera estrofa, donde las negaciones de la segunda se convierten en el «for ever» cuya repetición preside la parte central de la oda y que constituye la expresión de la permanencia de este sueño de felicidad:

<sup>2</sup> «After-thought», v. 5: «Still glides the stream...»

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed  
Your leaves, nor 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 enjoyed,  
For ever panting, and for ever young.

(vv. 21-27)

Encontramos aquí de nuevo «still» utilizado como al comienzo del poema para sugerir al mismo tiempo el movimiento y la intemporalidad de la escena, y la repetición (en seis ocasiones) del adjetivo «happy» constituye también un modo de expresar la fusión de vida, felicidad y eternidad que las figuras de la urna le sugieren al poeta. Los tres últimos versos de la tercera estrofa, sin embargo, introducen un ámbito de la experiencia con el cual el mundo de dicha permanente representado por las imágenes de la urna está relacionado por oposición:

All breathing human passion far above,  
That leaves a heart high-sorrowful and cloyed,  
A burning forehead, and a parching tongue.

(vv. 28-30)

Al parecer, el mundo del dolor, de la ansiedad y de la frustración hace su aparición en la oda para subrayar la eterna felicidad de lo anteriormente descrito. Pero al mismo tiempo, «breathing», adjetivo predicado de la «passion» propia del mundo al que se opone el plano impermanente, sugiere la cualidad arrebatada, impetuosa, fugaz, asociada a «panting», relacionado en el poema con los amantes esculpidos en la urna. En cualquier caso, ha aparecido en la oda, como en «To a Nightingale», un «here» con respecto al cual la dicha eterna de la urna comienza a presentarse dudosa, improbable, falsa tal vez.

La cuarta estrofa, comenzando con una nueva serie de preguntas semejantes a las que aparecían en la primera, intentará contrarrestar la desilusión que ha empezado a impregnar la oda al final de la estrofa anterior. Como al comienzo, las preguntas describen una escena, esta vez una procesión que se dirige hacia el lugar de la celebración de un sacrificio:

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 dressed?

(vv. 31-34)

Sin embargo, la escena progresa hacia la intemporalidad solamente a través del énfasis en la vacuidad («emptied»), en el silencio («silent»), y en la ausencia de vida («desolate») que son cualidades de las urnas, del mármol:

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.

(vv. 35-40)

La propia «little town» que las preguntas del poeta describen está ausente de la urna y en ella el gozoso sonido de las flautas y la arrebatada persecución del comienzo de la oda han desaparecido completamente, sustituidos por una seriedad casi fúnebre. El poeta se aleja de las escenas descritas para dirigirse en la última estrofa al conjunto de la urna, o más bien, a su forma:

O Attic shape! Fair attitude! with brede  
Of marble and maidens overwrought,  
With forest branches and the trodden weed;  
Thou, silent form, dost tease us out of thought  
As doth eternity.

(vv. 41-45)

Los «men and maidens» son ahora claramente de mármol: es decir, han perdido toda la vida que parecía animarlos en las tres primeras estrofas. Están, al mismo tiempo, agotados, como sugiere una acepción de «overwrought». La urna, concebida en un principio en términos de pasión y calor, se revela ahora mármol frío y presenta asociaciones funerarias, las más lejanas imaginables del reino de felicidad de las tres primeras estrofas:

Cold Pastoral!  
When old agē 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».

(vv. 45-50)

Sin embargo, una de las promesas de la urna sí se cumple y el «Sylvan historian» habla por fin para expresar en dos versos<sup>3</sup> una extraña afirmación que sugiere la fusión de contrarios con que la oda comenzaba.

2) Los estudios sobre «Ode on a Grecian Urn» se han centrado tradicionalmente en torno a dos focos principales de atención: la localización arqueológica de la urna concreta que el poema utiliza y, sobre todo, el análisis de los dos últimos versos del

<sup>3</sup> J. Stillinger («Who says What to Whom at the End of the 'Ode on a Grecian Urn'» en *The Hoodwinking of Madeline and Other Essays on Keats's Poems*, Chicago, 1971; pp. 167-173), ha demostrado, a mi parecer, convincentemente, que la puntuación impresa de la oda es la más digna de crédito. Los estudios modernos (entre otros, los de C. Brooks, C. M. Bowra, D. Bush, W. J. Bate, y D. Perkins), con la excepción del de E. R. Wasserman, atribuyen el último verso y medio de la oda a la urna dirigiéndose a los lectores, en contra de la tradición que lo atribuía al poeta (J. Middleton Murry, por ejemplo). Para bibliografía sobre este punto véase la citada publicación de Stillinger.

mismo desde los más diversos puntos de vista imaginables. Con respecto a lo primero, en rigor muy tangencialmente relacionado con la investigación literaria, Ian Jack<sup>4</sup> ha dejado muy clara la naturaleza compuesta de la urna keatsiana, mezcla de escenas de las esculturas del Partenón y de elementos variados procedentes de distintas pinturas y piezas arqueológicas. Mucho más espinosa es la segunda cuestión, y la investigación literaria no parece hoy más cerca de su solución que hace cincuenta años, cuando T. S. Eliot la resumió del siguiente modo:

...this line [se refiere al verso 49 de la oda] strikes me as a serious blemish on a beautiful poem and the reason must be either that I fail to understand it, or that it is a statement which is untrue [. . .] The statement of Keats seems to me meaningless; or perhaps the fact that it is grammatically meaningless conceals another meaning from me<sup>5</sup>.

La mayoría de los estudios de la oda pueden considerarse como intentos de interpretar los 48 versos que preceden a la afirmación final en términos tales que hagan significativa, coherente, esta última. Incluso Cleanth Brooks, quien pretende en su brillante ensayo<sup>6</sup> interpretar los dos versos finales dramáticamente en su contexto, hace de ellos una síntesis del poema, una convicción keatsiana sobre la belleza y la verdad de una «percepción imaginativa de lo esencial».

En mi opinión, todas las interpretaciones que de la oda se han hecho han convertido a ésta en un problema irresoluble por partir de unas premisas erróneas y apriorísticas: la de que la urna representa la belleza, y la de que, puesto que Keats es un poeta, esto es (según implica la opinión común), un enamorado (o un profesional) de la belleza, la urna debe decir la verdad. Tales premisas condenan el poema, a mi parecer, a la incoherencia o a una coherencia forzada conseguida mediante sofismas. Mi interpretación intentará demostrar que la segunda suposición es errónea por estar basada en la primera, que lo es también parcialmente. Desde mi punto de vista, «Ode on a Grecian Urn» se presenta como un juego de palabras, como un juego de magia blanca, en el que la palabra ambigua, el elemento trucado, oculto por demasiado evidente, es GRECIA. El análisis de la GRECIA que la oda presenta será, por lo tanto, el primer paso y al mismo tiempo el centro de mi demostración.

«Ode on a Grecian Urn» es el poema de Keats que más abiertamente muestra lo que llamo en este trabajo GRECIA. Es también, con «Ode to a Nightingale», el poema keatsiano más conocido y en su lectura descansa la mayor parte de las opiniones que relacionan a Keats con Grecia. El título de la oda explicita suficientemente su asociación intencionada con el símbolo que estudio y la descripción en el poema de dos escenas recurrentes en la poesía keatsiana, ambas inconfundiblemente asociadas a GRECIA y portadoras de la mayor parte del contenido semántico de este campo asociativo en la obra de Keats, resulta también evidente. La escena que fascina al poeta desde la segunda mitad de la primera estrofa de la oda hasta el final de la tercera es por lo menos tan antigua en la obra del poeta como «I stood tip-toe upon a little hill», uno de sus poemas más tempranos. Encontramos en la descripción de la escena báquica de la oda incluso expresiones de aquel poema y muchos de los aspectos allí subrayados reciben también aquí un énfasis especial. Los «young men and maidens»

<sup>4</sup> *Keats and the Mirror of Art*, Londres, 1968; pp. 217-221.

<sup>5</sup> En «Dante», *Selected Essays*, Londres, 1976; p. 270.

del poema juvenil (v. 231) son evidentemente hermanos de los del octavo verso de la oda y el deseo sexual que en ésta presta su sentido a la persecución de la doncella por el joven es paralelo al verso 229 de «I stood tip-toe...» Incluso la inmovilidad que constituye la idea clave del poema posterior aparecía ya en la composición temprana («motionless», v. 232). Más significativa aún es la oposición en «I stood tip-toe...» entre la felicidad duradera de los «young men and maidens» y la impermanencia y la frustración sugeridas en aquel poema por «nor burnt with thirsting...» (v. 225). Los dos últimos versos de la tercera estrofa de la oda contraponen a la dicha perpetua de la urna una impermanencia análoga expresada en términos muy semejantes:

That leaves a heart high-sorrowful and cloyed,  
A burning forehead, and a parching tongue.

(vv. 29-30)

Resulta evidente que la GRECIA esculpida en la urna, o por lo menos la descrita por el entusiasmo del poeta, es una versión refinada, expresada hábilmente desde un punto de vista técnico, del sueño arcádico tan a menudo presente en la obra de Keats. Las cualidades vegetales con que aparece asociada («flowery», v. 4; «leaf-fringed», v.5; «tress», vv. 15-16; «boughs», v. 21; «leaves», v. 22; «forest branches», «weed», v. 43) la relacionan con el mundo natural, como resulta obligado en toda recreación de la Arcadia. El sensualismo inseparable del mito arcádico también impregna la escena («sweetly», v. 4; «ecstasy», v. 10; «sweet», v. 11; «sweeter», v. 12; «sensual», v. 13; «kiss», v. 17; «bliss», v. 19). La felicidad de los recogedores de los primeros frutos del tiempo aparece subrayada por la repetición de «happy» a lo largo de la tercera estrofa de la composición y se combina en la misma con el rasgo más característico del mito: la abolición del tiempo. La escena representada en la urna es, pues, una descripción de la ensoñación arcádica y, por si nos cupiera alguna duda, el poeta explicita su propio nombre en el séptimo verso del poema.

Si leemos cuidadosamente las tres primeras estrofas de «Ode on a Grecian Urn» observaremos que en ellas lo que el poeta pretende y lo que consigue de hecho brillantemente es la fusión de la felicidad y la intemporalidad aureo-arcádicas con una realidad muy vívida. La primera mitad de la oda crea en el lector la impresión de hacer real algo que siempre ha sido fantástico. Nos es posible pensar en la felicidad de la Edad de Oro sólo dando por supuesta su naturaleza ficticia. Y el lector de la oda de Keats siente una fascinación ante esta combinación nueva semejante a la que experimenta viendo a un ilusionista llevar a cabo ante sus propios ojos operaciones que sabe imposibles. Esta conversión de la urna en portadora de cualidades incompatibles es una ilusión que el poeta crea a través de la sugerencia de ciertas relaciones míticas, esto es, no analizadas, sino aceptadas simple e inadvertidamente por el lector. Tales relaciones son sólo viables mediante la GRECIA que resulta insustituible en la oda.

La urna consigue en primer lugar identificarse con la vida y la felicidad representadas (o leídas por el poeta) en su decoración, y esto resulta posible no solamente por la relación espacial entre la urna y la escena en ella esculpida, sino al mismo tiempo

<sup>6</sup> «History without Footnotes: An Account of Keats's Urn» *Well-Wrought Urn*, Londres, 1968; pp. 124-135.

por la asociación por parte de Keats y en general por la época neoclásica <sup>7</sup> y aún por nuestro propio tiempo, entre Grecia y una primitiva Edad de Oro de dicha terrenal; y, puesto que el título mismo de la oda hace a la urna griega, en cierto modo implica también el título la arcádica felicidad de la urna; si bien a través de una relación muy imprecisa, característicamente mítica. Al mismo tiempo que «feliz», la urna es eterna: no sólo ha sido esculpida en mármol, lo que parece proporcionarle la capacidad de permanecer «for ever», sino que a través de la escena arcádica, pertenece a un mundo en el que la duración no existe. Finalmente la urna es verdadera por ser griega, por poseer una entidad histórica real y al mismo tiempo una corporeidad física evidente: no la hicieron las hadas sino un artesano griego real –nos dice el arqueólogo– y está además palpablemente presente ante el poeta en el museo en el que la admira.

La urna puede así fundir lo incompatible: es al mismo tiempo «feliz», «eterna», y «real» por la capacidad proteica de GRECIA; porque GRECIA constituye una amalgama de mitos, todos ellos habitualmente relacionados con los aspectos positivos de la experiencia y exclusivos de los aspectos negativos de la misma. La naturaleza doble, «trucada», de la urna empieza, sin embargo, a resultar visible tan pronto como consideramos que a la eterna felicidad de los personajes de la escena báquica corresponde, sin duda, el eterno sufrimiento del desdichado Laoconte en el grupo escultórico helenístico. GRECIA (o las formas concebidas por sus artistas) es eterna en un sentido, feliz en otro, y real en aún otro; pero en modo alguno todo ello a un mismo tiempo.

Para aceptar la felicidad de la urna el lector ha tenido que olvidar el aspecto en el que su eternidad se basa, puesto que resulta muy difícil imaginar la felicidad del mármol; el lector ha tenido que tomar las figuras pétreas como humanas, identificando representación y representado como, según la leyenda, hacían los pájaros con las cecezas pintadas por Apeles. Al mismo tiempo, ha tenido también que olvidar su realidad histórica (y por histórica, si no infeliz, al menos mixta). Para concebir la urna en su dimensión intemporal ha debido el lector olvidar o al menos debilitar las relaciones evocadoras de las cualidades humanas atribuidas a las figuras en ella representadas. La urna es eterna, sí, pero solamente en cuanto que es piedra y no pasión o felicidad o respiración humana. Finalmente, la aceptación de la realidad histórica o táctil de la urna exige que el lector ponga entre paréntesis tanto su felicidad (al menos en los términos absolutos sugeridos por la lectura de la oda, incompatibles con el ámbito espacio-temporal al que a falta de mejor nomenclatura designamos como «realidad») como su eternidad (nada hay eterno para la Historia sino el cambio).

La urna, pues, que puede asociarse con cada una de las tres cualidades que acabo de apuntar solamente en tanto que no se relacione con las otras dos, constituye, presentándose como una entidad que reúne las tres cualidades simultáneamente, un razonamiento lógico defectuoso, engañoso. La ficción de su verdad proviene del automatismo de la respuesta del lector, quien acepta las relaciones sugeridas por ella en el contexto de la oda míticamente, sin analizarlas (como es común en la lectura de textos poéticos), sin advertir la trampa que el poeta le ha tendido. GRECIA funciona así

<sup>7</sup> El período al que los manuales de historia de la literatura se refieren usando el término «Romanticismo» está contenido en otro mucho más amplio que comienza en Inglaterra hacia 1730 y que se prolonga hasta bien entrado el siglo XIX. Es el período del triunfo definitivo de la burguesía en el orden político y los historiadores del arte lo suelen llamar «Neoclasicismo». Caracteriza en gran medida el gusto de esta época la valoración mítica de Grecia.

en el poema del mismo modo que dos palabras con igual forma gráfica o fonética en un chiste o en un juego de palabras: oculta la irreconciliabilidad de elementos que sólo superficialmente funde.

La segunda escena representada en la urna y descrita en la cuarta estrofa de la oda, desarrollando aspectos también recurrentes de la GRECIA keatsiana, sugiere, no obstante, valores menos idealizados en la urna y revela por ello en cierto modo la falsedad sobre la que se ha sustentado la aparente síntesis elaborada en las tres primeras estrofas. El sacerdote, el novillo y el resto de la procesión hacia el sacrificio se presentan de una manera más objetiva que las figuras de la anterior escena, aunque también mediante interrogaciones. La soledad y el silencio de la «little town» contradicen finalmente la felicidad y el movimiento de la escena inicial; la eternidad expresada allí por «for ever» se ha convertido aquí en la ausencia contenida en «never» e incluso las cualidades de realidad a que aspiraban las figuras del comienzo han desaparecido sustituidas por la naturaleza fantasmal de estas calles que ni siquiera aparecen ya representadas en la urna.

Las razones principales de que «Ode on a Grecian Urn» haya sido siempre malinterpretada se relacionan, en mi opinión, con la tendencia de los lectores a identificar automáticamente e inadvertidamente el poema con la urna de la que el mismo hace uso y la belleza del uno con la de la otra. Es evidente, sin embargo, que se trata de dos realidades diferentes y resulta muy conveniente al analizar la oda hacer la distinción entre ambas. La urna compone una armonía sin tensiones, arcádica e imposible; el poema, sin embargo, presenta un juego dialéctico (y así, fundamentalmente no-armonioso) entre el supuesto concierto imposible de la urna y el «here» que aparece al final de la tercera estrofa de la oda. Resulta en este sentido muy interesante comparar «Ode on a Grecian Urn» con «Ode to a Nightingale», un poema organizado como una dramatización de las relaciones entre un «there» ficticio creado por el poeta y un «here» objetivo que lo refuta. Contemplada «Ode on a Grecian Urn» desde este punto de vista, podemos distinguir en ella, como en «To a Nightingale», un poeta-actor a cuya elaboración de una ficción de perfecta armonía permanente la urna se presta por griega, y un poeta-autor cuyas actitudes respecto a los elementos del poema no deben identificarse con las de su protagonista. El poeta-actor interpreta la urna y el poeta-autor interpreta mediante el conjunto de su poema la interpretación (equivocada) de la urna llevada a cabo por parte del poeta-actor en las primeras tres estrofas de la oda. Al final de «To a Nightingale» el poeta (o, de nuevo, una de sus facetas dramáticas) reconocía la falsedad de su visión inicial:

the fancy cannot cheat so well  
As She is famed to do, deceiving elf.

(vv. 73-74)

En «Ode on a Grecian Urn» la última estrofa hace lo mismo. La única diferencia es que no es el poeta (o alguno de los aspectos de su conciencia) quien hace una afirmación paralela. Quien se dirige al lector es la urna misma, y teniendo en cuenta que ésta ha mantenido una falsa apariencia en el desarrollo de la oda, no debe resultar extraño que intente «cheat» de nuevo. El «sylvan historian» miente así por última vez en el poema al pronunciar sentenciosamente los dos versos finales del mismo:

«Beauty is truth, truth beauty –that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know».

Como mantiene Cleanth Brooks, la afirmación de la urna es consistente con lo que la urna ha «dicho» a lo largo del poema. Sin embargo, donde Brooks ha visto una urna que dice verdades, un «good historian», GRECIA oculta a un historiador mentiroso, aunque sus mentiras sean mentiras piadosas y podamos por ello considerarla «a friend to man».

En el tejido de relaciones constituido por el poema, GRECIA es, pues, la Arcadia de tantas composiciones keatsianas aunque utilizada de un modo muy especial. La antigua fe en el símbolo ha sido convertida en símbolo a su vez de error e ingenuidad y el poema, muy semejante a «Ode to a Nightingale», dramatiza la situación de la conciencia humana entre dos planos contradictorios de su experiencia.

3) Si mi estudio del valor de GRECIA en la red de relaciones internas en que consiste la dinámica de «Ode on a Grecian Urn» ha dado lugar a una interpretación poco usual del poema, la consideración de GRECIA y de la oda en función de su relación de referencia con respecto al universo extratextual revela también aspectos de la composición que habitualmente son malinterpretados por los investigadores. La extraña afirmación con que «Ode on a Grecian Urn» termina ha dado lugar a que el poema haya sido leído casi siempre como un texto metapoético o incluso metaestético y este punto de vista es, a mi parecer, el que mejor se adecua a su organización. La actitud general de los estudios sobre la oda identifica, no obstante, en esta función metapoética la belleza de la urna con la del poema, identificación que resulta, en mi opinión, inadmisibles. Tal actitud ve en la urna que la oda presenta (y que, no lo olvidemos, no es sino uno, aunque importante, de los elementos en los que el poema basa su funcionamiento) una generalización simbólica del arte, de la poesía y en general de la actividad estética considerada en un sentido muy amplio. Ahora bien, si la urna, o mejor, la depurada Arcadia feliz, permanente y además real en que las tres primeras estrofas de la oda convierten a la urna, fuera en el poema una representación de la poesía, estaríamos claramente ante unas concepciones poéticas que Keats había comenzado a abandonar tras la composición de *Endymion* (1818), que puede considerarse como la última de sus obras juveniles. No es necesario, por otro lado, recurrir a evidencia externa para comprobar que la situación es muy distinta. «Ode on a Grecian Urn» presenta claramente un desdoblamiento dramático del poeta y resulta muy conveniente distinguir entre la concepción de la poesía que sustenta la actitud del poeta-actor con respecto a la urna y la concepción, mucho más amplia, del mundo poético que orienta el desarrollo del poema. Desde este punto de vista, podemos distinguir una poesía que funde la felicidad, la permanencia y la realidad, poesía representada por la urna tal y como ha sido interpretada por el poeta-actor que la contempla, y por otro lado podemos ver que en absoluto concilia el desarrollo de la oda tales realidades, sino que, por el contrario, el poema se plantea como una dialéctica entre la visión en la urna de un mundo de armonía perfecta y eterna, y la refutación de la visión, el intento de desenmascararla.

Podemos así, como tan a menudo resulta obligado en la lectura de los poemas keatsianos, combinar la lectura metapoética de «Ode on a Grecian Urn» con una lectura autobiográfica de la composición. La urna constituye, en efecto, una representa-

ción del arte, de la poesía, y de todo lo que sea susceptible de apreciación estética, pero la representación no responde a las concepciones estéticas o poéticas de Keats en el momento de componer el poema. La oda es una interpretación de una interpretación y en ella Keats critica severamente actitudes características de su poesía temprana. Dado que tales actitudes corresponden a sentimientos muy arraigados en la sensibilidad humana, Keats puede generalizar su autocritica haciéndola poéticamente objetiva, expresión de actitudes humanas habituales con respecto a la realidad. Sin embargo, Keats, el Keats de primavera de 1819, el autor de «Ode on a Grecian Urn», parte de presupuestos mucho menos ingenuos en la organización de su oda, y, sin intentar resolverla, plantea en ésta la contradicción entre el ámbito de unas aspiraciones humanas desorbitadas, ilegítimas, y el hecho de su satisfacción imposible.

La urna se presenta, por lo tanto, como un símbolo metapoético y simboliza, en efecto, una concepción de la poesía, pero no la que gobierna el texto de la oda, sino la que orientaba la obra temprana de Keats; es una representación simbólica de tal actitud estética. La experiencia excitada de la armonía eterna de la urna es también real, por supuesto, psíquicamente real, pero sólo humanamente verdadera o relevante en tanto que su realidad se combine con la de otras dimensiones de la experiencia humana. Y la oda entera presenta a su vez una función metapoética desde este punto de vista: si la urna representa una poesía inaceptable y su opuesto lógico (descrito al final de la tercera estrofa: «a heart high-sorrowful and cloyed/A burning forehead, and a parching tongue») las condiciones de su inaceptabilidad, el poema, incluyendo, comprendiendo y haciendo significativa la oposición entre ambas realidades, representa una poesía que admite y reconoce las contradicciones. Y tal es el texto de «Ode on a Grecian Urn».

GRECIA es, pues, también con referencia al mundo externo a la oda, una simbolización del error, de la ingenuidad. Una ingenuidad maravillosamente atractiva, una ignorancia enormemente tentadora que nos recuerda los días dorados de nuestra infancia: y real también como son reales nuestros recuerdos infantiles; pero portadora de una realidad engañosa a través de nuestra propia inclinación a enamorarnos de ella, a imaginarla aisladamente olvidando su extraña relación con el resto de nuestros recuerdos y experiencias.

\* \* \*

Resulta un tanto sorprendente descubrir que precisamente en «Ode on a Grecian Urn», el poema keatsiano en que más a menudo han basado lectores y críticos la asociación intuitiva entre Keats y un mundo griego vagamente definido, GRECIA resulta ser una parodia de GRECIA, su crítica y su refutación. Tal vez la dificultad para observar esto responda a una necesidad de nuestra cultura, una necesidad nuestra, de los lectores de Keats, de imaginar una GRECIA como la de la oda y además verdadera. Lo cierto es que entre tantas y tan diferentes lecturas como se han hecho de «Ode on a Grecian Urn» ninguna le ha permitido a la urna mentir y que si la mía lo hace no es ciertamente sin escrúpulos o sin que me haya cerciorado de que la acti-

tud de Keats en su poesía y correspondencia de 1819 tiende a la desmitificación de lo que hasta la composición de la oda ha sido en él un mito favorito. Nos gusta pensar que la nuestra es una edad desmitificadora y si hay una categoría que nos repugne aplicada a nosotros mismos es la de la ingenuidad. Creo haber demostrado en estas páginas, sin embargo, que Keats era mucho más crítico a principios del siglo XIX que nosotros, lectores, a finales del XX respecto a un mito sin el cual debiéramos ya ir aprendiendo a vivir.

 **INDICE**