

en nuestra mente un deseo previo» parece señalar aspectos de Locke. Hobbes siempre crea una convincente ambigüedad donde mover sus esquemas con la más absoluta libertad; hay en el fondo una teoría del poder y el sentido «político» de una gramática no está ni mucho menos excluido. Y por ello se abre la experiencia sujeto-predicado a las más dilatadas regiones de una ciencia de la interdependencia de donde se pueda llegar a formular relaciones globales desde esquemas funcionales previos. Aquí sí que se acerca sin saberlo a la tradición metafísica del pensamiento de John Donne y hasta produce un impacto en nuestra sospecha de estar ante un autor que desde una configuración «causal» de los conceptos se adentra en un orden de estructuras referenciales; el tema de la dependencia, básico en cualquier planteamiento totalitario, dará en Hobbes una frontera con lo «esquizofrénico» que ni siquiera se esbozaba en *Anatomy of Melancholy*; hay una *catharsis* mediata y justa entre «lo predicado» y ese eje frontal de poder que es el gran-nombre-propio, que en *Leviathan* tiene el mismo valor que en *Paradise Lost* pudiera tener la ambigüedad Cristo-Satán. He aquí el esquema de reflexión de un autor en su propio paraíso mental y las lecciones que su mente puede ofrecerle en un siglo que hace del pensamiento racional un método de *praxis*<sup>16</sup>.

Convertir la vuelta de los Estuardos al poder en 1660 en una imagen de «retorno al paraíso» es excesivo, pero sí conviene imaginar que estamos en un momento donde la novela desplazará a la prosa, y muy pronto Daniel Defoe empezará sus artículos de «defensa de la soberanía del pueblo», que, sin embargo, quedarán ambiguos junto a Robinsón Crusoe: esta idea de pérdida del *sentido* de la prosa va a tener lugar tan pronto como *Leviathan* quede desplazado por las teorías de Hobbes. Entonces sentimos la nostalgia de los profundos misterios «mantenidos por el silogismo y la razón» de *Religio Medici* y cómo aquella argumentación no era sino un esquema de buscar de alguna forma la razón del hombre como poder absoluto. Este no era el método que John Donne proponía: en sus deliciosos—e incluso profundos—*Sermons* hay una añoranza del método poético hasta en sus últimos latidos. *God is our medium, we see him by him*, pronuncia en 1628 en la Catedral de San Pablo, que parece como un preámbulo a las ideas «conductistas» que Newton está forjando después. Hay, pues, una imagen de ruptura con la argumentación, que ya en el mismo Milton se pone de relieve

<sup>16</sup> Frente a la «felicidad» terrena la incapacidad de Hobbes por negar la vida eterna. Opuesto a *The Complete Angler* la totalidad de un sentido determinista de la libertad que lleva a romper con los demás como punto de partida de una moral egoísta. Este es el preámbulo a *Robinsón Crusoe* que abre las puertas a una teoría del comportamiento de absoluta integración del hombre en su dimensión finita de actuación. Esta ruptura con el resto lo mismo la vemos en Emerson como en Hemingway. Ya se ha convertido en tópico comparar *Walden* con *The Old Man and the Sea*. Consúltese en este punto *The Rural Tradition*, by W. J. KEITH. London: The Harvester Press, 1975, 310 págs.

—en sus exposiciones no poéticas—y que nos conduce a que *Leviathan*, en su obsesiva intención de apología de la «soberanía indivisa», esté haciendo una auténtica unificación del lenguaje del poder al evitar los peligros del diálogo con una Cámara de los Lores y de los Comunes demasiado crítica: este temor a la división es el que mueve en tantas ocasiones la ingenua exposición de *Religio Medici* y nos saca de Piscator y Venator dos dialogantes por cierto bien poco «parlamentarios». Mas el peligro está escondido en cada uso de la alegoría, en cada variante simbólica a un sistema, y de aquí que se arrastren los viejos comportamientos que ya Burton mismo empleara. La religiosidad de John Donne está marcando una lucha contra la razón, y así momentos como aquel de *The Faerie Queene*, libro primero, X, cuando a Red Cross le lleva Una y le descubre en *The House of Holiness* a Fidelia, Speranza y Charissa será el *exemplum* de un mecanismo moral que se va a disolver en el siglo XVII: el *Paradise* de Dryden será mucho menos «heroico» que el de Milton y la idea de un horizonte en perpetua lucha civil enturbiará los ánimos de escritores que ven su tierra en contienda penosa: Hobbes será quien con mayor equilibrio busque una participación del «lenguaje del pueblo», que propondrá un camino que desde la teoría avance hasta la razón. Es el momento de revolución social que se prepara en *Robinsón Crusoe* y que seguirá en toda la situación «moral» del siglo XVIII<sup>17</sup>.

Resaltemos, antes de continuar, tres datos que nos deben merecer atención en un análisis de las motivaciones que tuvieron los escritores del siglo XVII británico:

- a) La peste fue una auténtica «guerra civil» y supuso una tragedia enorme. Los sonidos que mueven esa alegoría de la caída que es *Paradise Lost* están motivados, en parte, por ese cruel episodio y, por tanto, excedernos en planteamientos políticos puede ser peligroso. Este gran poema de Milton se debió escribir hacia 1657 para completarse en 1665. En la fecha de la «expulsión del paraíso», Milton estaba en Chalfont St. Giles, y nos consta que fue entonces cuando, en ese verano, Milton dejó a su amigo Thomas Ellwood el manuscrito para leer. Entre esa lectura,

<sup>17</sup> No debemos olvidar el Dryden crítico de la situación de su época. *Absalom and Aquitophel* es un texto al que volveremos con frecuencia, y se alza como una resultante de la restauración monárquica de 1660. E incluso la identificación de Carlos II con el Rey David muestra hasta qué punto está haciendo una versión magnánima de los hechos políticos de su época: Shaftesbury (Aquitophel) y su deseo de volver al terror de la guerra civil no incluye entrar en *locus amoenus* de *Comus*, sino antes hacer el papel de Caliban en una isla utópica en calma. El *Annus Mirabilis* no es una alegoría bélica, sino que debería entenderse como el de toma de una conciencia nacional ante un peligro inmediato. No es el *Paradise Regained* de Milton, sino una contienda dondē se abre una nueva forma de moral. La fecha del poema satírico de Dryden, 9 de noviembre de 1681, debe ser recordada, así como un año más tarde su continuación y la aparición de *Religio Laici*.

que suponemos en 1665, y su publicación en 1667, y en diez libros, está el enigma de cómo la peste estuvo muy presente en todos los momentos de edición del libro. ¿Cómo acogería una población civil londinense asolada por la peste un libro tan poco próximo a su dramática situación?

- b) *The Pilgrim's Progress* fue iniciado por Bunyan mientras estaba en prisión en 1675 y apareció—su primera parte—tres años más tarde. ¿Debemos pensar que hubo en el autor «parlamentario» alguna simpatía por ofrecer un nuevo *Paradise Lost* de la nueva situación con Carlos II? ¿Es que acaso ese viaje a una nueva forma de libertad no debe encuadrarse en el plano de una ruptura con el orden absoluto establecido? La *Celestial City* de que se nos habla es la metáfora de un anti-pandemonium, de un nuevo orden «bucólico» que es preciso encontrar en peregrinación. Pero la *similitude of a dream* nos coloca ante una actitud de evasión que, sin duda, está inscrita en el *dream vision* medieval. Este *dangerous journey* es el precedente de Defoe y rompe con el extraño alegato del «viaje a la nada» de *Comus*.
- c) Cuando Locke escribe *Two Treatises of Government*, poco antes de 1690, está recogiendo el ímpetu analítico que determinará el «viaje a lo desconocido» en esa palanca de fantasías que es Swift-Defoe. El hecho de que se nos repita el interés en un «bien público» tiene factores de abierta simbología moral, pero la abierta pugna contra una monarquía de origen divino viene rota por la llegada de una teoría anti-*Leviathan*. Esta insistencia del hombre como ser libre no es la que se advierte en *Paradise Lost* y coloca a *God in Heaven* en un lugar mucho más distante de lo que John Bunyan hubiera imaginado. Recordemos cómo *Essays on the Law of Nature* aparece en 1663, cuando Milton estaba enfrascado en la elaboración de su obra maestra, pero el ámbito de libertad del individuo en Locke no parece asaltado por ese demonio del absolutismo. Hay siempre una estruendosa imagen de la naciente democracia donde el *power of the people* no tiene nada que ver con el individualismo de Christian buscando su «salvación individual».

En cierto sentido, la prosa de Milton es la auténtica imagen de la revolución. Se sabe incluido en una toma de conciencia parlamentaria y propone unir su nombre a una estricta postura antidictatorial. Iglesia y Estado deben separar sus funciones y de aquí que la aparición en 1651—fecha de la mayor obra de Hobbes—de *Defensio pro Populo*

Anglicano sea el abandono de una actitud paternalista a otra más abierta y combativa. Sus escritos, agrupados bajo el tema de libertad religiosa, son en realidad auténticos tratados de *toleration*, y los que se encuadran en «libertad civil» sirven para potenciar la idea de una fuerte y libre «Commonwealth». Su ataque a los *professed believers* es un elemento más de inclusión del héroe en su función pseudomesianista, mientras que *Areopagitica* se cierne en una idea de libertad de expresión. Cuando Milton habla de *vice and error* no lo hace como Spenser ni tampoco como Hobbes, sino en un camino que lleva a la moral analítica de Hobbes. Y la idea de un *plot* que domina la situación global es el ejemplo de cómo es preciso prevenirse contra un misterio que mistifica la *community*<sup>18</sup>; aquí sí que se une a la tradición anticartesiana de Hobbes, lo mismo que cuando le recuerda al rey sus obligaciones para llegar a una suprema *virtue*: es en este punto donde surge una distancia afectiva contra su propia persona y que ya se intuye en *Samson Agonistes*. Su «apología» del divorcio no es ruptura con la mujer, sino intento de alejarse de toda la maraña de dependencias sentimentales que pueden unir a los ingleses a su perdición. No se trata de que Eva rompa con Adán, sino de que ambos desaten las ligaduras que les mantiene inermes y sometidos a un yugo implacable. Esa idea de *marriage is a covenant* nos conduce a que veamos en Burton los pactos que se hacen con la propia interioridad, y que John Donne de modo sublime expresa. Más todavía, que coloquemos la idea de un orden «pactado» en una época que aísla el individuo en su misma obsesiva intención de tenerlo dominado. Samson se nota desfallecido. La *City of Destruction* impone la nueva dimensión de la «funcionalidad parlamentaria», y el político satanista va a ser el verdadero vencido en esta moral sin fronteras que exhibe la voluntad de luchar del «pueblo soberano». El centralismo de Carlos I se expresa como emblema de destrucción y ahora podemos ya pensar que la *novela* que surja de esta época con argumentos tan obvios será escapista y, por cierto, de poco valor. La imagen del drama ha muerto, la ficción se tambalea y la prosa se hace el lenguaje de una manera nueva de comportarse, que es como el requisito previo para llegar a la claridad que Locke está exigiendo<sup>19</sup>.

El libro primero de *Paradise Lost* ya tiene todos los elementos revolucionarios que venimos analizando. Esa reconquista de que se habla

<sup>18</sup> Este espacio se entiende muy bien desde *The Complete Angier*, como prelude que es a parte del arte de George Eliot. El tema de la *community* en literatura inglesa, que está pidiendo un estudio más profundo que el atisbo de Raymond Williams, puede vislumbrarse, en su vertiente «bucólica», en su dimensión mínima en *Happy Rural Seat*, by RICHARD GILL. New Haven: Yale University Press, 1972, 305 págs.

<sup>19</sup> Locke no exige, sin embargo, una capacidad de abstracción superior a la que la época puede darle. La «libertad del pensamiento» que sigue nos remite a imágenes gráficas de Chomsky y es un preámbulo a toda la «teoría de modelos» que ha alcanzado recientemente tanta importancia. *Vid. Problems from Locke*, by J. L. MACKIE. Oxford: Clarendon Press, 1976, 237 págs.

tiene un patente aire marcial, exhala entusiasmo militar y señala ese punto de «suprema potestad» que está dominando la escena. El término «rebelde» se reitera. Se habla de «revolución». Y hasta se hace un sagaz juego de palabras al identificar a Leviatán, el monstruo marino, con Satán. Hay un afán de grandilocuencia cósmica, de victoria contra la adversidad, que da al libro entero, y a sus sucesivos momentos, una atmósfera de campo de batalla, que, sin duda, Milton tomó del mundo de su imaginación inmediata. Ese «vencedor irritado» que se mueve con poderío infinito está dejando al descubierto una metáfora de un comportamiento «anti-parlamentario». La mención al «enemigo» o al «fuego» nos parece traer ecos de la batalla de Naseby. ¿Debemos imaginar *Paradise Lost* como una apología de la rebelión? ¿Hay en las palabras de Milton un mero afán lírico o un deseo de crear una *New Atlantis*? ¿Estamos ante esa maravillosa versión de la caída que prepara el hundimiento en un caos político que se avecina? Milton nos deja con la incógnita y en su sinfónico griterío sólo deja como prueba abierta la necesidad de la *praxis*: estamos ante un poema de discusión, debate y hasta refriega tenaz. No hay momento en calma, la conspiración se esconde en cada instante, es como una advertencia de un acecho del mal que espera el momento de vencer. Esta empresa política que Milton ha emprendido tiene sus riesgos y él los va soslayando. La coreografía cubre ese juego dialéctico de ideas y causas que se retuercen en el cosmos: hay un afán de hacer de lo inmediato una razón por luchar y hasta colocar a cada ser en su posición de vibrante actividad dramática. No hay un orden ni calma, sino una sensación de abierta enemistad, de orden roto que Milton establece para así hacer con la violencia de su lenguaje un requisito para organizar el caos. Se habla en el poema de «tolerancia», pero estos brutales diálogos que mueven el texto, que tienen muchas veces aire de ópera wagneriana, son como una llamada a la responsabilidad de la palabra y la necesidad de que oír la voz del contendiente será un requisito necesario. Y aquí sí que el modo de enfrentar bien y mal está conseguido, ya que nunca sabemos dónde está el poeta escondido en una hipotética musa y haciendo una maravillosa metáfora de la construcción de un orden nuevo. Así se puede hablar de una «bondad infinita» y hasta entablar un diálogo de Dios con el hombre que tenga los elementos básicos del *Beatus Ille*, pero llevados a un punto de grandiosa exaltación retórica. Milton ha conseguido su triunfo: Adán y Eva salen del paraíso y detrás queda esa grandiosa «bucólica» de la Inglaterra perdida, de ese «semi paraíso» perdido que nunca más podrán recobrar. El tema de *Utopía* acaba de surgir próximo al de *Comus*.

Adán y Eva están enamorados, pero Milton los coloca, además de en su paraíso, en un poema. Sus voces se oyen en un ámbito infinito de gratitud al cosmos, y su comportamiento tiene algo de querer soslayar el *locus amoenus* que *The Faerie Queene* exhibía. Este es el imposible *epithalamion* del amor sometido a la culpa, el resultado de un proceso de construcción del amor desde el símil político. Milton en su prosa hará las notas a *Paradise Lost*, completará su sentido y hasta será con sus *tenures* un látigo del lirismo de una libertad imposible. No ha habido un *rape*—como el que Shakespeare nos ha dado en su historia de Lucrece—, sino una auténtica conjunción de lo femenino en lo cósmico, y por ello la gran ausente en esa fábula del «amor imposible» es Venus, que será incapaz de entrar en la prosa y que reclama siempre, como un holocausto, la poesía: los mitos se entrecruzan en la armonía lírica y no quieren saber mucho de la sintaxis prosística. Son expresiones inconexas, pese a su cuidada «exposición moral». Y por ello Hobbes, al romper con este festival de culto a la rima, insiste en que la mentalidad de la nueva época será ruptura con la belleza poética<sup>20</sup>.

La revolución de las ideas no sigue una carrera análoga a la revolución lingüística, pero, sin embargo, le marca un posible camino a seguir. Los sucesos de 1649 y 1688 qué duda cabe que conmocionan «la versión de los hechos» y, sobre todo, tienden a romper con el teatro, que además entre cierre y mediocridad se encontraba en decadencia: la poesía no puede abarcar todo el campo de actividad propuesta y queda entonces el sentimiento anti-lírico, el ensayo, como un método de colocar las ideas en el marco referencial obvio. ¿Significa esto que quitamos importancia política a *Paradise Lost*? ¿Es que acaso no reconocemos la valentía de *Absalom and Aquitophel*? La respuesta es obvia, pero nos proporciona el misterio de una época que desde *Leviathan* inicia su rumbo hacia una nueva posición argumental. En tal caso, las creencias de los hombres que combaten en Naseby, por ejemplo, están tan próximas a la perplejidad—un rey se enfrenta a un usurpador—que sentirían de ser cultos recuerdos heroicos de algunas obras de Shakespeare. Bajo esa situación de ambigüedad hay mentes que elaboran un sistema, partiendo de la emoción y hasta de la percepción y buscando el debido rumbo a un plan de «evasión del conflicto moral» que Inglaterra vive<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> «Por otra parte, John Milton, mente idealista, participaba también de la noción griega de la poesía como *paidéia*, y aunque llega tarde a la escena del Renacimiento, creyó, como los hombres de esta época, en el valor didáctico de la poesía.» *Alegoría del poder en «Samson Agonistes»*, por ASCENSIÓN PEÑAS. Zaragoza: Memoria de Licenciatura, Departamento de Inglés, 1974, página 57.

<sup>21</sup> Esta evasión produce más poesía que prosa. Nos llevaría a planteamientos de *Anatomy of Criticism* para ver por qué la ausencia de compromiso revierte en un plano personal de expresión lírica antes que en un territorio narrativo, aunque sería muy difícil—y no se ha estudiado—saber cuáles eran los *best-seller* de la época. Imposible saber la popularidad de *Paradise Lost* o *The Complete Angler*. Q. D. Leavis, en su conocido estudio, soslaya estos extremos de la más estricta sociología de la literatura.