

Locke está saliendo del terreno de lo inmediato para refugiarse en un espacio de reclusión metódica donde abra el camino a todo el pensamiento del siglo XVIII. Y su revolución mental dejará la paradoja de *Two Treatises of Government*, que surge como una continuación lógica de esa teoría de modelos que poco a poco ha ido elaborando. El rumbo hacia la *Utopía* está otra vez señalado y la isla de Robinsón será el ejemplo último de una teoría del feudalismo que incluso intenta someter al primer extraño que se adentre en ella; pero es preciso pensar que ese «odio a la ciudad» que Defoe patrocina no hace sino bordear el problema, no llega a entrar en él.

Locke realiza la más prodigiosa síntesis del pensamiento que estaba disperso tras *Leviathan*. Esas «primeras ideas» de las que parte son como el arranque de una teoría universal del pensamiento, y llegar a la verdad se convierte en un mero mecanismo de «concordancia». En tal esquema la idea «oscura» que se tiene de la «sustancia en general» debe llevarse hasta una formulación lingüística; pero, ante todo, la búsqueda de una relación será la formulación de un preámbulo racional. Pasamos de los «nombres de las ideas simples» a una proyección lingüística mucho más amplia y sugestiva e incluso a una «teoría de la acción» en el sentido que la entiende Parsons. Pero cuando nos advierte, «todas las cosas son capaces de relación», está imponiendo una ruptura de barreras que Hobbes no admitiría y preparando un racionalismo «liberal» que debe proyectarse en la más amplia movilidad de la fantasía creadora. Esa incapacidad que Locke sospecha de llegar a las ideas que proceden del espíritu no está reñida con la religiosidad bucólica de Bunyan. Y esa «idea» que es objeto de entendimiento se aparta de un compromiso inmediato, no hace ningún *progress*, sino que se repliega sobre su misma condición de hipótesis, y hasta al considerar el pensamiento como una acción del alma está dando a cualquier imagen de movilidad un sentido alejado del de Newton en sus símiles: Hobbes se abriría en cualquier metáfora que le llevara a su finalidad didáctica, pero Locke se repliega sobre su propio esquema de intuición proyectiva. Y hasta la idea de un ser supremo está siempre desprovista del «romanticismo» con que Milton la presenta y dejándola como un acto sublime de la voluntad racional: colocar sus ideas frente a *Paradise Lost* es ejemplo de cómo superponer a un horizonte racional una *Morality*<sup>22</sup>. Adán y Eva serían un «mero objeto de pasión» y romperían ese deco-

---

<sup>22</sup> Este concepto nos lleva a una nota clásica de Shakespeare de proponer planteamientos bipolares—*Troilus and Cressida* o *Romeo and Juliet*—que sirvan de pauta para alcanzar una situación de «vía media». El final nunca está ni con Sicilia ni con Bohemia, ni con Milán ni con Nápoles, sino que se produce una extraña ceremonia de conversión simbólica de los lugares que al principio estaban en la más abierta oposición. La *Morality*, en su capacidad de sistematizar tensiones, sirve de pauta a los dilemas bien/mal que se producen en Bunyan, por ejemplo, con gran ingenuidad y que proceden por cierto, en gran parte, de Spencer:

rado de liberación que Milton, aunque sea ambiguamente, había pintado con sublime delicadeza. La misma forma de romper con la naturaleza le lleva a Locke a caer en un extraño panteísmo bucólico en ese *factual analysis*, que no hace sino colocar las cosas en su mera posición circunstancial. La forma de usar el lenguaje será lo que le aparte de la *Religio Medici* de Browne y hasta le obligue a romper con ese afán didáctico y glorioso de los hechos inmediatos<sup>23</sup>.

La literatura clásica en este siglo subsiste con la ayuda del teatro, dando unas resultantes que el mismo cierre de los escenarios—desde 1642 a 1660—no hace sino favorecer una decadencia dramática obvia. Pensar que era necesario centrar al héroe en un contexto narrativo es conveniente, y hasta hacer de la imposible relación héroe-espectador una metáfora del diálogo visual, que la época hasta la llegada de la Restauración impone. Este incesante valor de lo primordial del texto sobre las formas estéticas queda roto con la escenografía grandiosa que Christopher Wren va a dar a Londres, y que pone de manifiesto una «arquitectura» de las ideas donde lo clásico es todavía firme fundamento. Las figuras que se desprenden de este horizonte armónico son unos hechos «parlamentarios», ponen de manifiesto una nueva sensibilidad que el pensamiento de Locke pregona y que no es más que el lenguaje de una nueva sorpresa con la que la mente *habla* a sus ideas. Las nuevas formas del saber, que han rebasado el reto *Leviathan*, se imponen con penosa exigencia hasta constituir un esquema donde el afán científico de Carlos II sea el modelo patente de actuación. Greenwich, con todo lo que significa, se impone en esta época de excelsos métodos de modelación científica, y la llegada a un método discursivo de lo racional sobre lo mágico—desbancando por fin a Bacon—da como prueba la construcción de una religiosidad mucho más coherente. Pensemos entonces que ha habido un exceso de «conocimientos» que es preciso compensarlos con una ruptura, que es la que impone Defoe al hacer de Robinsón el nuevo héroe anti-científico en una época que busca en el *self-made man* un símbolo de la nueva creatividad natural: el regreso al estado de «buen salvaje» es ejemplo de un ahogo por huir del cientifismo que esos años han impuesto, así como la advertencia de que las nuevas tierras de allende los mares reclaman más atención. ¿Es que acaso vuelve la soberanía implacable de *Leviathan*? ¿Estamos ante una nueva forma de «incomunicación» que Burton no presentía? ¿Huye el marino del cate-

<sup>23</sup> Browne no añade un método analítico propio y en esto no tiene la originalidad de Burton. Tiene el valor, sin embargo, de darnos una auténtica situación mística de la investigación sobre la palabra en la época. Sus escritos rompen con una imagen de restricción metafísica—como territorio privado—que parecía sólo pertenecer a John Donne y sus seguidores. Browne entra, como lo hace Drayton, por puertas laterales, a un grado de «espiritualidad» muy diferente, pero que completa la cerrada tautología que Andrew Marvell había obtenido en su fusión de mitos en emociones.

cismo para encontrar entre los restos del naufragio precisamente el «texto sagrado»? Tales preguntas formulan una abierta metáfora de la nueva *Utopía* encontrada y son ejemplo vivaz de cómo desde la palabra —sin dialogante— se llega a la palabra con un esclavo que obedece. Una nueva manera de entablar diálogo se ha descubierto. Y Richardson no lo ignora<sup>24</sup> Milton surge siempre para resolver esa duda y la crítica a la monarquía absoluta, que se observaba con énfasis en *Paradise Lost*, será compensada por un avance de la razón que Newton propugna donde hay un sentido muy amplio de «relación». Locke empleará tal disyuntiva con éxito y construirá un enunciado donde la modelación mental sea el prólogo a cualquier situación «transferible». El *egoísmo* de *Leviathan* deja paso a un contar con los demás, que, por cierto, el diálogo de los rústicos de Walton ya presagiaba: construimos con tal esquema un poderoso recurso contra el «mesianismo utópico» que Carlos II hubiera querido implantar. Es la voz del parlamento la que «reacciona» —véase su sentido en Newton— y consigue desbancar todo un dilema entre poder y destrucción que la anterior guerra civil había impuesto. Pero han cambiado las tornas y ha vuelto un Estuardo, y el racionalismo político de Locke se abre para dar respuestas a las más variadas formulaciones empíricas, y hasta el dogmatismo con el que expone algunas de sus ideas nos lleva a la nueva moral que el siglo XVIII, en su incontenible *praxis*, hará suyas. Superar a Hobbes es, en definitiva, hacer del mundo subyacente un imperio donde se puede entrar sin trabas, abrir el paso a la psicología analítica y hasta empujar a la «urdímbre» de *The Complete Angler* hasta lugares mucho más recónditos.

Todo lo que sea «competitivo» es válido, pero tal esquema no alcanzará su evidencia hasta Swift. Y el totalitarismo de *Paradise Lost* hace de *Utopía* imposible, que aunque señala a los últimos atisbos del poder absoluto también hace apología de la revolución: esta ambigüedad que Milton desliza es su propia condición de parlamentarista poco convencido. La idea de autoridad, que en *The Pilgrim's Progress* es mera mascarada alegórica, adquiere en *Leviathan* culto cósmico: pero es que el comportamiento del héroe acaba de obtener también su posible autoridad, es como una resultante donde se abre la persona en su dimensión de lo individual frente a una posición manipuladora que Carlos II está imponiendo. Hasta los últimos datos de soberanía se vuelven contra quien los ha formulado, y estos monarcas se enfrentan contra el pueblo y no contra su «derecho divino», hasta tal punto que el combate por conquistar Pandemonium, que Milton cantaba, es la

---

<sup>24</sup> Estos héroes preparan un camino muy singular a la novela posterior. Es curioso advertir cómo hay un progresivo cambio hacia la toma de compromiso social y un buen libro nos ayudará en este punto. *The English Middle-Class Novel*, by T. B. TOMLINSON. London: The MacMillan Press, 1976, 207 págs.

verdadera metáfora de un siglo que ya ha olvidado lo que Dunsinane simbolizó para Macbeth. Aquí no hay más réplica que la literatura en sus más variadas formas, y no se debe soslayar la realidad de que Dryden cuando escriba *Religio Laici* estará precisamente dando valor a un nuevo modo de actuar—distinto del cientifismo de Browne—y que coloca al hombre en su condición global de ser nacido para actuar. Milton cede el paso a los conquistadores de su propio «espacio vegetal». Surge *Comus* como un final que es también principio, y los monstruos del siglo XVIII serán los «buenos salvajes» americanos, los Caliban que empiezan a crear un nuevo concepto de Nuevo Mundo.

Llegar a Locke es también alcanzar un punto donde el «conocimiento» desbanca la *praxis*. Y hasta la idea de que actúe tantas veces como «sujeto» nos debe señalar un oponente teórico, un «objeto» que sea como el destinatario de una actividad simbólica que desde A parte hacia B. Mas en su dimensión literaria tal razonamiento debería llevar a «cómo se plasman las ideas en sus textos», y aquí sí que nos encontraríamos con una verdadera profusión de métodos y soluciones. Las ideas que en Milton llevaban a una batalla consigo mismo surgen en Locke como una resultante que aspira a encontrar un resultado. Y ese mundo psicológico en continua efervescencia señala más a los métodos narrativos que a una poesía como la de Donne, Herbert o Marvell, de contenido hermético, pese a su libertad expresiva. ¿Dónde situar entonces ese afán de interiorizar que Locke expone en sus libros? ¿Sería posible de alguna manera hacer de su doctrina una evasión del alto esfuerzo lírico que John Dryden había conferido? ¿Es que acaso esas «ideas» no tenían lugar en una poética que hacía sátira de su misma función? Las preguntas nos llevan a un territorio de difícil ambigüedad, que sólo *Levithan* ha intentado solventar de un modo «racional». Si, como Locke afirma, las ideas no son innatas estamos todavía a tiempo de entender el progresivo modelo cultural de esta *episteme* que la época ha conquistado. Y hasta deberemos solventar en las «reflexiones» que se plantean una aureola de perplejidad. Las ideas escondidas en *Paradise Lost* son demasiado obvias como para ser profundas y la versión empirista de *Absalom and Aquitophel* nos destruye su propia función dialéctica. He aquí la ironía de Locke vencer a Bacon, que aunque nos entregará en *The Advancement of Learning* un coherente sistema de pensamiento, no menos cierto es que la ingenuidad de *New Atlantis* nos deja perplejos y su momento de publicación en 1626 nos marca una fecha de desilusión. Esta *Utopía* isabelina es el orgulloso cántico del *we have* ostentado frente a un mundo que necesita una mayor imagi-

nación que la de *The Tempest*, y ese ámbito de fantasía nos remite directamente a Coleridge y su Xanadu. Quien en 1612 ha escrito memorables palabras sobre la muerte cuando nos la define como algo que el amor desdeña, propone, sin embargo, un horizonte de reflejos «líricos» en su *Paradise Lost*, que no llega a producir la emoción buscada.

La ironía de *Leviathan* desplaza sus propósitos de moralizar en una época que todavía no acaba de entender lo que significa la «gloriosa revolución» de Locke. El punto de llegada, la muerte de Dryden, o si preferimos, la irrupción devastadora y violenta de la novela, significa que la idea monárquica de Carlos II no estaba cimentada en ese orden universal que—a nivel de ideas—ya sugería *Religio Medici*. La «forma de vida» de esos héroes anónimos que sustentan las teorías de Hobbes no será tampoco entendida por el lado anti-dictatorial de Clarendon, y por ello el recuerdo de Burton y sus «causas de malestar» será el epílogo de una época que de puro buscarse a sí misma acaba por perder la noción de equilibrio racional. *Leviathan* abre el paso a muchos puntos de Defoe y Swift, pero también pone de relieve cómo el orden prescrito es una consecuencia moral de un «bien común» que es preciso implantar<sup>25</sup>. Será necesario que lleguen los héroes de Fielding o Richardson para que nos demos cuenta de que era bien fácil romper con las ideas y hacer de la existencia una mera acción vacía. El sexo desplazará la teoría, y la imagen de una nueva moral servirá de auténtica razón de ser donde ya no exista de modo alguno la nostalgia de encontrar otra *New Atlantis*. La Inglaterra que se abre al siglo xvii, esta *Old Arcadia*, es el resultado de un esfuerzo estéril por «razonar» lo imposible. En cualquier momento de *Tom Jones* se destruye la teoría de Locke, y en cualquier situación de *Pamela* se desplaza el orden moral de Hobbes

---

<sup>25</sup> El valor de la literatura de aquellos azarosos momentos no lo explica debidamente ni el gran estudio de R. Gardiner ni los parciales de C. V. Wedgwood o Christopher Hill y nos quedamos sujetos a la duda del signo que la literatura tuvo en aquellos momentos. La imagen de Carlos I, de puro estudiada, se desborda como un fantasma que cada vez entrega un nuevo reflejo extraño, pero la idea de derrocar el derecho divino de la monarquía parece venir de *Richard II*, de Shakespeare. Estamos ante un espectáculo único de revolución surgida desde el pueblo y cristalizada en los más variados horizontes, y la presencia de la *gentry* no nos lleva a *The Complete Angler* como se podría presumir, sino a un nuevo modo de «feudalismo». Tal idea de tiranía la observa en *Paradise Lost* con acierto un genial crítico:

«I grant that Milton is conscious of the danger of tyranny from a politician who starts off like Satan. Nay more, he does such justice to the character he is imagining that he makes Satan get uneasy about it too. Satan repents on Niphates'top for having let himself be adored on the throne of Hell; at least, it is natural to read the words so, because we except *adore* in his mouth to mean excessive abasement, only due to a transcendental God such as he has denied, so that we make him sneer when he says it; thus we make him confess that he has at times accepted for himself what had disapproved of giving to the Son. But this would be hard to avoid, and to worry about it only proves that he is a deeply conscientious republican.»

*Milton's God*, by WILLIAM EMPSON. London: Chatto and Windus, 1961, págs. 76/77.

por una forma espontánea de actuación libre. ¿No será que ya se ha alcanzado la ruptura con el texto-norma que mantenía sujeto al héroe? ¿Es que acaso *Leviathan* no era una apología del modo manipulador del estado? El *human understanding* de Joseph Andrews será tan inmediato y práctico, que nos deja prueba de una época que ha descubierto —aunque sea banalmente— una teoría de la acción alejada del poder utópico de Robinsón Crusoe.

CANDIDO PEREZ GALLEGO

Dc. Cerrada, 10, 1.º  
ZARAGOZA