PROSA Y REVOLUCION EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVII

Leviathan aparece en 1651, treinta años antes de *Absalom and Aquitophel* y otros tantos después de *Anatomy of Melancholy*. En ese intervalo ha surgido Cromwell y el país ha vivido una guerra civil. Dos años después de la obra de Hobbes se publicará *The Complete Angler*. Creo que estamos ante unos hitos que conviene reconsiderar y sacar alguna conclusión relativa a la «función de la prosa». Burton abre el camino a un método psicológico que Hobbes *malgré lui* va a utilizar. La idea de participación en una guerra inmediata lleva a Hobbes a romper con una actitud de melancolía para buscar la de un sometimiento a la realidad exterior. Ese deseo que nos reitera de ayudar al rey desde su escritura es precisamente el contrario que el que nos da John Bunyan; pero, sin embargo, en *Leviathan* tenemos evidencia clara de que hay un «absolutismo moral» que puede ser la base de una nueva imagen de la actuación. De aquí que Hobbes rompa con el romanticismo de una época que vive el cierre de los teatros y hasta intente demostrar cómo la «monarquía es la mejor forma de gobierno». Tal énfasis en la autoridad no lleva solamente a la idea del monarca, sino también a la de una defensa del absolutismo «psicológico» que intenta encontrar en las ciencias exactas un posible—y hasta ingenuo—apoyo. Hobbes entra en esa teoría de las oposiciones de placer-odio para desde ella construir un esquema de causas y efectos que sea como una mecánica obvia del comportamiento hombre-sociedad. He aquí la «teoría de la motivación», que le lleva a romper con ideas parlamentarias y hasta con Cromwell y trata de encontrar en deseo y razón una base que lleve de alguna forma a la plenitud de la época de Dryden. El héroe narrativo dentro de la sociedad y sometido a una disciplina moral que le considera parte de un mecanismo que él pretende dominar, pero el «automatismo» de las reglas está en las manos de un «ser superior» [1].

---

[1] Esta idea de trascender hacia un *logos* es el centro que mueve mucha de la poesía de Dryden: *Absalom and Aquitophel*, bajo su apariencia de *psbicomachia* política, tiene un claro fondo de búsqueda de unos valores absolutos. Véase en este punto: «'Reason' and the Restoration Ethos», by HAROLD WENDELL SMITH, Cambridge: *Scrutiny*, autumn 1951, págs. 118/136.

Estamos ante una idea de autoridad obvia. Es curioso ver hasta qué punto Walton pudiera preferir volver a la ironía metafísica o cómo Marvell—pese a ser parlamentario—nos dedicase en sus poemas latidos de una vuelta a la Arcadia: es el eje que mueve la conversación de *The Complete Angler,* libro que muestra con equilibrio la relación entre los hechos y su destino exterior, y hasta nos señala un camino por recorrer y es el de la formación de una «moral natural» basada en el mero diálogo formativo. Hobbes repudiaría este comportamiento, tan poco enclavado en un esquema social; pero, sin embargo, debemos reconocer que la idea de un alejamiento de la razón (que Hobbes propugna en su versión mecanicista del tema de la pérdida de libertad) viene a ser como el contrapeso de esta idea bucólica de Venator y Piscator. El diálogo se puede ya establecer con esperanza de encontrar soluciones válidas [2].

La doctrina de Hobbes centra esa actitud analítica en una acción inmediata. Pero como paradoja que es reduce los trámites hombre-estado hacia una «manipulación» previa. El estado queda siempre centrado en una imagen de *convenant,* hay un contrato que reincide en el individuo para sujetarlo a su propia dimensión de perteneciente a un sistema. Las formas naturales de gobierno quedan, por tanto, en Hobbes rechazadas siempre que no pongan en duda un concepto de autoridad que no se puede cuestionar. La «institución» de los actos rompe con la libertad que el «hombre primitivo» de *The Complete Angler* proponía, pero quedando también como dato positivo el impulso que Hobbes va a infundir a la filosofía analítica [3]. Si olvidamos por un instante la intención de *Leviathan* tendremos clara evidencia de un brillante estudio de teoría del estado, donde los aspectos más diversos de la psicología de la época no se soslayan. Y es que el método que surge en sus planteamientos no da más solución que la propia esencia del hombre y su actitud moral hacia los demás. Aquí sí que sería posible decir que «ejemplifica» lo que la *Utopía* (Bacon) pretende por otro camino señalar. El dinamismo que mueve las ideas de Hobbes, que tendremos que orientarlo hacia el de Newton, se nos muestra como prueba de que la *praxis* del hombre tendrá un continuado de «revolución científica».

---

[2] Tal búsqueda de un primitivismo nos repliega hacia la función del mundo pastoral y rústico en Shakespeare, por ejemplo, en *The Winter's Tale.* La necesaria dialogación del héroe con los demás hemos de imaginarla en un contexto «dramático» donde haya una cierta ingenuidad. En este análisis de la época se puede entender este dilema: «The Beginnings of English Character-Writing in the Eearly Seventeenth Century», by WENDELL CLAUSEN. Iowa City, Iowa: *Philological Quarterly,* January 1946, págs. 32/45. «In conclusion, it should not be thought that this close correspondence between the comedy of manners and Character-writing, as exemplified in Jonson and Overbury, was an innovation of the earlier seventeenth century.» *Op. cit.,* pág. 45.

[3] Ver el valor que se concede a las ideas en *English Literature in the Late 17th Century,* by JAMES SUTHERLAND, Oxford University Press, 1969, 600 págs.

Es en el capítulo II de *Leviathan*—el dedicado a la imaginación—donde se puede observar con mayor detalle esta «prosa de la fantasía» que intenta imponerse. Hobbes entra en el término *experience* de un modo racional y hasta social. Para él hay una necesidad de la misma en una situación como la presente, y hasta da una definición obvia para ella, *memory of many things:* en tal entramado de lo pasado y un futuro es donde se abre la dificultad de construir un orden nuevo. Y Hobbes no desea evitar dar ninguna salida que no sean las que lleven a su propósito, y hasta los sueños, que describe con una sucinta ingenuidad, es el ejemplo de cómo la imaginación debe vigilarse y es hasta un factor negativo. Los *fearful thoughts* están motivando una renovación del ser, como si fueran el necesario énfasis de lo perdido en lo encontrado: este afán de hacer una apología del *disaster* debe colocarnos junto al de romper con la *New Atlantis* de Francis Bacon. Incluso la aparición de *The Pilgrim's Progress* en 1678 puede parecer un cierre argumental a una época que ya no busca más solución en la imaginación y se repliega hacia el pensamiento y el análisis. John Bunyan prepara su sueño como una simple aproximación al tema del «viaje al paraíso», que ya desde Chaucer se viene reiterando. La dinámica calvinista que se imprime al relato nos deja prueba de un «orden lineal» en la conducta del héroe «ascendente». La toma de conciencia parlamentaria nos entreabre un John Bunyan que hizo de su peregrino un buscador de la perdida *New Atlantis,* y con ello hay alusiones a la muerte en 1649 de Carlos I y descubrimos un orden político escondido en el interior de la obra. La muerte de Bunyan en 1688 tiene un valor histórico indudable y estamos ante una situación que sólo Locke sabrá entender en su justa y absoluta proporción, y como sugiere Judah Bierman será un cierre utópico [4].

Los precedentes continúan. Si bien es cierto que la Biblia de 1611 da una voz grandilocuente y solemne que impondrá una nueva retórica, también debemos considerar que Francis Bacon crea un método analítico que llegará a Locke. Esa obsesión baconiana por el «poder del conocimiento» parece surgida del *farewell* de Próspero en *The Tempest* y hasta redunda en una concepción de la sabiduría como ente autónomo que tendrán un valor básico en todo el siglo XVII. La *New Atlantis* será el precedente de algún modo en los viajes de Defoe, y el *Novum Organum,* el preámbulo a un método que hace de la lingüística «referencial» que Paolo Rossi sugiere [5]. Estamos ya ante un procedimiento de «lógica inductiva», que es el que Sterne usará en tantas ocasiones en *Tristram*

[4] «Science and Society in the *New Atlantis* and Other Renaissance Utopias», by JUDAH BIERMAN, New York: *PMLA,* december 1963, págs. 492/500.

[5] *Francis Bacon: From Magic to Science,* by PAOLO ROSSI, London: Routledge and Kegan Paul, 1968, 280 págs.

Shandy, y más todavía, nos encontramos ante un dilema entre el «plano del hacer» y el «plano del entender», que señala tantos aspectos de la *praxis* en la novela del siglo XVIII, donde no hay separación entre ambos. Y Bacon formula sus prejuicios, aquellos «ídolos» que son como los peligros que toda mente tiene y cuya misión es ocultar la verdad. Pero ¿cómo una época que rompe con la belleza expresiva de Shakespeare puede haber llegado a esta solidez lógica? ¿Es que acaso Hamlet, Rey Lear o Macbeth impedían razonar a unos seres que se refugiaban en ellos para impedir su propia capacidad creadora? Esta sucesión de «emblemas lógicos»: Idola Tribus, Idola Specus, Idola Fori e Idola Theatri, son la consecución de un orden que tiene como meta llegar a una «inducción mental» que será la que imponga la «libre asociación de ideas» de Locke. Así es como, prescindiendo de un plano de rigor matemático, Bacon se coloca como portavoz de una época que se abre prometedora. Su preocupación por llegar a las «sustancias» y hasta su énfasis en cualquier forma de experimentar nos da la tónica de una época que nos permite hablar de esclavitud sin hacer el retrato nítido y temeroso de Friday.

Caliban ha sucumbido y la nueva magia pretende romper con esa temática de altos vuelos líricos que el siglo anterior nos daba. La muerte de Bacon, cuatro años después que la de Shakespeare, es como la advertencia de que hay una disyuntiva entre el héroe y su mundo circundante de «experimentos científicos». El camino hacia Isaac Newton está asegurado y los *Principia Mathematica* (1687) cumplen su cometido de romper con la etapa lírica de un orden previo, y cuando esboza el segundo principio: «A toda acción se opone siempre una reacción contraria e igual», está, tal vez sin proponérselo, estableciendo un principio sociológico antes que físico: la ideología de la «reacción de los sometidos» será la que ostente Cromwell, pero también la que lleve al «buen salvaje» a quitar la máscara que Shakespeare le había concedido. Y tal proyecto desemboca en una decepción. Es Robert Burton quien en su *Anatomy of Melancholy* establece ya los síntomas «reactivos», la idea básica que mueve esa neurosis colectiva que—como Freud explicará años después—lleva a la destrucción moral del no saber actuar. Burton, en su esbozo analítico desde causas hasta clases, realiza un plan inteligente de resolver cómo los «estados de ánimo» son resultantes provocados por una «acción injusta». Y el retorno al paraíso de Herbert cobra nueva dimensión, como J. Max Patrick sugiere [6].

[6] «The utopia in *The Anatomy of Melancholy* is noteworthy for its use of the method of comparison. In it and in the pages which preceded it, Burton constantly compared England with other nations, particularly with the Dutch and Chinese; and on the basis of these contrasts, he diagnosed the causes of her evils.» «Robert Burthon's Utopianism», by J. MAX PATRICK. Iowa City, Iowa: *Philological Quarterly,* october 1948, pág. 357.

Llegar a sir Thomas Browne es alcanzar un momento de reposo. *Religio Medici* tiene la seducción de romper con unas normas establecidas, y desde su composición en 1635 propone una salida airosa del *impasse* que Bacon podría haber producido a la nueva libertad de pensamiento. La *New Atlantis* baconiana no está en la misma línea de este diálogo interior, pero la superstición de una «nueva neurosis», que Burton ya detecta, puede llevar a una reconciliación con la naturaleza, que Izaak Walton pronto va a proponer: Estamos ante una apología de la salvación, aunque no en los términos de John Bunyan, y un ataque a esa vanidad científica que nace en Newton y cubre todo el siglo XVII. Esta religiosidad, que Herbert también patentiza, es el ejemplo de una moral anglicana que se ve asaltada por los principios de la idea de un «nuevo mundo» acechante. No pretendemos hablar de nuevo de la apología americana de *The Tempest*, sino de incluir el lenguaje de Browne en un tono nuevo, reverencial y solemne, que Jeremy Taylor también empleará, aunque con fines muy distintos. Sus sermones mantienen el énfasis de Lancelot Andrewes y son diálogos interiores, que escritores como Swift verán con agrado años después. La muerte de Milton en 1674 significa el final de un mito del paraíso de las palabras, la culminación de un proceso que rompe la idea anterior de una *New Atlantis* imposible: la salvación «política» de Adán y Eva es posible, incluso necesaria, y no hace sino continuar la línea triunfalista de una búsqueda de soluciones distintas. Repasemos algunas fechas:

Novum Organum	1620
Anatomy of Melancholy	1621
Religio Medici	1634
Leviathan	1651
The Complete Angler	1653
The Pilgrim's Progress	1678

Hemos elegido seis jalones para comprender un siglo y así advertir cómo desde la muerte de John Donne en 1631 se va abriendo el panorama de las letras inglesas hacia una búsqueda de horizontes prosísticos, que la muerte de Milton en 1674 acentúa. La muerte de Dryden, nacido el mismo año que muere Donne, es 1700, que parece simbólicamente ser el cierre de una época, que, por otro lado, iluminan los periodistas Adison y Steele, como forjadores de un afán crítico en una sociedad que descubre su razón de ser. Y en tal enjambre de relaciones, la figura de Izaak Walton puede ser el contrapunto del grandioso ímpetu de *Leviathan* hacia formas absolutistas, y hasta colocar su obra *The Complete Angler* como símbolo del tema de «alabanza de aldea», que de alguna forma señala a Robinsón Crusoe. Debemos hacer en esta original

novela algunas consideraciones. Por un lado, se trata de un intento de fundir la vida rústica en la lírica de la época. Herbert es mencionado como prueba de que la huella de Du Bartas sigue. Y hay también una exaltación de lugar, un deseo de que esos «cantos» sean como una revisión de una prosa que parece ya hundida en un excesivo cientifismo de época.

Cada escritor tiene su momento de expresión y el de sir Thomas Browne fue el de un intento de fundir la fe en un conocimiento empírico, y en tal dilema, que parece una paradoja, se esconde una *praxis* que le lleva a construir un modelo personal de actuación coherente, donde la ciencia actúa de redención. Jeremy Taylor en sus escritos religiosos evitará ese rumbo hacia un «desconocido» que era el lugar donde quedaba el poder mágico de Próspero. La distancia entre los sermones de Taylor y la *Religio Medici* la marca la diferencia entre un método expositivo directo y una teoría. Y tal método, que la *Areopagitica* de Milton satiriza en 1644, es prueba patente de un «orden universal» que se deje imponer, que no lo consiguió la *Utopía* de Bacon. *The Complete Angler* rompe con ese esquema de paradojas y se encierra en su propio método de «viaje a la naturaleza». Piscator y Venator es la distancia entre quien «monologa» y quien «dialoga» y también el resultado de una *catharsis* del héroe en su medio natural, y hacer de esos cinco días una «etapa formativa» sólo comparable que una lectura contractual de *Walden* puede ofrecer. Y hasta la reticencia de la canción *come live with me and be my love* es la prueba de una situación extrema donde la filosofía del mundo de Piscator se levanta contra un orden racional mucho más estable. Tal esquema nos remite a *The Pilgrim's Progress* y al «valle de la humillación» y hace de la relación hombre-naturaleza una necesaria lucha por vencer. Y los diarios de Samuel Pepys insistirán en este punto de «desconfianza del mundo de Londres», que él mismo prodiga y adula, y John Evelyn no irá lejos en tal posición, que romperá de modo obvio el absolutismo que *Leviathan* había creado: pensemos cómo Hobbes intenta, ante todo, construir una teoría del hombre para acceder a una teoría del control político. Y recordar asimismo cómo el «poder absoluto» de la prosa se expresa en un empirismo brutal. Pensar que «el conocimiento se funda en la experiencia» es volver a Walton, pero intentar hacer la idea de *praxis* como un requisito mental. La aspiración a la felicidad de Hobbes es insincera, puesto que parte de una manipulación moral, y la «lucha de todos contra todos» que en algún lugar expone es el resultado de una imagen pesimista de la sociedad, donde la idea de «orden», como ocurría en Shakespeare, esconde un preámbulo de hermetismo. La «lógica interna» de Browne será así un proyecto que sólo la acción lleve a feliz término. La revolución de

las ideas ha comenzado. Y como James N. Wise sugiere, se puede entroncar a Burton dentro de una ideología crítica[7]. Parece como que *Robinsón Crusoe* sea quien cierre tanta soledad con una apología del «poder absoluto».

Y a este cientifismo corresponde la imagen que sir Isaac Newton va a dar en su *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica,* aparecido en 1687, y que supone un avance del pensamiento analítico, un peregrinar hacia una «teoría de las causas» que John Bunyan en otra dimensión metafísica apuntaba años antes. El reinado de Jacobo I desde 1603 hasta 1625 había abierto un camino hacia una visión «idealista» de los hechos, que hasta *The Tempest* refleja, y su muerte entreabre una época de dificultad racional. Será Carlos I quien intente hacer de su poder absoluto un esquema de proyección del individuo en la imagen de sometimiento. La apertura a la *New Atlantis* americana con la «Massachusetts Bay Company» de 1628 era como una solución imposible a su ambición territorial. La derrota de Naseby en 1645 significa la más absoluta derrota del *royalism,* así como la entrada de una ideología mucho más liberal. La anarquía que acompaña los últimos días de Cromwell viene vinculada a la necesidad de una restauración que con enorme júbilo sucede cuando el 29 de mayo de 1660 llega a Londres Carlos III. Esta es la fecha clave de una nueva forma de pensamiento, que al dar al parlamentarismo un valor nuevo produce dos lenguajes específicos; *whigh* y *tories* serán los dos modos de entablar un «diálogo» con un análisis de los hechos no siempre fácil de conseguir. La muerte de Carlos II en 1685 establece un final a un siglo que ha derrocado la monarquía para volver a elevarla con esplendor a la cúspide de su gloria[8].

Estos temas no aparecen con nitidez más que en John Dryden. Y su *Absalom and Aquitophel* tal vez tenga el mismo valor que los escritos de Locke en materia política, y el hecho de que la revolución de 1688 sea un «cierre» de la década anterior supone que se ha llegado a una situación de abierta crisis constitucional y la *Glorious Revolution* excluye cualquier nuevo planteamiento moral de la literatura. Ha sido un siglo de conmociones políticas que tiene como eje de referencia el *Leviathan,* que en 1651 preconiza un orden injusto que se pretende justificar. Y la imagen del cientifismo estricto, que Foucault observa

---

[7] *Sir Thomas Browne's «Religio Medici» and Two Seventeenth-Century Critics,* by JAMES N. WISE. Columbia, Missouri: The University of Missouri Press, 1973, 208 págs.

[8] Sin embargo, el ascenso a nuevas formas de ideología dará como consecuencia un regreso a imágenes del pasado. Veamos cómo analiza ese fenómeno un notable crítico:

«Now an upper-class culture that produced *Absalom and Aquitophel, The Character of a Trimmer,* Burnet's *History,* Dryden's critical prefaces and Locke's *Second Treatise of Government,* may have been limited, but it was not altogether decadent. If the drama is inferior it is not because it represent—by Elizabethan standards—a limited culture, but because it represents contemporary culture so inadequately; it has no significant relation with the best thought of the time.» «Restoration Comedy: The Reality and the Myth», by L. C. KNIGHTS. Cambridge: *Scrutiny,* september 1937, página 125.

con agudeza, nos remite a Newton, que muestra en sus *Principia* la ciencia relegada a un planteamiento «utópico» [9]. Esta es la idea de un *Novum Organum* político que abre dimensiones inéditas a la realidad sociopolítica, pero que pretende integrar las viejas formas revolucionarias en un lenguaje que no llega a dar pruebas evidentes de eficacia. La política queda relegada de la ficción, y aunque sea un dato condicionante, permite que «supere» la imagen de *The Complete Angler* todo el malestar de una época. El tema de culto al paraíso perdido tiene algo de *Beatus Ille,* que Walton preconiza como crítica a una «situación metafísica» que John Donne en sus sátiras intentaba implantar: la razón desplaza esos sentimientos afectivos y la magia de la palabra se coloca en una posición de lucha abierta con esa melancolía que producirá cuando desde 1621 se vea cómo Burton sólo hacía que preconizar una neurosis nacional.

Denota esta búsqueda de la naturaleza como necesidad un especial énfasis en los motivos que ya Herbert, muerto en 1633, señalaba como básicos. La obra de Izaak Walton sigue esa dimensión del *Beatus Ille,* rompe con un marasmo de relaciones que desde la *Utopía* avanzan hacia los temas paradisíacos en la novela del siglo XVIII. *The Complete Angler* es un diálogo total, una forma de conversación que se abre en todas las direcciones mostrando un reflejo vibrante del *locus amoenus.* Adelantándose a Bunyan consigue mantenerse en una zona nebulosa de alegoría y realismo sin que el tema de *Polyolbion* de Drayton quede postergado. Ese diálogo entre Piscator y Venator tiene algo más que una mera relación maestro-discípulo, ya que pretende fundir dos mentalidades que en *The Parliament of Fowles,* de Chaucer, se ponían de relieve. Bajo esa narración, aparentemente sencilla, que Thoreau hubiera imaginado como básica, se descubre un afán de hacer literatura e implantar la *sacra conversatione* como elemento básico. Este es el fondo «teológico» del proyecto, el afán «biografista», ya sabemos que el autor hizo una biografía de Donne, Herbert y Wotton, así como colocar la conversación en su ámbito característico. No es mera lucha de actitudes, sino un enfrentamiento entre las distintas formas de pasar, cazando y pescando, cinco días sin más esperanza que hacer del retorno a la naturaleza un ejercicio de moral actuativa; pero la contemplación

[9] La imagen de un cientifismo aplicado a la política alberga lo mismo a Hobbes como a Locke y tiene matices de alta precisión en cuanto a la elaboración de una «teoría ingenua» de cómo llegar a situaciones ideológicas desde símiles racionales, como los usados en geometría. Creemos que la opinión del genial Michel Foucault puede dar luz en este punto.

«Lo que hace posible el conjunto de la *episteme* clásica es, desde luego, la relación con un conocimiento del orden. En cuanto se trata de ordenar las naturalezas simples, se recurre a una *mathesis* cuyo método universal es el álgebra. En cuanto se trata de poner en orden las naturalezas complejas (las representaciones en general, tal como se dan a la experiencia), es necesario constituir una *taxinomia* y, para ello, instaurar un sistema de signos. Los signos son con respecto al orden de las naturalezas simples.» *Las palabras y las cosas,* por MICHEL FOUCAULT. México: Siglo XXI, 1968, página 78.

se mantiene y la mística de la soledad surge como «regreso a la inocencia» en un ámbito de referencias entre Piscator y Venator, que defienden su distinta actitud. La picaresca reclama su función y el mundo pastoral envuelve todo un elenco de alusiones contemplativas que nos llevan a una auténtica filosofía del mundo. El debate de la materia con el espíritu es el eje de una Arcadia del siglo XVII que encierre un cántico a la ausencia femenina y hasta haga de la problemática moral un resorte de conversión del Edén en otras posibles Utopías. Un siglo que contiene *The Complete Angler* no excluye el *Leviathan*. Y más todavía nos llama la atención que Dryden, que cubre esa época, sea como la antítesis de John Locke: estos nombres se funden en una mimesis global que excluye más poesía que *Paradise Lost*. Adán y Eva forjarán su nuevo paraíso científico desde su *New Atlantis*, que sea la consagración del viejo orden a una nueva versión del estado. Y la llegada al nuevo mundo se repetirá cuando Venator y Piscator, en la obra de Walton, divisen un plan general de felicidad basado en el *Beatus Ille*. Aquí surge de nuevo Hobbes [10].

The Anatomy of Melancholy abre, en cierto sentido, el camino que lleva a la «neurosis» de *Leviathan*. La obra de Burton excluye los métodos «irracionales» y busca una solución intuitiva y experimental a la relación entre el hombre y su conflicto social. La elocuencia del autor, método retórico que él usa con éxito, le lleva a una interpretación lúcida de la subconsciencia, por cierto no muy alejada de aquel análisis que de los estados de ánimo significaban los *Sonnets* de Shakespeare: la depresión, como resultado de un fracaso al intentar una meta, se abre para dejar pruebas patentes de una situación moral que tiene una valoración lírica obvia. El «ser que fuimos» del *lovely boy* nos lleva a la imposible grandeza de la nación que podemos ser de Hobbes, y con ello se obtiene de modo brillante un puente entre fisiología y filosofía, una unión que abarque desde la mera explicación de los estados de ánimo hasta la cura para una determinada dolencia. Esa melancolía que llena la obra no es una mera disposición «receptiva», sino que engendra una actuación social; es como la causa de una *praxis* que conduce a lugares más y más remotos de la interioridad. Aquí sí que Burton se mueve por analogías, en el esquema de colocación de cada situación en su diagnóstico. Y cuando vemos una ruptura con el «viejo orden» en *The Tempest* deberemos recordar que se está repudiando el «orden neurótico» de un Hamlet [11]. Hablar, por tanto, de una forma de análisis

[10] *The Ideology of Order*, by PRESTON KING. London: Allen and Unwin, 1974, 352 págs.

[11] El afán de mezclar las distintas vertientes que conducen a la Utopía nos empuja, más y más, hacia la imposibilidad de alcanzarla. Shakespeare tal vez insinuó en *The Tempest* la geografía de un mito imposible de «recuperar un sueño perdido». Pero si nos remitimos a 1609, fecha de publicación de los *Sonnets*, deberemos reconocer que hay un énfasis en hacer del pasado un «sueño utópico» y construir una nostalgia de lo que fuimos que incluso desplaza el narcisismo intelectual que

dramática—Burton menciona el *common theatre*—es advertir que estamos ante referencias a una escena, que sin ser cerrada sí, al menos, es el ámbito de una fantasía. Y de aquí que el *humour* (*vid.* Ben Johnson) sea un motivo para entrar en un ámbito de manipulación moral que ya se piensa en las utopías ficticias que Hobbes pretende edificar. Estas *public news* que Burton coloca en su anatomía no tienen una referencia a una disposición social, sino que antes son el *exemplum* de una trama que rechaza al individuo y hasta lo oprime. Surge el *privus privatus*, que en Burton tendrá señales de una situación esquizoide y que dará lugar a esa ruptura con los demás, que es, en definitiva, la visión global del *Leviathan*. Sir Thomas Browne—trece años más tarde—en su obra se coloca ante esta misma actitud de «desconfianza» y su religión será una cura contra el desorden, una norma de vida que haga que lo cristiano—y esto nos lleva a Bunyan—sea como el eje que mueva toda una sistemática de funciones. De aquí que *Religio Medici* sea el efecto de una ruptura con la sociedad que la prosa ha empezado y que dará lugar a resultados sorprendentes. Es la última llamarada de los maravillosos sermones de Lancelot Andrewes, que muerto en 1626 deja un eco muchos años y su *venimus adorare* significará, en resumen, una ruptura con la imagen carismática y una búsqueda necesaria de un narcisismo que es preciso imponer. Bacon, que por cierto muere ese mismo año, intenta también colocar al hombre frente a su «capacidad de resolver sus conflictos», pero tal deseo no es fácil de solventar y su *knowledge* no hará sino insistir en la necesidad de un *New Atlantis* que resuelva el sueño de infinitud [12].

La muerte de Locke en 1704 marca el fin de una época, y *An Essay Concerning Human Understanding* es el eslabón que faltaba para cerrar en 1690 un proceso de «miltonización» del héroe prosístico del siglo XVII. ¿Qué significa para Locke «entendimiento humano»? La respuesta hemos de darla desde la superación política de los métodos de Hobbes, y dar al entendimiento un valor activo de una sociedad donde una falsa Utopía se ha instaurado. Esta facultad discursiva de

---

Mr. W. H. propone. Obras como *As You Like It* insisten con brillantez en ese esquema amor = utopía. *Vid.* en este punto *Dramática de Shakespeare*, por CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO. Zaragoza: Pórtico, 1974, 308 págs.

No existe una conciencia de Utopía en Milton, aunque pretende hacer de *Paradise Lost* una auténtica «dream vision» de la nueva revolución parlamentaria. El hecho de que el entorno vegetal acompañe la acción de los héroes no lleva a una situación final de «descubrir la verdad», sino a la salida del espacio que les había servido de impunidad. *New Atlantis* continúa ese sueño de versión burguesa de la *praxis* que sin duda alguna hará de la isla un motivo de inspiración narrativa en siglos posteriores que lleva a De Foe. Este tema debemos llevarlo hacia el de la provincia británica en su más claro sentido «utópico», superando las ideas de Raymond Williams, a ser posible. *Vid. The Literatura of Change*, by JOHN LUCAS. Sussex: The Harvester Press, 1975, 310 págs.

[12] Tal universo referencial llegará hasta la poesía romántica. Walley ha estudiado el enorme peso que en Wordsworth tuvo esta manera de análisis. Cualquier modelo lírico que intente enhebrar una teoría global de las emociones debe buscar en Locke un posible apoyo. Esta premeditada dispersión que se exhibe en algún lugar de *The Prelude* es un tributo a un modo de pensar que terminará en el «stream of consciousness» de Joyce.

que habla Locke no está volcada hacia una *praxis,* sino que es una pantalla receptora de un pensamiento externo, en un ámbito donde al no haber principios prácticos innatos toda la «información» procede del mundo exterior. Y hasta pensar que lo mismo que «amarillo» o «frío» son ejemplos de «cualidades sensibles», deberemos colocar en ese mismo esquema de Locke «justicia» o «derecho» y así proponer un modelo donde toda la ciencia exterior se abstrae en un reducto de referencias personales. Este camino está situado al final de «la búsqueda del paraíso interior», que era, en resumen, *The Complete Angler,* y que esa «búsqueda del origen de todas las nociones» no hace sino alejarnos de un proyecto de búsqueda de una relación social. Y si «todas las cosas que existen son particulares», ¿no estaremos desmontando el *Leviathan* semántico de un significado unitario para cada percepción? El dilema ideas-conocimiento va derivando hacia un punto de más y más abstracción, y Locke lleva antes a la lingüística moderna que a una concepción sólida de la teoría de la acción, pese a que *Two Treatises of Government* proponen una sólida participación del hombre en su destino ideológico. Ese «bien público» que se pretende en poder político tiene resonancias obvias. Y colocar esta obra, aparecida en 1690, junto a los reductos últimos de la prosa melancólica de Burton será un juego atractivo, pero poco original, a menos que pensemos que esos años ven la decadencia de John Dryden, que morirá en 1700. No se busca ahora recordar que 1681 fue la fecha de publicación de *Absalom and Aquitophel,* modelo de debate político virulento y mordaz, sino antes pensar que la prosa ha perdido su capacidad de llevar al hombre a su destino de participación ideológica [13].

El pensamiento de Hobbes añade los datos utópicos, procedentes de Bacon, a una versión racional de los hechos sociales, intentando aproximarse a una idea absoluta de la monarquía nacida de la nostalgia por restablecer la imagen del rey muerto Carlos I. Y su cientifismo rompe con la imagen del *Beatus Ille,* que nos propone Walton. La naturaleza humana ocupa el centro de un sistema que, como si se apoyase en la ciencia, pretende buscar una solución «lineal» a los hechos [14]. Su alejamiento de una línea de derecho natural le lleva a la construcción de un nuevo esquema mucho más exigente y a una ruptura con Jeremy Ben-

[13] Dryden, sin embargo, no tuvo en cuenta esa distancia entre *logos* y *catharsis* y se movió por unos impulsos demasiado personalistas. Su obra tiene siempre una motivación muy concreta y se adelanta en tal actuación a la que tenga después el Dr. Johnson. Su *Troilus and Cressida* es mera fábula antiheroica en una época de ardiente nostalgia vernacular.

[14] «The consequence that Hobbes drew from this definition of 'liberty' is also acceptable. For he claimed that if, by calling a man free, we are referring to the absence of external constrain on his actio, there is nothing inconsistent in saying that actions that are free are al so determined or necessitated.» *Hobbes,* by RICHARD PETERS. Harmondsworth: Penguin Books, 1967 (1957), pág. 168.

Las referencias miltonianas a la revolución que Inglaterra está viviendo han sido tratadas admirablemente por el mayor especialista del tema. *Vid. Milton and the English Revolution,* by CHRISTOPHER HILL. London: Faber and Faber, 1977, 541 págs.

tham. En tales situaciones—y desde las teorías de Ervin Goffman—hemos de ver en Hobbes a quien pretende llegar desde una «teoría de las emociones» a una auténtica ciencia de la información. Lo deseado y lo odiado constituyen un eje donde se mueve el «progreso del héroe» en esa ficción de su vida que es la historia. La mera comparación ideológica de la prosa de Hobbes y Browne da a Basil Willey ocasión de expresar unas diferencias obvias [15].

El proceso de integración del pensamiento en la época se realiza desde un esquema de participación civil en la política. Igual que Andrew Marvell o John Bunyan, lo mismo Thomas Hobbes como John Locke quedan de algún modo marcados por la situación de guerra que vive Inglaterra, y hay en todos ellos, de un modo u otro, el eco de Cromwell y su destino «dogmático». Pero es la era científica la que se abre—como bien observa Basil Willey—y proporciona el modo de pensar inherente a una situación que ha visto mejor *Samson Agonistes* que *Comus* y que ha hecho de *Paradise Lost* un símbolo tan politizado como *Leviathan*. Queda la incógnita de una «ciencia nueva» que busca su definición moral, y que Bacon no ha sabido dársela pese a intentarlo. Ni tampoco *Religio Medici* es el ejemplo de un método que rompa con Milton y su ambiguo republicanismo profético. Se trata entonces de colocar al pueblo inglés en el lugar de apertura a un nuevo modo de expresión: este es el intento, en definitiva, de *Two Treatises of Government*. Y Locke será quien dé el necesario empuje en el esquema «causa-efecto» que desde Hobbes se mostraba. Pero ese dualismo de Hobbes, donde se entrecruzan un sistema de motivos y un sistema de obligaciones, tiende a hacer de la sociedad un concepto demasiado restringido de sus «respuestas», así como romper con el marco referencial de un universo «estímulo-respuesta» que Newton prefiguraba. Tal énfasis en una reducción de categorías lleva a que cuando Hobbes hable de lenguaje, lo haga de un modo muy sucinto y se aleje de ese «romanticismo» con el que Milton se acerca a la función lingüística de la poesía. Las categorías gramaticales para Hobbes no tienen esa profusión de valores que se da en la gramática de Port Royal y se centra en una síntesis de lo imaginado en un sentido repentino de concreción. Por ejemplo, al acercarse al concepto de nombre—«la palabra tomada caprichosamente para servir de marca»—está desvelando una movilidad de funciones semánticas del todo atractivas, y este deseo de «suscitar

[15] «A comparison between the prose styles of Hobbes and Browne would reveal, almost without considering their thoughts, the difference between a simple and a complex sensibility. Hobbes, though the elder by seventeen years, writes as one for whom Truth, that 'obscured Virgin', is now wholly 'exantlated' from the well in which she had been hidden. Browne lives, amphibiously, in divided and distinguished worlds, and the richness of his prose betokens the range of his explorations and the rapidity of his transits.» *The Seventeenth-Century Background*, by BASIL WILLEY. Harmondsworth: Penguin Books, 1934 (1972), pág. 91.

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* [16].

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

[16] 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 [17].

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 Chalfton 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,

[17] 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 donde 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 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 seudomesianista, 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* [18]; 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 convenant* 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 [19].

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

---

[18] Este espacio se entiende muy bien desde *The Complete Angler,* como preludio 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.

[19] 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 [20].

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 [21].

---

[20] «Por otra parte, John Milton, mente idealista, participaba también de la noción griega de la poesía como *paideia,* 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.

[21] 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.

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* [22]. Adán y Eva serían un «mero objeto de pasión» y romperían ese deco-

[22] 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 el aprincipio 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 [23].

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 Cristopher 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-

[23] 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 [24] 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 «urdimbre» 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

[24] 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 [25]. 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 servitá 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

---

[25] 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 dissaproved 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.ª
ZARAGOZA