



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**EL AMOR EN *EL PARAÍSO PERDIDO***

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS  
(LETRAS MODERNAS EN LENGUA INGLESA)

PRESENTA

ERICK MIRANDA VALERO

ASESOR

MARIO MURGIA ELIZALDE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

NOVIEMBRE DE 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Dedico esta tesis a mis padres, a mis amigos, y a los maestros que ahora son también amigos míos. Gracias.*

## ABSTRACT

La tesis propone una lectura del *Paraíso perdido* que considera al amor como hilo conductor del poema en tanto reflexión y propuesta sobre la condición humana. La palabra “amor” es compleja —tanto como la experiencia humana a que hace referencia— y no puede reducirse a una definición universal; en consecuencia, para comprenderlo es necesario circunscribirlo al poema y su complejidad discursiva. El capítulo I ofrece una perspectiva de las dificultades inherentes a la comprensión de conceptos culturales complejos como el amor, busca resolver esas dificultades a través del análisis del discurso y, finalmente, plantea los lineamientos para un análisis del discurso de John Milton en general y del *Paraíso perdido* en particular. El capítulo II explora detalladamente algunos componentes discursivos de la obra de John Milton, establece relaciones entre esos componentes y ofrece las herramientas conceptuales que sustentan el análisis del *Paraíso perdido* contenido en el capítulo III.

En su *Paraíso perdido*, John Milton construye un ideal del amor a partir de las corrientes poéticas filosóficas y religiosas a las que estuvo expuesto. Sistemas ideológicos complejos como el cristianismo, la filosofía platónica y el amor cortés, entre otras, contribuyen con su riqueza a la concepción del amor en el poema y, sin embargo, no la determinan a tal grado que la obra —y el amor que en ella se describe— pueda considerarse parte de una u otra tradición o corriente de pensamiento. El amor en el *Paraíso perdido* no constituye un ideal estrictamente religioso, poético, filosófico o social; al contrario, es el punto de convergencia entre todas esas dimensiones de la experiencia y la aspiración humanas. En este sentido, el *Paraíso perdido* establece su propia tradición, a través de la reflexión sobre el amor puro o ideal, ayuda a reflexionar respecto a la condición de la humanidad en el mundo y aceptarla cuando no puede ser superada.

## NOTA SOBRE LAS EDICIONES Y LAS ABREVIATURAS

La lectura y divulgación de textos antiguos acarrearán dificultades importantes en todos los niveles y el presente trabajo no se encuentra exento de ellas. Por una parte, el afán de investigación dirige la atención hacia las fuentes o manuscritos originales; por la otra, la intención de generar una obra de divulgación exige echar mano de textos que se encuentren al alcance de quien busque familiarizarse con el *Paraíso perdido*. Se ha buscado un equilibrio entre ambas aspiraciones al recurrir a ediciones críticas supervisadas por autoridades en la obra de John Milton que, sin embargo, no dejan de circular y pueden conseguirse con relativa sencillez. Los poemas de mayor extensión —*Paraíso perdido*, *Paraíso recuperado* y *Samson agonistes*— han sido tomados de la edición de John T. Shawcross: *The Complete Poetry of John Milton*. Los poemas cortos y la obra en prosa —excepción hecha de los tratados sobre el divorcio— provienen de *Milton: The Major Works*, edición preparada por Stephen Orgel y Jonathan Goldberg para la colección *Oxford World Classics*. Los tratados sobre el divorcio, cuyas ediciones íntegras son bastante más escasas, se han tomado de *The Prose of John Milton*, edición preparada por J. Max Patrick para la Universidad de Nueva York.

Respecto de las fuentes citadas con poca frecuencia, se ha procurado señalar el título del poema u obra en prosa a la que corresponde el fragmento, mismo que puede buscarse en las ediciones señaladas. Tratándose de los poemas de mayor extensión, cuyo empleo es mucho más frecuente, se utilizan las siglas en inglés en relación con las ediciones empleadas:

PL	<i>Paradise Lost</i>	El paraíso perdido
PR	<i>Paradise Regained</i>	El paraíso recuperado
SA	<i>Samson Agonistes</i>	Samson agonistes

## ÍNDICE

<b>I. Consideraciones de método y justificación</b>	<b>6</b>
1. El análisis del discurso	6
2. Milton, el Paraíso perdido y el discurso de las emociones	16
3. Milton como función autor	26
4. Perspectiva general del discurso de John Milton	30
<b>II. Los componentes discursivos del amor en la obra de John Milton</b>	<b>46</b>
1. Fuentes clásicas	48
a) Platón	49
b) La teoría de los cuatro humores	58
c) El Arte de amar de Ovidio	68
2. El amor cortés	79
a) El fin' amor	81
b) El dolce stil nuovo	92
3. Fuentes cristianas	106
a) Agustín de Hipona	109
b) El pensamiento cristiano reformado	121
<b>III. El Amor en el Paraíso perdido</b>	<b>135</b>
1. Satán	137
2. El Padre	156
3. Adán y Eva	168
4. El Hijo	192
<b>IV. Conclusión: Amor y utopía</b>	<b>203</b>
<b>V. Bibliografía</b>	<b>210</b>

## I. Consideraciones de método y justificación

Porque si pensamos en signos, entonces también esperamos y deseamos en signos.

—Ludwig Wittgenstein. *Observaciones Filosóficas*

### 1. El análisis del discurso

Desde la publicación del *Paraíso perdido* (1667, 1674) y hasta nuestros días, su lectura ha sido un ejercicio constante. La epopeya de Milton tuvo respuestas tan inmediatas como *The State of Innocence* (1671), una adaptación dramática de John Dryden, y tan personales como la revisión del mismo Milton, quien separó los diez libros originales en doce y agregó los argumentos al principio de cada libro, así como la nota al principio del poema por la que justifica el uso del verso sin rima. Desde entonces y hasta ahora las reacciones, lecturas e interpretaciones del poema siguen vigentes; pasando por las notas del *Spectator* de Addison, las ilustraciones de artistas consumados como Doré y Blake, y hasta la adaptación operística (*Sacra Rappresentazione*) de Krzysztof Penderecki (1976), sin descartar la reciente “adaptación en forma de novela” del poema<sup>1</sup>.

Autores y críticos de una gran diversidad de latitudes y tendencias intelectuales —como Singer, Schoenfeldt, Rougemont, Low y Hagstrum, por nombrar algunos de los que se citarán en este trabajo— opinan que la resistencia del *Paraíso perdido* al paso del tiempo y su adopción como clásico en otras

---

<sup>1</sup> De la “autoría” de Joseph Lanzara y publicada por New Arts Library en 1994 con el título *Paradise Lost: the Novel*.

culturas muy distintas a la occidental e inglesa, se debe al papel central que desempeñan las emociones en el poema y al modo en que las tensiones emocionales prestan verosimilitud al argumento y facilitan la identificación entre lector y texto. John Milton concibió el drama de la humanidad —y el problema entero de la cosmogonía— como una pregunta a cuya respuesta sólo podemos aproximarnos a través del amor. Como hombre del Renacimiento, Milton estuvo expuesto al pensamiento clásico grecorromano, a la tradición del cristianismo romano y reformado así como al humanismo de su época, conjugando sus postulados para la composición del *Paraíso perdido*.

Todas estas corrientes de pensamiento tienen en común una preocupación humanista que busca responder a las preguntas acerca del origen y destino de la humanidad, de la relación que existe entre Dios y el hombre y la justificación de la existencia misma. Si bien cada una ofrece ideas distintas y sobre ellas construye sus edificios conceptuales, también es cierto que todas ellas convergen al otorgar al amor un papel central en la explicación del origen y el sentido del mundo: el mito del andrógino en Platón, los mitos creacionistas de Hesiodo y Ovidio, la Patrística cristiana y el pensamiento reformado de Lutero y Calvino, todos ellos tienen en común que conciben al amor como motivo, justificación o finalidad del ser del hombre. En el *Paraíso perdido* convergen esas corrientes de pensamiento porque Milton escoge el tema de la caída y no lo relaciona con el pecado de la soberbia como la tradición dictaba, sino con el amor. Para Milton, la soberbia no es otra cosa que un amor deforme o contrahecho —y lo mismo que la caída— es el resultado de una intención pura que ha sido contaminada por el error.

No debe olvidarse que la palabra “amor” no posee el mismo valor ni el mismo sentido en cada una de las cosmogonías renacentistas y que constituyen el contexto para la vida y obra de Milton. En cualquier discurso y aún dentro de los límites de una obra como el *Paraíso perdido*, la palabra “amor” es una perpetua fuga de referentes pues, a fin de cuentas, no es posible señalar un objeto material y de-



cir que eso es el amor. El amor no es la reacción física del cuerpo, ni la compleja red de vínculos psicológicos que establece el ser humano con otros de su especie y aun con otros seres imaginarios o reales; tampoco puede reducirse a los rituales o prácticas significativas sociales como la posesión, el matrimonio o la vida en común. La palabra es pura connotación, está remitida —como dice Roland Barthes de la belleza— a la infinidad de los códigos: “una determinación, una relación, una anáfora, un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, ulteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto): no hay que restringir en nada esa relación” (Barthes : 2006, 5). El ser del amor es, entonces, cualquier predicado que quiera agregarse a la palabra siempre que pueda reconocerse como un enunciado con significado. Y sin embargo, como escribe Borges en *Inferno*, V, 129: (2009, 387):

Son Paolo y Francesca  
y también la reina y su amante  
y todos los amantes que han sido  
desde aquél Adán y su Eva  
en el pasto del Paraíso.  
Un libro, un sueño les revela  
que son formas de un sueño que fue soñado  
en tierras de Bretaña.  
Otro libro hará que los hombres,  
sueños también, los sueñen.

Con este complejo juego poético que hace eco tanto del *Paraíso perdido* como de la *Comedia* de Dante, Borges pone en evidencia que, aun a pesar de las infinitas variaciones que existen en el contenido de la palabra, aun a pesar de la perpetua fuga del significado y los referentes, existe una relación —aunque no sea de identidad— entre cada una de las connotaciones que le han dado sentido a la palabra y la experiencia del amor mediante la historia, la literatura y la vida de los individuos.

Es por esto que una aproximación concentrada en el uso o caracterización del amor en el *Paraíso perdido* tiene que tomar en cuenta esa perpetua fuga de significado, esas relaciones múltiples y complejas entre los discursos que le han dado contenido a esa experiencia cultural que llamamos amor. No debe perderse tampoco de vista que el *Paraíso perdido* es una reescritura, expansión y reelaboración del

mito cristiano del *Génesis* con la que Milton pretende, como lo confiesa desde los primeros versos, “assert Eternal Providence, / And justify the wayes of God to men” (*PL* I, 25-6). Por esta razón, es decir, por la intención cosmogónica del poema a través del mito cristiano, pudiera pensarse que su pluralidad está más o menos circunscrita al marco de referencia del cristianismo; pero es mi perspectiva que precisamente porque Milton emplea el amor como vía de respuesta y comprensión de la voluntad divina, el poema rebasa sus fronteras culturales y lingüísticas para alcanzar la pluralidad que ha permitido su recepción y supervivencia.

Por todo lo anterior, la aproximación al *Paraíso perdido* que se propone, centrada en el amor y sus caracterizaciones y efectos sobre la epopeya de Milton, debe echar mano de herramientas de análisis del discurso. El análisis del discurso o, dicho de otro modo, la exploración de aquello que hace posible al lenguaje con significado, permite entender y acaso explicar el modo en que, como objetos culturales, tanto la palabra amor como el propio *Paraíso perdido* son textos plurales que se nutren de y dan origen a corrientes enteras de pensamiento, lectura y hermenéutica porque carecen de un significado unívocamente determinable o, siquiera, estable. La aproximación exige entonces un acercamiento en el que tanto la palabra amor como el *Paraíso perdido*, se traten como textos; es decir, unidades culturales complejas. Para Roland Barthes, por ejemplo, un texto:

no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta *perdersse de vista*, son indecibles [...]; los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje (Barthes : 2006, 3).

Esto significa también que en el texto no solamente se hallan implícitas las características y circunstancias de su composición —su lugar de enunciación, la persona que lo enuncia o escribe y sus posibles intenciones—, sino que a él se añaden también las coordenadas del acto de lectura. Dicho de otro mo-

do, el texto se perfecciona cuando a través de la lectura se le aplican otros códigos significativos que pertenecen al mundo o a la experiencia del lector: “A self-contained encounter between innocent reader and autonomous text is a bizarre fiction. To read is always to read in relation to other texts, in relation to the codes that are the products of these texts and go to make up a culture” (Culler, 482). Esto significa que en un texto se encuentran implícitos los códigos y prácticas culturales vigentes en su momento de creación y de lectura; lo mismo el lector que el autor experimentan y dan vida al texto echando mano de las herramientas que la cultura, la educación y la propia experiencia les proveen. Así, aunque materialmente el texto es único, la experiencia del mismo es siempre distinta porque los códigos significativos lo transforman. En este sentido, es imposible leer el *Paraíso perdido* tal como lo escribió Milton; sólo puede leerse el poema que cada lector construye a partir del *Paraíso perdido* mientras lo lee.

En consecuencia, la multiplicidad de textos y herramientas culturales que inevitablemente deben emplearse para la lectura pueden, en el peor de los casos, interferir con las palabras escritas y, en el mejor de ellos, permitir a una obra superar sus circunstancias de origen para obtener la capacidad de comunicarse a través del tiempo y la distancia, con lectores de cualquier otra latitud y circunstancia de lectura. Es por eso que no se busca en el presente trabajo una interpretación unívoca o una lectura definitiva del *Paraíso perdido*, sino que se busca hacer evidente todo lo que se halla implícito en los procesos de lectura y escritura: “Whatever area he is working in, someone adopting the semiotic perspective attempts to make explicit the implicit knowledge which enables people within a given society to understand one another’s behavior” (Culler, 828). No se busca por lo tanto, comprender al autor o a la obra en sí mismos, sino hacer visibles los procesos culturales por los que se hace posible la comunicación significativa entre el texto y quien, en su momento, lo lee. Dicho de otro modo, no se analiza la lectura

sino aquello que hace posible la lectura y ello sólo puede buscarse en el espacio lógico de quien recibe el texto; es así que al igual que el autor desaparece como individuo, también el lector se despersonaliza:

El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una ni otra, todas las citas que constituyen la escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (Barthes : 1987, 71).

Desde esta perspectiva, el análisis de una obra literaria —lo mismo que de cualquier otro texto o discurso— puede, en el mejor de los casos, ubicarse en la disciplina más o menos delineada por Michel Foucault, esa suerte de ‘arqueología’<sup>2</sup> que “designa el tema general de una descripción que interroga lo ya dicho al nivel de su existencia, de la función enunciativa que se ejerce en él, de la formación discursiva a que pertenece, del sistema general de archivo de que depende” (2006, 223) o, dicho de otro modo, el espacio lógico o epistémico del que depende su actualización como acto comunicativo y, en consecuencia, las reglas de pensamiento —o de discurso— que permiten la formulación del texto y su recepción.

En concreto, el análisis arqueológico del texto busca ese espacio que comparten las figuras del autor, del texto y el lector; el lugar ideológico o discursivo que articula<sup>3</sup> a esas tres figuras y permite a un texto adquirir sentido con independencia de los individuos culturalmente determinados que emiten o reciben el discurso:

Cabe preguntarse si, cuando el hombre habla, es libre de comunicar todo lo que piensa o está condicionado por el código. La dificultad de identificar nuestros pensamientos solamente en términos lingüísticos nos hace sospechar que el *emisor* del mensaje *es hablado por el código*. Los mecanismos, los automatismos

---

<sup>2</sup> En la *Arqueología del saber*, Michel Foucault pretende establecer las bases de la disciplina arqueológica; esfuerzo más o menos exitoso o fallido dependiendo de la postura crítica o hermenéutica que se desee adoptar.

<sup>3</sup> “La “articulación” pasaría a ser el proceso de reconstrucción teórica de esa estructura de objetos teóricos, definidos únicamente por su relación con los demás objetos teóricos de la misma ciencia [...], y de los modos en que esos objetos teóricos, como conjunto, afectan la órbita de todos los demás integrantes del sistema a la vez que sufren la influencia de ellos” (Braunstein : 2008, 88).

del lenguaje impulsarían al que habla a decir determinadas cosas y no otras. En este sentido, la verdadera fuente de la información, la reserva de información posible, sería el mismo código (Eco : 2005a, 65).

Esta postura teórica busca explicar la posibilidad misma de articular un lenguaje con significado y el modo en que ese significado, que es la intención del emisor, se recibe, deforma y entiende por quien sea que recibe el mensaje. De ahí que la visión de Foucault y Barthes contenga un importante análisis de la intención del emisor y de sus efectos sobre el receptor desde una perspectiva política; ambos consideran al lenguaje como medio e instrumento del poder, como integrante de un esquema de dominación<sup>4</sup>. Cabe la aclaración de que en este orden de ideas el concepto de poder se emplea de forma laxa, como la capacidad de extraer del otro una reacción determinada, esperada o deseada por lo que el lenguaje es uno de sus instrumentos más importantes. En este sentido, el lenguaje es un nexo que articula voluntades.

El análisis del discurso busca revelar aquello que hace posible articular un texto, es decir, una voz o un acto de habla que ya no puede relacionarse directamente con su emisor. Se entiende aquí como articulación el modo en que el texto se relaciona con lo que “se ha dicho”, con el espacio de lo pensable o de lo decible en el momento de su escritura y, al mismo tiempo, se relaciona con aquello que “se dirá” a partir del texto; el modo en que la obra es al mismo tiempo, producto de unas coordenadas específicas del saber humano y también es la coordenada primaria o el grado cero de algo que será posible pensar o decir a partir de ella<sup>5</sup>:

Se pueden, pues, distinguir dos categorías de formulaciones: aquellas, valorizadas y relativamente poco numerosas, que aparecen por primera vez, que no tienen antecedentes semejantes a ellas, que van even-

---

<sup>4</sup> Foucault trata el aspecto político del lenguaje a lo largo de su obra, como lo ilustra la colección de artículos publicada en español con el título *Microfísica del poder* en 1978. Barthes, por su parte, hace referencia a este aspecto del lenguaje en obras como *El grado cero de la escritura* (1953) y en su *Lección Inaugural* (1978) de la cátedra de Semiología en el *Collège de France*.

<sup>5</sup> “Es fácil ver que en el orden del discurso se puede ser el autor de mucho más que un libro —de una teoría, de una tradición, de una disciplina al interior de las cuales otros libros y autores podrán colocarse a su vez” (Foucault : 1998, 56).

tualmente a servir de modelos a las otras, y que en esa medida merecen pasar por creaciones; y aquellas, triviales, cotidianas, masivas, que no son responsables de ellas mismas (Foucault : 2006, 236).

Puede entenderse a partir de lo anterior que se distinguen grados de dependencia del texto respecto a su contexto discursivo: hay textos creativos y textos reiterativos. Los segundos, menos importantes, son una mera repetición de las posibilidades discursivas existentes, reiteran simplemente lo que se “ha dicho” sin modificarlo y sin establecer relación especial con lo que “se dirá”. Los primeros, en cambio, que “merecen pasar por creaciones” son los que debido a su particular forma de articulación amplían el espacio lógico o los límites del discurso; estos textos son originales en el sentido de ser responsables de una variación en el discurso, de una ruptura con lo que “se ha dicho” y son originales también en tanto que establecen los principios de algo que “se dirá”. Los textos que “merecen pasar por creaciones” son variaciones sobre el discurso que les dio posibilidad de existir, están “emparentados”<sup>6</sup> con éste en el sentido que Wittgenstein da al término en sus *Investigaciones filosóficas*.

En consecuencia, la originalidad de un discurso depende de que éste constituya un acto de ‘ruptura’ respecto del régimen epistémico o la dominante cultural que le dio origen; la ruptura en este caso implica simplemente que el discurso no reitere sin alteraciones las circunstancias de su creación sino que a partir de ellas y sin renunciar a su filiación o parentesco, amplíe el espacio lógico y permita decir algo nuevo. Es por eso que en el análisis del discurso se otorga más importancia a los actos discursivos de ruptura, porque son estos actos “responsables de sí mismos” los que sin duda amplían el espacio de lo decible al inaugurar un modo de entender y describir al mundo. Los actos de ruptura —a pesar de lo que parece implicar su nombre— articulan lo ya dicho con lo que a partir de entonces podrá decirse.

---

<sup>6</sup> Respecto al uso de las familias de palabras o al parentesco entre conceptos, resultan útiles las siguientes notas de Wittgenstein: “En vez de indicar algo que sea común a todo lo que llamamos lenguaje, digo que no hay nada en absoluto común a estos fenómenos por lo cual empleamos la misma palabra para todos —sino que están *emparentados* entre sí de maneras diferentes. Y a causa de este parentesco o parentescos, los llamamos a todos *lenguajes*” (Wittgenstein : 2003, 87) y “Y así empleamos la palabra “leer” para una familia de casos. Y bajo diferentes circunstancias aplicamos diferentes criterios para decir que alguien lee” (Wittgenstein : 2003, 167).

Dicho de otro modo, establecen un puente entre su filiación y sus consecuencias históricas, discursivas o conceptuales. Así pues, la ruptura o discontinuidad del discurso respecto de sus circunstancias originarias es paradójicamente el campo de su articulación, porque reinterpreta los conceptos existentes o, incluso, genera nuevos objetos culturales a partir del espacio lógico disponible. Al respecto es importante recordar que los discursos no deben tratarse

como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o representaciones), sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan. Es indudable que los discursos están formados por signos; pero hacen más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese *más* lo que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese “más” lo que hay que revelar y hay que describir (Foucault : 2006, 81).

Es ese “algo más” que el discurso hace con las formulaciones hasta entonces disponibles lo que le permite apuntar hacia algo nuevo, hacia una nueva forma de entender, explicar o experimentar el mundo en su dimensión discursiva. En tal sentido, la articulación del discurso es, al mismo tiempo, ruptura y continuidad.

El corolario del proceso de ruptura en el discurso es el olvido. Con el tiempo, el uso y la naturalización del acto discursivo de ruptura, éste empieza a percibirse como algo natural, como el desarrollo necesario de sus circunstancias. Un régimen discursivo alcanza su mayor éxito cuando deja de percibirse como un acto de ruptura. En consecuencia, en el olvido real o simbólico del acto de ruptura se encuentra la trascendencia del discurso y el límite de su articulación:

El cerrojo del olvido no ha sido sobreañadido desde el exterior, forma parte de la discursividad en cuestión, esta le brinda su ley; la instauración discursiva así olvidada es a la vez la razón de ser del cerrojo y la llave que permite abrirlo, de tal modo que el olvido y el impedimento del mismo retorno *sólo* pueden levantarse a través del retorno (Foucault : 1998, 57).

Esto quiere decir que el discurso se naturaliza en el habla y en los actos mismos de la sociedad hasta que, en algún modo, pierde su nombre o su lugar como texto originario y de autoridad; llega a ser parte

tan esencial de la experiencia humana —artística, científica, emocional— que hace casi impensable que en algún momento se haya pensado de *cualquier otro modo* con la misma lógica en que un prejuicio hace impensable su propia falsedad<sup>7</sup>. Tras el acto de ruptura, los discursos originales tienden a generar una visión o espacio lógico que les es propio y que poco a poco anula la posibilidad de percibirlos históricamente circunstanciados.

Para ilustrar esta naturalización del discurso puede citarse el caso del dualismo metafísico o filosófico que separa el cuerpo del espíritu, los elementos material y trascendental de la experiencia y la existencia humana. La metáfora dualista implica que el ser humano tiene, por una parte, una vida espiritual caracterizada por sus actos trascendentes de reflexión, pensamiento y duda; y, por la otra, una vida terrenal integrada por sus actos perecederos de supervivencia y placer. Esta concepción frecuente en occidente a partir de Pitágoras y Platón hace comprensibles innumerables textos literarios en que la lucha entre los deseos del espíritu y los deseos del cuerpo se contraponen.

Piénsese, por ejemplo, en el eje platónico que tienen en común las *Confesiones* de Agustín de Hipona (398), el *De Servo Arbitrio* (1525) de Martín Lutero y las *Confesiones* (1782) de Rousseau. Los tres son textos de célebre ruptura que explican los vaivenes de la voluntad y, en mayor o menor medida, determinan el significado de la libertad a través de la contraposición entre el cuerpo y el espíritu. Estos tres libros están emparentados entre sí no sólo porque el dualismo platónico constituye gran parte de su espacio lógico, sino también porque cada uno responde a los anteriores y habilita la existencia de los que siguen. Dicho de otro modo, están relacionados por su articulación entre lo que se ha dicho y lo que podrá decirse a partir de ellos. En el horizonte temporal, los textos posteriores presuponen la exis-

---

<sup>7</sup> “Discourse constructs, defines and produces objects of knowledge in an intelligible way. At the same time it excludes other ways of reasoning as unintelligible. In this way, discourse is ideological because it is a partial view. Further, these incomplete ways of understanding the world, by which subjects are constructed, serve to reproduce the social order and the interests of powerful classes” (Barker, 78).



tencia de los anteriores y dado que amplían el espacio lógico o conceptual de lo anterior, también lo contienen.

Prueba de ello es que existen relaciones textuales que pueden trazarse entre Platón, Agustín de Hipona, Lutero y Rousseau; pero esas relaciones no son unidireccionales, tanto puede utilizarse a Platón para explicar la obra de Agustín de Hipona, como usarse a Rousseau como una explicación de Platón. En el momento de lectura, en el espacio del texto, resulta irrelevante ubicar o traer a la memoria el origen preciso de la dualidad entre cuerpo y espíritu. La noción del dualismo es un supuesto de posibilidad de sentido y como todo axioma, no requiere reflexión ni análisis sino que parece ser una verdad tan evidente, tan naturalizada, que se hace preciso un esfuerzo consciente para encontrarla. Es así que el olvido del discurso original es lo que nos asegura que tuvo un impacto profundo en la cultura que determina; sólo a costa del olvido del acto de ruptura puede perpetuarse un discurso y, como dice Foucault, sólo es posible encontrar su origen regresando a él.

Por lo demás, la referencia al dualismo platónico y su presencia continuada en la cultura occidental no es un ejemplo aleatorio pues, como espero demostrar en el presente trabajo, tiene importancia para el discurso de John Milton.

## **2. Milton, el *Paraíso perdido* y el discurso de las emociones**

De todo lo expuesto en el apartado anterior puede concluirse que la perspectiva amplia o limitada que se tiene del mundo y de la experiencia humana depende, en su riqueza o escasez, de los discursos disponibles en una circunstancia determinada y también del acceso e interés que se tenga en esos discursos puesto que “el sujeto ideológico es efecto y agente de prácticas discursivas que regulan su representa-

ción imaginaria de la relación con sus condiciones reales de existencia” (Braunstein, 93). Dicho de otro modo, el discurso modifica y determina la conciencia del sujeto para que éste, a su vez, sea capaz de modificar al discurso. Este juego de influencias mutuas y simultáneas da cuenta de las complejas relaciones que se establecen entre autor, texto, lectores y contextos.

La concepción de que el discurso determina y constituye la conciencia del sujeto y su relación con el mundo hace visible el modo en que el discurso da forma y dirige, por una parte, la relación del sujeto con el mundo y con sus componentes culturales; y por la otra, la relación que mantiene consigo mismo, con el modo en que se concibe y articula su experiencia vital. En este último rubro se inscribe la vida emocional; es decir, la formulación y expresión discursiva de los afectos y aspiraciones así como los juicios que a partir de ello pueden realizarse sobre el yo. Los sentimientos, como parte de la experiencia cultural del sujeto, son una manifestación discursiva, determinada por lo “ya dicho” y dirigida hacia lo que “se dirá” a partir de las herramientas epistemológicas disponibles:

La instancia de la enunciación es una verdadera praxis, un espacio en el que se produce un vaivén entre las estructuras susceptibles de ser convocadas y las estructuras capaces de ser integradas; es una instancia que concilia dialécticamente la *generación* —al convocar los universales semióticos— y la *génesis* —al integrar los productos de la historia—. Las configuraciones pasionales, por no hablar más que de ellas, se sitúan en la intersección de todas estas instancias, ya que, para su manifestación, requieren ciertas condiciones y precondiciones específicas de orden epistemológico, ciertas operaciones propias de la enunciación y, por último, ciertas “rejillas” culturales que se presentan, o bien ya integradas como primitivos, o bien en curso de integración en un sociolecto o idiolecto (Greimas, 13).

De acuerdo con Greimas, la tarea del autor y del lector respecto al discurso emocional es similar a la de la enunciación; es decir, necesitan hacer presentes en un acto significativo o lingüístico las diversas instancias discursivas disponibles (históricas y universales según Greimas) apropiándose las, dándoles una dimensión individual que si bien no las separa de su trascendencia discursiva, sí las dota de relevancia para la experiencia individual. En otras palabras, el sujeto emocional dota de un valor especial a frag-

mentos específicos del discurso disponible y se los apropia con la esperanza, acaso, de ampliar los límites de su experiencia.

Si se piensa que la relación del sujeto consigo y con el mundo se construye de forma narrativa<sup>8</sup>, entonces las emociones son herramientas discursivas que permiten articular la circunstancia histórico-cultural con la experiencia subjetiva en una narración más o menos congruente. Todos los actos de comunicación exigen echar mano de este proceso en que se utiliza la experiencia vital y la experiencia cultural para decir algo que, a través del lenguaje abstracto, transmita en alguna medida la vivencia concreta e irrepitable del individuo. Expresar en lenguaje emociones como amor, tristeza y dolor es un ejercicio doble en el que siempre se pierde algo de la experiencia concreta al traducirlo en lenguaje abstracto; pero al mismo tiempo, se gana algo cuando el receptor, a su vez, echa mano de su experiencia vital para dar sentido al lenguaje abstracto. Este proceso es constante en la literatura, sobre todo cuando articula emociones: un soneto de amor o una historia sentimental no sólo cuentan con el código abstracto del lenguaje, sino que precisan también la empatía del lector que llene a esas palabras abstractas con emociones concretas. Conmover al lector exige la presencia simultánea de todos los discursos disponibles<sup>9</sup>: los del autor, los del lenguaje y los del lector; sólo cuando hay armonía entre ellos se hace posible articular la experiencia emotiva de la lectura, la escritura y la vida misma.

A este respecto, resulta ilustrativa la opinión de Denis de Rougemont: “Amor y muerte, amor mortal: si esto no es toda la poesía, es por lo menos todo lo que hay de popular, de universalmente

---

<sup>8</sup> Respecto a la naturaleza narrativa de la conciencia humana puede consultarse los tres volúmenes de *Tiempo y Narración* (1984, 1985, 1988) de Paul Ricoeur, especialmente el tomo III *Tiempo Narrado*. También resulta ilustrativa la *Hermenéutica del sujeto*, curso dictado en el Collège de France en 1982 y publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2002. También dos obras de Nietzsche: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1872) y *Del uso y abuso de la historia para la vida* (1874).

<sup>9</sup> Lo que Foucault llamaría el “archivo” en su *Arqueología del saber* y lo define como un sistema en el que “si hay cosas dichas —y éstas solamente—, no se debe preguntar su razón inmediata a las cosas que se encuentran dichas o a los hombres que las han dicho, sino al sistema de la discursividad, a las posibilidades y a las imposibilidades enunciativas que éste dispone. El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (2006, 219).

conmover en nuestras literaturas y en nuestras más viejas leyendas, y en nuestras más bellas canciones” (Rougemont, 15). Si bien es cierto que la obra de De Rougemont ha sido objeto de críticas porque obvia circunstancias históricas y discursivas en beneficio de un efecto lírico en su lenguaje y conclusiones, no puede ignorarse el hecho de que su postura evidencia la relación, a la vez íntima e impersonal, que se establece entre las emociones implícitas en lenguaje del texto y la transferencia necesaria de las emociones que el lector trae a juego cuando recibe y experimenta el texto.

Así por ejemplo, el amor que describe el texto de *Tristán e Iseo* —la base del estudio de Rougemont— no es necesariamente el amor que ha experimentado el lector y, sin embargo, el texto depende del lector para lograr su efecto y el lector depende del texto para ampliar sus emociones más allá de la experiencia directa. En consecuencia, texto y lector se enriquecen mediante el contacto y lo mismo ocurre con quien ejecuta el acto de escritura pues, en ese momento, el autor autor reconcilia sus emociones con el discurso disponible para expresarlas; su texto sólo alcanza a ser “universalmente conmovedor” cuando logra articular ese origen con la circunstancia del lector, es decir, vinculando —como los poemas de Thomas y Béroul— siglos, latitudes y accidentes históricos.

Con el ejemplo anterior he intentado evidenciar que la enunciación, tanto en la escritura como en la lectura, es el punto en que convergen la experiencia individual y los presupuestos epistémicos del contexto. La enunciación es una forma lingüística de ese proceso de articulación que relaciona al hombre con el mundo; o dicho de otro modo, al discurso abstracto de las emociones con la experiencia concreta del sentir: “Precisamente porque el texto no apunta hacia ningún afuera; sólo nos tiene a nosotros como afuera, a nosotros que, al recibir el texto nos asimilamos a él y hacemos del Libro un Espejo. En ese momento, el lenguaje, poético *en sí*, se torna en *kerigma para nosotros*” (Ricoeur : 2009, 64). La comparación entre el texto y el espejo —*kerigma*— se basa en que el espejo depende del sujeto para

materializar una imagen, pero el sujeto también depende del espejo para alcanzar perspectiva sobre sí mismo, para verse como otro. De la misma forma, el texto y el sujeto derivan su sentido el uno del otro; es por eso que en la enunciación coinciden discurso, texto, autor y lector dando lugar a la literatura y haciendo posible que ésta despierte reacciones emocionales mediante palabras que, si bien son un tipo de experiencia, no son la experiencia emocional originaria. La experiencia del sujeto y la experiencia contenida en el texto modifican de forma simultánea y mutua la percepción emocional de quien lee.

De este modo, el estudio de la literatura puede complementar y dirigir otros estudios humanistas —en torno a la conciencia y la identidad, por ejemplo— con la misma validez y alcance con que otras disciplinas humanas pueden ampliar el espectro y profundidad de los estudios literarios: “Poetry can help us understand more clearly what goes on at the critical juncture of personal psychological process with larger cultural forces. Out of the collision between the social and psychological our future develops. In turn, such investigations throw new light on poetry not the least of a literary critic’s concerns” (Low, 9). Es a partir de esa coyuntura que los conceptos de análisis discursivo resultan importantes para un análisis del *Paraíso perdido* cuyo enfoque sea la profundidad y sentido del amor tanto en la lógica interna del poema como en su lectura y recepción.

Se ha escogido el amor como perspectiva del estudio porque, como ya se ha señalado, Milton lo utiliza para explorar y ampliar el sentido tradicional del mito del Génesis. Si la pregunta esencial del poema es la lógica de la providencia divina, la respuesta que aventura está construida en torno al amor. Este es quizá el acto de ruptura más significativo entre el *Paraíso perdido* y las opiniones que le eran contemporáneas en torno al hombre, el mundo y la muerte: Milton hace de la caída, concebida casi siempre como un momento de flaqueza debida a la soberbia, al egoísmo o la ingenuidad, una epopeya del amor. Por amor a Adán, Eva come del fruto y, a su vez, Adán escoge la muerte por amor a su espo-

sa; ello sin menoscabo del sacrificio del Hijo, siempre considerado como un acto de amor, y el intento de conciliar el amor del Padre por sus criaturas con la justicia.

Al proponer el amor como respuesta al problema de la providencia y explicar la caída en esos términos, Milton se aparta —sin rechazarlas— de otras líneas de pensamiento y reflexión que era común emprender a partir del mito de la caída: desde el descubrimiento de América, las reflexiones en torno al mal, la política o la naturaleza humana estuvieron constantemente relacionadas con el jardín del Edén. En cambio, Milton emplea el mito de la caída para emprender una profunda exploración en torno al amor como una clave de interpretación sobre la lógica de la providencia. Dado que se usa la palabra en muchos sentidos y para expresar diversas experiencias, Milton aborda perspectivas variadas en torno a la emoción: el amor humano entre Adán y Eva, el amor divino del Padre y el Hijo entre sí y hacia el hombre; y el amor fingido o narcisista de Satán. Cada una de estas caracterizaciones del amor sirve como un punto de comparación que evidencia la imperfección del lenguaje humano que llama con el mismo nombre —amor— a lo más puro y a lo más espurio.

La incapacidad del hombre para comprender y aceptar la providencia divina está en directa relación con la capacidad que tiene el ser humano para llamar con el mismo nombre cosas tan distintas como las artimañas de Satán y el sacrificio del Hijo. Milton abrió así un nuevo camino de reflexión en torno a cuestiones teológicas, pero también ofreció una nueva herramienta para la articulación de la experiencia amorosa pues establece un criterio, así sea indirecto, para dirigir al hombre en la búsqueda del amor puro, del amor verdadero. De este modo, Milton transformó el tropo del *locus amoenus*, mismo que, si bien había sido una constante referencia del tema amoroso, también lo es que solía concebirse como un estado externo y transitorio que necesariamente ha de terminar porque sufre inevitablemente del contacto con la humanidad caída. En cambio, en el *Paraíso perdido*, el jardín del Edén se concibe

como un estado originario y puro al que es preciso y posible volver porque depende de la vida espiritual transformar la vida material de la humanidad. Si bien Milton no es el primero en concebir de esta manera el jardín del Edén, su *Paraíso perdido* logra comunicar el sentido de este tropo de manera muy efectiva a sus lectores:

There are insistent and recurring suggestions all through the Age of Sensibility that the Edenic Bower of Bliss had been “introjected” —as we say much too often these days— and that men and women, finding themselves in love or facing the frontier between innocence and experience or planning their futures with partners of the opposite sex, identified themselves with Milton’s primal pair (Hagstrum, 14).

En su poema épico, Milton alcanza la originalidad cuando deja de preguntarse —como tantos otros escritores lo habían hecho en el pasado— lo que sería volver a ser *como* Adán y Eva y expone, en cambio, el *ser* Adán y Eva. No quiero decir con esto que Milton haya sido el primer escritor interesado en el aspecto prelapsario del amor; al contrario, su particular concepción de la primera pareja dialoga en varios niveles con disquisiciones teológicas tan valiosas y profundas como las debidas a la Patrística, a Lutero y Agustín de Hipona. La ruptura que establece Milton respecto de otros discursos es el modo en que teje vínculos entre esos interesantes edificios teológicos y las formas de vida y comportamiento social a través de la literatura; dicho de otro modo, es la aproximación humanista siempre preocupada por el mejoramiento de la vida humana por encima del puro conocimiento. Es así que, como ya se ha mencionado, Milton traslada con su *Paraíso perdido* lo que había sido una especulación eminentemente intelectual al ámbito de lo emocional y, en consecuencia, lo transforma en una casi obligada referencia vital.

El *Paraíso perdido* de Milton ofrece a las personas destinadas al mundo después de la caída, corrompidos por el pecado original y en gran medida cegados por la finitud de la vida, un modelo de comportamiento basado en la humanidad que fue y, por eso mismo, en la humanidad que volverá a ser una vez que se cumpla el plan divino. Milton ofrece así desde la literatura una solución alternativa a la

imposibilidad inherente al hombre de compararse o intentar, siquiera, imitar la perfección divina pues es precisamente esa ambición “seréis como dioses” el modo en que tradicionalmente se explicaba la caída. La imitación de Cristo, si bien deseable y loable, bien podía terminar por ser un camino hacia la soberbia —como pensaban Lutero y Calvino— pues no deja de ser una imposible comparación con la divinidad. Es así que la figuración de un ideal enteramente humano satisface una función que el ideal representado por Cristo no puede cumplir: se ofrece una norma de comportamiento basado en el modo en que el hombre y la mujer se vinculaban entre sí y con Dios antes de pecar y perder la gracia.

En el *Paraíso perdido*, Milton ofrece a través de Adán y Eva un ideal de humanidad aceptable desde la teología cristiana —reformada o no— y desde el ejercicio de la razón laica del humanismo sin renunciar a cualquiera de ambos ideales. Es en este sentido que el *Paraíso perdido* ofrece un ideal que sin dejar de pertenecer a la humanidad y a su naturaleza, supera en calidad y belleza a la experiencia diaria de la vida. Tanto desde el cristianismo como desde el humanismo, Adán y Eva del *Paraíso perdido* son el ejemplo de la perfección a que puede aspirar la vida humana. Es así que el discurso emocional y las normas de convivencia bosquejadas por Milton en el poema establecen un nexo con el lector de tal magnitud que llegaron a naturalizarse en la experiencia individual. Así como Don Quijote imitaba a Amadís, los lectores terminaron por imitar el amor de Adán y Eva en su convivencia diaria. Nació un nuevo ideal en las relaciones de pareja, un ideal que pronto superó y olvidó (en el sentido discursivo) su origen articulándose con la vida diaria, con el pasado y el futuro.

La ruptura es también, como ya se ha dicho, el punto de articulación entre varios regímenes discursivos, se trata de un proceso cuyas consecuencias a menudo se tornan imprevisibles y sólo pueden determinarse en forma retrospectiva, es decir, volviendo al origen. Una de las consecuencias derivadas del ideal humanista propuesto por Milton en el *Paraíso perdido* es la transformación del concepto de



heroísmo. Por lo menos desde Platón, el amor y el heroísmo forman un binomio casi de causalidad: en el *Banquete* se define al amor como “el deseo de poseer siempre el bien” (1988b) y se agrega que es ese deseo, inspirado por los dioses, lo que permite al héroe sobresalir, superar los límites de lo humano y beneficiar con su furor a la sociedad pero, sobre todo, a los dioses.

En la concepción clásica, el heroísmo tiene un origen externo y cumple una función también externa: los héroes superan la naturaleza humana pues al ser llevados por los dioses —como sucede con los héroes de la *Ilíada*— son, por un rato, sobrehumanos, superiores a los límites de la condición que les corresponde. El ideal representado por los primeros padres del *Paraíso perdido* ofrece en cambio una visión enteramente humana del amor que caracteriza al heroísmo como algo asequible de forma intrínseca y natural. El amor se desarrolla hasta sus extremos en la vida individual y perfecciona al ser humano; en consecuencia, y al transformar al individuo, tiene un impacto social pues mejora la relación del hombre con sus semejantes, con el mundo y la divinidad. Es por eso que, a partir de Milton “Heroes had to be defined in terms of this inner self. Only if the hero could be seen to be prompted by God could he or she be regarded as true hero. It was no longer enough to have the traditional virtues of courage, wisdom, etc. One also needed to show that one was prompted by the Spirit” (Robertson, 68). Con esto se quiere decir que las consecuencias y motivaciones externas resultan necesarias, pero no suficientes, para alcanzar el verdadero heroísmo; el requisito esencial es la motivación interna, espiritual o, dicho de otro modo, sólo cuando el heroísmo ayuda al perfeccionamiento la naturaleza humana puede llamarse así.

La idea del heroísmo evolucionará desde este punto hasta la concepción del héroe romántico, ejemplificado por Werther y el Childe Harold quienes, a pesar de sus limitaciones como seres sociales, se perfilan como héroes al actuar siempre según su naturaleza. Este es el heroísmo del *Bildungsroman*

que termina por dominar al mundo moderno en que las posibilidades épicas dependen más de la vida interior del sujeto-personaje —piénsese en *Madame Bovary*, en *Anna Karenina* o *Portrait of the Artist as a Young Man*— y de la fidelidad que guarde a su naturaleza para, como dice Nietzsche, llegar a ser lo que se es.

Así pues, Milton, por medio del mito de la caída, propone un ideal más humano que divino y al que se hizo posible aproximarse tanto desde la fe cristiana como desde el racionalismo. Conforme a la concepción cristiana, la naturaleza humana prelapsaria se identifica con la voluntad de Dios, es el deber ser de la humanidad. Desde la especulación racional humanista, el mito de la caída cumple la misma función tópica que una fábula sobre América y el estado natural de sus habitantes; es una figura de pensamiento aceptable que antecede al modo de vida occidental y sus problemas.

A partir del *Paraíso perdido*, la sociedad humana en el Edén se explora como un ejemplo de la naturaleza humana original impoluta ya sea por el pecado o la civilización. En consecuencia, y como figura de pensamiento, Adán y Eva conservan sus orígenes judeo-cristianos —su relación de filiación con el discurso en el que se originan— pero, al mismo tiempo, alcanzan originalidad cuando dejan de ser un ejemplo de la ambición —“seréis como dioses”— que es preciso rechazar y se muestran como amantes bienintencionados que, por un error de juicio, son expulsados del estado de gracia. Tanto en su aspecto cristiano como en su aspecto tópico, Adán y Eva son el *kerigma* de la humanidad falible pero aún capaz de enmendar el camino si vuelve a su naturaleza: para hallar la perfección no hace falta buscar sino en el interior.

Es por esta curiosa relación de continuidad y subversión que el *Paraíso perdido* debe su existencia al “archivo” —la suma de lo ya dicho— que fue la circunstancia idónea para su creación pero, al mismo tiempo, se independiza de él y por lo tanto es una de esas formulaciones que, de acuerdo con

Foucault<sup>10</sup>, “merecen pasar por creaciones”. Y si en este caso, el *Paraíso perdido* “merece pasar por creación” es porque aunque se nutre de diversas aproximaciones discursivas al tema del amor, no puede explicarse en términos de una sola de ellas o de la mera concatenación de los discursos. Dicho de otro modo, el espacio lógico del *Paraíso perdido* —sus condiciones de existencia— no puede reducirse al pensamiento grecolatino, al humanismo o al cristianismo reformado sino que el discurso del poema comenta, amplía y articula esos tres espacios discursivos creando un sistema de significación propio.

El presente estudio está orientado por la perspectiva hasta ahora descrita en torno al análisis del discurso y busca ofrecer una perspectiva general acerca de los componentes discursivos del amor —con algunas digresiones hacia el heroísmo— en la épica de Milton; delimitar, en la medida de lo posible, el espacio lógico desde el cual John Milton articula su discurso en torno al amor y acaso mostrar el modo en que ese espacio lógico evidencia, si bien de modo transversal, la clave de la recepción del *Paraíso perdido* en el presente.

### **3. Milton como función autor**

Hasta ahora se ha planteado la importancia del análisis discursivo y la necesidad de hacer énfasis en los procesos de articulación y enunciación del discurso o texto. Este proceso no puede ocurrir sin la presencia material de una persona que realice el acto, que influye y recibe influencia de su entorno, que es el punto de encuentro o la coordenada en que coinciden lo “ya dicho” con lo que “se dirá”. Esta persona es el autor quien, desde el punto de vista del análisis del discurso, ocupa una postura complicada por lo que es preciso hacer algunas aclaraciones en torno a ella.

---

<sup>10</sup> Recuérdese al respecto la cita de la *Arqueología del saber* (2006, 236) contenida en el apartado anterior.

La llamada “muerte del autor” implica el fin de un tipo específico de hermenéutica en donde los caracteres biográficos del autor de una obra dejan de ser el eje central para la interpretación de un texto. Para teóricos como Foucault y Barthes, ello no significa una pérdida o una disminución respecto a las posibilidades de entendimiento, sino antes bien, la ampliación del horizonte mismo de interpretación. Barthes describe esta hermenéutica clásica —autoral, decimonónica— como un proceso donde: “La explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la función, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el *autor*, la que estaría entregando sus «confidencias»” (Barthes : 1987, 66) y a ella contrapone la centralidad del escritor, quien realiza el texto: “formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación” (Barthes : 1987, 71). En este sentido, la llamada muerte del autor no es sino la despersonalización del acto de escritura, que deja de lado “aquello que se quiso decir” para buscar “aquello que podía decirse”.

En el mismo sentido, Michel Foucault opina que el interés que revisten los autores consiste en “hallar las reglas según las cuales habían formado un determinado número de conceptos o de conjuntos teóricos que se pueden encontrar en sus textos” (Foucault : 1998, 38). El valor de la palabra autor deja así de identificarse con una persona física o histórica para transformarse en el acto de enunciación “que de alguna manera corre en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o que al menos lo caracteriza” (Foucault : 1998, 46) y como tal, según lo expuesto en apartados anteriores, el autor no es sino la serie de relaciones constantes —la función— que pueden encontrarse en una serie de actos de enunciación.

La enunciación, como se dijo antes, es una forma del proceso complejo que hasta ahora he denominado articulación y que consiste en el establecimiento de vínculos de filiación y divergencia entre

conceptos que relacionan el abstracto de lo “ya dicho” con lo concreto que “se dirá” ampliando en ocasiones con ello el espectro de lo decible. El autor en tanto función no es entonces una persona, sino un modo de articulación constante en un grupo de textos; esto quiere decir que el autor es acto y por consecuencia:

Que el campo de los enunciados no se describa como una “traducción” de operaciones o de procesos que se desarrollen en otro lugar (en el pensamiento de los hombres, en su consciencia o en su inconsciente, en la esfera de las constituciones trascendentales) sino que se acepte, en su modestia empírica, como el lugar de acontecimientos, de regularidades, de entradas en relación, de modificaciones determinadas, de transformaciones sistemáticas; en suma, que se le trate no como resultado o rastro de otra cosa, sino como un dominio práctico que es autónomo (aunque dependiente) y que se puede describir a su propio nivel (aunque haya que articularlo sobre otra cosa fuera de él) (Foucault :2006, 206-7).

Así, no se pierde de vista la necesidad de personas concretas que enuncian un texto al escribirlo o leerlo, pero se pone énfasis en las constantes prácticas que caracterizan a un corpus de textos y hacen posible leerlo como una unidad de relaciones y constantes. El texto se abre, pero el autor también se multiplica y su acto de enunciación “no es la manifestación majestuosamente desarrollada, de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice: es, por el contrario, un conjunto donde pueden determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo” (Foucault : 2006, 90). Las personas cambian de opinión, de postura ideológica, de objetivos y aspiraciones, son tan múltiples como el texto que producen y, por lo tanto, se desarrollan, lo mismo que todo acto enunciativo y discursivo en una secuencia temporal:

Sin duda puedo hoy elegirme tal o cual escritura y con ese gesto afirmar mi libertad, pretender un frescor o tradición; pero no puedo ya desarrollarla en una duración sin volverme poco a poco prisionero de las palabras del otro e incluso de mis propias palabras. Una obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras (Barthes : 2011, 21-2)

En consecuencia, la función autor es autorreferente puesto que cada nuevo acto de enunciación debe articularse con todos sus presupuestos y sus consecuencias; por lo tanto, quien habla se transforma por este acto y modifica también su relación con el mundo. Dicho de otro modo, al igual que todo discurso elabora una hermenéutica de sí mismo al desarrollarse en el tiempo, todo sujeto —autor— desarrolla una hermenéutica de sí al realizar cualquier acto de enunciación. Si bien puede variar el sentido y la forma de esos actos de enunciación, ellos se encuentran vinculados por constantes relacionales —modificaciones, continuidades, rupturas— que constituyen la función del autor. La más común y simple de esas constantes relacionales es la vinculación entre el discurso y un nombre propio como el de John Milton, pero el nombre propio es siempre una simplificación inútil pues no debe perderse de vista que no es el nombre o la persona quien da identidad a su discurso; sino que, por el contrario, es mediante la multiplicidad y familiaridad de sus actos comunicativos como John Milton —o cualquier otro autor— construye su identidad.

Como se señaló antes siguiendo a Barthes, la originalidad o la creatividad en el discurso se encuentran en la ruptura que amplía el espacio lógico de la enunciación. La función autor es la acción misma que constantemente amplía los espacios de lo decible a través de un proceso de hermenéutica de sí —de su discurso— y logra una ruptura importante y la ampliación de las fronteras de lo decible:

Si, como pretende la crítica estilística, el mensaje estético actúa como *violación de la norma* (y la estructuración ambigua respecto al código no es otra cosa), todos los niveles del mensaje la violan siguiendo la misma regla. Esa regla, este código de la obra, es un *idiolecto* por derecho propio (definiendo idiolecto como el *código privado e individual del parlante*); de hecho, este idiolecto origina imitaciones, maneras, usanzas estilísticas y, por fin, normas nuevas, como enseña la historia del arte y la cultura (Eco : 2005a, 143)

Así, entiendo en el presente trabajo a la función autor John Milton como la suma de constantes que pueden encontrarse a lo largo de su obra —de cada uno de sus actos de enunciación escrita por así de-

cirlo— y que, al establecer relaciones entre sí, ofrecen claves de interpretación sobre el mismo discurso y constituyen una herramienta importante para el análisis discursivo de una obra en particular: el *Paraíso perdido*. La visión o la lectura del conjunto y la conciencia de sus relaciones autorreferentes, plurales y simultáneas revela en más de una ocasión los recursos discursivos disponibles en el momento de la escritura y, a partir de ello, pueden deducirse algunas de las influencias e intertextualidades en la escritura; es decir, la gramática o la anatomía del particular idiolecto en torno al cual John Milton construye su régimen discursivo.

#### **4. Perspectiva general del discurso de John Milton**

La obra de John Milton es prolija en la recurrencia de temas, estructuras, intereses y conceptos que se relacionan entre sí y facilitan por ello establecer vínculos entre los textos del mismo autor reconociéndolos como tales. Además, esas relaciones son evidentes en la escritura de Milton, puesto que no sólo se refieren a temas, conceptos o intereses sino también a esa “misma regla” de la que habla Eco y que identifica o pone en relación todos los actos de escritura, tanto en verso como en prosa: algunos textos comentan y explican el uso o entendimiento de algunos conceptos esenciales, como *De Doctrina Christiana*; otros, describen sus experiencias y aspiraciones, como *Ad Patrem* (1645) y el Soneto 16 (*When I consider how my light is spent*); algunos más, comentan su preferencia por el uso del inglés o el latín y la forma épica como *The Reason of Church Government* (1642). No debe perderse de vista, sin embargo, que las referencias no siempre guardan congruencia entre sí; la contradicción es una condición necesaria de la experiencia humana y se manifiesta tanto en la subjetividad como en el discurso. Así como el discurso tiene momentos de reiteración y momentos de ruptura, una persona puede cambiar de opi-

nión y transformar su concepción del mundo o puede también recordar las cosas incorrectamente. Existen además otros elementos que influyen sobre el sentido y armonía de los textos desde fuera de la escritura como la enajenación, conservación o persecución de manuscritos.

En el caso de Milton existen diversas pruebas de que gustaba de construir su personalidad como escritor modificando una y otra vez la historia de su vida; así por ejemplo, refiere Lewalski que “Milton [...] claimed that «My father destined me in early childhood for the study of literature» (CPW 1, 612), but also stated, in different rhetorical circumstances that «by intentions of my parents and friends I was destin'd of a child , and in mine own resolutions» to serve the church” (Lewalski, 3) afirmaciones ambas que pueden contrastarse con la interesante defensa que Milton hizo de su vocación literaria en *Ad Patrem*<sup>11</sup> utilizando el verso latino como vehículo y aun con las digresiones sobre su papel como poeta que se encuentran dispersas en el *Paraíso perdido*. Con este recuento sobre la vocación literaria de Milton se pone en evidencia que no es necesariamente el sentido de las ideas o la congruencia de la memoria lo que define a un autor, sino la relación variable que se establece entre su historia, su formación y su proyecto. No debe perderse de vista, pues, que la subjetividad y el estilo se construyen a través del tiempo al asimilar ideas, al rebelarse contra unas y adoptar otras o aun cambiando radicalmente de opinión. Es así que no es necesariamente la congruencia biográfica o discursiva lo que determina la unidad textual de un cuerpo de escritos atribuidos a un autor.

Es por eso que el presente estudio no busca encontrar la unidad estilística o biográfica en la obra de John Milton sino simplemente encontrar algunas constantes en el discurso amoroso que determinan

---

<sup>11</sup> “Although you pretend to hate the gentle muses, I believe you do not hate them, for if you did not bid me go, father, where the broad way lies open, where the field of gain is easier, and where the certain hope of laying up money shines golden; neither do you drag me to the bar, to the laws of the nation so ill observed, nor do you condemn my ears to silly clamourings. But, wishing my already nurtured mind to grow more rich, you permit me in deep retreats, far from the city's uproar, to pass my pleasant leisure by the Aonian stream, and to go a happy companion by Apollo's side” (Milton : 2008c, 139). (Traducción del latín de Stephen Orgel y Jonathan Goldberg).



el espacio lógico a partir del cual articula su *Paraíso perdido*. Se pondrá énfasis en los textos doctrinales y poéticos que establecen los límites de la cuestión amorosa en la obra del poeta haciendo referencia a ellos a lo largo del presente estudio. Aun así, considero útil ofrecer una perspectiva general sobre la valoración y uso que daba Milton a lo que ahora llamaríamos sus fuentes primarias a través del análisis de una cita extensa de *An Apology for Smectymnuus* (1642) obra que, aunque antecede por más de dos décadas a la publicación del *Paraíso perdido*, demuestra por su contenido que las tensiones seminales de éste ya se encontraban presentes cuando escribió aquél<sup>12</sup>. Además, el periodo en que escribe y publica la *Apology* es importante porque revela una preocupación constante con la hermenéutica de sí mismo y de su discurso en tanto posee un objetivo y una función social:

In all the antiprelatical tracts he is concerned with how he sees himself and how he will show himself to others. He claims several roles, varying the mix as genre and rhetorical purpose dictate: scholar, humanist critic, rhetorician, teacher, patriot, satirist, reformist poet, prophet, and bard. In his polemic he uses the various resources of learning, reason, passion, ardor, delight, invective, metaphor, and sublimity available to those several roles (Lewalski, 121).

De acuerdo con Lewalski, Milton termina de definir su postura discursiva y de legitimar sus actos de enunciación poética y política entre 1639 y 1642. La primera parte de *An Apology for Smectymnuus* ilustra ese proceso definitorio en tanto que allí no sólo se refleja un listado de las fuentes discursivas de Milton, sino también la opinión y el criterio mediante los cuales valora y jerarquiza esas fuentes, dotándolas de importancia respecto de sus futuros actos de escritura. La *Apology* constituye por eso un ejemplo valioso del modo en que Milton articula el espacio lógico de lo “ya dicho” con el de lo que “se dirá”; además, demuestra con claridad la influencia autorreferente del discurso.

---

<sup>12</sup> “The Trinity Manuscript contains eight pages, often ascribed to roughly this period [1639-1649], in which he jots down possible themes for neoclassical tragedies, which include the earliest notes towards *Paradise Lost*, or at least a closet drama on the theme of the fall, numerous other biblical stores that could be reworked, and a substantial list drawn from early British History” (Campbell, 136).

La *Apology for Smectymnuus* es un escrito que Milton publica como parte de sus controversias antipreláticas, respondiendo en este caso a las calumniosas acusaciones que el obispo Joseph Hall publicó para desacreditar las opiniones del grupo puritano Smectymnuus<sup>13</sup> cuya defensa emprendió Milton en *Animadversions upon the remonstrants defence against Smectymnuus* (1641)<sup>14</sup>. Resulta interesante que, en un duelo de animadversiones<sup>15</sup> sobre los pros y los contras de la reforma y la existencia de jerarquías eclesiásticas, un rival de la talla del Obispo Hall<sup>16</sup> recurriese a la calumnia y a la falacia *ad hominem* como recurso para desacreditar los argumentos de su oponente. Este recurso, criticable sin duda desde el punto de vista lógico, no es del todo extraño en un ambiente intelectual en el que, derivado del uso cada vez más común de la imprenta, la palabra impresa se apartaba de la figura del escritor de modo que éste ya no podía, a través de su presencia física al transmitir sus ideas, validar sus opiniones con base en su reputación, su calidad moral o su fama pública. De ahí que fuera un ejercicio común que el escritor, como parte integral de sus argumentos, dedicara algunas líneas a la construcción de una imagen de sí que prestase al argumento la fortaleza que normalmente agregaría la presencia de un orador capaz de reaccionar y conquistar a su público: “In the world of printed argument, the verbal presen-

---

<sup>13</sup> Smectymnuus es un acrónimo formado por las iniciales de los miembros del grupo: Stephen Marshall, Edmund Calamy, Thomas Young, Matthew Newcomen y William Spurstow.

<sup>14</sup> En sus animadversiones, Milton responde al escrito previo de Hall utilizando un tono no carente de violencia, como opina Campbell: “Milton brought, then, a new, undeferential, incisive, vivid, violent, and vindictive perspective to the Smectymnuan cause” (2008, 143)

<sup>15</sup> Esta forma de argumentación tenía sus reglas más o menos definidas y se basaba, sobre todo, en la llamada ‘animadversion’, término en lengua inglesa con que se aludía al ejercicio retórico basado en la distorsión de los argumentos vertidos por el oponente: “animadversion, a form of exchange rooted in theological controversy, in which the opponent was quoted, selectively or unabridged, in order to repudiate him or her. This became common even in less exalted forms of discourse [...] This capacity to multiply by repetition, recycling and splitting —of words, pages, books, voices, genres— is probably the most central aspect of the polemical and news publications that proliferated from the 1640s onwards. Words, pages, books, voices and genres were repeated, anatomized and reconfigured” (Raymond : 2001, 196)

<sup>16</sup> “Among Milton’s earlier adversaries was Bishop Joseph Hall, highly regarded in his own day as a mannered prose stylist, appreciated for his pithy, epigrammatical style, and contemporaneously called ‘the English Seneca’” (Corns : 2001, 95).

tation of the self becomes tenuous, an image projected to an anonymous audience without the mediation of that audience's response" (Wheeler : 2001, 265).

Como se ve, en las controversias por medio del panfleto, la palabra impresa cumple también la función que antes correspondía al orador; es la palabra la que presta valor y caracteriza al nombre que la acompaña y no la reputación del nombre la que valida a las palabras. Dado que Milton era relativamente un desconocido cuando se enfrasca en la controversia con Hall, no poseía una reputación que bastara por sí misma, para desacreditar las acusaciones del Obispo quien, acaso esquinado ante las atinadas 'animadversiones' de Milton, no tuvo más remedio que desacreditar el discurso poniendo en duda la inteligencia, el valor moral y la preparación del escritor obviando así la refutación de sus argumentos. En consecuencia y para superar esta relativa indefensión, Milton se hace presente en *An Apology for Smectymnuus* a través de la palabra y construye con ella una imagen pública que evidencie la maliciosa intención del obispo Hall.

Milton empieza a construirse al ofrecer al lector sus reflexiones sobre cómo debe un hombre honorable reaccionar ante ataques y calumnias como las que escribió Hall en *A Modest Confutation of the Animadversions upon the Remonstrant against Smectymnuus* (1641). Milton considera que es necesario responder un ataque de esta naturaleza porque la intención del calumniador es faltar a la verdad desacreditando a quien la dice:

I will not deny that the best apology against false accusers is silence and sufferance, and honest deeds set against dishonest words. [...] But when I discerned his intent was not so much to smite at me as through me to render odious the truth which I had written [...], I conceived myself to be now not as mine own persona but as a member incorporate into that truth whereof I was persuaded (Milton : 2008a, 174-5).

Con ese razonamiento Milton explica la necesidad de acompañar a la argumentación con una representación retórica de su persona. Esa necesidad da a Milton no sólo la oportunidad de refutar las acusaciones de que le hiciera objeto Hall, sino también de exponer y terminar de construir la personalidad litera-

ria cuyos cimientos había incorporado ya en sus controversias anteriores. En la *Apology* Milton agrega al recuento de sus estudios y costumbres de lectura, una crítica del valor de cada etapa de su desarrollo intelectual. Ordena su experiencia en orden de valor ascendente, empezando por los conocimientos que considera menos valiosos y útiles para culminar en los que considera de mayor importancia.

A pesar de que traza una clara jerarquía entre sus lecturas, Milton no desestima los conocimientos que considera menores; antes bien, expresa la existencia de un valor en todo estudio y la posibilidad de extraer de cada uno de ellos alguna virtud o lección para la vida y el pensamiento. Esta última consideración sobre el valor de todo conocimiento se encuentra presente también en su *Areopagítica* (1644) donde afirma: “Good and evil we know in the field of this world grow up together almost inseparable; and the knowledge of good is also involved and interwoven with the knowledge of evil, and in so many cunning resemblances hardly to be discerned” (Milton : 2008b, 247)<sup>17</sup>. La relación de Milton con los poetas del *dolce stil nuovo* ilustra esta opinión de que el bien y el mal son casi inseparables como conocimiento. Milton se familiarizó con los poetas italianos del *dolce stil nuovo* durante su estancia en Italia mediante la lectura y la imitación; a pesar de considerarlos criticables en muchos aspectos, consideraba valioso su conocimiento, pues así fuera por contradicción, podía extraerse algo bueno de ellos:

I found those authors anywhere speaking unworthy things of themselves, or unchaste of those names which before they had extolled, this effect it wrought with me, from that time forward that their art I still applauded, but the men I deplored<sup>18</sup>.

El rechazo que hace Milton respecto de algunos autores stilnovistas debe interpretarse desde la perspectiva humanista que asignaba al arte una doble función: en el fondo, el arte debe contribuir a la educación moral de las personas; y por su forma, el arte deleita y entretiene. Sólo podía considerarse arte va-

---

<sup>17</sup> Notable es en este caso el paralelismo con un pasaje del *Lisis*: “Así pues, lo que no es ni bueno ni malo será amigo de lo bueno por la presencia de lo malo” (Platón : 1985, 304).

<sup>18</sup> Todas las citas de *Apology for Smectymnuus* están tomadas de la traducción del latín por Stephen Orgel y Jonathan Goldberg publicada en su edición de *The Major Works* (2008), páginas 173 a 181.

lioso y digno de imitación aquél que cumpliera con ambas funciones; es por eso que, aun cuando en la tradición italiana se hubiese alcanzado un alto refinamiento formal, Milton no admite como modelos dignos de imitación sino a Dante y a Petrarca, quienes abordaron el tema amoroso con una visión intelectual y etérea de la pasión que difícilmente faltaría a la virtud y, además, lo utilizaron como un medio para reflexionar sobre la moral individual y social así como la relación entre el hombre y la divinidad. Con todos esos elementos, Dante y Petrarca ofrecen un arte formalmente refinado cuyo contenido dirige al lector hacia la virtud individual, social y aun ultraterrena:

and above them all preferred the two famous renowers of Beatrice and Laura, who never write but honour of them to whom they devote their verse, displaying sublime and pure thoughts, without transgression. And long it was not after, when I was confirmed in this opinion, that he who would not be frustrate of his hope to write well hereafter in laudable things, ought himself to be a true poem, that is, a composition and pattern of the best and honourablest things, not presuming to sing high praises of heroic men and famous cities unless he have in himself the experience and the practice of all that which is praiseworthy (2008a, 180).

Y así, a partir de la lectura y reflexión sobre la tradición italiana, Milton termina de fundamentar su convicción humanista respecto a que la poesía es el único medio digno para expresar los temas nobles y elevados, siempre que el poeta sepa hacer de su vida un objeto de arte y reforzar la escritura digna con la práctica de la virtud de modo que la forma de vivir sea una praxis de la forma de escritura y viceversa; situación que, como se ha apuntado antes, está estrechamente relacionada con el problema de la articulación discursiva. No debe dejarse de lado, sin embargo, el fuerte ascendiente de la tradición italiana en los sonetistas ingleses como Sidney, Spenser, Shakespeare y, en menor medida Donne, todos los cuales ejercieron alguna influencia en Milton y que, por lo menos en el caso de Sidney y Shakespeare, pueden considerarse un puente entre la tradición italiana y la materia de caballería que, según el propio Milton, fue la dirección que a continuación tomaron sus lecturas:

Next (for hear me out now, readers) that I may tell ye whither my younger feet wandered; I betook me among those lofty fables and romances which recount in solemn cantos the deeds of knighthood founded by our victorious kings, and from hence had in renown over all Christendom (2008a, 181).

Los relatos de caballería forman una parte importante de la literatura medieval y sus ecos pueden encontrarse a lo largo del Renacimiento. En la tradición inglesa, algunas obras históricas de Shakespeare y *The Faerie Queene* de Spenser son claras iteraciones de los temas caballerescos de la tradición del *fin'amour*. De esta tradición puede extraerse, de acuerdo con la *Apology*, una lección sobre la importancia de la castidad y el honor, pero también, la responsabilidad que asume el escritor de representar historias útiles, valiosas y con sentido moral:

There I read it in the oath of every knight that he should defend to the expense of his best blood, or of his life, if it so befell him, the honour and chastity of virgin or matron; from whence even then I learnt what a noble virtue chastity sure must be, to the defense of which so many worthies, by such a dear adventure of themselves had sworn. And if I found in the story afterward any of them by word or deed breaking that oath, I judged it the same fault of the poet as that which is attributed to Homer, to have written undecent things of the gods. Only this my mind gave me, that every free and gentle spirit, without that oath, ought to be born a knight, nor needed to expect the gilt spur or the laying of a sword upon his shoulder to protect the weakness of any attempted chastity. So that even these books which to many others have been the fuel of wantonness and loose living, I cannot think how, unless by divine indulgence, proved to me so many incitements, as you have heard, to the love and steadfast observation of that virtue which abhors the society of bordelloes (2008a, 181).

El énfasis que hace Milton en torno a la virtud de la castidad y su defensa demuestra un interés en las relaciones interpersonales que se mantiene constante a lo largo de su obra; años más tarde, en su *De Doctrina Christiana* ubica a la castidad como uno de los deberes del hombre para consigo mismo y como un presupuesto que le permite cumplir con los deberes que la caridad (*cáritas*) impone para con el prójimo<sup>19</sup>. Por esto mismo y al hacer coincidir la calidad de héroe con la defensa de la virtud, Milton

---

<sup>19</sup> “The special virtues or various modes of charity or justice as regards our neighbour, relate to him either under the general acceptation of the word neighbour, as denoting simple proximity; or under some special acceptation, where our relationship arises from certain circumstances [...] The discharge of our special duties towards our neighbour includes the regulation not only of our actions, but of our affections as concerns him” (Milton : 1889, 109).

“democratiza” el heroísmo pues considera, como buen humanista, que el heroísmo entendido como búsqueda y protección de la virtud no es sólo asequible para personas extraordinarias —caballeros—, sino que se encuentra dentro de la esfera de aspiraciones y posibilidades de toda persona en cuanto ser humano. Así lo dice Cristo en *Paradise Regained*, cuando se opone a las tentaciones políticas de Satán:

But to guide Nations in the way of truth  
By saving Doctrine, and from error lead  
To know, and knowing worship God aright,  
Is yet more Kingly, this attracts the Soul,  
Governs the inner man, the nobler part,  
That other o’re the body only reigns,  
And oft by force, which to a generous mind  
So reigning can be no sincere delight.  
(PR II 473-480).

En este fragmento se antepone la búsqueda de la sabiduría y la enseñanza de la virtud, a cualquier proeza guerrera puesto que, desde el punto de vista de su trascendencia, es más noble conquistar a un espíritu por el conocimiento, que a un cuerpo por la fuerza. En consecuencia, el heroísmo debe buscarse para Milton en la vida diaria y no en situaciones excepcionales: “that every free and gentle spirit, without that oath, ought to be born a knight, nor needed to expect the gilt spur or the laying of a sword upon his shoulder to protect the weakness of any attempted chastity”.

En el mismo sentido puede entenderse el comentario sobre Homero respecto a la escritura de indecencias sobre los dioses pues, aunque los protagonistas del tema artúrico tienen mucho en común con los héroes de la tradición grecolatina, se apartan de éstos en cuanto a su apreciación y búsqueda de las virtudes cristianas que son asequibles no sólo a los héroes elegidos o descendientes de los dioses, sino a todas las personas. Los dioses y héroes de Homero y Virgilio, en cambio, actúan conforme a virtudes de la antigüedad pagana que resultan criticables desde el cristianismo. En consecuencia, aunque estos dos poetas son referencias constantes en la obra de Milton, no los considera como poetas propiamente virtuosos o ejemplares.

Sin embargo, Milton no rechaza todos los modelos de virtud clásica pues rescata los sistemas filosóficos de Platón y Xenofonte, discípulos de Sócrates y autores ambos de diálogos con el maestro:

But chiefly to the divine volumes of Plato, and his equal Xenophon; where, if I should tell ye what I learnt of chastity and love, I mean that which is truly so, whose charming cup is only virtue, which she bears in her hand to those who are worthy —the rest are cheated with a thick intoxicating potion, which a certain sorceress, the abuser of love's name, carries about... and how the first and chiefest office of love begins and ends in the soul, producing those happy twins of her divine generation, knowledge and virtue.

Para la recepción de Milton es más relevante la filosofía platónica que la de Xenofonte, situación que se explica en parte por la mayor difusión del pensamiento de Platón y, en mayor medida, por la importancia que éste último concede al amor en su filosofía. Al igual que Platón, Milton establece como hilo conductor de sus reflexiones al amor y a la castidad como vías ciertas hacia la virtud y el conocimiento. Aunque es cierto que el libelo al que responde *An Apology* atacaba a Milton acusándolo de frecuentar burdeles<sup>20</sup> y ello motiva su respuesta que enfatiza la castidad, aun así es claro que la relación entre las fuentes elegidas por Milton se establece mediante el amor como motivo y guía en la búsqueda de la virtud y el conocimiento.

De las relaciones discursivas entre amor, castidad y conocimiento rindieron frutos casi inmediatos en los tratados sobre el divorcio que Milton empezó a publicar al año siguiente: *Doctrine and Discipline of Divorce* (1643), *Judgement of Martin Bucer* (1644), *Tetrachordon* (1645) y *Colasterion* (1645); todos los cuales han sido desde la época de Milton y hasta nuestros días, herramientas importantes para entender la dinámica emocional y amorosa entre Adán y Eva del *Paraíso perdido*.

---

<sup>20</sup> Así da cuenta Milton de esas acusaciones en la *Apology*: “These are the morning practices; proceed now to the afternoon; “in playhouses,” he says, “and the bordelloes.” Your intelligence, unfaithful spy of Canaan? He gives in his evidence, that “there he hath traced me.” Take him at his word, readers, but let him bring good sureties ere ye dismiss him, that while he pretended to dog others, he did not turn in for his own pleasure: for so much in effect he concludes against himself, not contented to be caught in every other gin, but he must be such a novice, as to be still hampered in his own hemp” (2008a, 181).



Como punto final y más importante en sus lecturas y en el desarrollo de su vida intelectual, Milton ubica el estudio de la escritura cristiana donde, a su juicio indudablemente reformado —de interpretación personal y sin intermediarios— puede encontrarse el conocimiento de la voluntad divina y la guía definitiva hacia la virtud a través de la palabra revelada:

But having had the doctrine of holy Scripture unfolding those chaste and high mysteries with timeliest care infused, that ‘the body is for the Lord, and the Lord for the body’, thus also I argued to myself, that if unchastity in a woman, whom St. Paul terms the glory of a man, be such a scandal and dishonour, then certainly in a man, who is both the image and glory of God, it must, though commonly not so thought, be much more deflowering and dishonourable. In that he sins both against his own body, which is the perfect sex, and his own glory, which is the woman; and that which is worst, against the image and glory of God, which is in himself (2008a, 182).

El elevado sitio que destina Milton a las Escrituras en su canon da cuenta de la extrema importancia de la Biblia para su obra y la gran influencia que ejerció sobre su pensamiento. En contraposición a otros humanistas, como Erasmo y Hobbes —quienes eligieron una ruta distinta enfatizando la discusión política y de moral pragmática—, Milton dio mucha mayor importancia a la teología y el estudio —bastante menos pragmático— de la salvación del alma; tan es así que consideró su obra cumbre *De Doctrina Christiana*, un tratado de análisis sobre conceptos cristianos fundamentado únicamente en las Escrituras y que, desafortunadamente, quedó inconcluso.

De la suma y comprensión de cada una de las etapas de pensamiento descritas en *An Apology for Smectymnuus*, puede deducirse acerca del *Paraíso perdido* que: primero, en relación directa con las opiniones sobre la tradición italiana y la idoneidad del verso para la enunciación de temas elevados y valiosos está la elección del verso como medio de expresión; segundo, el uso del marco épico para el desarrollo del tema responde necesariamente a la valoración de los temas heroicos no restringidos a la esfera de actuación de seres excepcionales, sino a la experiencia posible e inmediata de todas las personas honestas; tercero, la nada despreciable influencia platónica en las estructuras dialógicas en el inte-

rior del poema y la caracterización del amor; y cuarto, la elección del tema de la caída para abordar el que, acaso, fuera para Milton el argumento más importante de todos: “assert eternal providence, / And justify the ways of god to men” (*PL I*, 25-6).

Estos cuatro elementos son un buen ejemplo del modo en que opera la articulación del discurso en el momento de la escritura. El *Paraíso perdido* establece relaciones con el “archivo”, esa suma de discursos que, según Foucault, posibilitan la escritura; dicho de otro modo, el poema establece vínculos entre diversas manifestaciones culturales de modo que cada una de ellas se transforma por la acción de las demás y se articula en un discurso original. Esto quiere decir que el *Paraíso perdido* surge de todas las fuentes discursivas que Milton describió en su *Apology for Smectymnuus*, pero no se inscribe en ninguna de esas corrientes de pensamiento, sino que se establece frente ellas como un discurso autónomo y original que interpreta a y puede ser interpretado por cada una de esas corrientes.

A este respecto, resulta ilustrativo analizar las implicaciones del argumento del *Paraíso perdido* así como la elección de la forma poética para tratarlo<sup>21</sup>. Como ya se ha señalado, Milton eligió el mito de la caída a modo de vehículo para explicar la providencia divina; esta última, ha ocupado un lugar importante en las reflexiones filosóficas —cristianas o no— de la humanidad porque entender la lógica de la Providencia, implica explicar la condición humana en su totalidad y conciliarla con la postura más o menos contradictoria del creador ante la humanidad:

God of our fathers, what is man!  
That thou towards him with hand so various,  
Or might I say contrarious,  
Temperst thy providence through his short course,

---

<sup>21</sup> No se olvida, a este respecto, la existencia de por lo menos cuatro borradores del *Paraíso perdido* que revelan los planes más tempranos de Milton respecto a su obra: planeaba realizarla como una tragedia para teatro cuyos personajes tendrían un carácter alegórico. Se conocen cuatro borradores, cada uno con distintas etapas de desarrollo y con títulos como *Adam Unparadised* y *Adam in Banishment* que recurrían a las formas de la tragedia griega. Sin embargo, Milton abandonó la concepción trágica en beneficio de la épica al darse cuenta del alcance y profundidad del tema de la caída: “It is probable that as the possibilities of the theme opened up more fully before him, he realised that only by meditation upon the philosophical basis of evil, upon the theories of literary art involved in the world’s great masterpieces, upon the examples of great masters in tragedy and in the epic, could he build a firm foundation for his great life work” (Woodhull : 1907, 124).

Not ev'nly, as thou rul'st  
 Th' angelic orders and inferiour creatures mute,  
 Irrational and brute.  
 Nor do I name of men the common rout,  
 That wandring loose about  
 Grow up and perish, as the summer flie,  
 Heads without name no more remembered,  
 But such as thou hast solemnly elected,  
 With gifts and graces eminently adorn'd  
 To some great work, thy glory,  
 And peoples safety, which in part they effect:  
 Yet toward these thus dignifi'd, thou oft  
 Amidst thir height of noon,  
 Changest thy countenance, and thy hand with no regard  
 Of highest favours past  
 From thee on them, or them to thee of service  
 (SA, 667-688).

Así se queja el coro en *Samson Agonistes* (1671), tragedia posterior al *Paraíso perdido* en la que Milton aborda la leyenda de Sansón, vencido por los filisteos y traicionado por su esposa. Al nacer Sansón, el Dios de Israel prometió que este sería el instrumento para liberar a su pueblo del yugo de los filisteos y, sin embargo, el héroe está ahora cautivo, ciego y condenado, por lo que todo apunta a que Dios ha abandonado a su elegido y a su pueblo, acaso incumpliendo sus propias promesas y decretos. Por más que su referente temporal sea postlapsario, *Samson Agonistes* aborda la misma problemática que el *Paraíso perdido*, y busca resolver el mismo dilema de la providencia vista desde el limitado entendimiento de la humanidad. Entender o justificar la providencia divina implica dar una respuesta o una explicación a la presencia del mal, la culpa, el sufrimiento y la muerte en un mundo creado por una divinidad justa, caritativa y perfecta:

¿Acaso no ha salido la naturaleza de las manos del Creador? ¿Cómo podría la mala voluntad salir de una naturaleza creada por Dios? Y si no sale de la naturaleza, ¿de dónde, pues? ¿Ha de entenderse la mala voluntad como algo cuya causa no es Dios, sino el hombre? ¿Pero cómo habría de ser esto posible, dado que Dios es la causa de todo?" (Safranski : 2008, 50-1).

Estas preguntas son al mismo tiempo un lamento y una reflexión pues cualquier pensamiento en torno a la razón de la condición humana es también una especulación en torno a si ésta ha de cambiar o no; di-

cho de otro modo, en torno a la salvación. Preguntar ¿por qué? es preguntar también ¿hasta cuándo? En una etapa cultural como el Renacimiento, la cuestión adquiere un cariz más complejo puesto que, por una parte y derivado de los cambios intelectuales y geográficos en el mundo, algunos de los consuelos metafísicos y la fe misma se ven refutados por la realidad; y, por la otra, la revaluación de la filosofía precristiana provee de nuevas herramientas al pensamiento que se usaron tanto para defender los dogmas cristianos, como para afianzar la importancia del pensamiento laico.

En ese sentido, y siguiendo las opiniones de Milton, no existirá tema de mayor importancia o trascendencia para la vida humana que el de su origen; si en alguna parte ha de encontrarse la razón de la condición humana, en ese mismo punto deben encontrarse las claves el consuelo y la salvación. Sin embargo, en el planteamiento mismo del problema se hace más o menos evidente la imposibilidad de una respuesta satisfactoria: la humanidad caída con su razón y su fe menoscabadas por el pecado —con el lenguaje imperfecto que tiene a su disposición— es incapaz de contener o interpretar la voluntad divina:

As if they would confine th' interminable,  
And tie him to his own prescript,  
Who made our Laws to bind us, not himself,  
And hath full right t' exempt  
Whom so it pleases him by choice  
From National obstruction, without taint  
Of sin, or legal debt;  
For with his own Laws he can best dispence  
(SA, 307-314).

En este fragmento de *Samson Agnistes*, Milton reconoce, por boca del coro, la inferioridad del hombre ante la divinidad; su incapacidad natural por contener en su limitado entendimiento la lógica divina o darle sentido a las disposiciones de la providencia. Es por eso que siguiendo el pensamiento de los filósofos griegos, de la Patrística y aun de la Reforma, es preciso reconocer que la pregunta se halla mal planteada: ningún beneficio se deriva de buscar lo que no puede obtenerse o desear lo que la voluntad

no puede cumplir. Ante las preguntas o reclamos del ser humano, Dios siempre puede contestar, como lo hizo con Job<sup>22</sup> y con los héroes griegos, ¿quién eres tú para interrogarme? ¿Dónde estabas tú cuando hice al mundo?<sup>23</sup> Agustín y Platón propusieron —y Milton como ellos— la reflexión en torno a la naturaleza humana como única vía posible:

Hemos de averiguar lo que podemos, para que en adelante sólo queramos lo que está en nuestras manos. Se trata de conocer el propio poder, a fin de querer lo recto, a saber, lo que podemos. Precisamente en ese sentido define Agustín el estado paradisíaco. Allí el hombre no lo podía todo; pero tampoco lo quería todo, y así podía todo lo que quería (Safranski : 2008, 32).

Para remediar los males inherentes a la condición humana se hace preciso entonces reflexionar no sobre el presente o el futuro, sino sobre el origen, sobre aquello que determinó que la humanidad llegase a ser lo que es: debe reflexionarse en torno de Adán y Eva, los únicos miembros de la raza humana que vivieron una parte de su vida sin la presencia del pecado. Esa primera humanidad sin pecado tampoco era capaz de comprender la razón divina, pero se hallaba mucho más cerca del creador y, por lo mismo, experimentaba al mundo sin la corrupción de la carne y del espíritu. Es en este último sentido en que Adán y Eva representan la auténtica naturaleza humana, pues la humanidad en el Edén era la consumación del plan de la creación divina y la manifestación clara del deber ser de la humanidad; en consecuencia, el único modo de comprender la razón y llegar al consuelo es a través del origen.

En términos aristotélicos, la potencia de esa humanidad perfecta existe aun en la humanidad caída puesto que forma parte de su naturaleza y puede volver a perfeccionarse si se cultivan todas las facultades del ser humano. Y si algo tienen en común las fuentes discursivas de Milton, es que ubican al amor como la facultad que supera y hace superar al resto de las facultades: Platón, Agustín de Hipona, Chré-tien de Toryes, Dante y Lutero coinciden en que el amor es el aliciente que lleva al ser humano de ser

---

<sup>22</sup> La entrada respecto a la Providencia en *De Doctrina Christiana* —entre otras evidencias textuales— demuestra que la concepción de Milton en torno a la razón y la voluntad divinas tenía una fuerte afinidad con el libro de Job.

<sup>23</sup> Job 38:4 y 40:2

lo que es, a ser lo que debiera ser. La poesía, como la forma más refinada del lenguaje, capaz de superar los límites de la palabra misma y dar cabida a la razón y la fe sin contradicciones<sup>24</sup>, resulta el vehículo idóneo para emprender la reflexión en cuyo final acaso sea imposible enunciar una conclusión, porque desde la poesía se apunta a lo que está más allá del lenguaje.

Así pues, a partir de la elección del tema y la vía para tratarlo puede darse cuenta del complejo proceso de articulación discursiva que hizo posible la escritura del *Paraíso perdido*. El amor, que desde esta perspectiva constituye el vaso comunicante entre unos discursos y otros, ocupa un lugar central en el poema de Milton y es a través de ese concepto que muchos discursos establecen relaciones de filiación con la épica de Milton. La concepción del amor en el *Paraíso perdido* responde, en la misma medida que el poema entero y la obra de Milton, a las influencias discursivas descritas en el presente apartado; tiene algo del *dolce stil nuovo* italiano, algo le debe al *fin'amor* de la caballería medieval, establece vínculos con la filosofía platónica y está atravesado por la concepción cristiana de la virtud y sus aspiraciones ultraterrenas. En el apartado siguiente se analizarán detalladamente los presupuestos y consecuencias filosóficas y poéticas que cada uno de estos discursos asigna al amor.

---

<sup>24</sup> Caracterizada como tal desde el Renacimiento italiano, sobre todo por Dante y Petrarca, como se verá en apartados posteriores.

## II. Los componentes discursivos del amor en la obra de John Milton

The finest artistic conception wherein Christianity had the advantage over other religious systems lay in one word —Love.

—Friederich W. Nietzsche. *Human, All-too Human*.

El Renacimiento es un movimiento cultural que caracteriza la vida intelectual y la organización social de buena parte del periodo histórico conocido como modernidad incipiente. Sus origen es, en el mejor de los casos, difuso, y se consideran como referencias momentos tan distintos como las innovaciones poéticas de los florentinos Dante y Petrarca<sup>25</sup> a finales del siglo XIII, la invención de la imprenta de tipos móviles durante la segunda mitad del siglo XV, la llegada a las Indias Occidentales en 1492 y aún más tarde, con las 95 tesis de Lutero en 1517. Cada punto de referencia, como puede inferirse, representa un hito en diferentes disciplinas humanas —el arte, la filosofía y la religión— cuyas ramificaciones se expandieron a por todo el mundo occidental aceleradas por el trabajo y difusión de la imprenta.

Puede decirse que la articulación de todos estos discursos culturales, así como sus respectivos orígenes, dan lugar al llamado humanismo<sup>26</sup>, término en el que se engloban diversas prácticas culturales que tienen como elemento común ubicar a la naturaleza libre y racional del ser humano como punto de partida para el conocimiento y la organización material de la existencia:

---

<sup>25</sup> “Todos sabemos, y así lo reconocieron sus propios contemporáneos, que la idea básica de una «renovación bajo la influencia de modelos clásicos» fue concebida y formulada por Petrarca. Conmovido «más de lo que pueda expresarse con palabras» por la contemplación de las ruinas de Roma, y dolorosamente consciente del contraste entre un pasado de cuya magnificencia daban aún testimonio los vestigios de su arte y literatura y el recuerdo vivo de sus instituciones, y un presente «deplorable» que le colmaba de dolor, indignación y desprecio” (Panofsky : 1975, 42).

<sup>26</sup> Según Panofsky, la experiencia humanista se describe como una “expansión cultural del universo humanista desde la literatura a la pintura, desde la pintura a las otras artes y desde las otras artes a las ciencias naturales” (1975, 52).

Es sencillo ubicar a Milton dentro de las categorías del Renacimiento y el humanismo no sólo por el momento y circunstancias en que transcurrió su vida, sino también por el sentido de buena parte de los testimonios escritos de su pensamiento. Su labor política y panfletaria en beneficio de la revolución y el Protectorado de donde provienen muchos de sus argumentos en favor de la libertad individual — principalmente en lo tocante al divorcio y expresión de las ideas— son evidencia clara de que suscribe los ideales humanistas tanto en lo político como en lo religioso. Del mismo modo, el estilo y evolución de su obra literaria dan cuenta de su filiación humanista al transitar desde la imitación de las formas florentinas y el uso del latín hacia la lengua vernácula y la búsqueda de una forma poética propia que reconciliara, a la manera griega, el goce estético con la útil enseñanza de un modo de vivir en sociedad. Esta búsqueda, no sobra decirlo, se encuentra presente en el *Paraíso perdido*.

Lo mismo en el pensamiento renacentista que en el *Paraíso perdido*, la idea del amor ocupa un lugar importante como vínculo entre el hombre, la naturaleza y la divinidad. El amor motiva al conocimiento de la naturaleza y de la cultura pues todo esfuerzo intelectual implica la aspiración a un mundo mejor o, por lo menos, de una relación más íntima con la naturaleza:

Por lo que hace a la teoría del conocimiento, ya la literatura neoplatónica y mística de la Edad Media había ligado indisolublemente conocimiento y amor, pues que el espíritu no puede volverse hacia su objetivo en una contemplación puramente teórica, sino que tiende hacia él por un acto del amor que éste le inspira. En la filosofía del Renacimiento se renueva esta concepción (Cassirer : 1951, 172).

Milton, como hombre y poeta del Renacimiento, participaba de esa opinión que ubicaba al amor como una pasión intelectual mucho más profunda que la mera atracción física. En el apartado previo, se distinguieron superficialmente tres estratos discursivos que prestan base y fundamento a la concepción del amor que articula John Milton: a) las ideas grecolatinas de la antigüedad clásica, principalmente Platón; b) el amor cortés, incluyendo sus múltiples consecuencias en Dante, Petrarca y sus derivaciones inglesas; y c) el pensamiento cristiano reformado. Cada una de esas concepciones acerca del amor dan for-



ma también al pensamiento humanista del Renacimiento y contribuyen sin duda como materia prima y herramienta para la particular visión del amor que Milton construyó en el *Paraíso perdido* y utilizó para dar respuesta a la cuestión de la providencia divina. Con este papel clave de las ideas y concepciones del amor, se aborda en el presente apartado un análisis de mayor profundidad —aunque con los límites implícitos en el objetivo del presente trabajo— en torno a cada uno de esos tres componentes del discurso amoroso renacentista y miltoniano.

## 1. Fuentes clásicas

En filosofía, es casi lugar común empezar el análisis o la exposición de un tema haciendo referencia a Platón y no son pocos los estudios en torno al amor que empiezan del mismo modo. Las reflexiones en torno al amor son más o menos constantes a lo largo de los *Diálogos* y, del mismo modo, las referencias en torno a Platón son abundantes en la obra de John Milton. Así pues, también puede empezarse un análisis del concepto de amor en John Milton haciendo referencia al filósofo griego: tanto por su trascendencia en el mundo occidental como por el claro gusto y conocimiento que tenía Milton de la obra de este filósofo, así como por la estrecha relación que puede hallarse entre estos dos autores, resulta difícil entender el discurso pasional en Milton o en cualquier parte del mundo occidental sin hacer constante referencia al filósofo griego:

In his various treatises, the allusions and citations are specific and detailed, so much so that a scholar must still read the words of Plato as carefully as Milton did in order to find the exact source. But even more striking than its exactness is the manifest wish to grasp Plato's thought and hold it steadily in view. The reference, while imbedded in argument, often has a bit of commentary attached; that is, Milton comments not merely on its relevance to the argument, but on the reasonableness of the position taken by Plato. Most

important of all, these citations of Plato as an authority show not understanding alone, but an incorporation of the thought into Milton's own doctrine; they do not simply add the prop of a great name to the argument, they guide it (Samuel, 13).

Las relaciones entre Milton y Platón han sido objeto de diversos estudios, como los de Irene Samuel y Herbert Agar, quienes compilaron un índice correlacionado entre las obras de Milton y Platón<sup>27</sup>. Sin embargo, y a pesar de su papel central en la configuración del discurso amoroso y emocional durante el Renacimiento, Platón no es la única fuente que debe analizarse y paralelo a él —aunque acaso con importancia ligeramente menor— deben considerarse las ideas anatómicas griegas, principalmente la teoría de los humores debida a Galeno e Hipócrates —con sus consecuencias y revoluciones— y las obras de Ovidio, poeta latino que tuvo una importante difusión durante el Renacimiento. A continuación, ofrezco una brevísima mirada a cada uno de estos discursos intentando señalar en cada uno, los elementos de trascendencia para el pensamiento renacentista y la configuración del discurso amoroso en el *Paraíso perdido*.

### **a) Platón**

En Platón se encuentra la semilla de la representación dual del mundo, esa separación entre el mundo de las ideas —de las esencias— y el mundo terrestre —de las apariencias—, pálido reflejo o mera sombra de la perfección del primero. Esta idea, que tantas implicaciones ha tenido en el pensamiento filosófico occidental, también tiene sus nada despreciables consecuencias en torno a la idea del amor pues pocas cosas quedan fuera de los *Diálogos*. Para la discusión de las emociones en general y el amor en particular, revisten particular importancia el *Lisis*, el *Fedón*, el *Banquete* y el *Fedro* que dedican sus

---

<sup>27</sup> De hecho, Samuel, en su *Plato and Milton* (1965), pretende complementar la obra clásica de Agar *Milton and Plato* (1928).

páginas al estudio dialéctico de la amistad, del alma, del amor y de la retórica (amorosa) respectivamente.

La aproximación platónica a casi cualquier problema filosófico es la búsqueda de las esencias o, dicho de otro modo, el análisis dialéctico que encuentra en las apariencias del mundo en que el hombre vive los vestigios de la idea primigenia que le antecede y existe en el mundo de las ideas donde el hombre *debería* vivir<sup>28</sup> y en cuya semejanza es deber del hombre moldear el mundo de las apariencias. Un ejercicio similar emprende Milton al buscar en el mito del Génesis el lugar en donde el hombre estaba originalmente destinado a vivir ofreciéndolo, además, como modelo para dirigir la conducta del ser humano si desea acceder de nuevo al paraíso. La dualidad entre la mortalidad del cuerpo y la inmortalidad del alma que se introduce después del pecado original es paralela al dualismo platónico que se expone en el *Fedón*; en ese diálogo se concibe al cuerpo y al alma como dos partes de un mismo ser, la esencia incorruptible y la materia corruptible, lo mortal y lo inmortal:

(67b) Y así cuando nos desprendemos de la insensatez del cuerpo, según lo probable estaremos en compañía de lo semejante y conoceremos por nosotros mismos todo lo puro, que es seguramente lo verdadero. Pues al que no esté puro me temo que no le es lícito captar lo puro (Platón : 1988a, 45).

Las necesidades corporales y las necesidades espirituales son esenciales para prolongar la vida en la tierra, pero sólo las necesidades espirituales y el espíritu mismo seguirán existiendo después de la vida terrena: “(106e) Al sobrevenirle entonces al ser humano la muerte, según parece, lo mortal en él muere, pero lo inmortal se va y se aleja, salvo e indestructible” (Platón : 1988a, 122). Y es por esto que en la misma naturaleza humana dual, existe una relación de jerarquía que privilegia al espíritu sobre el cuerpo —exactamente como sucede en la concepción del ser humano después de la caída— como medio

---

<sup>28</sup> Así por ejemplo, no basta buscar la apariencia del bien, sino encontrar la certeza del bien: “Un hombre puede equivocarse con respecto a la forma de obtener el bien, de modo que aunque hace lo que cree que es mejor no puede efectuar lo que en realidad quiere debido a una falta intelectual” (Gosling : 1993, 39).

más apropiado para alcanzar la existencia perfecta, el ser perpetuo o, en una palabra que Platón emplea constantemente, el bien:

(80a) Siempre que estén en un mismo organismo alma y cuerpo, al uno le prescribe la naturaleza que sea esclavo y esté sometido, y a la otra mandar y ser dueña. Y según esto, de nuevo, ¿cuál de ellos te parece que es semejante a lo divino y cual a lo mortal? ¿No te parece que lo divino es lo que está naturalmente capacitado para mandar y ejercer de guía, mientras que lo mortal lo está para ser guiado y hacer de siervo? (Platón : 1988a, 71).

Y así como el espíritu es la fuente de la perpetuidad y la guía que debe seguir el filósofo para establecer la regla de su vida, el mismo esquema debe seguirse en la expresión, uso y manifestación de los afectos cuyas manifestaciones más importantes son el amor y la amistad. Según estas pasiones estén inspiradas y se dirijan a las esencias o a las apariencias, pueden servir como guía para el perfeccionamiento del hombre y el goce perpetuo del bien; o como el camino para su corrupción<sup>29</sup> y sufrimiento por la pérdida de lo no-duradero<sup>30</sup>. Sin duda el *Paraíso perdido* se nutre de esta concepción al representar a Eva y Adán que comen del fruto cegados por un amor dirigido hacia la apariencia, consecuencia del engaño y de una concepción incompleta del amor. Existen muchos otros ejemplos de este principio en la obra de Milton; así en *Comus* (1634), es la necesidad corporal lo que permite al hijo de Circe aproximarse a sus víctimas; y el deseo desordenado el vehículo que permite a su pócima causar efecto y transformar al hombre en animal:

Offering to every weary traveller,  
His orient liquor in a crystal glass,  
To quench the drought of Phoebus, which as they taste  
(For most do taste through fond intemperate thirst)  
Soon as the potion works, their human countenance,  
The express resemblance of the gods is changed  
Into some brutish form of wolf, or bear,

---

<sup>29</sup> “Se considera que estos deseos requieren de una vigilancia constante para que no ocupen una posición dominante en la vida humana. Son insistentes en su satisfacción y se vuelven más poderosos y exigentes con la indulgencia” (Gosling : 1993, 28)

<sup>30</sup> Nociones que, como se verá en los apartados siguientes, influyen profundamente al amor cortés y al pensamiento cristiano de Agustín de Hipona y, más tarde, las concepciones calvinistas y luteranas en torno al amor divino.

Or ounce, or tiger, hog, or bearded goat,  
All other parts remaining as they were,  
And they, so perfect is their misery,  
Not once perceive their foul disfigurement,  
But boast themselves more comely than before  
And all their friends, and native home forget  
To roll with pleasure in a sensual sty  
(64-77).

Como se ve, Milton recalca que es la poción unida a la “fond intemperate thirst”, lo que determina sus efectos y la posterior ceguera de los afectados; ello significa que no es precisamente la necesidad corporal lo que corrompe al hombre, sino el otorgarle importancia desmedida a esas necesidades. Para Platón, lo mismo que para Milton, existe una natural imposibilidad de saciar por completo los deseos dirigidos a las apariencias y, por lo mismo, darles demasiada importancia constituye un camino cierto hacia la perdición. Es por eso que el ser humano debe dirigir su interés y su energía hacia un fin superior y permanente:

La doctrina de la reminiscencia en el *Fedón* y la afirmación de que la forma de la belleza constituye el objeto satisfactor propio de todo amor en el *Banquete* demuestran que Platón comienza a construir la característica del interés “superior” de todos los hombres (Gosling : 1993, 37)

De esta relación dual y subordinada entre los intereses superiores e inferiores —entre el deseo de la esencia o la forma y las apariencias— surge la noción del *amor puro*, que es central para el pensamiento occidental quizá, hasta nuestros días. El amor, sea como *eros* —uxorio— o como *filia* —amistad—, sólo merece tal nombre cuando está acompañado por la pureza. Esto significa, en términos platónicos que el auténtico amor, el amor puro, involucra únicamente a las formas o esencias como origen, medio de expresión y fin<sup>31</sup>. Opiniones afines a esta pueden encontrarse en los diálogos y admoniciones que el

---

<sup>31</sup> “En el *Fedón* hay un claro intento de comparar las búsquedas del intelecto/alma con los clamores perturbadores del cuerpo. Las primeras se dirigen a la verdad sobre la naturaleza de las cosas, los segundos a una variedad de placeres. Los apetitos corporales constituyen, evidentemente, un obstáculo para las operaciones de la razón y, al parecer, esas operaciones se dirigen, al menos en términos ideales, a la cuestión de lo que es mejor” (Gosling : 1993, 42).

Padre y sus ángeles hacen a Adán respecto de Eva, previniéndole de que la belleza física no debe confundirse con la virtud y que es preciso subordinar los sentidos al intelecto para la búsqueda de la virtud:

What higher in her societie thou findst  
Attractive, human, rational, love still;  
In loving thou dost well, in passion not,  
Wherein true Love consists not; love refines  
The thoughts, and heart enlarges, hath his seat  
In Reason, and is judicious, is the scale  
By which to heav'nly Love thou maist ascend,  
Not sunk in carnal pleasure, for which cause  
Among the Beasts no Mate for thee was found  
(*PL VIII*, 586-594).

El Dios de Milton, que en este caso habla a través de uno de sus ángeles, no exige la mortificación corporal sino sólo la debida jerarquía entre lo esencial y lo material poniendo al cuerpo en favor del alma, a la creación en beneficio del creador. En el mismo sentido, la noción del amor platónico —contrario a lo que supone la sabiduría popular y a lo que consideran los trovadores y poetas cortesanos— no desdeña la satisfacción corporal sino simplemente la subordina a la satisfacción espiritual utilizándola como una herramienta más en la búsqueda del bien. La dualidad entre cuerpo y espíritu derivada de Platón y sus necesarias consecuencias para la configuración y experiencia de las emociones son seminales en el pensamiento occidental sobre el amor:

Si para nosotros no hay experiencia más que a través de una descripción, un habla, unos escritos, unos testimonios, una noción como el amor puro constituye paulatinamente el vocabulario y la sintaxis mediante los cuales puede decirse (y se dice únicamente) esa experiencia, reenviando a la insignificancia de otros discursos de, o sobre esa experiencia que podrían sostenerse con otro vocabulario y otra sintaxis (LeBrun, 12).

Dicho de otra manera, el discurso amoroso, como toda práctica significativa social, tiene la cualidad de ser performativo. En el amor, el discurso determina a la naturaleza y lo que el amor es, depende de lo que se diga de él. Es así que, en tanto Platón articula algunas de las reflexiones más tempranas en torno al amor, sus ideas llegaron a ser esenciales para la concepción occidental de ese sentimiento. La aspira-

ción de la pureza dirige las iteraciones discursivas occidentales en torno al amor: si algo tienen en común Beatriz, Dulcinea y aun la Gloriana de Spenser, es la pureza del deseo que representan. El amor, opina Platón en el *Fedro*, será más agradable a los dioses, y más benéfico para quienes lo ofrecen o lo reciben, cuanto mayor sea su pureza; y la pureza del amor se mide por el desinterés que en alguna medida está emparentado siempre con la locura:

(249d-e) La cuarta forma de locura [...] se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y recordando la verdadera, le salen alas, y así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo mira hacia arriba como si fuera un pájaro olvidado de las cosas de aquí abajo y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de «entusiasmo», es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ellas se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado (Platón : 1988c, 352).

La manía del amor aspira al sumo bien —o a la esencia— y llevado así por la razón y la inspiración divina, el ser humano parte de las apariencias para llegar a la esencia. El amor supera la aparente individualidad inherente a la condición humana y une al amado y el amante, no sólo entre sí, sino extinguiendo incluso sus respectivas individualidades:

El camino apropiado consiste [...] en sentirse atraídos por un individuo a causa de su belleza física. Entonces deben reflexionar sobre lo que hace que un espécimen físico sea perfecto, de suerte que su apreciación se desarrolle más allá de los individuos hasta todos los cuerpos perfectos. Debe ser movido a reflexionar sobre lo que hace que una personalidad sea perfecta. Esto lo llevará a pensar menos en los atributos físicos y lo preparará para que pueda considerar las *epistemai* (Gosling : 1993, 92).

Por eso el amor es un *furor*, una locura divina que, a través de la renuncia, beneficia —como una consecuencia inintencionada— a quien la experimenta. Aunque con sus diferencias de modo y grado, lo mismo en Platón que en el *Paraíso perdido*, el amor es el camino más corto entre el hombre y la divinidad. Así lo explica Fedro en el *Banquete* al comentar el sacrificio de Alcestitis:





dirigirse a la forma o esencia del bien y no a sus apariencias terrenales está asociado con el deseo de inmortalidad: “(207a) Y es necesario [...] desear la inmortalidad junto con el bien, si realmente el amor tiene por objeto la perpetua posesión del bien [...] necesariamente el amor es también amor de la inmortalidad” (1988b, 255). En la visión platónica, el amor surge del contacto con las cosas —y las personas— del mundo aparente que, purificado por el deseo intelectual despierta en el espíritu la aspiración de lo que está más allá de las apariencias, un deseo de inmortalidad y de unidad con las esencias. Basta concebir ese deseo de unidad con las esencias como la unión con Dios para comprender el modo en que Milton adapta y desarrolla en el marco del cristianismo reformado, las convenciones platónicas en torno al amor:

Quis putet? hic quoque Amor, pictaeque in nube pharetrae,  
Arma corusca, faces, et spicula tincta pyropo;  
Nec tenues animas, pectusque ignobile vulgi,  
Hinc ferit; at, circum flammantia lumina torquens,  
Semper in erectum spargit sua tela per orbem  
Impiger, et pronos nunquam collimat ad ictus.  
Hinc mentes ardere sacrae, formaeque deorum<sup>33</sup>.  
(2008f, 158)

Esta cita, extraída de *Epitaphium Daimonis* (1639) muestra que Milton consideraba al amor como esa aspiración hacia el cielo y lo divino. En el marco del cristianismo, y en el pensamiento de Milton en particular, el hombre está hecho, además, a imagen y semejanza de Dios, por lo que amar a otro ser humano es también el principio de las reminiscencias que llevan al conocimiento y el amor de Dios. Es así que, tanto en Platón como en Milton, el amor es el primer paso en el tránsito desde la materia hacia las esencias y constituye el camino más corto entre el hombre y la divinidad.

En el *Paraíso perdido* la figura del Hijo cumple con la mayor perfección con el ideal platónico del amor: en primer término, se hace humano por lo que facilita ese contacto entre la materia y las

---

<sup>33</sup> “Yes, and who would believe it? here too is Love, his quiver, flashing arms, and torch, his darts tipped with fiery bronze, all pictured in a cloud. He does not aim at little souls and the ignoble hearts of the rabble, but, rolling his flaming eyes about, unwearied he ever scatters his missiles on high through the spheres, and never aims his shots downward. Hence minds immortal and forms divine are inflamed with love” (Traducción de Stephen Orgel y Jonathan Goldberg, 2008).

esencias y permite reconciliar a un Dios que es pura esencia, con una humanidad eminentemente material; en segundo lugar, acepta libremente sacrificarse para beneficio de la humanidad; y, finalmente, garantiza a la humanidad la posibilidad de acceder, tarde o temprano, a la bienaventuranza perpetua. El Hijo, por amor a su Padre y al hombre, desinteresadamente, realiza todos los actos necesarios para que la creación entera pueda perfeccionarse según la voluntad divina. Ya años antes, esta concepción se hallaba presente en la obra poética de Milton, quien en su *Upon the Circumcision* (1645) celebraba la cualidad y alcance del amor del hijo y su obra redentora:

O more exceeding love or law more just?  
Just law indeed, but more exceeding love!  
For we by rightful doom remediless  
Were lost in death, till he that dwelt above  
Emptied his glory, even to nakedness;  
And that great cov'nant which we still transgress  
Entirely satisfied,  
And the full wrath beside  
Of vengeful justice bore for our excess,  
And seals obedience first with wounding smart  
This day

(2008f, 16) [*Vers.15-26*].

De todos los ejemplos citados, puede concluirse que las ideas platónicas resultan esenciales para comprender el lenguaje y estructura del *Paraíso perdido* —y de la obra entera de su autor— puesto que, como resulta evidente, Milton sigue de cerca la concepción platónica en cuanto a las relaciones entre el amor, el sacrificio, la inmortalidad y la pureza<sup>34</sup>. Y ello no es para sorprenderse pues, como opina Singer:

Toda discusión sobre el amor tiene que *comenzar* por Platón. Tanto el amor cortesano como el romántico y toda insistencia importante en el amor religioso tienen su raíz en él. Todos ellos forman una única tradición, si bien con divisiones internas, que los autores naturalistas y realistas han atacado de maneras diver-

---

<sup>34</sup> “In short he gave to Plato a position far above any other author, pagan or Christian, save the authors of the Bible. Never to Augustine, his favorite among Church-Fathers, to Spenser, his favorite among English poets, to Cicero, Erasmus or Bacon, did he apply the epithet he granted to Plato. And far from merely adopting a conventional term of praise, he showed that he independently approved the common judgment, explaining that Plato ‘for those writings hath obtained the surname of Divine’” (Samuel : 1965, 20).

sas. Mas incluso entre los últimos, desde Lucrecio hasta Freud, los elementos platónicos con frecuencia contribuyen al modo de expresión preponderante (1999a, 65).

Esta filiación común a las ideas platónicas, como se verá más adelante, es clara en la retórica de las emociones como la expresan la literatura cortés del *fin'amor* durante la Edad Media, el *dolce stil nuovo* del Quattrocento italiano y, por influencia de la patrística y la escolástica, en el pensamiento cristiano reformado.

## **b) La teoría de los cuatro humores**

Las ideas en torno a la medicina de la Grecia clásica tuvieron gran difusión e importancia durante el Renacimiento y ejercieron una influencia nada despreciable en muchos y muy diversos ámbitos del conocimiento y la vida: “Galenic medicine provided a range of writers with a rich and malleable discourse able to articulate and explain the vagaries of human emotion in corporeal terms” (Schoenfeldt : 2004, 6). La importancia de esta teoría radica en que, en contraposición al idealismo platónico, considera que las emociones y las pasiones son todas parte de la materialidad del cuerpo o, dicho de otro modo, la vida emocional es otro aspecto de la fisiología corporal:

It is the case that the essential tie between the body and the temperament or psyche is one of the features of early modern thinking about the self that is least obvious and accessible to modern readers. Yet for Renaissance medical thinkers the alteration of the soul and the alteration for the body are mutually interactive and shape each other. Neither can be isolated (Hampton, 273-4).

Esta correspondencia entre lo corporal y lo que tradicionalmente se considera espiritual ofrece una perspectiva distinta a la del dualismo platónico; este último concibe al sujeto como la suma de impulsos espirituales y materiales que se contraponen y luchan por el dominio del yo. En cambio, para la teoría de los humores la relación no es de contraposición sino de mutua dependencia, tanto los estados emocionales afectan al cuerpo como el balance fisiológico determina a las emociones. Son muchas las dis-

ciplinas que adoptan estas ideas durante el Renacimiento dándoles el giro característico de la época: la teología, la política y la higiene, lo mismo que la literatura, contienen en sus desarrollos elementos de la teoría de los cuatro humores cuyo origen puede rastrearse hasta los primeros testimonios de la civilización griega como los fragmentos de Heráclito y Tales, así como los testimonios indirectos sobre las ideas de los pitagóricos:

La idea de los humores como tales proviene de la medicina empírica. La idea de la tétrada, la definición de la salud como equilibrio de las distintas partes y de la enfermedad como perturbación de ese equilibrio son aportaciones pitagóricas (recogidas por Empédocles). La idea de que al correr de las estaciones cada una de las cuatro sustancias prevalece por turno parece ser puramente empedocliana. Pero el mérito de combinar todas estas ideas en un sólo sistema y con ello crear la doctrina del humoralismo que dominaría en el futuro, se debe sin duda al poderoso escritor que compuso la primera parte del [tratado *De la naturaleza del hombre*] (Klibansky : 1991, 34).

Los cuatro humores que se fijan en *De la naturaleza humana* son la sangre, la bilis amarilla, la bilis negra y la flema, a los cuales puede corresponder una mezcla de las cualidades caliente, fría, húmeda o seca; cualidades que, a su vez, los vinculan con los cuatro elementos que componen al mundo: aire, agua, viento y fuego<sup>35</sup>. El tratado, que data del siglo IV antes de Cristo, se atribuye a Hipócrates, uno de esos autores de la antigüedad que, como Homero, pueden ser un individuo o un nombre colectivo. Sea uno u otro, el corpus hipocrático estableció las bases para la teoría humoral y también para el desarrollo conceptual de las llamadas disposiciones o temperamentos; es decir, las características emocionales e intelectuales que se manifiestan en el ser humano como síntomas de la falta de balance entre los humores corporales y el predominio de uno de ellos. Así, del exceso de sangre deriva el temperamento sanguíneo —único de nombre latino—, de la flema el flemático, de la bilis amarilla el colérico y de la bilis negra, el melancólico. Los temperamentos o disposiciones podían degenerar, a su vez, en enfer-

---

<sup>35</sup> Milton reconoce que los cuatro elementos son la base de todo lo que existe en el libro segundo del *Paraíso perdido* cuando describe el caos que separa al Infierno del resto de la creación: “Eternal *Anarchie*, amidst the noise / Of endless Warrs, and by confusion stand. / For hot, cold, moist and dry, four Champions fierce / Strive here for Maistrie, and to Battel bring / Thir embryon Atoms; they around the flag / Of each his Faction, in thir several Clanns” (*PL II*, 896-901).

medades. Claro ejemplo de la presencia del pensamiento hipocrático en la obra de John Milton es la dupla de poemas *L'Allegro e Il Penseroso*, cada uno de los cuales explora la disposición temperamental, sus causas y consecuencias en el estilo de vida.

De los temperamentos y enfermedades relacionados con los humores, la melancolía es la de mayor importancia para el presente estudio. La melancolía está directamente asociada con las alteraciones emocionales en la medicina humoral griega; además está caracterizada por “síntomas de alteración mental que iban desde el miedo, la misantropía y la depresión hasta la locura en sus formas más temibles” (Klibansky : 1991, 38). Con el paso del tiempo y la evolución de la fisiología y la medicina, llegó a considerarse que la melancolía era la disposición temperamental natural de los artistas, de los grandes héroes —trágicos o épicos— y de los enamorados en forma desmedida; todos los cuales, en mayor o menor medida, comparten los rasgos de miedo, misantropía y depresión que los caracterizan como tocados por la locura melancólica. Por esta estrecha relación con el quehacer artístico, Milton saluda a la Melancolía de este modo en su *Il Penseroso*:

But hail thou goddess, sage and holy,  
Hail divinest Melancholy,  
Whose visage is too bright  
To hit the sense of human sight;  
(11-14).

Para demostrar su valor y su importancia utiliza a lo largo del poema diversos ejemplos de la mitología griega, como el de Orfeo, cuya música inspirada por la melancolía, fue capaz de conmovier en su favor el corazón de los dioses:

Or bid the soul of Orpheus sing  
Such notes as warbled to the string,  
Drew iron tears down Pluto's cheek,  
And made hell grant what love did seek  
(105-108)

El ejemplo de Orfeo es elocuente puesto que en su figura se conjugan los elementos del amante y el artista melancólico según se han descrito en párrafos anteriores. En *L'Allegro* Milton establece frente al quehacer del artista, la disposición temperamental de quienes disfrutaban la obra de ese artista y, a través de ella, hacen la vida más agradable:

Such strains as would have won the ear  
Of Pluto, to have quite set free  
His half-regained Eurydice.  
These delights, if thou canst give,  
Mirth with thee, I mean to live  
(148-152)

La melancolía es entonces el origen del arte valioso y, en consecuencia, genera todo aquello que las personas más alegres pueden desear como disfrute o entretenimiento en la vida. No es casual que Milton cite a Orfeo como ejemplo de la tendencia temperamental pues era un humanista versado en cultura grecolatina. Y también los griegos encontraron en su literatura y sus mitos la confirmación de la existencia de distintos temperamentos y enfermedades relacionadas con los humores; del mismo modo, no tardaron mucho en establecer una relación directa entre la melancolía y los héroes del mito precisamente porque las acciones de los héroes desafían la razón —lo que hoy llamaríamos sentido común— y por lo tanto están siempre tocadas por la locura, rayan en la incongruencia. Platón, como se vio en el apartado anterior, denominó “furor” a esa inspiración excesiva, rayana en la locura, que impulsa al hombre a realizar hechos memorables. Sin embargo, Platón le asigna un origen externo —los dioses— y se refiere a ese furor como un “tipo de locura” que no identifica con la melancolía.

La concepción de la humanidad y sus posibilidades heroicas en el *Paraíso perdido* opera con elementos tanto del dualismo platónico como de la medicina hipocrática; no puede hacerse énfasis suficiente en el hecho de que la alteración en la naturaleza de Adán y Eva tiene un origen material que es el fruto prohibido, que obra sus efectos sobre el cuerpo y el espíritu a través de un contacto material. Mil-

ton desarrolla la tentación y la caída como un proceso que es al mismo tiempo, físico y espiritual pues, conforme la serpiente vence los recelos de Eva en torno al fruto, éste va apareciendo más deseable a sus sentidos:

He ended and his words replete with guile  
Into her heart too easie entrance won:  
Fixt on the Fruit she gaz'd, which to behold  
Might tempt alone, and in her ears the sound  
Yet rung of his perswasive words impregn'd  
With Reason, to her seeming, and Truth;  
Mean while the hour of Noon drew on, and walk'd  
An eager appetite, rais'd by the smell  
So savorie of that Fruit which with desire,  
Inclinable now grown to touch or taste,  
Solicited her longing eye;  
(*PL IX, 733-743*).

Conforme la razón de Eva se rinde ante la influencia de Satán, también sus apetitos van surgiendo cada vez más fuertes e irresistibles hasta que, finalmente, después de dudarlo un poco más, come del fruto y ese instante marca no sólo la transformación espiritual de la humanidad, sino también su cambio material:

So saying, her rash hand in evil hour  
Forth reaching to the Fruit, she pluck'd, she eat:  
Earth felt the wound, and Nature from her seat  
Sighing through all her Works gave signs of woe,  
That all was lost  
(*PL IX, 780-784*).

El sufrimiento de la naturaleza y de la tierra demuestran que la transformación que se opera en la humanidad y en la creación con la desobediencia no es meramente espiritual o simbólica; para Milton hay una continuidad entre la carne y el espíritu que facilita la tentación y se demuestra en las consecuencias del pecado que corrompe a la carne y al alma.

También son típicamente melancólicas las reflexiones que expresan Adán y Eva, cada uno por su parte, para probar del fruto; es decir, sus reflexiones están dirigidas por el miedo, algo de misantropía y

la depresión, sus pensamientos remiten también a Orfeo, obsesionado por recuperar a la persona amada de quien la muerte lo ha separado, su deseo de compartir la vida o la muerte:

One Heart, one Soul in both; whereof good proof  
This day affords, declaring thee resolv'd,  
Rather then Death or aught then Death more dread  
Shall separate us, linkt in love so dear,  
To undergoe with mee one Guilt, one Crime,  
If any be, of tasting this fair Fruit,  
Whose vertue, for of good still good proceeds,  
Direct, or by occasion hath presented  
This happy trial of thy Love which else  
So eminently never had bin known  
(PL IX, 967-976).

Asimismo, la obra redentora del Hijo afecta al mundo y al hombre en lo material y en lo espiritual; así por ejemplo, en *On the Morning of Christ's Naitivity*, la naturaleza misma se avergüenza de la corrupción que en ella se ha operado por la caída del género humano y busca cubrir su vergüenza:

Only with speeches fair  
She woos the gentle air  
    To hide her guilty front with innocent snow,  
And on her naked shame  
Pollute with sinful blame,  
    The saintly veil of maiden white to throw,  
Confounded, that her maker's eyes  
Should look so near upon her foul deformities  
[The Hymn II] (2008f, 4).

Mientras que en el *Paraíso perdido* el arcángel asegura a Adán que la obra redentora del Hijo no consistirá sino en revertir los efectos de la caída: “Which hee, who comes thy Saviour, shall recure, / Not by destroying *Satan*, but his works / In thee and in thy Seed” (PL XII, 393-395). En el caso de la redención, sin embargo, es precisa la intervención directa de Dios a través del Hijo, por lo que se trata de un remedio externo o sobrenatural más cercano a Platón que a Hipócrates por más que el instrumento de la salvación tenga un carácter material y físico porque el Hijo se vuelve partícipe de la naturaleza humana al encarnarse. En este sentido Milton emplea ambas teorías en armonía asegurando así su congruencia



con las enseñanzas del cristianismo reformado en donde el hombre es responsable de sí, pero al mismo tiempo depende de la gracia o intervención divina para alcanzar la redención.

Milton no fue, sin embargo, el primero en buscar armonía entre el dualismo platónico y la medicina; de acuerdo con Kilbansky y sus coautores, fue Aristóteles quien estableció un puente entre el furor platónico y la teoría de los humores: “esa unión encontró expresión en lo que para los griegos era la tesis paradójica de que no sólo los héroes trágicos [...] sino todos los hombres realmente sobresalientes, ya fuera en el ámbito de las artes o en los de la poesía, la filosofía o la política [...] eran melancólicos” (1991, 41). Así por ejemplo, si bien la *Ilíada* hace referencia en sus primeros versos a la cólera de Aquiles —relacionada con la bilis amarilla—, su destino trágico y el consiguiente cambio en el desarrollo de la guerra de Troya ocurre cuando Aquiles se vuelve presa de la melancolía al morir su amado Patroclo. Es la melancolía lo que obliga al périda a buscar venganza contra Héctor en vez de volver a su tierra como había decidido cuando estaba afectado por la cólera que sentía hacia Agamenón. No puede descartarse la idea de que Milton, versado en los mitos y la cultura grecolatinos, encontrase en el balance cuidadoso entre la interioridad de los héroes y la intervención de los dioses, un esquema útil para caracterizar la posición de Adán y Eva como seres humanos libres y como hijos de Dios.

Como se desprende de los ejemplos mencionados, la teoría humoral tiene la virtud de ser una forma de especulación filosófica sobre la naturaleza humana; pero no se limita a ello, sino que complementa la mera especulación con un régimen de disciplina práctica para la vida. Al establecer un nexo de causalidad mutua entre la salud emocional y corporal permite también disciplinar ambas mediante la voluntad para alcanzar el balance saludable, mismo que tiene mucho en común con el justo medio aristotélico. Por lo anterior, la teoría de los cuatro humores resulta más o menos excepcional en la tradición occidental dirigida primordialmente por la oposición entre la materia — transitoria, perecedera y

mutable— y el espíritu —eterno, indestructible e inmutable—; tradicionalmente, la relación entre ambos es de contienda y oposición, es una relación que no busca el equilibrio sino el dominio o la conquista de la naturaleza humana como lo ilustra, por ejemplo, el mito del auriga de Platón<sup>36</sup>. La teoría de los humores y de los temperamentos considera que las emociones y las aspiraciones intelectuales son síntomas cuya causa puede rastrearse empíricamente a la presencia de los humores corporales, de modo que pueden calificarse de saludables o no según su intensidad y sus efectos en la vida de las personas. Dicho de otro modo, la teoría de los humores considera que las pasiones no habitan al cuerpo, sino que forman parte de él:

El *alma* no se suma al *cuerpo* como un principio motriz y animador puramente externo; antes por el contrario constituye aquello que da forma al cuerpo, lo que hace de él un todo diferenciado, y en esta diferenciación, un todo articulado. Ahora bien, esta relación rigurosamente correlativa admite también la expresión inversa. El alma no es sólo mera *forma assistens*, sino también genuina *forma informans*; de ello se sigue que sólo puede cumplir su función formativa sobre la base de un determinado sustrato físico. Si suprimiéramos mentalmente este último, la función perdería no sólo su apoyo, sino también su sentido (Cassirer : 1951, 175).

Ahora bien, en la medicina griega —y, por lo tanto, en la higiene renacentista— la auténtica salud estaba siempre en el cuidadoso balance de los cuatro humores. Cualquier anormalidad —por más que, como la melancolía, llevara al heroísmo— se consideraba una desviación y, por lo mismo, una enfermedad del cuerpo que afectaba al espíritu o viceversa. El remedio, en consonancia con la concepción del cuerpo y de la enfermedad, era un remedio externo y completamente físico. La dieta y el medio ambiente eran elementos clave para corregir los excesos del temperamento o traer el cuerpo enfermo de vuelta a la salud de modo que arrastrara también a la salud al espíritu exaltado. Si en el cuerpo predominaban las cualidades humorales del calor y la sequedad, era preciso contrarrestar esa disposición na-

---

<sup>36</sup> “Identity is achieved not, as we might imagine, in the discovery of a hidden self buried deep beneath the encrustations and inauthenticities of civility; rather, it is achieved through discipline, through the forceful imposition of rational order on energies that tend naturally to the twin poles of tyranny and anarchy” (Schoenfeldt : 2004a, 73).

tural a través de la ingesta de alimentos que poseyeran las características contrarias y rodearse de un ambiente húmedo y frío. Las pasiones desmedidas como la ira y el amor eran parte del cuerpo y de su fisiología y podían controlarse y moderarse a través de la disciplina corporal.

Esta concepción del cuerpo como medio para disciplinar al espíritu, de la dieta como instrumento para moderar las pasiones y llegar a la virtud, funcionó en el Renacimiento paralelamente a las ideas platónicas respecto a la transitoriedad del mundo y la búsqueda de las formas imperecederas que hacen de la expresión, descripción y articulación de las emociones en el periodo un problema bastante complicado pero fascinante. Así por ejemplo, Robert Burton, el famoso autor de la *Anatomía de la Melancolía* (1621), refiriéndose al amor señala que “Apolo, que se encargó de curar todas las enfermedades, no pudo con esta” (2006, 343-4) y la describe como una enfermedad en que

Resultan afectadas las cuatro partes: corazón, hígado, cerebro y sangre, mas la mayor parte concurre en el cerebro; en efecto, «la imaginación resulta dañada, y tanto la imaginación como la razón se ven afectadas por la enfermedad, debido a la corrupción del juicio y a una meditación fija sobre el objeto del deseo, por lo que puede llamársele con toda razón melancolía». Cuando el amor es violento o la enfermedad incurable, como he demostrado en las secciones precedentes, tanto la imaginación como la razón se ven afectadas, primero la una y después la otra [Secc. II, Miembro I, Subsecc. II] (2006, 368).

La melancolía amorosa, según Burton, se cura o se atempera del mismo modo que cualquier otra enfermedad, con un régimen disciplinado de alimentación, ejercicio y “que cambie de tema, que no escuche más voces lúgubres de ese tipo, que evite a quienes son como él, que haga todo lo posible por abrirse al mundo exterior, que acepte los consejos de los buenos médicos” (2006, 437). El tratamiento es, pues, uno que abarca lo físico y lo mental que busca atemperar los impulsos internos con intervenciones externas y, de ese modo, minimizar las causas de aflicción. Milton aventura un consejo similar en su proemio a *Samson Agonistes* al explicar que se trata de una tragedia porque este género poético funciona para atemperar los impulsos desmedidos:

Tragedy, as it was antiently compos'd, hath been ever held the gravest, moralest, and most profitable of all other Poems: therefore said by *Aristotle* to be of power by rising pity and fear, or terror, to purge the mind of those and such like passions, that is to temper and reduce them to just measure with a kind of delight, stirr'd up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is Nature wanting in her own effects to make good his assertion: for so in Physic things of melancholic hue and quality are us'd against melancholy, sower against sower, salt to remove salt humours (Milton : 1990).

También la disciplina del cuerpo como medio para perfeccionar el espíritu aparece transversalmente en los escritos de Milton; así por ejemplo, en el *Paraíso perdido* la descripción minuciosa de la dieta humana y su comparación con la dieta de los ángeles, la existencia del trabajo desde antes de la caída y la imposición de éste, después del pecado, como una forma de penitencia. En el *Paraíso recobrado* se encuentran varios ejemplos de ello en las palabras del Hijo al meditar sobre los cuarenta días que ha pasado en el desierto:

But now I feel I hunger, which declares,  
Nature hath need of what she asks; yet God  
Can satisfie that need some other way,  
Though hunger still remain: so it remain  
Without this bodies wasting, I content me,  
And form the sting of Famine fear no harm,  
Nor mind it, fed with better thoughts that feed  
Me hungering more to do my Father's will  
(*PR II*, 252-259).

Lo mismo ocurre en los tratados del divorcio cuando Milton señala que no es el deseo corporal lo que motiva el pecado, sino el deseo desordenado y sin freno. Es por eso que en la búsqueda por recuperar el paraíso, cuerpo y espíritu deben dirigirse juntos —tomando como modelo al Hijo— hacia el perfeccionamiento a través de un régimen de orden y moderación.

Esta peculiar forma discursiva que concibe lo espiritual y lo corporal de forma vinculada y continua, se extiende además de la literatura y la higiene, a muchos otros ámbitos del conocimiento pues, según Cassirer, permitió el desarrollo de un discurso científico que, a pesar de ser pragmático, no dejaba de ser trascendental:

Galileo representa la fase final de este proceso; al identificar el movimiento mismo con la idea, da a aquél su expresión metodológica más clara [...] El movimiento, es más, la misma masa material tomada como objeto de la ciencia, posee idealidad, pues en ambos es posible demostrar ciertas determinaciones inmutables que se comportan siempre del mismo modo, es decir, es posible demostrar leyes genuina y esencialmente matemáticas (Cassirer : 1951, 217).

Galileo es una figura central del Renacimiento y, de acuerdo con Cassirer, en él alcanza su punto máximo esa forma discursiva que busca la concordancia entre los opuestos conceptuales de lo físico y lo ideal. Este esfuerzo de armonía es particularmente adecuado para una circunstancia como la del Renacimiento, cuando los descubrimientos científicos y geográficos distorsionaron drásticamente las relaciones entre la especulación racional y la experiencia. Es el mismo ánimo de concordancia y armonía que puede hallarse en las descripciones y concepciones semicientíficas que se desarrollan a lo largo del *Paraíso perdido* como, por ejemplo, la cosmogonía que el arcángel expone a Adán en el Libro VIII o la batalla en el cielo antes de la expulsión de Satán y sus cohortes y, sobre todo, la capacidad que brevemente se le otorga a Adán, por una transformación física de los ojos, para ver el futuro y, “through a glass darkly” como dice San Pablo, el plan divino de redimir al hombre.

Otra postura que busca una armonía entre los diversos aspectos del ser humano es la que desarrollaron los latinos y, como se verá a continuación Ovidio aprovechó tanto las ideas del dualismo platónico, como las de la unidad fisiológica del ser humano.

### **c) El Arte de amar de Ovidio**

La importancia de las *Metamorfosis* de Ovidio como fuente de los mitos griegos durante el Renacimiento es notable: la lectura y adaptación de los mitos contenidos en las *Metamorfosis* y en la *Teogonía*

de Hesiodo, dio lugar, entre otras cosas, a la construcción de conceptos literarios, lecciones morales y hasta concordancias con los mitos cristianos:

A special case is constituted by the account of Creation and Flood in *Metamorphoses I* where the correspondences with Scripture (whether treated as typology or as historical allegory) almost forced themselves upon the reader, and won widespread acceptance, enabling Milton in *Paradise Lost* to use Ovid as a quarry to supplement the briefer accounts in Genesis (Martindale, 309-10).

Así por ejemplo, Ovidio describe la creación del mundo y la presencia del caos y la noche antes del surgimiento del mundo:

Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum  
Vnus erat toto naturae vultus in orbe,  
Quem dixere chaos, rudis indigestaque moles  
Non bene iunctarum discordia semina rerum<sup>37</sup>  
(*Met. I*, 5-8).

Señala, además, que el conflicto entre las semillas de la creación fue dirimido por una potencia divina al introducir orden y límites: “Hanc deus et melior litem natura diremit; / Nam caelo terras et terris abscedit undas / Et liquidum spisso secrevit ab aere caelum”<sup>38</sup> (*Met I*, 21-23). Son estas mismas potencias, el Caos y la Noche, a quienes Satán pide dirección en su viaje desde el infierno hacia la tierra, apelando al resentimiento que albergan contra Dios por haber disminuido el ámbito de sus dominios:

Or if som other place  
From your Dominion won th' ethereal King  
Possesses lately, thither to arrive  
I travel this profound: direct my course;  
Directed, no mean recompense it brings  
To your behoof, if I that Region lost,  
All usurpation thence expell'd, reduce  
To her original darkness and your sway  
(Which is my present journey) and once more  
Erect the standard there of ancient *Night*.  
Yours be th' advantage all, mine the revenge  
(*PL II*, 977-987).

---

<sup>37</sup> “Antes del mar y las tierras y el cielo que todo lo cubre, / en el orbe entero, de la natura había un solo rostro / al cual dijeron caos: una mole ruda y confusa / y nada sino peso inerte, y allí mismo hacinadas / de las no bien adaptadas cosas las discordes semillas” (Versión de Rubén Bonifaz Nuño, 2008).

<sup>38</sup> “Dirimió este pleito el dios y, mejor, la natura, / pues del cielo las tierras y dividió de las tierras las ondas / y el aire espeso separó del límpido cielo” (Versión de Rubén Bonifaz Nuño, 2008).

Es difícil sobrevalorar la importancia de las *Metamorfosis* de Ovidio para la obra de Milton o para el pensamiento renacentista en general; su influencia se percibe en ámbitos variados: desde la filiación de las casas reales de Europa que se hacía coincidir en alguna medida con Hércules, hasta la escritura de algunos famosos episodios de la novela de caballería como el *Orlando Furioso* (1516, 1532) de Ludovico Ariosto —que funde el mito Carolingio y los mitos griegos— la huella de Ovidio es clara en la cultura del Renacimiento.

Del conocimiento que Milton tenía sobre Ovidio y su relación con los textos de las *Metamorfosis* son diversas las evidencias textuales que aparecen tanto en el *Paraíso perdido* como en algunos otros de sus escritos pues muchos de ellos hacen referencia a los mitos griegos —como en el caso de Eva, recién creada que al mirarse reflejada en un estanque queda fascinada por su imagen— o a las convenciones literarias de Ovidio tales como la descripción de las cosas o los objetos en términos negativos: “Ovid and Lucan are both fond of what might be termed “negative ecphrasis”, the description of something in terms of what it is not” (Martindale, 317) y hasta el uso de las historias edificantes como medio *utile y dulce* para la educación moral de las personas<sup>39</sup> que influencia a Milton tanto en el tono didáctico de su obra como en la redacción de sus escritos de polémica política.

No debe olvidarse, sin embargo, que la lectura de Ovidio durante la época en que Milton desarrolló su obra estaba mediada por los comentarios didácticos de sus editores, traductores y aun de los maestros y tutores: “It is important to remember that Milton’s Ovid is not quite today’s Ovid; the texts that Milton used differed in some respects from ours, and different emphases were laid in the Renaissance commentaries that he read, and in the way that Ovid was taught in school” (Martindale, 303).

Ello no significa, necesariamente, que Milton se haya conformado con estas fuentes secundarias de

---

<sup>39</sup> “Humanists, who emphasized the educational value of classical poetry, and the conjunction in it of the *utile* and the *dulce* favored exemplary readings. Some doubted whether Ovid was the most suitable author for such purposes” (Martindale, 307).

Ovidio pues “In the case of Milton whose feeling for classical literature was clearly exceptional, it would be wrong to assume that his Ovid is merely the Ovid of the commentators” (Martindale, 305). Esto quiere decir que, si bien John Milton tuvo un conocimiento más profundo de la obra de Ovidio, también estaba consciente de sus implicaciones didácticas y de su amplia difusión, y ello explica, a su vez, que haya empleado constantemente a Ovidio como referente cultural y fuente de tropos literarios que le permitieron comunicarse mejor con sus lectores y dotar de un referente clásico, didáctico y humanista a su *Paraíso perdido*.

Sin embargo, es más que la mera influencia retórica, formal y literaria lo que interesa en este punto destacar acerca de la influencia de Ovidio en el Renacimiento y en Milton, pues además de su papel como autoridad literaria —por más que estuviese mediada por comentaristas y fuentes dudosas— la lectura de Ovidio “continued to teach the learned classes of the eighteenth century, as he had taught those of the Renaissance, the *ars amatoria*” (Hagstrum : 1980, 19). Es este segundo aspecto, los *Amores* y el *Ars amatoria* —o el *Arte de amar*, como se le conoce en nuestros días— de Ovidio, dieron lugar a prácticas sociales en torno del amor, sus formas de expresión y su importancia. De la codificación emocional generada por Ovidio se derivaron las formas cortesas del amor durante la Edad Media y sus secuelas renacentistas que, en Inglaterra, permiten renovaciones conceptuales como los sonetos de Donne y los tratados sobre el divorcio de Milton mismo.

Para entender la importancia de Ovidio, es preciso explicar con claridad el sentido de la palabra latina *Ars* que da título a la obra que hoy conocemos como el *Arte de amar*. La palabra latina tiene más relación con lo que hoy llamamos técnica que con su homófona, arte. El “ars” latino se relaciona con la concepción griega de “techné” por la cual Aristóteles denomina a la acción creadora del hombre mediante la cual se constituye una realidad que no existe en la naturaleza. En esta categoría se incluyen,



por consiguiente, tanto las modernas bellas artes, como cualquier oficio o actividad intelectual humana: el carpintero, el escultor y el zapatero realizan a su modo un arte creadora que puede evaluar objetivamente el éxito y la utilidad del objeto creado conforme a los criterios de eficacia y eficiencia. Como dice el propio Ovidio al comenzar la obra: “por medio del arte se mueven las rápidas barcas de vela y a remo, por medio del arte también los ligeros carros, y por medio del arte ha de ser gobernado el amor” (Ovidio : 2008b, 159). El *Arte de amar* es, por lo tanto, en la concepción de Ovidio, un manual práctico y didáctico para *crear* y *utilizar* al amor del modo más sencillo y eficaz: “el amor se inclinará ante mí, aunque hiera mi corazón con su arco y agite sus antorchas, blandiéndolas en contra mía” (Ovidio : 2008b, 160). Ovidio asigna al hombre poder sobre el amor invirtiendo la relación de dominio; no es el hombre quien será subyugado por el amor sino el amor quien será dominado por el hombre; no hay mejor forma de describir una técnica o una arte que ésta, el dominio del hombre.

En ello radica la vuelta de tuerca que Ovidio impone a la noción de amor: subordina el sentimiento al hombre y su intelecto por lo que deja de considerarlo un objeto trascendente y natural que pertenece al mundo de las cosas en sí y ante el cual el hombre debe inclinarse como ante un dios o un terremoto. A partir del *Arte de amar* el amor se entiende como una creación humana, como algo que surge y se construye a través del acatamiento de normas basadas en el juicio y la experiencia, algo que, como toda creación humana, debe justificar su existencia por su utilidad. Dicho de otro modo, Ovidio institucionaliza el amor y con eso pone un límite a su espiritualidad platónica y a su corporeidad médica:

Las instituciones protegen al hombre de perecer en el torbellino de las preguntas. El principio de las instituciones es el final de las preguntas. El talento humano para las instituciones se debe a que el hombre tiene intenciones que lo alejan de sí mismo y le permiten afianzar su vida con firmeza en las relaciones mundanas. Esto sucede a través de acciones. Por su mediación, el hombre se cosifica y a la vez humaniza las cosas. Las acciones se condensan en instituciones; allí se convierten en transcurso regulares y automatismos ahorrando energía y también las fatigas de la iniciativa propia (Safranski : 2008, 93).

Decir que el amor se institucionaliza y deja de ser un objeto fisiológico o espiritual es decir también que la emoción se aparta del ámbito de la naturaleza y se inscribe en el ámbito de la cultura. La noción de naturaleza está asociada a la de necesidad, a la de todo aquello que es y no puede ser de otro modo; en este sentido y hasta antes de Ovidio, el amor era un fenómeno trascendental tan inevitable como la enfermedad, la locura o la muerte y que, lo mismo que éstas, eventual y necesariamente dominará al hombre. Por el contrario, la cultura se asocia a lo contingente, lo que es pero puede ser de otra manera; todos los fenómenos culturales derivan de la voluntad y es decisión del hombre utilizarlos o abstenerse de hacerlo: como objeto cultural, el amor es un instrumento creado y creador que está a disposición del ser humano para la consecución de sus fines.

Institucionalizar al amor significa pues, modificar la actitud pasiva del ser humano frente a las pasiones y entregarle la postura de dominación que tiene frente las herramientas. A partir de Ovidio el amor se disocia del furor divino y las dolencias médicas, llega a ser fruto de la acción y la imaginación humanas que trabajan juntas para cambiar al mundo: “Ovidio *civiliza* el eros terrenal y lo ajusta a las necesidades y temperamentos individuales, refinándolo hasta la elegancia y la dignidad humana” (Singer : 199a, 156); dicho de otro modo, ya no es una forma de acceder al plano divino de existencia o de superar las limitaciones del cuerpo y la razón; considerar al amor como un objeto de normatividad técnica es reducirlo a una convención social, a un sistema comunicativo que tiene, por consiguiente, mayores relaciones con la retórica que con la dialéctica.

Es en este sentido que Ovidio, siguiendo la evidencia sensible y dejando de lado la especulación dialéctica, propone la igual capacidad de todo ser humano, con independencia de su género, para aprovecharse del instrumento sermocinal denominado amor. Se opone de este modo al culto a lo masculino que dominó el pensamiento de la Grecia clásica: “Ovidio lo hace, no sólo estudiando lo intrincado de

las relaciones humanas y defendiendo derechos iguales para todos los contendientes, sino también reconociendo la influencia de la imaginación, ya cuando, enamorado, se trata de salir de ese estado, ya cuando se trata de entrar en él” (Singer : 199a, 171). El amor se relaciona de este modo con la *inventio* retórica; es decir, con la capacidad de encontrar relaciones entre conceptos —o tropos— que permitan convencer y dirigir de ese modo la voluntad propia o ajena. Esto significa que el amor es una herramienta y como tal, su valor está subordinado al uso que se le dé; puede usarse para el bien, pero también puede ser un instrumento de corrupción. En el *Paraíso perdido*, Eva persuade a Adán de que le permita separarse de su lado y enfrentar sola la tentación por medio de un ejercicio de retórica amorosa:

His fraud is then thy fear, which plain inferrs  
Thy equal fear that my firm Faith and Love  
Can by his fraud be shak'n and seduc't;  
Thoughts which, how found they harbor in thy brest,  
Adam, misthought of her to thee so dear?  
(PL IX, 285-289).

También Satán —con lo que Milton elabora en torno a la figura de *Comus*— emplea como arma la persuasión mediante la retórica amorosa para convencer a Eva de probar el fruto:

Shee fair, divinely fair, fit Love for Gods,  
Not terrible, though terror be in Love  
And beautie, not approacht by stronger hate,  
Hate stronger, under shew of love well feign'd,  
The way which to her ruin now I tend  
(PL IX, 489-493).

Más tarde, la propia Eva, bajo la influencia corruptora del fruto y del pecado emplea también argumentos de seducción amorosa para presentar ante Adán los beneficios del fruto prohibido y convencerlo de comer también de él:

Thou therefore also taste, that equal Lot  
May joyn us, equal Joy as equal Love;  
Least thou not tasting, different degree  
Disjoyn us, and I then too late renounce  
Deitie for thee, when Fate will not permit  
(PL IX, 881-885).

En ambos casos, la intención o la vida interna del hablante son indiferentes mientras se exprese la emoción según las convenciones. La emoción se reduce a manifestaciones externas que, por consiguiente, pueden fingirse o corromperse. Así se hace posible la parodia del amor puro representada con la trinidad de Satán, Pecado y Muerte que guardan una relación de parecido deforme con la trinidad Divina. Así pues, institucionalizar el amor significa instrumentarlo, privarlo de un valor intrínseco y asignarle siempre un valor como medio para conseguir un fin.

Derivado de este último aspecto —la función retórica del arte de amar— es que los *Amores* de Ovidio suelen ser pareados con el *Arte de amar* como una suerte de ejercicio teórico-práctico para alcanzar el éxito en las relaciones. Los *Amores* de Ovidio, son una serie poética dirigida a una amada hipotética llamada Corina a quien el poeta pretende convencer de su amor en un principio y que más tarde se transforma en la serie de lamentos y ejercicios retóricos para superar y olvidar a la amada infiel. En tal sentido, los *Amores*, lo mismo que el *Arte de amar*, tienen un aspecto de didáctica vital para el ser humano con énfasis en las relaciones de pareja como instrumento esencial para la felicidad; es este un aspecto que también está presente en el *Paraíso perdido* pues, como se ha señalado antes, el ideal humano de perfección que propone Milton a través de Adán y Eva se ofrece como modelo de imitación en busca de recuperar el paraíso y del mismo modo, sus equivocaciones e inocencia al ser víctimas del discurso del amor fingido, se proponen como un ejemplo negativo de los peligros inherentes en el discurso apartado de la verdad.

Ahora bien, los *Amores* de Ovidio ocupan un lugar central en el canon latino porque, aunque comparten tema y estilo con los *Poemas a Lesbia* de Catulo y las *Elegías* de Propertio, sólo Ovidio complementa esos ejercicios con la reflexión teórica que finalmente queda plasmada en la pragmática del *Arte de amar*. Además, son un claro ejemplo del carácter retórico, social y convencional de la rela-

ción amorosa: el amor no aparece fruto de la inspiración o del descubrimiento, el amor se crea con las herramientas de la palabra y la imaginación; o, dicho de otro modo, con el discurso.

Es claro que Ovidio está presente en la obra de John Milton pues, tanto en su obra poética como en sus tratados del divorcio y otros escritos polémicos, Milton no deja de considerar al amor en sus aspectos discursivo e instrumental cuando lo utiliza como marco retórico de la educación para la virtud. Así por ejemplo, en *Samson Agonistes*, el diálogo entre Sansón y Dalila propone la oposición entre el amor puro o auténtico y el amor que es simplemente retórica; los complejos conceptos que Dalila emplea para solicitar el perdón de Sansón ejemplifican el uso instrumental de la palabra en la manera propuesta a Ovidio:

And what if Love, which thou interpret'st hate,  
The jealousie of Love, powerful of sway  
In human hearts, nor less in mine towards thee,  
Caus'd what I did? I saw thee mutable  
Of fancy, feared lest one day thou wouldst leave me  
(SA, 790-794).

Es de particular importancia en el ejemplo anterior el hecho de que Dalila considera amor y odio como cuestiones de mera interpretación, como diferencias lingüísticas y convencionales. El amor desde este punto de vista no es sino hacer y decir lo que es apropiado a las circunstancias. Desde el punto de vista de Sansón, son muchas las consecuencias negativas que surgen del encuentro entre la retórica amorosa y las buenas intenciones pues al conjugarse una y otras, la miseria humana es inevitable:

Then as repentant to submit, beseech,  
And reconciliation move with feign'd remorse,  
Confess, and promise wonders in her change,  
Not truly penitent, but chief to try  
Her husband, how far urg'd his patience bears,  
His vertue or weakness which way t' assail:  
Then with more cautious and instructed skill  
Again transgresses, and again submits;  
That wisest and best men full oft beguil'd  
With goodness principl'd not to reject  
The penitent, but ever to forgive,  
Are drawn to wear out miserable days  
(SA, 751-762).

Una opinión similar expresa Milton en *Doctrine and Discipline of Divorce* y justifica a través de ella la posibilidad y aun la necesidad del divorcio: “Fourthly, Marriage is a covenant the very being whereof consist, not in forc’t cohabitation and counterfeit performance of duties, but in unfained love and peace. Thence saith Salomon and *Eklestastes*, *Live joyfully with the wife whom thou lovest, all thy dayes, for that is thy portion*” (Milton : 1968, 153). La definición misma del amor y del matrimonio que aquí se propone está en oposición directa a lo forzado, lo fingido o, dicho de otro modo, lo que es meramente institucional. El amor y el matrimonio son para Milton mucho más que una mera convención social y, por lo tanto, deben ser y vivirse de forma honesta y pura: “this pure and more inbred desire of joyning to it self in conjugall fellowship a fit conversing soul (which desire is properly call’d love *is stronger than death*” (Milton : 1968, 151) pues de lo contrario, de reducirse a convenciones sociales y rituales vacíos, constituye una ofensa contra Dios y contra el hombre: “For to retain still, and not be able to love, is to heap more injury” (Milton : 1968, 152).

De los ejemplos se deduce que Milton —tanto en su poesía como en sus tratados— emplea a Ovidio como un referente conceptual, pero también y sobre todo, emplea el *Arte de amar* como ese recurso ovidiano que antes se ha nombrado, la écfrasis negativa: Milton describe al amor en términos de aquello que no es, o que se cree falsamente que es, para caracterizar mejor su verdadero ser. La dama de *Comus* ofrece uno de los argumentos más claros en favor de la sinceridad cuando recrimina a su antagonista el uso excesivo de retórica vacía:

Enjoy your dear Wit, and gay Rhetoric,  
That hath so well been taught her dazzling fence;  
Thou art not fit to hear thyself convinced.  
Yet, I should try, the uncontrollèd worth  
Of this pure cause would kindle my rapt spirits  
To such a flame of sacred vehemence  
That dumb things would be moved to sympathize  
(*Comus*, 789-796).

El uso excesivo de la retórica y el fingimiento confunden incluso a quien los emplea y su efecto es apenas superficial por más que sus consecuencias puedan ser desastrosas; en cambio, ante la virtud y la pureza en el discurso, no hay objeto alguno en la creación que pueda resistirse. Este conflicto entre la pureza y el fingimiento se desarrolla también más allá del tema amoroso, como se verá más adelante al analizar los principios del *dolce stil nuovo*, pero en cuanto a la forma de vivir y expresar el amor, es claro que Milton utiliza a Ovidio —por más que en su aspecto poético le sea de gran estima— como un ejemplo o écfrasis negativa: el *Arte de amar* representa todo aquello que no debe hacerse y, puesto que oscurece y confunde al entendimiento, es la herramienta que utilizan constantemente los antagonistas del Padre y la humanidad caída para construir su propia miseria.

Además de su presencia en el discurso de John Milton, la influencia de Ovidio puede apreciarse en la historia más inmediata, la relación entre los *Amores*, el *Arte de amar* y las concepciones sociales y literarias del amor en Occidente son bastante claras: a la concepción de Ovidio —que casi puede considerarse una primera gramática del discurso amoroso— se debe en parte la compleja institucionalización del amor que se materializa en la época cortesana y la literatura del *fin'amor*<sup>40</sup>. Tanto Ovidio como los trovadores, los *minnesänger* y la nobleza de la baja Edad Media comparten la rigidez de comportamientos y códigos significativos a través de los cuales se genera, se nutre y olvida la relación amorosa. Por imitación de Ovidio y otros poetas latinos, Petrarca —desde algunas perspectivas— marca el principio del Renacimiento en literatura al componer sus propios *Amores* dirigidos a Laura; más aún, la influencia de este estilo de pensamiento se deja sentir en poetas ingleses de la talla de Shakespeare, Spenser y Donne, por cuya mediación y como ya se ha visto, llegan a Milton.

---

<sup>40</sup> “Al favorecer a las mujeres y aceptarlas como son, Ovidio nos acerca más a la tradición cortesana septentrional que cualquier otro en la antigüedad: Junto a su interés por la reciprocidad, hay una obvia afición por el sexo femenino e incluso una sumisión galante y juguetona” (Singer : 1999a, 155).

El influjo de la concepción Ovidiana del amor no se extinguió en el Renacimiento: las complejas instituciones sociales, religiosas y legales que la modernidad ha creado en torno al amor demuestran que, como proponía Ovidio, el amor ha dejado de considerarse un fenómeno natural y se piensa como una construcción cultural. En este sentido el amor de nuestros días tiene más en común con Ovidio que con Platón o Galeno.

## **2. El amor cortés**

Sin duda una de las nociones más duraderas y fecundas de Occidente es lo que suele denominarse “amor cortés”, que no implica sino una forma extrema, pero institucionalizada, de ese amor puro que hemos rastreado en incisos previos hasta Platón: un amor desinteresado, cuya finalidad es el amor mismo y que implica la mezcla de las capacidades corporales más refinadas, de las más altas aspiraciones intelectuales y, sin duda, la justificación última de toda acción humana. Singer opina que este concepto se origina durante el siglo XII:

El concepto occidental del amor (en su aspecto heterosexual y humanista) fue, si no “inventado” o “descubierto”, sí por lo menos desarrollado en el siglo XII como nunca antes. Sólo en esa fecha tan tardía el hombre fue capaz de pensar consecutivamente en formas de armonizar los impulsos sexuales con los motivos idealistas, de justificar la intimidad amorosa, no como un medio de preservar la especie, o de glorificar a Dios, o de alcanzar algún objetivo metafísico ulterior, sino más bien como un fin en sí mismo que hacía a la vida digna de ser vivida (1999b, 53).

Para la creación o desarrollo del concepto de amor que floreció en la literatura y la vida cortesana del siglo XII, primero en Francia bajo la protección de Leonor de Aquitania y que después se popularizó por el resto de Europa, son equitativamente importantes las concepciones en torno al amor desarrolladas en la antigüedad grecolatina y sus manifestaciones en el marco del cristianismo. Puede decirse que



el *fin'amor* de la Provenza francesa es el punto que articula los discursos amorosos del mundo clásico con el nuevo estilo de vida surgido de la reconfiguración del mundo después de la caída del Imperio Romano. En la experiencia amorosa medieval intervienen a un tiempo las condiciones de vida estratificadas del feudalismo, las aspiraciones de la pureza platónica, las afecciones corporales y mentales del sistema galénico y, sin duda, la compleja institucionalización y codificación de las conductas destinadas a crear y mantener la relación amorosa en el sentido de Ovidio.

Los principios del amor cortés dan origen, a su vez, a las convenciones del *dolce stil novo* italiano cuando el ascendiente platónico del amor puro es aplicado en el cristianismo y llevado al extremo por las convenciones literarias y las prácticas sociales, con ello se abre una brecha entre la imaginación poética y el modo de vida. La relación entre uno y otro es, esencialmente una de exceso o desmesura: “The protagonist of the troubadour song was a knight in love with a lady. The protagonist of the stilnovist song was a young scholar in love with a star” (Valency, 249). Sin embargo, ambas concepciones del amor forman una continuidad discursiva en un modo en que las fuentes clásicas no se relacionan entre sí dada la filiación de aquellas con éstas.

El amor cortés permite la transición y adaptación de las ideas clásicas a la vida moderna y ejerce su influencia sobre las artes y el conocimiento. De entre lo anterior es notable la influencia que ejercieron escritores como Dante y Petrarca, quienes renovaron la literatura a tal grado que el segundo de ellos acuñó el término que habría de denominar a la época: Renacimiento. Por su influencia y su originalidad, no es sorprendente que tanto el *fin'amor* como el *dolce stil* resulten útiles para entender las relaciones y comportamientos motivados por el amor en el *Paraíso perdido* que, en parte, se hizo posible gracias a las innovaciones estilísticas e ideológicas del *fin'amor*.

### a) El *fin' amor*

El nombre de amor cortés se debe tentativamente a Gastón París, filólogo francés cuya obra y pensamiento se desarrolló a finales del siglo XIX. Con ese nombre se refiere al *fin' amor* término que encuentro más apropiado porque “the adjective *fin, fis*, from Latin *fides*, had the sense of faithful, honest, sincere, true. The expression *fin amor*, frequently rendered as honest love, pure love, perfect love, or after Gaston Paris, courtly love, is very well translated as true love, a phrase which has much the necessary connotation in English” (Valency, 142). El *fin' amor* no es otra cosa que el amor verdadero —lo que en términos platónicos sería el arquetipo del amor— y que, por más que se encuentre codificado y socialmente determinado, recibe su nombre por oposición al amor funcional o teleológico que las instituciones católicas demandaban de la pareja y el matrimonio. El amor puro, el amor verdadero, lo es en el sentido de ser un fin en sí mismo; su satisfacción y su finalidad no son sino el amor mismo.

No puede pasarse por alto a este respecto que, en el contexto del occidente medieval, el amor estaba determinado por su valor sacramental para el cristianismo: el sacramento del matrimonio estaba estrechamente relacionado tanto con la institución eclesiástica, como con las normas de comportamiento derivadas de la interpretación de las escrituras. Así por ejemplo, la sumisión de la mujer al hombre como castigo por su falta de juicio al comer del fruto prohibido establecía una jerarquía de mando y obediencia en la pareja y en la familia entera; mientras que el mandato de crecer y multiplicarse otorgaba a la relación amorosa una justificación teleológica y extrínseca que es perpetuar la especie. Entre la clase noble, en donde por principio se cultivaba el amor cortés, la cuidadosa red de convencionalismos que regían la vida familiar, era además, estricta y jerárquica, casi en una forma análoga a la *domus* romana. Debe agregarse que el matrimonio también funcionaba como una suerte de paliativo frente a la concupiscencia; a este aspecto dedica Milton una reflexión importante en su *Doctrine and Discipline of*

*Divorce* al analizar la máxima paulina “*It is better to marry than to burne*” rechazando la idea de que Dios haya decretado el matrimonio como un remedio ante la concupiscencia:

Marriage therefore was giv'n as a remedy of that trouble: but what might this burning mean? Certainly not the meer motion of carnall lust, not the meer goad of a sensitive desire; God does not principally take care for such catell. What is it then but that desire which God put into *Adam* in Paradise before he knew the sin of incontinence; that desire which God saw it was not good that man should be left alone to burn in; the desire and longing to put off an unkindly solitarines by uniting another body, but not without a fit soule to his in the cheerfull society of wedlock. Which if it were so needfull before the fall, when man was much more perfect in himselfe, how much more is it needfull now against all the sorrows and casualties of this life to have an intimate and speaking help, a ready and reviving associate in marriage; wherof who misses by chancing on a mute and spiritles mate, remains more alone then before, and in a burning lesse to be contain'd then that which is fleshly and more to be consider'd; as being more deeply rooted even in the faultles innocence of nature (Milton : 1968, 151).

La opinión de Milton era, pues, que considerar al matrimonio como un remedio físico o como un instrumento para atemperar la concupiscencia afronta no sólo al hombre, sino a Dios puesto que la necesidad del amor y la institución del matrimonio anteceden al pecado y a la corrupción de la naturaleza humana. Es así que el amor, la necesidad de compañía y el matrimonio mismo, existen con una finalidad de mayor trascendencia que la de un remedio transitorio contra la naturaleza humana caída. Para Milton, el matrimonio —y todo vínculo social humano— sirven para dirigir a la humanidad en su búsqueda de Dios:

Who hath the power to struggle with an intelligible flame, not in paradice to be resisted, become now more ardent, by being fail'd of what in reason it lookt for; and even then most unquencht, when the importunity of a provender burning is well enough appeas'd; and yet the soule hath obtain'd nothing of what it justly desires (Milton : 1968, 152).

Así pues, en tanto Milton considera al amor y al matrimonio como un medio de perfeccionar al espíritu o, por lo menos de dirigirlo por el camino recto, su opinión está en consonancia con los principios del *fin'amor* que considera a las relaciones interpersonales como el mejor camino y el aliciente más efectivo hacia la virtud. Es a través de esta visión del amor como algo de mayor trascendencia que la repro-

ducción o la satisfacción del deseo carnal que el *fin' amor* subvierte casi la totalidad de los prejuicios y convencionalismos relacionados con el cristianismo aunque, no puede negarse, sustituye esos convencionalismos por otros tantos de igual rigidez y arbitrariedad a través de la parodia o la inversión. Es por esto que las normas del amor cortés como las enumera Andreas Capellanus en su *De Amore* a finales del siglo XII guardan una relación de filiación con las normas de la servidumbre entre señores y vasallos; tanto, que puede incluso establecerse una comparación interesante entre ambos. En el contrato de vasallaje, “el vasallo está vinculado por el juramento prestado y el señor por la fe recibida. Si uno de ellos viola o rompe sus compromisos, el otro ya no está obligado a respetar los suyos” (Ganshof, 161); del juramento derivan los deberes de servicio, fidelidad y obediencia cuyo contenido, mutualidad y alcance son aproximadamente los mismos que surgen del ritual del consuelo que se da entre la amada y el amado. Frente al sacramento del matrimonio, el *fin' amour* propone relaciones que casi exclusivamente son adúlteras o, cuando menos, extramaritales:

The love which the suppliant offered his lady was in general illicit and as a rule adulterous. The knightly lover of the troubadour song did not usually address his suit to a girl he hoped to marry. As a matter of fact, songs of courtship in which the lover's intentions are, as we say, honorable, appear to be in the minority in Western literature (Valency, 144).

Lancelot y Tristán son ejemplos emblemáticos de este tipo de relaciones que, para más referencias, se entablaban casi siempre en perjuicio del señor al cual estaban unidos por el vasallaje. En su *Paraíso perdido*, Milton reproduce este esquema triangular al caracterizar la relación del hombre con Dios y la mujer. La diferencia radica en que, mientras Tristán y Lancelot se presentan como virtuosos aun al traicionar a su señor, Adán no deja de ser una figura reprobable por más que haya mucho de nobleza en su decisión de acompañar a Eva en su suerte:

Was shee thy God, that her thou didst obey  
Before his voice, or was shee made thy guide  
Superior, or but equal, that to her

Thou did'st resigne thy Manhood, and the Place  
Wherein God set thee above her made of thee,  
And for thee, whose perfection farr excell'd  
Hers in all real dignitie: Adorn'd  
She was indeed, and lovely to attract  
Thy Love, not thy Subjection, and her Gifts  
Were such as under Government well seem'd,  
Unseemly to beare rule, which was thy part  
And person, hadst thou known thy self aright  
(PL, X, 145-156).

Con estas palabras el Dios de Milton emite su juicio no sólo sobre el pecado de Adán, sino también sobre todas las resonancias y relaciones que tiene ese acto con la literatura y las convenciones del *fin'amor*: si bien es noble amar, el sentimiento pierde toda su virtud cuando menoscaba el ejercicio de otras virtudes como la obediencia y, sobre todo, la prudencia. Por más que Milton encuentre atinada la concepción del *fin'amor* en cuanto a que permite superar y perfeccionar la naturaleza humana, sus implicaciones de sujeción y servicio le parecen reprobables pues apartan al hombre del cumplimiento de sus deberes con el auténtico señor, su Dios. Es por esto que cuando Adán decide acompañar a Eva en su suerte no recibe —como Aquiles en la concepción clásica— la bienaventuranza, sino el castigo. Milton adopta el *fin'amor* en todo lo que no constituye una afrenta a Dios y a sus mandamientos.

Es por eso que Milton, lo mismo que las instituciones y la sociedad de la época, consideraba a Tristán y Lancelot como héroes trágicos y socialmente reprobables. Las relaciones entre los amantes del *fin'amor* se define en oposición al carácter público y la naturaleza social del matrimonio; se trata de una relación privada y personal que debe ser, además, llevada en secreto, pues la sociedad misma apartará a los amantes en caso de enterarse de sus relaciones. El secreto es de tal importancia que, en ocasiones, se guarda incluso ante la dama en cuestión, a quien el amante se refería como *secretum meum mihi* —frase tomada del capítulo 24 del libro de Isaías en la Vulgata— y que con su doble posesivo expresa la superlativa importancia del secreto en el amor cortés. Ello involucra también la inversión de los valores en la figura de los *lauzengers*, es decir, los envidiosos o maledicentes, enemigos perpetuos

del amor cortés quienes, en nombre de las instituciones sociales prevalecientes, buscan hacer públicas las relaciones secretas de los amantes y, con ello, coartarlas.

Milton rescata la importancia del secreto en *Samson Agonistes* pues, como cuentan la historia bíblica y el poema trágico, Sansón forja su perdición cuando traiciona el secreto de su fuerza ante esa *lauzenger* que es Dalila:

As I deserve, pay on my punishment;  
And expiate, if possible, my crime,  
Shameful garrulity. To have reveal'd  
Secrets of men, the secrets of a friend,  
How heinous had the fact been, how deserving  
Contempt, and scorn of all, to be excluded  
All friendship, and avoided as a blab,  
The mark of fool set on his front!  
(SA, 489-496).

Lo mismo que los enemigos de Tristán lo separan de la amada Iseo, así también Dalila, al hacer público el secreto de Sansón, lo condena “to be excluded all friendship” con su Dios, el único ser con quien vale la pena mantener amistad. Dalila, lo mismo que los *lauzengers*, intenta excusar su traición exponiendo los deberes públicos y sociales que la llevaron a entregar a su marido:

Hear what assaults I had, what snares besides,  
What sieges girt me round, e're I consented;  
Which might have aw'd the best resolv'd of men,  
The constantest t' have yielded without blame.  
It was not gold, as to my charge thou lay'st,  
That wrought with me: thou know'st the Magistrates  
And Princes of my countrey came in person,  
Sollicited, commanded, threatn'd, urg'd,  
Adjur'd by all the bonds of civil Duty  
And of Religion, press'd how just it was,  
How honourable, how glorious to entrap  
A common enemy, who had destroy'd  
Such numbers of our Nation  
(SA, 845-857).

Las razones de Dalila no son suficientes para excusar su falta pues son muchos los deberes mutuos que se establecen entre marido y mujer y, entre ellos, el decretado por Dios mismo, de abandonar a la familia y ser una sola carne y un solo espíritu:

Being once a wife, for me thou wast to leave  
Parents and countrey; nor was I their subject,  
Nor under their protection but my own,  
Thou mine, not theirs: if aught against my life  
Thy countrey sought of thee, it sought unjustly,  
Against the law of nature, law of nations,  
No more thy countrey, but an impious crew  
(SA, 885-891).

Del intercambio de excusas y reclamos que se establece entre Sansón y Dalila se desprende que para Milton, los deberes derivados del matrimonio deben anteponerse a las exigencias sociales tal como lo manda el *fin'amor*; pero el amor a Dios debe anteponerse siempre a cualquier interés humano, individual y social. Puede decirse pues, que el único y auténtico *fin'amor* que Milton reconoce es el que el hombre ofrece a Dios. Ahora bien, cuando se trata del amor entre seres humanos, el secreto y los deberes mutuos que surgen del amor cortés, lo convierten en una relación especialmente libre y personal, características casi inconcebibles tanto en la visión clásica como en la visión cristiana del amor, ambos más bien unilaterales y justificados de forma extrínseca, a través del bienestar de la sociedad y la obediencia institucional, respectivamente. Por la naturaleza íntima y personal del amor cortés se justifica la afirmación de que es ahí donde se encuentra el origen de la concepción occidental del amor y que se relaciona sin muchas dificultades con la vida emocional de la modernidad incipiente:

The novelty of the early modern period is that it witnessed the emergence into public view of a type of relationship which differed from these older kinds of alliance in purporting to be based wholly on mutual sympathy, and cherished for its own sake rather than for its practical advantages. In this relationship, the parties were friends in the modern sense, that is intimate companions, freely chosen, without regard to an ulterior end (Thomas, 193).

Esta amistad pura, relacionada por sus características con el amor cortés, influye en buena medida sobre los tratados de Milton acerca del divorcio pues propone, precisamente, que el matrimonio más que perseguir un fin social, se justifica por su impacto en el alma individual: “God in the first ordaining marriage, taught us to what end he did it, in words expressly implying the apt and cheerfull conversa-

tion of man with woman, to comfort and refresh him against the evil of solitary life” (Milton : 1968a, 144). Así pues, dado que el matrimonio tiene una finalidad intrínseca e individual, debe existir la misma libertad para entrar a ese estado y para salir de él.

Este argumento por el que Milton justifica el divorcio y que se reduce a la libertad para formar y disolver una pareja por razones que atañen a lo individual, se encuentra también en el centro del amor cortés. Dado que el *fin’ amor* es una decisión autónoma e individual, se hace posible atribuirle obligaciones de servicio, temor y sacrificio, todas ellas, asumidas libremente por ambas partes: “Since the lady owes her lover nothing, he must continually strive to deserve the favors she bestowes upon him. If he loses them the fault is his” (Valency, 81). El hombre queda así subordinado por completo a la mujer del modo en que ya antes había propuesto Ovidio. Sin embargo, el amor cortés se aparta del *ars* de Ovidio porque, aunque se caracteriza como una técnica de conquista, esta técnica no ofrece garantía alguna de éxito sino que encuentra su razón en la incertidumbre. Dicho de otro modo, aunque las reglas del *fin’ amor* —que imponen siempre una servidumbre— deben seguirse rigurosamente para alcanzar el título de amante, su cumplimiento no asegura en ninguna forma recibir el favor de la amada o el amado. De esta noción de incertidumbre deriva la pureza del *fin’ amor* pues, si bien el mérito y la superación por el sufrimiento son necesarios para alcanzar el amor de una dama, no dan, por el contrario, una postura de exigencia o, siquiera, de negociación:

Sí, el hombre puede asumir los más terribles sacrificios. Sí, el hombre siempre puede amar *desesperadamente*. Y este es el sentido del *fin’ amor*: la dama es siempre una diosa, encarnación de todas las bellezas, de todas las perfecciones, pero es a menudo cruel y siempre *ambigua*, como son todas las divinidades (Markale, 168).

No hace falta mucho esfuerzo para relacionar este pensamiento y esta aparente inutilidad de las obras con las concepciones luteranas y calvinistas de la relación entre Dios y el hombre: no puede negociarse con Dios a través de las buenas obras pues éstas son una recompensa en sí mismas y, en todo caso, Dios



puede condenar al justo y perdonar al pecador puesto que es omnipotente. Esta misma forma de pensamiento se refleja en el *Paraíso perdido* pues en él, Milton considera a la manera de Calvino, que no son las obras del ser humano, sino la gracia y la caridad divinas, lo que determina la salvación del género humano: “Man therefore shall find grace, / The other none: in Mercy and Justice both, / Through Heav'n and Earth, so shall my glorie excel, / But Mercy first and last shall brightest shine” (*PL* III, 131-134). En el mismo modo en que el amante se subordina a la amada en el *fin'amor*, así el hombre debe entregarse a la misericordia y la justicia de Dios, entre temor y temblor. Y así como el amante no gana a la amada por sus obras, el hombre no se gana el paraíso en el sentido económico del término, pues las obras no reportan beneficio alguno ni a Dios, ni a la amada.

Sin embargo, cada sacrificio y proeza que realiza el amante —o el hombre en su relación con Dios— ayudan a su perfeccionamiento individual y de este modo se relacionan también con la búsqueda platónica del bien como esencia, como fin último al que se llega superando, una por una, las finalidades mediatas o aparentes. A esa transición hacia la superación del ego aludirá también San Agustín como se verá más adelante. Es tal la trascendencia de este modo de pensar que pueden encontrarse iteraciones de este argumento en la idea romántica del arte y aun en la ética existencialista, concepciones en las cuales el valor artístico o moral de una acción dependen de que la acción sea su finalidad misma, de que se extinga en sí misma y carezca de motivos ulteriores.

Cada acción emprendida, cada sufrimiento soportado y cada orden acatada en nombre del amor es, al mismo tiempo, la satisfacción del amor. No se sufre ni se actúa para alcanzar el favor de la amada sino, simplemente, se sufre por amor y eso valida y justifica todo sufrimiento. Existe un paralelismo entre esta concepción y la teología reformada —que Milton sigue de cerca en su reconstrucción del mito del Génesis— que considera un acto de soberbia la mera suposición de que la obediencia y el amor a

Dios son una garantía de salvación. La suposición opera así en contra del interés y el bienestar del ser humano pues su obediencia y su amor a Dios son deberes ineludibles mientras que la salvación es un acto del arbitrio divino; la salvación o el castigo dependen de un juicio perpetuamente suspendido que sólo tendrá lugar al final de la existencia. Es por eso que para recuperar el Paraíso es precisa la intervención del Hijo, pues el hombre sólo puede limitarse a confiar y esperar que la gracia divina opere sobre él. Así lo dice también el Hijo en *Paradise Regained*: “All things are best fulfil’d in their due time, / And time there is for all things, Truth hath said” (*PR* III, 182-183). Dicho de otro modo, nadie sabe el día ni la hora, por lo que es preciso confiar, esperar y tener fe para salvarse de la desesperación que acompaña siempre a la incertidumbre.

Y así, en la misma forma en que Adán, Eva y el resto de la humanidad viven en perpetua incertidumbre, también los amantes del *fin’amor* deben tener una fe ciega en la amada hasta que ella decida que ha llegado el momento de emitir su juicio o empeñar su promesa; hasta entonces, no existe garantía alguna de satisfacer el anhelo, pero tampoco certeza respecto a que el sufrimiento ha de prolongarse: “Entonces se plantea de nuevo la cuestión de la pareja. Y acabamos considerando que el hombre y la mujer no tienen existencia alguna el uno sin el otro: el hombre sólo existe con respecto a la mujer a la que ama y, naturalmente, la mujer sólo existe en la medida en que es deseada y amada por el hombre” (Markale, 138).

El amor puro tiene mucho en común con la fe ciega puesto que exige actuar con independencia de la razón y, en ocasiones, en contra de ella. El amor precisa renunciar a cualquier explicación racional del comportamiento pues ahí donde debería articularse un razonamiento utilitario para justificar la acción, no puede sino hacerse referencia al sinsentido de decir que ha sido por amor: por amor la carreta, el puente de la espada y el fracaso en el combate como bien lo ejemplifica Lancelot.

Lancelot, igual que Tristán, se aparta por completo de la opinión de sus semejantes y amigos guiado por una fe tan personal que se torna inexplicable. Para un espectador más o menos imparcial, Lancelot sobre la carreta y Tristán moribundo, han renunciado a la razón y a la normalidad. Cada uno de ellos está guiado por una esperanza individual y secreta que justifica el sufrimiento en tanto ofrenda destinada a la amada, con quien se comunican a través del sufrimiento y del secreto. Es por esta relación silenciosa entre las partes y por la imposibilidad de explicar las acciones según las convenciones sociales de racionalidad y utilidad que el *fin'amor* obliga a las partes a separarse por completo de sus prejuicios valorativos conforme la sociedad y la educación los imponen para admitir un sistema de valores alternativo. Este argumento es el que articula Dalila en otro de sus intentos por justificar su traición ante Sansón; el argumento no se sostiene puesto que Dalila representa aquello que Milton rechaza del amor cortés:

These reasons in Loves law have past for good,  
Though fond and reasonless to some perhaps;  
And Love hath oft, well meaning, wrought much wo,  
Yet always pity or pardon hath obtain'd  
(SA, 811-814).

En todo caso, la dualidad de sistemas valorativos es un rasgo que comparte el *fin'amor* con la tradición cristiana como se desprende de la aparente contradicción entre el amor y la justicia divinas; por una parte, el creador debe ejecutar puntual y exactamente su justicia perfecta; y por la otra, el Dios que ama su creación debe realizar continuas excepciones a la justicia mediante la misericordia. Así como el Padre y el Hijo mantienen en el *Paraíso perdido* una lógica dual de la justicia, el amor cortés exige mantener una doble línea de pensamiento: por una parte, se rechazan los juicios sociales, aunque están basados en la razón y la evidencia, porque no consideran el contrato secreto entre los amantes; por la otra, es preciso admitir una verdad contraria a toda evidencia, la de que el amor existe y justifica toda acción a los ojos de la única persona cuyo juicio importa, por más que este sea y acaso será siempre, secreto y

desconocido. Este pensamiento doble, contradictorio, es el que expresa el Hijo en *Paradise Regained* ante las tentaciones de Satán:

What if he hath decreed that I shall first  
Be try'd in humble state, and things adverse,  
By tribulations, injuries, insults,  
Contempts, and scorns, and snares, and violence,  
Suffering, abstaining, quietly expecting  
Without distrust or doubt, that he may know  
What I can suffer, how obey? who best  
Can suffer, best can do; best reign, who first  
Well hath obey'd; just trial e're I merit  
My exaltation without charge or end  
(PR III, 188-197).

Cristo está obligado, por el amor que tiene hacia su Padre, a reconocer y admitir que incluso el sufrimiento que padece debe tener un sentido, por más que para Él sea desconocido; debe rechazar las tentaciones y los sofismas de Satán a través de la pura fe que se antepone incluso a la evidencia sensible y al sentido común.

De los ejemplos citados se deduce que amar puramente —amar en forma cortés— implica apartarse por completo del mundo y crear una realidad alternativa e individual que no puede justificarse hacia el exterior. Un esfuerzo como éste raya sin duda en la locura, pues hay pocas señales más contundentes de locura que admitir como real aquello que el resto de las personas consideran imaginario; aunque esa sea también la definición de la fe. Como una serpiente que se devora a sí misma, el amor puro se sustenta del puro amor; es este el parentesco entre amor, locura y fe, el que explica los trances en que suelen caer los caballeros: la locura de Don Quijote y las cuitas de Werther ejemplifican ese heroico lapso de razón por el que se decide creer ciegamente en una esperanza individual que lo justifica todo. Ésta es también la forma de explicar el amor del Dios creador, del Hijo que se sacrifica y, por supuesto, las convenciones poéticas del *dolce stil nuovo* y sus herederos en Inglaterra quienes encuentran en la mujer “todo lo que hay de eternamente huidizo, evanescente, casi hostil en un ser, lo que invita a

la persecución y que despierta la avidez de poseer, más deliciosa que toda la posesión en el corazón del hombre prisionero del mito. Es la mujer de la cual se está separado: se la pierde al poseerla” (Rougemont, 288).

## b) El *dolce stil nuovo*

Los cambios sociales relacionados con el lento declive del sistema feudal y la caballería abrieron una brecha entre la imaginación poética del *fin' amor* y las condiciones de vida. Esto no significa, sin embargo, que se hayan dejado atrás los ideales de pureza, fidelidad e incertidumbre asociados al amor cortés pues, lo mismo que el *fin' amor* adaptó los ideales de la antigüedad grecolatina a la época feudal, así también el *dolce stil nuovo* adaptó los conceptos del amor cortés a las nuevas condiciones de vida. Este cambio literario y vital tiene su origen en las repúblicas italianas, donde desarrollaron su obra dos de los principales exponentes del estilo: Dante (1265-1321) y Petrarca (1304-1374), quienes se encargan de dar forma y justificar los principios del *dolce stil*.

Los stilnovistas, quienes se desarrollaron en el contexto social de las ciudades-estado republicanas como Florencia, Venecia, Génova o Siena, rechazan las distinciones basadas en la filiación y reivindican, en cambio, el ascenso por mérito individual. También sustituyen el respeto a la virtud guerrera por el culto a la inteligencia:

The temper of the *stilnovisti* was predominantly upper-class, haughty, and in the main Ghibelline, but they based their nobility upon a more exclusive concept than birth or wealth. They developed to the full the central tenet of troubadour theory, and claimed the highest nobility possible to man on the basis of the gentle heart and the intellect developed through the love of beauty (Valency, 205).

De ahí que la lírica amorosa del nuevo estilo italiano considere que la gentileza y la nobleza del alma —ambos requisitos para el amor puro— no son características que el hombre herede por la sangre; di-

cho de otro modo, para los stilnovistas el amor no es una emoción o una convención exclusiva de la nobleza, sino que puede surgir y desarrollarse en el alma de cualquier persona que, por influjo de la belleza sienta la inspiración de elevarse hacia la búsqueda de la verdad y la virtud.

Suele considerarse la *Vida nueva*<sup>41</sup>(1295) de Dante como el texto originario del nuevo estilo italiano; con características estéticas y de método similares a las empleadas por Ovidio en el *Arte de amar*; Dante reúne treinta y un poemas en la obra y acompaña a cada uno de ellos un comentario sobre sus circunstancias de composición y significado; los poemas enlazados por una narración en prosa explican la forma en que el amor surge de la contemplación de la belleza en la tierra y la aspiración de aproximarse a la belleza universal y divina. En la secuencia narrativa de la *Vida nueva* se incluyen elementos típicos del *fin'amor* como la preocupación de Dante por mantener en secreto la identidad de su amada cuando es interrogado a ese respecto y el rechazo que ésta se ve obligada a mostrarle a consecuencia de habladurías: “And by this it happened (to wit: by this false and evil rumour which seemed to misfame me of vice), that he who was the destroyer of all evil and the queen of all good, coming where I was, denied me her most sweet salutation, in the which alone was my blessedness”<sup>42</sup> (Dante : 1908, 35).

Esas habladurías corresponden al papel de los *lauzengers*, perpetuos enemigos de los caballeros enamorados que insistían en llevar a la esfera pública lo que debía permanecer en el ámbito privado. Es en las consecuencias de la separación entre Dante y Beatriz —primero por la negación del saludo y luego por la muerte— donde la *Vida nueva* se aparta de las convenciones típicas del *fin'amor*. La incer-

---

<sup>41</sup> En lo sucesivo, las obras de Dante se citan de traducciones al inglés del siglo XIX inscritas ambas en el contexto romántico: de la *Vida nueva* se ofrece la traducción de Dante Gabriel Rosetti; y de la *Comedia*, la traducción de Henry Wadsworth Longfellow. Se privilegia en este sentido al inglés dado que el presente estudio se emprende en torno a uno de los poemas más importantes para esa lengua. Además de la consonancia lingüística, se exploran traducciones románticas dado que en ellas puede rastrearse el camino circular que va de Dante a Milton y de éste último al imaginario y uso poético del inglés en siglos posteriores. Además de las traducciones en inglés, se ofrece siempre a pie de página el original en italiano tomado del Princeton Dante Project.

<sup>42</sup> “E per questa cagione, cioè di questa soverchievole voce che pareo che m'infamasse viziosamente, quella gentilissima, la quale fue distruggitrice di tutti li vizi e regina de le virtudi, passando per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo salutare, ne lo quale stava tutta la mia beatitudine” (VN X, 2).

tidumbre del caballero frente a su dama se transforma en certeza cruel cuando ya la sociedad y la muerte han dictado una separación definitiva y, por lo tanto, las formas del amor cortés ya no pueden saciar la pasión de Dante. Es así que el amor de Dante logra prescindir incluso de la existencia de la amada y transforma la pasión y su satisfacción en un asunto cuya esencia es intelectual:

Love and the gentle heart are one same thing,  
Even as the wise man in his ditty saith.  
Each, of itself, would be such life in dead  
As rational soul bereft of reasoning <sup>43</sup>  
[VN, XX, 3] (Dante: 1908, 87).

Como pasión intelectual o espiritual que se dirige hacia una finalidad que supera a la existencia física, el amor adquiere una importancia central para el perfeccionamiento del ser humano. Siguiendo el pensamiento aristotélico en que todo se perfecciona según su naturaleza, Dante considera que así como el animal se perfecciona por la vida, y el ser humano por la razón, el poeta sólo puede alcanzar la perfección mediante el amor. En ese sentido, el entendimiento del poeta es suprarracional, pues al trascender el egoísmo que simbolizan el miedo a la muerte o a la pérdida de aquello que se ama, alcanza una mejor comprensión de las cosas divinas y humanas. Una vez más, el amante es un loco en tanto que su intelecto no funciona como el del resto de los mortales y por lo tanto, es capaz de ver aquello que no es asequible a la mera razón. Por este camino el amor, que durante el dominio del *fin'amor* se había distanciado de la divinidad y lo trascendente, se concilia una vez más con las ideas, la búsqueda de la verdad y el acercamiento con lo divino. Es Dante quien abre y marca el sendero por el que más tarde transitará Milton: de la reflexión amorosa, a la búsqueda de una vida mejor y, finalmente, a la reflexión en torno a Dios y la salvación.

Como prueba de ello puede citarse la *Comedia* de Dante, que no es sino una larga demostración del modo en que el amor es el camino al perfeccionamiento espiritual del ser humano. La misma Bea-

---

<sup>43</sup> “Amore e 'l cor gentil sono una cosa, / sì come il saggio in suo dittare pone, / e così esser l'un sanza l'altro osa / com'alma razional sanza ragione” (VN XX, 3).

triz lo explica —a medio camino entre el reproche y el consejo— cuando se dirige a Dante al final de su peregrinar por el Purgatorio:

Cast down the seed of weeping and attend;  
So shalt thou hear, how in an opposite way  
My buried flesh should have directed thee  
Never to thee presented art or nature  
Pleasure so great as the fair limbs wherein  
I was enclosed, which scattered are in earth.  
And if the highest pleasure thus did fail thee  
By reason of my death, what mortal thing  
Should then have drawn thee into its desire?  
Thou oughtest verily at the first shaft  
Of things fallacious to have risen up  
To follow me, who was no longer such  
Thou oughtest not to have stooped thy pinions downward  
To wait for further blows, or little girl,  
Or other vanity of such brief use<sup>44</sup>

[*DC Purg. XXXI, 46-60*] (Dante : 2008).

Si se hace caso del consejo de Beatriz, el amor a una persona no es sino la ocasión para elevarse por encima de la corporalidad y la materia —lo que Platón llamaba las apariencias— y dirigir el pensamiento hacia las cuestiones más duraderas o espirituales. Milton expresa esta elevada función del poeta en su *Elegía sexta* al recordar a Homero y el papel ejemplar de la *Odisea* de Ulises:

Sic dapis exiguus, sic rivi potor Homerus  
Dulichium vexit per freta longa virum  
Et per monstrificam Perseiae Phoebados aulam,  
Et vada foeminineis insidiosa sonis,  
Perque tuas, rex ime, domos, ubi snguine nigro  
Dictur umbrarum detinuisse greges:  
Diis etenim sacer est vates, divumque sacerdos.  
Spirat et occultum pectus et ora Iovem<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> “pon giù il seme del piangere e ascolta: / sì udirai come in contraria parte / mover dovieti mia carne sepolta. // Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte; // e se 'l sommo piacer sì ti fallio / per la mia morte, qual cosa mortale / dovea poi trarre te nel suo disio? // Ben ti dovevi, per lo primo strale / de le cose fallaci, levar suso / di retro a me che non era più tale. // Non ti dovea gravar le penne in giuso, / ad aspettar più colpo, o pargoletta / o altra novità con sì breve uso” [*DC Purg. XXXI, 46-60*].

<sup>45</sup> “Thus sparing from food and drinking but water, Homer bore Odysseus over the reaches of the sea, through Perseian Circe’s magic hall, past the shoals made treacherous by the siren’s song, and through your house, infernal king, where with an offering of dark blood he is said to have held spellbound flocks of shades. Truly the bard is sacred to the gods; he is their priest, and both his heart and lips mysteriously breathe the indwelling Jove” (Trad. Stephen Orgel, 2008).



Por su función sacerdotal que no implica otra cosa que la mediación entre lo humano y lo divino, el poeta tiene la capacidad de dirigir al ser humano en su perfeccionamiento. En consecuencia, la poesía amorosa se aprovecha del sentimiento que, “not being itself a substance, but an accident of substance”<sup>46</sup> (Dante : 1908, 86), impulsa a la sustancia a aspirar algo por encima de sí misma, a desprenderse de la materia y destilarse en su pura naturaleza intelectual:

By assimilating the desire for the beauty of woman to the longing of the soul for the absolute, the *stilnovisti* put the entire relation of true love on a new footing. The lady became an ideal. Unhappily, once the beauty of the lady was abstracted to the archetypal form, the lady as an individual lost her significance for the lover; she merely symbolized on the material plane the ideal beauty which was the true object of his desire. To preserve the individuality of the lady and yet make her defensible as the object of rational love, it was necessary to exalt her to the status of a higher being, an intelligence or angel. In either case love, whether of the ideal or the angel had to be completely sublimated, that is to say, desexualized, before it could be considered a rational desire. In exalting the beloved lady to the point where she might be loved with intellectual love, it was necessary to divest her of her womanhood. The poet's love now acquired the necessary nobility, but the lady vanished (Valency, 226-7).

Si la deshumanización de la dama implica una pérdida en términos humanos como lo señala Valency, también implicaba una nueva responsabilidad para el poeta, muy acorde con el ideal humanista del arte: así como el poeta se perfecciona al descarnarse a sí y a la amada, también es su deber el transmitir e inspirar el deseo de perfeccionamiento a quienquiera que lo lea o, por lo menos, el hacerle comprensible aquello que para el poeta ahora resulta evidente. Milton se muestra congruente con esta concepción cuando empieza su *At a Solemn Music* (1645) con una alabanza de la poesía:

Blest pair of sirens, pledges of heaven's joy,  
Sphere-born harmonious sisters, Voice, and Verse,  
Wed your divine sounds, and mixed power employ  
Dead things with inbreathed sense able to pierce,  
And to our high-raised fantasy present,  
That undisturbed song of pure content  
(Vers. 1-6).

---

<sup>46</sup> “Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia” [VN XXV, 1].

La voz, unida al verso, tiene la capacidad de elevar al espíritu hasta la contemplación de lo más puro; es decir, al conocimiento que es capaz de transformar y mejorar la vida humana. Lo mismo dice Bocaccio respecto de Dante y el modo en que concebía la poesía: “Amó la poesía por sobre cualquier otra cosa, luego de considerar que la filosofía sobrepasaba a todo lo demás en nobleza, y que por más excelente que se pudiera ser en tal materia, la comunicación se daba siempre entre muy pocos; la poesía, en cambio, era mucho más clara y deleitosa para todos” (2000: 165).

Es así que la poesía se justifica no sólo por su capacidad de entretenimiento, sino también por su finalidad didáctica que pretende hacer del aprendizaje de las lecciones más importantes también un disfrute de los goces más trascendentes; dicho de otra forma, es el contenido lo que dota de carácter artístico a la poesía y no necesariamente la forma: “for it were a shameful thing if one should rhyme under the semblance of metaphor or rhetorical similitude, and afterwards, being questioned thereof, should be unable to rid his words of such semblance, unto their right understanding”<sup>47</sup> (Dante : 1908, 131-3). Es éste un ideal que Milton compartía pues reservó la poesía para el tratamiento de los temas y reflexiones más trascendentales con la intención no sólo de deleitar, sino también de ofrecer una guía de educación para la virtud; por otra parte, sus aspiraciones se extendieron también hacia la claridad y limpieza del lenguaje poético en busca de un mejor entendimiento por parte del lector. En *Paradise Regained*, es esta la crítica que el hijo hace de Satán, sus falsas profecías y su vaga sabiduría:

But what have been thy answers, what but dark,  
Ambiguous and with double sense deluding,  
Which they who ask'd have seldom understood,  
And not well understood as good not known?  
(*PR I*, 434-437).

---

<sup>47</sup> “però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vèsta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vèsta, in guisa che avessero verace intendimento” (*VN*, XXV, 10).

Lo que no puede entenderse del todo es mejor que permanezca desconocido; es por eso que Milton aspira, como los stilnovistas antes que él, a la limpieza y claridad del lenguaje. Esta última aspiración determina en gran medida la decisión de Milton por emplear el inglés y el verso sin rima; por ello puede establecerse un paralelismo entre las palabras ya citadas de Dante y la reflexión de Milton respecto al verso en el *Paraíso perdido*: “Rhime being no necessary Adjunct or true Ornament of Poem or good Verse, in longer Works especially, but the Invention of a barbarous Age to set off wretched matter and lame Meeter; grac't indeed since by the use of some famous modern Poets, carried away by Custom, but much to thir own vexation, hindrance, and constraint to express many things otherwise, and for the most part worse then else they would have exprest them” (Milton : 1990). Además, es pertinente puntualizar que si en efecto Dante y Petrarca echan mano de la rima, Milton lleva los principios expresados por ambos poetas al extremo y prescinde por completo de ella y no son pocas las ocasiones que aprovecha para criticar los excesos de retórica y ornamentación en el lenguaje: así por ejemplo, la dama de *Comus* expresa una opinión similar a la de Cristo:

    this Juggler  
    Would think to charm my judgment, as mine eyes,  
    Obtruding false rules pranked in reason's garb.  
    I hate when Vice can bolt her arguments  
    And Virtue has no tongue to check her pride.  
    Impostor!

(757-762).

Y a su vez, como ya se ha mencionado con relación a Ovidio, es por sus excesos retóricos y sus complejas inversiones conceptuales que las excusas de Dalila, sus promesas y su arrepentimiento se demuestran fingidos en *Samson Agonistes*.

Es este mismo deseo de claridad y limpieza en el lenguaje poético el que permite que, por influencia de Dante y sus seguidores, empiece a extenderse el uso de las lenguas vernáculas para facilitar

el entendimiento del mensaje; situación a la que se refiere transversalmente Milton cuando dedica su *Canzone* (1645) a una dama italiana y, en consecuencia, la compone en esa misma lengua <sup>48</sup>:

Canzon, dirotti, e tu per me rispondi:  
Dice mia donna, e'l suo dir è il mio cuore,  
Questa è lingua di cui si vanta Amore<sup>49</sup>.

La lengua italiana es en este caso la que Amor prefiere, porque es la que permite el entendimiento entre el amante y la amada. Este énfasis en la clara transmisión de un mensaje motivará que los stilnovistas utilicen al amor como un marco dulce que facilita la comprensión de mensajes útiles. El amor sirve así como pivote para el desarrollo de otros temas filosóficos y teológicos; situación que tiene impacto directo sobre la poesía de John Milton y de forma notable en el *Paraíso perdido* en donde, como ya se ha señalado, la reconstrucción y ampliación del mito de génesis funciona como marco para responder a la pregunta teológica de la providencia y la condición humana. Este uso de los tropos literarios para enmarcar o encuadrar un tema de mayor trascendencia es un rasgo definitivo del *dolce stil* y es la razón de que Dante aun cuando adapta y acepta diversas convenciones del *fin'amour*, condenase al infierno a los famosos amantes Francesca Rimini y Paolo Malatesta quienes, inspirados por la historia de Lancelot, cometieron adulterio:

One day we reading were for our delight  
Of Launcelot, how Love did him enthrall.  
Alone we were and without any fear.  
Full many a time or together drew  
That reading, and drove the colour from our faces;  
But one pint only was it that overcame us.  
When as we read of the much-longed-for smile  
Being by such a noble lover kissed,

---

<sup>48</sup> Sin embargo, T. S. Eliot —entre otros críticos— ha señalado que, a pesar de usar una lengua vernácula, el lenguaje de Milton no es del todo claro ni comprensible, especialmente, por su apropiación de formas extranjeras: “One source of his peculiarity was his familiarity with the Tuscan poets; the disposition of his words is, I think, frequently Italian; perhaps sometimes combined with other tongues. Of him at last, may be said what Jonson said of Spenser, that he wrote no language, but has formed what Butler called a Babylonish dialect, in itself harsh and barbarous, but made by exalted genius and extensive learning the vehicle of so much instruction and so much pleasure, that, like other lovers, we find grace in its deformity” (Eliot, 267). Los argumentos de Eliot pueden hallarse en sus dos ensayos en torno a Milton: *Milton I* y *Milton II*.

<sup>49</sup> “Song, I will tell you, and you may answer for me: my Lady says, and her words are my heart, ‘This is the language of which Love is proud’” (Trad. Stephen Orgel, 2008).

This one, who ne'er from me shall be divided,  
Kissed me upon the mouth all palpitating.  
Galeotto was the book and he who wrote it.  
That day no farther did we read therein<sup>50</sup>  
[DC Inf. V, 127-138](Dante : 2008).

Libro y escritor son tan culpables como los mismos amantes pues sus palabras hicieron el papel de Galeotto, nombre con que Dante posiblemente se refiere a Gallehault, mediador e instigador de la relación adúltera entre Ginebra y Lancelot. El mero deleite, sea corporal o estético, cuando no apunta hacia el perfeccionamiento del hombre dirigiendo sus aspiraciones hacia lo más alto, es un obstáculo y un peso que bien puede castigarse con el infierno. Milton comparte este juicio como lo evidencia su opinión sobre las historias de caballería expresada en la *Apology for Smectymnuus*.

Ahora bien, del juicio que hace Dante sobre los enamorados, se hace también evidente otro aspecto del *dolce stil nuovo* que fue desarrollado con mayor amplitud gracias al máximo exponente del estilo y admirador ferviente de Dante, Francesco de Petrarca: en sus sonetos —como en el pasaje citado de la *Comedia*— existe un contraste constante entre la brevedad de las acciones y las amplias ramificaciones que pueden revestir sus consecuencias metafísicas e intelectuales. En este caso, la lectura del romance de Lancelot dirige a Francesca por el camino del adulterio, motiva la muerte de Paolo y ubica a todos, amantes, escritor y poema en uno de los primeros círculos del Infierno. Por su brevedad, es esta una situación análoga a la que viven Adán y Eva en el *Paraíso perdido* cuando el fruto prohibido, por mediación de la serpiente, los priva de la gracia divina. Ambos, el beso de Francesca y las respectivas mordidas que Adán y Eva dan al fruto de la ciencia, son actos que se consuman en un instante, en unos cuantos versos, pero cuyas consecuencias se multiplican y extienden por la eternidad:

---

<sup>50</sup> “Noi leggiavamo un giorno per diletto / di Lancialotto come amor lo strinse; / soli eravamo e sanza alcun sospetto. // Per più fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse. // Quando leggemo il disiato riso / esser basciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, // la bocca mi basciò tutto tremante. / Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante” [DC Inf. V, 127-138].

Earth trembl'd from her entrails, as again  
 In pangs, and Nature gave a second groan,  
 Skie lowr'd, and muttering Thunder, som sad drops  
 Wept at compleating of the mortal Sin  
 Original; while *Adam* took no thought,  
 Eating his fill, nor Eve to iterate  
 Her former trespass fear'd, the more to soothe  
 Him with her lov'd societie, that now  
 As with new Wine intoxicated both  
 They swim in mirth, and fansie that they feel  
 Divinitie within them breeding wings  
 Wherewith to scorn the Earth: but that false Fruit  
 Farr other operation first displaid,  
 Carnal desire enflaming, hee on *Eve*  
 Began to cast lascivious Eyes, she him  
 As wantonly repaid; in Lust they burn:  
 (PL IX, 1000-1015).

Adán come del fruto y la tierra tiembla y llora porque se ha completado el pecado; a partir de ese acto tan inmediato y breve en el tiempo como el beso de Paolo y Francesca, Pecado y Muerte encuentran su camino hacia la tierra; el Padre transforma a la creación para ocultar sus leyes del conocimiento humano y la historia de la humanidad se desenvolverá tal y como lo profetiza el ángel a Adán en lo alto del monte. Puede decirse que los libros noveno a décimo segundo —casi la tercera parte del poema— describen las consecuencias del pecado de Adán y Eva, cuya descripción es breve; es decir, la acción tiene menos importancia que sus ramificaciones intelectuales y morales.

Son estos ejemplos claros del modo en que, desde el *dolce stil* en adelante, las acciones y el tema del amor son usados para encuadrar reflexiones más profundas en torno a otros asuntos como la salvación del alma y la virtud. Desde esta perspectiva, no existen temas de importancia menor entre los stilnovistas; el poeta puede hallar en su propia conciencia el reflejo de la naturaleza y el más trivial de los accidentes humanos sirve de pretexto para reflexionar sobre el universo. También Milton se aprovecha de esta concepción poética y constantemente emplea la muerte y la enfermedad como tropos para reflexionar más profundamente sobre la naturaleza humana; ejemplo de lo anterior son *On the Death of a*

*Fair Infant Dying from the Cough, On the University Carrier, Lycidas y Epitaphium Daimonis* de donde se toma la siguiente reflexión:

Nos durum genus, et diris exercita fatis  
Gens, homines, aliena animis, et pectore discors,  
Vix sibi quisque parem de millibus invenit unum,  
Aut, si sors dederit tandem non aspera votis,  
Illum inopina dies, qua non speraveris hora  
Surripit, aeternum linquens in secula damnum<sup>51</sup>.

En este caso, la muerte del amigo sirve como referencia no sólo para sentir y reflexionar en torno a la propia soledad, sino a su presencia casi inevitable en la vida humana. Del mismo modo en que un incidente humano puede usarse como principio para una reflexión profunda, cualquier fenómeno natural puede usarse para reflexionar sobre las cuestiones más trascendentes:

Todo lo extraño, todo lo lúgubre y demoníaco sucumbe ante Petrarca, pues su sentimiento lírico, lejos de oponerse a la realidad del alma, siente en todo momento su presencia y su clamor. Para Petrarca tórnase el paisaje espejo vivo del yo, y en ello no hay que ver sólo una liberación del sentimiento de la naturaleza, sino, por otra parte y al mismo tiempo, una limitación de ese sentimiento. En efecto, precisamente en esa su función de reflejar lo anímico la naturaleza misma posee una realidad sólo indirecta y, por decirlo así, reflejada. La naturaleza no es buscada ni descrita sólo por lo que es ella en sí misma ya que su valor estriba en que el hombre moderno encuentra en ella un nuevo medio de expresarse a sí mismo, de expresar la vivacidad y lo infinito y multiforme de su vida interior (Cassirer : 1951, 183-4).

Es Petrarca quien con mayor profundidad desarrolla esta característica del *dolce stil nuovo* y es por eso que la referencia obligada para el resto del occidente renacentista sea el poeta de Laura, continuador de Dante y no necesariamente creador del nuevo estilo. Los sonetos de Petrarca, ampliamente imitados en toda Europa y particularmente en Inglaterra por poetas de la talla de Surrey, Wyatt y Spenser, garantizaron la popularización de las convenciones stilnovistas en los círculos literarios de toda Europa y sin duda, llegaron a conocimiento de John Milton, quien:

---

<sup>51</sup> “But we men are a stony race, a tribe vexed by stern fates, alien in our minds one from another, in our hearts discordant. Hardly from among thousands does one find a single kindred spirit, or if fortune not unfriendly gives one such in answer to our prayers, yet in a day and an hour when we least expect it he is snatched away, leaving an everlasting wound” (Trad. Stephen Orgel, 2008).

was an accomplished Italian scholar, as is attested by his Italian poems (five sonnets and a canzone written probably at Bologna in 1639), and he was widely read in Italian literature. Dante's works he had studied closely, as is evident from the many references to de *Divina Commedia*, as well as to the *De Monarchia*, in his prose works and *Commonplace Book*, while Dante's influence is perceptible not only in nearly every book of *Paradise Lost*, but also in *Lycidas* and other of his lyrical poems (Toynbee : 1909, 120).

Ello sin mencionar los sonetos que Milton compone durante su estancia en Italia en los que no sólo sigue las convenciones del *dolce stil*, sino que además, emplea a propósito en ellos la lengua de Dante como lo señala en el Soneto 3:

Così Amor meco insù la lingua snella  
Desta il fior nuovo di strania favella,  
Mentre io di te vezzosamente altera,  
Canto, dal mio buon popol non inteso<sup>52</sup>.

Ello no significa, sin embargo, que Milton acepte lisa y llanamente las convenciones del stilnovismo, sino que, al igual que lo hace con otras muchas convenciones poéticas y culturales, recibe lo que considera valioso y se aparta de aquello que no está de acuerdo con su sistema de valores. Del *dolce stil* Milton toma la intención didáctica y compone su obra poética pensando en la educación moral de sus lectores y en ofrecer una explicación asequible y agradable del problema de la providencia —acaso una de las cuestiones más importantes que un cristiano podía tratar— enmarcado en una exploración de la naturaleza humana y del amor. También emplea para componer su obra cumbre la lengua vernácula en un estilo y en un lenguaje carente de adornos retóricos excesivos.

Estas características que comparte el *Paraíso perdido* con obras como la *Commedia* y los *Amores*, relacionan al poema y a la obra de Milton con el *dolce stil novo*. Se aparta, en cambio, del stilnovismo al reivindicar el aspecto corporal del amor entre Adán y Eva como parte de la naturaleza humana<sup>53</sup> y, también en el aspecto formal, al escoger el verso blanco que, por más que guarde una métrica

---

<sup>52</sup> “So in me love wakens upon my quick tongue the strange flower of a foreign language as I sing of you, graciously proud, and, not understood by my own good people” (Trad. Stephen Orgel, 2008).

<sup>53</sup> “Milton does not disparage the female body and physical sex as such; what he finds repellent is loveless sex. Absent loving union of mind and spirit, he experiences the sexual act as slavery [...] and a crime against nature” (Lewalski, 171).



estricta, está bastante lejos de las reglas del soneto de Petrarca y de la *terza rima* de Dante, efectos estilísticos que critica en su disquisición en torno al verso elegido para componer el *Paraíso perdido*:

Not without cause therefore some both *Italian* and *Spanish* Poets of prime note have rejected Rime both in longer and shorter Works, as have also long since our best *English* Tragedies, as a thing of itself, to all judicious ears, triveal, and of no true musical delight; which consists only in apt Numbers, fit quantity of Syllables, and the sense variously drawn out from one Verse into another, not in the jingling sound of like endings, a fault avoyded by the learned Ancients both in Poetry and all good Oratory. This neglect then of Rime so little is to be taken for a defect, though it may seem so perhaps to vulgar Readers, that it rather is to be esteem'd an example set, the first in *English*, of ancient liberty recover'd to Heroic Poem from the troublesom and modern bondage of Riming (Milton : 1990).

El deseo de expresarse en forma libre y espontánea, determina que Milton deje de lado la versificación que considera superflua y producto de una época más o menos dominada por la confusión de que verdad y belleza son atributos distintos, una época que no comprende que sólo la virtud puede considerarse *dolce y utile*:

Love Virtue, she alone is free;  
She can teach ye how to climb  
Higher than the spheary chime:  
Or, if Virtue feeble were,  
Heaven itself would stoop to her  
(*Comus* 1019-1023).

En estos cinco versos puede verse que Milton aspira al cielo tanto como los *stilnovistas*, pero lo hace desde la perspectiva que le ofrecen sus propias convicciones de persuasión cristiana, reformada y puritana. Por eso resulta pertinente recordar que, a pesar de los muchos vínculos intertextuales que pueden establecerse entre Milton y los *stilnovistas*, las circunstancias vitales en que Milton desarrolló su obra son también muy distintas a las que rodearon a Dante y Petrarca. Y así como la poesía de Dante adaptó un ideal amoroso más o menos superado a las nuevas condiciones sociales y culturales, Milton hizo otro tanto al dar otra vuelta de tuerca al *dolce stil nuovo* adaptándolo a nuevas condiciones de existencia:

When Milton had reached maturity, Petrarchism was already effectively dead. His great accomplishment was to put in its place a love that still looks far more attractive to us, and far more “natural”, because it has grown like a substitute Petrarchism for our time. It may well prove in the end to be more obsessive, longer-lasting, more capable of variation and mutation, than its predecessor. For this (to simplify crudely) it gives us, as bourgeois romantics in an alienated modern world, the lasting satisfaction for which we seek, much as Petrarchism did for humanist aristocrats. If it fails, we shall surely miss it (Low : 1993, 201).

En tal sentido, Milton funciona también como puente entre el principio y el desarrollo de la modernidad actuando como una suerte de traductor —punto de articulación— entre los ideales artísticos y humanos del amor cortés y las manifestaciones de esos mismos ideales en el posterior periodo romántico.

No es difícil rastrear un camino entre las siguientes líneas de la *Commedia*:

as one,  
Who am the scribe of love; that, when he breathes,  
Take up my pen, and, as he dictates, write<sup>54</sup>  
[DC. Purg XXIV, 52-4] (Dante : 2008).

Y los últimos dos versos del primer soneto de Milton:

Whether the muse, or Love call thee his mate,  
Both them I serve, and of their train am I.

Dante y Milton articulan en sus respectivas latitudes, la aspiración que los románticos expresarán más tarde cuando consideran que la pureza de la emoción y la trascendencia de la reflexión justifican la actividad del artista y su existencia misma; que en la emoción artística se expresa lo más etéreo y perfecto del ser humano. Es este argumento uno de los que Milton emplea en *Ad Patrem* para justificar su vocación poética: “Scorn not the poet’s song, a work divine, which more than aught else reveals our ethereal origin and heavenly race. Nothing so much as its origin does grace to the human mind, possessing yet some sacred traces of Promethean fire” (Milton : 2008c, 137). Y este mismo argumento, este mismo

---

<sup>54</sup> “I mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando” [DC Purg. XXIV, 52-4].

papel es el que Walter Pater emplea como justificación de la teoría del arte por el arte mismo en relación con el Romanticismo:

Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us. Only be sure it is passion—that does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moment's sake (Pater, 155).

Por esta afinidad ideológica en torno a la trascendencia del arte y del sentimiento, puede verse en Milton el camino que lleva desde el *fin'amor* en la Provenza, a través del *dolce stil nuovo* italiano, hasta la modernidad romántica que puede representarse por figuras como Blake, Coleridge, Shelley y Wilde, entre tantos otros.

### 3. Fuentes cristianas

El *Paraíso perdido*, además estar concebido como una obra de méritos estéticos y poéticos, no deja de ser un esfuerzo de hermenéutica en torno a las grandes cuestiones del cristianismo como la providencia, el mal y la salvación. Milton aborda el *Génesis* desde una postura radicalmente distinta a la que le sirve como punto de apoyo respecto de los mitos griegos, las novelas de caballería o la literatura italiana: ante la escritura bíblica, Milton adopta la postura del creyente perplejo que se esfuerza por hallarle sentido a la vida humana.

Es así que John Milton no sólo parte del mito del Génesis, sino que además lo interpreta y utiliza de un modo personal y con intenciones poéticas y didácticas. Esta posibilidad de abordar la hermenéu-

tica bíblica desde la postura secular y literaria se debe, sin duda alguna, a la difusión y adopción del pensamiento e ideales que sostuvo la Reforma cristiana iniciada con Lutero. La reforma llega a Inglaterra a través del pensamiento calvinista y, aunque el calvinismo echa raíces principalmente en Escocia, la reforma se difunde en toda Inglaterra, se adapta a las islas británicas y se institucionaliza durante el siglo XVI. En casi todas sus manifestaciones —luterana, calvinista, anglicana, etc.— el pensamiento reformado tiene como uno de sus puntos centrales el rechazo a los mediadores entre Dios y el hombre; en consecuencia, reivindica para los individuos el derecho de leer, interpretar y reflexionar sobre las escrituras sin otra guía que la gracia divina.

Esta nueva forma de aproximarse a la palabra revelada transforma la relación entre ésta y el creyente pues, al prescindirse de interpretaciones autorizadas u oficiales sobre la escritura, se reivindica la razón del individuo —con la ayuda de la gracia divina— como instrumento de conocimiento. Esta reivindicación del individuo ante la fe no significa, sin embargo, que se dejen de lado los grandes edificios conceptuales levantados por el catolicismo. Muy por el contrario, el pensamiento de la Patrística y la Escolástica fundamentaron en gran medida las exigencias y el ideario de la reforma. De modo particular, Agustín de Hipona fue piedra angular para la justificación de la reforma: “Luther and Calvin reverted to Saint Augustine, retaining, however, only that part of his teaching which deals with the relation of the soul to God, not the part which is concerned with the Church” (Russell, 523). Esta suerte de renacimiento respecto de las fuentes clásicas del catolicismo se debe, sobre todo, a que las diferencias entre protestantes y católicos “no fueron, en un principio, de orden teológico, sino de orden ético” (Xirau, 199); así por ejemplo, para Lutero, era necesario renovar a la iglesia precisamente porque ésta se había apartado de su origen y de sus principios. Las divergencias teológicas se darían más tarde, sobre todo en relación con la providencia, la eucaristía y la trinidad; estas diferencias, por lo demás, también

se establecerían no sólo frente al catolicismo, sino también entre las diversas formas de pensamiento y culto reformado.

John Milton, nacido en 1608, se educa y desarrolla en una Iglesia Anglicana cuyos principios básicos siguen de cerca las normas del calvinismo puesto que, desde tiempos de Enrique VIII, fue esa persuasión de la reforma la que ejerció mayor influencia sobre la vida de los ingleses a través de figuras como Thomas Cranmer y Martin Bucer<sup>55</sup>. John Milton, lo mismo que Inglaterra, transita por diversos modos de pensar y entender la fe, tomando algo de cada uno de ellos y decantándose finalmente por lo que ahora se conoce como puritanismo. Esta persuasión doctrinaria eminentemente reformada se nutre de elementos católicos, luteranos y calvinistas de modo tal que, sin pertenecer del todo a cualquiera de esas corrientes, toma elementos de cada una de ellas. En consecuencia y aunque para Milton el fundamento último tanto del *Paraíso perdido* como de sus polémicas en torno a la fe —y de sus tratados sobre el divorcio y *De Doctrina Christiana*— siempre es la Biblia, no por ello deja de apoyarse en los argumentos y disquisiciones de los grandes pensadores católicos: “Much of the heterodoxy to be identified in Milton’s theology, as it emerges in *De Doctrina Christiana* and *Paradise Lost*, could be found in the patristic tradition and in Protestant systematic theologians” (Campbell : 2008, 194). Entre los cuatro

---

<sup>55</sup> Durante la vida de Milton, la situación de la Iglesia Anglicana y sus persuasiones doctrinales fueron, en el mejor de los casos, dinámicas, por lo que Milton transitó entre las diversas corrientes de pensamiento que convivieron en esa incipiente institución británica. Resulta ilustrativo en torno al dinamismo del anglicanismo, el siguiente panorama ofrecido por Gordon Campbell: “Within the Church of England three principal areas of controversy assume some significance at some points in the century: doctrine, the style of worship and church government. In the early Jacobean period, the prevailing doctrinal position on the key article of faith, the doctrine of salvation (or soteriology), was Calvinist. The saved were predestinately saved, through no choice or merit in themselves, and the reprobate, in the most rigorous form of the doctrine, were predestinately reprobate. Alternate views, which attributed a role to the free will or the merit of individual believers, were relatively inchoate among churchmen, though they may well have had a wider currency in the larger community; they would shortly coalesce into anti-Calvinism or Arminianism. Style of worship was already keenly felt as a discriminating factor, as it had been from early in the reign of Elizabeth I, distinguishing those who favoured a heavily liturgical and ceremonial approach, with close attention to the vestments of the priest, from puritans who regarded ceremony and vestments as redolent of superseded Catholic practices. From time to time, presbyterian church government had had its advocates in England, though the issue was relatively dormant by the birth of Milton” (Campbell, 2008 : 13).

pensadores que componen la Patrística, Agustín de Hipona destaca<sup>56</sup> tanto por su valor para el pensamiento de los reformadores como por sus reflexiones en torno al pecado, la existencia del bien y el mal, la búsqueda del camino a Dios desde el interior del hombre y, sobre todo, la naturaleza del amor; todos estos aspectos lo ubican como un componente importante en el discurso de John Milton.

### a) Agustín de Hipona

Agustín, obispo de Hipona (354-430) —reconocido como santo en las iglesias Católica y Anglicana— ocupa un lugar importante en la historia de la filosofía como uno de los cuatro padres de la Iglesia. Patrística es el nombre colectivo con el que se conoce a los teólogos y filósofos que durante los primeros siglos de nuestra era, emprendieron la sistematización de la fe como remedio contra las herejías, los cismas y las persecuciones. Para la Iglesia de Occidente, Agustín de Hipona, Ambrosio de Milán, Gregorio Magno y Jerónimo de Estridón, son los cuatro más importantes padres de la Iglesia. Sin embargo, es el pensamiento de Agustín de Hipona al que diez siglos más tarde acudirán los reformadores en busca de los orígenes y el verdadero espíritu de la vida y la organización cristiana.

El pensamiento de Agustín se caracteriza por su profunda exploración de la condición humana en tanto ser finito y expulsado del paraíso. Agustín, ubica el origen de las dificultades del hombre en la caída y el pecado original; es esta una visión que Milton comparte al escoger ese tema como base del *Paraíso perdido*. Lo mismo para Milton que para Agustín de Hipona, la miseria humana está asociada a la presencia de la muerte en el mundo; dicho de otro modo, a la condición finita y mutable de la huma-

---

<sup>56</sup> Pueden encontrarse diversas referencias a los padres de la Iglesia en la obra de John Milton, pero resulta ilustrativa la referencia a Gregorio de Nicea —Gregorio Magno— en el prefacio de *Samson Agonistes*, al que Milton recuerda no sólo por sus méritos de teólogo, sino también por sus aspiraciones poéticas: “*Gregory Nazianzen a Father of the Church, thought it not unbeseeming the sanctity of his person to write a Tragedy, which he entitl’d, Christ Suffering. This is mention’d to vindicate Tragedy from the small esteem, or rather infamy, which in the account of many it undergoes at this day with other common Interludes*” (Milton : 1990).

nidad. La humanidad se caracteriza en el pensamiento agustiniano por su constante fracaso: la humanidad desea, anhela, ama; pero todo lo que ama en el mundo está condenado a la desaparición. El amor y el anhelo humanos son incesantes pero imposibles de satisfacer puesto que los objetos del amor humano son perecederos y mutables. Esta trágica condición incluye el anhelo de la felicidad y del bien, también perpetuamente frustrado porque el ser humano es inconstante y sujeto de la muerte:

En el mundo cotidiano las cosas cambian incesantemente; ningún objeto al que se precie perdura mucho; la satisfacción final y, por lo tanto, la verdadera felicidad, siempre se nos escapa. Aun cuando algún bien terrenal permaneciera constante, no podríamos apreciarlo plenamente porque nuestros apetitos van cambiando. Nuestros gustos sensoriales e intelectuales, nuestros sentimientos y predilecciones, se alteran día tras día (Singer : 1999a, 195).

La desgracia de la humanidad comienza, en este sentido, cuando el hombre cambia su naturaleza al cometer el primer pecado: por la desobediencia de Adán y Eva al comer el fruto, toda la humanidad se hizo víctima del tiempo y de la muerte al perder el paraíso. La muerte, como resultado del pecado original, y dado que sucede de manera impredecible, condena a la humanidad al temor y la frustración puesto que siempre que anhela, teme que la vida sea insuficiente para alcanzar su objeto; y cuando llega a poseerlo, sabe que lo perderá sin remedio. Esta concepción motiva la constante preocupación en torno al tiempo y su papel en la vida humana que existe en el pensamiento de Agustín:

El presente no está determinado sin más por el futuro [...], sino por ciertos hechos que esperamos o tememos del futuro, y que en consonancia anhelamos y perseguimos o rehuimos y evitamos. La felicidad (*beatitudo*) consiste en la posesión, en tener y conservar (*habere y tenere*) nuestro bien, y aún más, en estar seguros de no perderlo. El pesar (*tristitia*) consiste en haber perdido nuestro bien y conllevar esta pérdida. Para san Agustín, con todo, la felicidad de tener no se contrasta con el pesar sino con el temor de perder; el problema de la felicidad humana estriba en que constantemente le asedia el temor. Lo que está en juego no es que falte la posesión sino la seguridad de la posesión (Arendt, 26).

El temor del ser humano ante el tiempo y la perpetua frustración del deseo humano está expresado con crudeza en los primeros versos de *On Time* (1645), poema en el que John Milton se expresa de forma típicamente agustiniana:

Fly envious Time, till thou run out thy race  
Call on the lazy laden-stepping hours,  
Whose speed is but the heavy Plummets pace  
Glut thyself with what thy womb devours  
Which is no more than what is false and vain,  
And merely mortal dross;  
So little is our loss,  
So little is thy gain.

Aquello que está sujeto a la acción del tiempo, dice Milton, es vano y falso, consuelo que no basta, sin embargo, para dejar de pensar al tiempo como un envidioso porque nos arrebató lo que apreciamos; o como un enemigo dada la pérdida constante que nos provoca. El mismo lamento puede leerse en *Lycidas*, en el que la utilidad o sentido de la fama en la tierra se pone en duda ante la presencia de la muerte:

Fame is the spur that the clear spirit doth raise  
(That last infirmity of noble mind)  
To scorn delights, and live laborious days;  
But the fair guerdon when we hope to find,  
And think to burst out into sudden blaze,  
Comes the blind Fury with th' abhorrèd shears,  
And slits the thin-spun life  
(70-76).

También en el *Paraíso perdido*, el tiempo y la muerte marcan el límite de la felicidad o la satisfacción humana:

yet well if, here would end  
The miserie, I deserv'd it, and would bear  
My own deservings; but this will not serve;  
All that I eat or drink or shall beget,  
Is propagated curse. O voice once heard  
Delightfully, *Encrease and multiply*,  
Now death to hear! For what can I encrease  
Or multiplie, but curses on my head?  
(PL X, 725-732).



Adán se lamenta de este modo porque sabe que su felicidad ha terminado pues toda la creación está ahora manchada por la transitoriedad: el hambre y la sed jamás serán saciadas y toda creación, toda descendencia, están condenadas a la desaparición. Este mismo miedo ante el tiempo, la finitud y la transitoriedad es el que determina a Eva, después de que ha caído y con el entendimiento nublado por el pecado y por la envidia, a ofrecer del fruto a su marido y hacerlo compartir su suerte:

but what if God have seen,  
And Death ensue? then I shall be no more,  
And *Adam* wedded to another *Eve*  
Shall live with her enjoying, I extinct;  
A death to think. Confirmed then I resolve,  
*Adam* shall share with me in bliss or woe  
(*PL IX*, 826-831).

Y más tarde, aunque Adán no ha sido aún contaminado por el pecado, su juicio queda ofuscado por la posibilidad de perder a Eva, por una vida eterna que será definida por el pesar de haber perdido a Eva y ello lo decide a probar también del fruto:

How can I live without thee, how forgoe  
Thy sweet Converse and Love so dearly joyn'd  
To live again in these Wild woods forlorn?  
Should God create another *Eve*, and I  
Another Rib afford, yet loss of thee  
Would never from my heart; no, no  
(*PL IX*, 908-913).

Si el amor fingido es el arma que empleó Satán para corromper a Eva en un principio; el temor del tiempo y su labor destructora es la consecuencia de este fingimiento que paraliza incluso a la razón aún impoluta de Adán. El amor así torcido por el miedo se transforma en el instrumento por el que se forja la perdición del género humano.

Con los ejemplos citados se demuestra la afinidad conceptual entre el universo de Milton y la visión agustiniana de la condición humana determinada por la acción destructora del tiempo sobre la materia. Agustín define a la condición humana —en el libro IX de las Confesiones— como *devorans tempora, devoratus temporibus* —devorador de tiempo, devorado por el tiempo— puesto que siempre de-

sea más tiempo de vida y, por eso, multiplica la duración y la gravedad con que el tiempo frustra todos sus deseos. La vida devora al tiempo sin entender que al final es el tiempo quien termina devorándolo todo pues cada instante de vida vivida nos aproxima también a la muerte: “La vida en la Tierra es muerte viviente, *mors vitalis o vita mortalis*; vida bajo la determinación de la muerte, al punto de que más propiamente se le llamara muerte. Pues el temor constante que la gobierna impide vivir, a menos que se equipare el estar vivo con un constante temer” (Arendt, 27). También Milton opina que la vida mortal se confunde con la muerte misma e incluso utiliza la frase agustiniana —*vita mortalis*— para caracterizar la desesperación del héroe en *Samson Agonistes*:

To live a life half dead, a living death,  
And buried; but O yet more miserable!  
My self, my Sepulcher, a moving Grave,  
Buried, yet not exempt  
By priviledge of death and burial  
From worst of other evils, pains and wrongs,  
But made herby obnoxious more  
To all the miseries of life

(SA, 100-107).

La presencia de la muerte a lo largo de la vida es una constante también en las elegías de Milton y, sobre todo, es la inspiración de dos de sus obras importantes: *Lycidas* y el *Epitaphium Daimonis* en donde se duele por la muerte del amigo, pero también por el estado lamentable al que se ven reducidos los que aún no mueren, solitarios, carentes de todo consuelo y con el recuerdo constante de su propia mortalidad: “Nil me blanditae, nil me solantia verba, / Nil me si quid ades movet, aut spes ula futuri”<sup>57</sup>. Ante esta concepción desesperada de la vida humana sujeta del tiempo, Milton concluye en estos poemas lo mismo que Agustín en sus disquisiciones teológicas: el único consuelo posible estriba en la capacidad de trascender al tiempo, de ubicarse en un presente absoluto que para Agustín y para todo el cristianismo, empieza después de la muerte, cuando el cuerpo vuelve al polvo y el alma queda libre de su yugo.

---

<sup>57</sup> “Their blandishments, their comforting words, are nothing to me; nothing in the present moves me, nor have I any hope for the future” (*Epitaphium Daimonis*, trad. Stephen Orgel, 2008).

El cuerpo vive en el presente, opina Agustín, pero el alma debe orientarse siempre y vivir para el futuro. Es esta la opinión que desarrolla Milton en los últimos versos de *On Time*, con lo que reivindica la aparente inanidad del hombre frente a su transitoriedad:

When once our heavenly-guided soul shall climb,  
Then all this earthly grossness quit,  
Attired with stars we shall for ever sit,  
Triumphing over Death, and Chance, and thee O Time  
(19-22).

Es este el último consejo que recibe Adán con las visiones que le muestra el ángel: soporta el presente porque llegará el día en que venga el redentor para vencer al tiempo, para establecer la eternidad:

Of him so lately promis'd to thy aid,  
The Woman's seed, obscurely then foretold,  
Now amplier known thy Savior and Lord,  
Last in the Clouds from Hav'n to be reveal'd  
In glory of the Father, to dissolve  
*Satan* with his perverted World, then raise  
From the conflagrant mass, purg'd and refin'd,  
New Heav'ns, new Earth, Ages of endless date  
Founded in righteousness and peace and love,  
To bring forth fruits Joy and eternal Bliss  
(*PL XII*, 542-551).

Estas palabras del arcángel representan el único consuelo que recibe la humanidad del *Paraíso perdido*, es un consuelo que consiste, sobre todo, en tener fe y volcar la existencia entera hacia el futuro. También para Agustín el ser humano está condenado así a vivir en el presente y amar lo transitorio, pero puede elevarse por encima de la condena y dirigir su alma hacia el futuro que no es otra cosa sino un presente perpetuo, inmutable. En este modo, el alma y el cuerpo se confrontan puesto que cada uno anhela o ama, cosas diferentes. Así es como surge la distinción

entre dos tipos de amor *caritas* (caridad) y *cupiditas* (codicia). Agustín habla de la caridad como el remedio por el que el alma regresa a su origen espiritual en Dios. Mediante la codicia, el cuerpo arrastra al hombre al mundo material, dejándolo *curbatus* (doblegado) hasta que el amor a Dios logra enderezarlo y permitir que su alma se eleve. Como todas las cosas existen mediante el amor a algo, la codicia es amor tanto como la caridad lo es, pero lo es de un tipo inferior. Sólo la caridad es verdaderamente amor porque sólo entonces desea el hombre un objeto que merece devoción (Singer : 1999a, 209-10).

Así pues, el único consuelo al que puede aspirar el ser humano en su peregrinar por el mundo es el amor verdadero, que se dirige a Dios —el bien perpetuo que no puede perderse— y que da la vida eterna. Antes de tener fe y esperanza, es preciso entregarse a la caridad; es decir, al amor del futuro, de la vida después de la vida. En palabras de Milton, el consuelo se alcanza cuando uno aprende a ver el futuro como si fuese presente: “Et quae tum facile sperabam ente futura / Arripui voto levis, et presentia finxi”<sup>58</sup>. Sin embargo, lograr este consuelo y elegir una vida guiada por la *caritas* y no por *cupiditas* es una empresa que, en el mejor de los casos, puede calificarse de titánica puesto que, por más que el ser humano tenga consciencia de que su anhelo del mundo opera en su contra, no puede abstenerse del pecado de la codicia: “Saint Augustine taught that Adam, before the Fall, had free will, and could have abstained from sin. But as he and Eve ate the apple, corruption entered into them, and descended to all their posterity, none of whom can, of their own power, abstain from sin” (Russell, 365).

La corrupción del pecado doblega de ese modo las aspiraciones puras del alma, pero no las suprime. La presencia simultánea de los dos tipos de amor representa el mayor reto de la humanidad y, al mismo tiempo, evidencia su radical aislamiento respecto de Dios y del mundo: en la concepción de Agustín, es parte de la naturaleza del amor dirigirse hacia algo externo, de lo que ni somos parte, ni es parte nuestra. Ésta es la opinión que expresa Adán cuando pide al creador una compañera y éste le responde que aprenda de su ejemplo pues Dios ha estado siempre solo o acompañado de seres inferiores, creaciones suyas:

Thou in thy self art perfect, and in thee  
Is no deficiencie found; not so is Man,  
But in degree, the cause of his desire  
By conversation with his like to help,  
Or solace his defects. No need that thou  
Shouldst propagat, already infinite;  
And through all numbers absolute, though One;

---

<sup>58</sup> “What I then with easy mind hoped for the future, with the wish I lightly seized and fancied present”. *Epitaphium Daimonis*. (Trad. Stephen Orgel, 2008).

But Man by numbers is to manifest  
His single imperfection, and beget  
Like of his like, his Image multipli'd  
In unitie defective, which requires  
Collateral love and deerest amitie  
(PL VIII, 415-426).

El ser humano está movido al anhelo y al amor dada su imperfección, su falta de unidad, como dice Adán. En consecuencia, sólo ama —anhela— aquello de lo que carece y de ahí se desprende que sus apetitos se dirijan, contradictoriamente, hacia la materia y hacia Dios, puesto que no pertenece al mundo y lo desea, pero tampoco pertenece a Dios y por lo tanto anhela su presencia. El amor —caridad y codicia— es para Agustín es un deseo de poseer y conservar pero, sobre todo, es el deseo de estar completo.

Ese deseo de totalidad es lógico puesto que, desde el punto de vista de Agustín, el bien y el mal son conceptos relativos que se miden respecto de la perfección divina. El mal, en este sentido, no es sino una carencia de ser, una falta de plenitud. Y dado que por naturaleza el hombre lleva en sí dos deseos opuestos, el mal en el hombre no es otra cosa que la negación de su propio ser: la mortalidad del cuerpo niega a la inmortalidad del alma. En medio de este conflicto, el hombre busca en el exterior puesto que el amor se dirige siempre hacia lo que falta pero “es precisamente por esta persecución de lo que está fuera de mí y por lo que la concupiscencia me hace errar mi blanco: yo mismo” (Arendt, 38). Afuera, en el mundo y en Dios, existe todo aquello que hace falta para satisfacer el apetito del hombre, el problema no es entonces encontrar aquello que pueda satisfacer su amor sino resolver el conflicto interno que lo lleva por caminos contradictorios: es así que el único enigma del hombre es el hombre mismo: *quaestio mihi factus sum*<sup>59</sup>. La única forma en que la humanidad puede escapar del temor que le es natural, consiste en resolver el enigma que lleva en su interior, volver la mirada sobre sí y analizar

---

<sup>59</sup> Confesiones. X, 33, 50

el amor que siente —por Dios y por el mundo— para determinar qué y en qué medida es lo que debe querer; sólo cuando el ser humano reflexiona sobre su condición, su soledad y sus anhelos, es capaz de trascender su naturaleza y hallar consuelo.

Resulta, como consecuencia de lo anterior, que la respuesta al problema de la vida está en el interior del hombre. La primera pista para dar con esa respuesta consiste en recordar que el ser humano ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios; por lo tanto y aunque esté separado de Él, también lo lleva siempre consigo. Así pues, aunque la humanidad esté doblegada por la corrupción del pecado original, tiene la capacidad de recordar su origen al mirarse y obtener así la fuerza necesaria para escoger rectamente. Es así que aunque el ser humano es incapaz de abstenerse del pecado, por lo menos puede dirigir su amor y su anhelo en la dirección apropiada. Esto es posible porque Agustín sostuvo que los seres humanos: “tienen la capacidad de evaluar el orden moral de los acontecimientos, de los episodios, de las personas o de las situaciones y pueden ejercer su juicio para ordenar sus propias prioridades y rehuir el mal camino y abrazar el bueno. *Escoger el buen camino era, comprendió, conocer a Dios*” (Watson, 369).

Por medio de la decisión consciente que dirige el anhelo hacia Dios se alcanza la felicidad y el consuelo. Es preciso, dice el de Hipona, dirigir el amor en la dirección correcta y aferrarse a la decisión aun a pesar de que la corrupción del cuerpo y la muerte sean inevitables: no sólo querer vivir más, sino querer más que sólo vivir. Es esta la lección que deben aprender Adán y Eva al salir del jardín del Edén, la de dirigir sus aspiraciones a la reconciliación con Dios, aun cuando esta se dé mucho después de que ellos hayan muerto. Cuando el ser humano, a través de la reflexión consciente, dirige sus aspiraciones hacia Dios y escoge la caridad por encima de la codicia, entonces —lo mismo que un amante lleva den-

tro de sí al amado aun en ausencia— Dios forma parte del hombre aunque éste no le pertenezca todavía:

Estar con el amado serena el amor y trae la calma, la quietud. El movimiento del amor como deseo llega a su término con la posesión del amado y con la conservación (*tenere*) de su objeto. Sólo en la posesión acaba, en verdad, el aislamiento, y este final es una misma cosa que la felicidad [...] La felicidad, que es lo opuesto del aislamiento, requiere en suma más que la mera posesión. La felicidad se alcanza cuando el amado se torna elemento del propio ser; inherente a él de manera permanente. San Agustín señala esta clausura del amor con el amado recurriendo al vocablo *inhaerere*, que se traduce normalmente como «aferrarse a»; y que aparece principalmente en la forma de *inharare Deo*, «aferrarse a Dios», como la expresión de un estado de existencia en la Tierra que ya no se encuentra alejado de Dios (Arendt, 37).

Este esfuerzo de aferrarse a Dios, es superior a las fuerzas y a las capacidades del ser humano abandonado a sí mismo; es sólo a través del don divino de la Gracia, que puede recibir el consuelo y la fortaleza de aferrarse a Dios por encima de su naturaleza dual. El amor entendido como caridad, significa aferrarse al anhelo de Dios, tener fe y esperanza en otra vida después de la vida. Quien escoge la caridad vive así en un futuro absoluto, y puede hacer las paces con la naturaleza inconstante de la vida, el mundo y la carne: “Pues amamos a Dios con el mismo amor aquí en la Tierra que en el otro mundo. El amor y nada más que el amor trasciende a la naturaleza humana en la Tierra y la pertenencia del hombre al mundo, el hecho de que el hombre sea del mundo. El amor no busca su objeto ni depende de él, sino que transforma realmente al amante” (Arendt, 51).

Una vez que el ser humano, a través de la introspección y la gracia divina, ha recibido el consuelo de aferrarse a Dios puede hacer las paces con el mundo y su existencia transitoria. Desde la paz puede entonces el hombre volver la mirada hacia el exterior sin temor a que su concupiscencia lo haga errar el camino. Es entonces cuando el hombre puede amar sin temor y sin riesgo a sus semejantes, pues ya no los trata como medio para satisfacer sus apetitos o mitigar su soledad; amar al prójimo —sea que se manifieste en la amistad, el matrimonio o fraternalmente— deja de ser un fin en sí y deja, por eso mis-

mo, de estar condenado al fracaso: “El amor a mi prójimo es a lo sumo una consideración secundaria para un deseo cuya meta trasciende a la humanidad y al mundo, la existencia de los cuales encuentra justificación sólo en la medida en que se los puede «usar» por mor de algo radicalmente diferente y radicalmente separado” (Arendt, 64).

La idea agustiniana del amor al prójimo implica, sobre todo, amar en el prójimo la imagen de Dios que en ellos habita; el amor al prójimo es la forma mediata del amor a Dios. Esta concepción puede usarse para explicar por qué, a pesar del heroísmo trágico con que se describe la decisión de Adán por compartir la suerte de Eva en el Libro IX del *Paraíso perdido*, no es éste el momento central del poema: Adán ama a Eva, pero ama en ella la muerte y la transitoriedad que por su pecado ha entrado al mundo; Adán no expresa caridad sino codicia al actuar como lo hace, puesto que escoge aferrarse a la ‘carne de su carne’, a la muerte en vida y no a la voluntad de Dios.

Es por esto que, en el Libro X, la reacción de Dios no es semejante a la del panteón griego que premiaba con la bienaventuranza a quien aceptaba acompañar en la muerte al amado como hizo Aquiles. El Dios de Milton, tras escuchar los circunloquios con que Adán intenta excusarse por un supuesto martirio de amor, le responde con una pregunta sencilla y demoledora: ¿es que ella es tu Dios para que le obedezcas? Es notable que la respuesta no está basada en una distinción entre el amor debido a la mujer y el amor debido a Dios; se basa en la obediencia. Esto se debe a que el amor sólo es posible cuando existe alguna carencia y, en tanto el creador es la suma perfección, de nada carece; es así que Dios es el único que ama desinteresadamente a sus criaturas, la justicia del Padre y el sacrificio del Hijo son las únicas formas de amor puro que puedan concebirse. De ahí el conmovedor discurso del hijo al principio del Libro XI, cuya belleza en mucho se debe al contraste entre la desesperación del pecado



y la sentencia de Dios en el libro X; este discurso marca el principio de la reconciliación posible a partir del arrepentimiento:

See Father, what first fruits on Earth are sprung  
From thy implanted Grace in Man, these Sighs  
And Prayers, which in this Golden Censer, mixt  
With Incense, I thy priest before thee bring,  
Fruits of more pleasing savour from thy seed  
Sow'n with contrition in his heart, then those  
Which his own hand manuring all the Trees  
Of Paradise could have produc't, ere fall'n  
From innocence. Now therefore bend thine ear  
To supplication, hear his sighs though mute,  
Unskilful with what words to pray, let mee  
Interpret for him, mee his Advocate  
And propitiation, all his works on mee  
Good or not good ingraft, My merit those  
Shall perfect, and for these my Death shall pay.  
Accept me, and in mee from these receive  
The smell of peace toward Mankind, let him live  
Before thee reconcil'd, at least his days  
Numbered, though sad, till Death, his doom (which I  
To mitigate thus plead, not to reverse)  
To better life shall yeeld him, where with mee  
All my redeemd may dwell in joy and bliss,  
Made one with me as I with thee am one.  
(PL XI, 22-44).

El Dios del *Paraíso perdido* se desdobra así en la persona del Padre, que sentencia con justicia la desobediencia del hombre; y la persona del Hijo que ofrece el consuelo de la caridad —mitigar la sentencia, pero no revertirla— en beneficio de ambos. Este desdoblamiento es evidencia de los discursos que Milton emplea para explicar el drama de la humanidad: por una parte, el Hijo redentor es el espejo de la caridad agustiniana, por cuyo medio se llega a la fe y la esperanza; por la otra, el Padre, quien condena a la humanidad a ser devorada por el tiempo, es la imagen de la severa disciplina calvinista. Al salir del paraíso, Adán admite y comprende que es preciso aferrarse a Dios, a su promesa, a su memoria en el interior del ser humano para recibir algún consuelo en este mundo; sólo así puede hacer las paces con las fallas en su naturaleza y entregarse vivir en la caridad esperando al redentor. Entonces tendrá fe y esperanza. Pero ello no basta, porque también a partir de ese momento y en lo que queda del mundo, el

hombre se ha vuelto el enigma del hombre: debe aprender a conocer sus capacidades para ajustar sus deseos a la medida de sus posibilidades.

Al final del *Paraíso perdido* —al principio de la historia de la humanidad— el ser humano recibe la tarea y la responsabilidad de aprender a amar rectamente pero, para Milton, no basta vivir en la caridad para llegar a la salvación, es preciso también ajustarse a la obediencia absoluta que se debe al Padre: hace falta disciplina. Este aspecto disciplinario en la concepción del *Paraíso perdido* puede esclarecerse con una mirada breve al pensamiento cristiano reformado.

## **b) El pensamiento cristiano reformado**

El problema de la Reforma es de naturaleza ética más que política. La preocupación de las iglesias reformadas es, principalmente, la justificación: “It means that a person has arrived at a position of “justice” or “righteousness” in the sight of God. One’s work of merit have fully countervailed one’s sins, and one is finally “right” with God” (Thompson, 386). Es ésta la cuestión que origina el rompimiento entre Lutero y la Iglesia Católica pues diversas prácticas católicas reducían la justificación a una mera transacción mercantil: la venta de indulgencias, las celebraciones por las almas del purgatorio y la indulgencia plenaria, entre otras; son ejemplos del modo en que un cristiano podía, literalmente, ganarse el Cielo prescindiendo del arrepentimiento o la intervención de Dios.

La concepción misma de que el ser humano puede *merecer* la salvación resulta quizá alentadora pero, al mismo tiempo, contribuye a menoscabar la imagen de Dios, reduciéndolo al papel de un juez o un mercader cuyo arbitrio está subordinado a normas que no puede desobedecer:

there be more who doubt his ways not just,  
As to his own edicts, found contradicting,  
Then give the rains to wandering thought,  
Regardless of his glories diminution;

Till by thir own perplexities involv'd  
They ravel more, still less resolv'd,  
But never find self-satisfying solution  
(SA, 300-306).

Esta reflexión tomada de *Samson Agonistes* muestra no sólo la futilidad de pretender aplicar criterios de justicia humana a las acciones de Dios, sino también el insulto y la soberbia que se ocultan detrás de esa forma de pensamiento. La idea misma de que el ser creado por Dios puede ubicarse en una postura de igualdad frente a la divinidad está contaminada por el pecado de soberbia, con el que tradicionalmente se identificaba el “seréis como dioses” del *Génesis*. Para Lutero es impensable que el hombre alcance la justificación por sus méritos o acciones porque su naturaleza lo hace imposible:

El pecado original está siempre en nosotros, indeleble; nos ha hecho radicalmente malos, corrompidos en la misma esencia de nuestra naturaleza. Dios, al darnos su Ley, nos ha ordenado lo imposible. Pero he aquí que Cristo ha pagado por nosotros y su justicia nos ha redimido. Él ocupa exactamente *nuestro lugar*. La justificación está fuera de nosotros, que seguimos siendo pecado hasta la médula; no nos infunde una vida nueva que sea verdaderamente nuestra; solamente nos cubre como un manto. No podemos hacer nada para salvarnos. Por el contrario, querer cooperar con la acción divina es carecer de fe, renegar de la sangre de Cristo y condenarse (Maritain, 6).

Para Lutero, el ser humano está doblegado bajo el peso del pecado original y de la carne; todas sus facultades y sus acciones están contaminadas por su naturaleza caída y hacen imposible que alguna de sus acciones pueda considerarse virtuosa<sup>60</sup>: “As [Adam] and Eve ate the apple, corruption entered into them, and descended to all their posterity, none of whom can, of their own power, abstain from sin [...] Since we all inherit Adam’s sin, we all deserve eternal damnation” (Russell, 365). Por otra parte, si el hombre actúa para acumular méritos y alcanzar la salvación, la misma ambición desvirtúa sus acciones que se vuelven egoístas, aun cuando realice obras en beneficio del prójimo.

---

<sup>60</sup> Al respecto ya se ha citado esta opinión que Milton sostiene en *Upon the Circumcision* y que coincide con la concepción luterana del ser humano doblegado por el pecado e incapaz de salvarse solo: “For we by rightful doom remediless / Were lost in death, till he that dwelt above / Emptied his glory, even to nakedness; / And that great cov’nant which we still transgress” (18-21).

Es así que identificar a la justicia distributiva con la justicia divina, descarta la posibilidad de que el ser humano alcance la redención porque, como dice Milton en su Soneto 16: “God doth not need / Either man’s work or his own gifts”. La situación del hombre ante un Dios de perfecta justicia es desesperada porque nada puede hacer para justificarse y ello se explica tanto por las fallas en su naturaleza, como por la infinita superioridad de Dios. En consecuencia, Lutero propone o encuentra la otra cara de la justicia, la justicia pasiva que se limita a esperar porque sabe que, de exigir, su petición será negada:

Pasiva en el sentido de que en la obra de la salvación sólo Dios actúa soberanamente; el hombre recibe todo de Él, no pudiendo más que justificarle, reconocerle como aquél que salva a los pecadores en Jesucristo. Con este descubrimiento, Lutero pasaba de la concepción de un Dios juez cuya justicia consiste esencialmente en castigar a la de un Dios Padre que comunicando su justicia a los hombres, se entrega a ellos (Stauffer, 259-60).

El medio por el que el Padre comunica su justicia al hombre es el sacrificio del Hijo quien carga sobre sí los pecados de la humanidad y la reconcilia con su creador. Es este el Dios que juzga con base en el amor que tiene por la humanidad otorgándole su gracia y su ayuda porque así lo desea: “un otorgamiento gratuito y rebotante. Indiferente a la falta de valía de su objeto, transforma con prodigalidad todas las cosas en buenas. Emanan por la sola razón del goce del poder darse. Es aquello que en Dios ama a pecadores, personas malas, tontos y enclenques, para transformarlos en justos, buenos, sensatos y fuertes” (Singer : 1999a, 376). Por este camino llega Lutero a defender los dos pilares de su doctrina de la justificación por la fe y por la gracia, puesto que el hombre nada puede hacer y todo viene del amor y el don gratuitos de Dios, su actitud debe ser de espera, de fe, como la mano extendida del mendigo.

En una visión muy similar a la de Agustín, Lutero opina que los seres humanos deben aferrarse a Cristo para recibir la salvación a través de su sacrificio: “We should [...] find some means of fastening on to the righteousness that Jesus has gotten for us. We must, so to speak, attach ourselves to him, so

that his righteousness covers us both. But how? By means of faith. By having faith in Jesus, I can belong to him and participate in his righteousness” (Thompson, 390). La diferencia entre Agustín y Lutero radica en que, mientras Agustín pensaba que ese aferrarse se logra al amar a Cristo, Lutero opina que se logra a través de la fe. La fe se entiende aquí tanto en el sentido de creer en la existencia y el sacrificio de Cristo, como en el sentido de confiar en el Hijo y su labor redentora; creer en Cristo es presupuesto para confiar en Él, pero ambos son aspectos de una misma fe.

Lutero —y el pensamiento reformado en general— derivan de este papel central de la fe, la necesidad de aproximarse a las escrituras puesto que la fe surge cuando se escucha la historia de la salvación contenida en el Evangelio. Es así que a las doctrina de la fe y la gracia, se añade la doctrina de la sola escritura, elemento que fue fundamental para el desarrollo intelectual de John Milton quien, desde sus primeras polémicas y hasta *De Doctrina Christiana* insistió en fundamentar sus aseveraciones en la Biblia sin apelar sino a la letra de las escrituras. De la doctrina de la sola escritura, se derivan dos de los deberes más importantes de la fe protestante que consisten en el sacerdocio y el apostolado de todos los creyentes: “As every Christian can tell the tale, he shares the priesthood of all believers, and they love their neighbor for that reason, not for justification. And also, he must show vocation in whatever he does, this means, all his actions should be a testimony of love to his neighbors” (Thompson, 395). Como se ve, la necesidad de contar la buena nueva y de actuar conforme al evangelio son consecuencias lógicas y necesarias de la verdadera fe y, desde el momento en que el ser humano cree, entonces aprende a amar como una consecuencia natural de esa fe. Las obras polémicas de Milton y sus poemas más importantes —incluyendo el *Paraíso perdido*— son para Milton una consecuencia de ese deber doble: hacer conocer el evangelio y amar al prójimo buscando su beneficio.

En tanto que todos los creyentes son sacerdotes y apóstoles, Lutero considera innecesaria la intermediación de la Iglesia, sus ministros y sus leyes; una opinión que John Milton comparte a grado tal que la pone en boca de Cristo en *Paradise Regained*:

he who receives  
Light from above, from the fountain of light,  
No other doctrine needs, though granted true;  
But these are false, or little else but dreams,  
Conjectures, fancies, built on nothing firm  
(*PR IV*, 288-292).

Cualquier doctrina o institucionalización de la fe es una corrupción de la misma porque están tocadas por el pecado de la soberbia. La soberbia en este caso tiene dos aspectos; por una parte, pecan y se equivocan los hombres que pretenden entender a Dios cuando no son capaces de entenderse a sí mismos:

Alas what can they teach, and not mislead;  
Ignorant of themselves, of God much more,  
And how the world began, and how man fell  
Degraded by himself, on grace depending?  
(*PR IV*, 309-312).

Y, por la otra, la creación de un sistema legal o ético en términos humanos implica arrogarse el derecho de obligar a Dios o menoscabar su libertad para aplicar la ley según sus propios e inescrutables designios:

And hath full right t' exempt  
Whom so it pleases him by choice  
From National obstruction, without taint  
Of sin, or legal debt;  
For with his own Laws he can best dispence  
(*SA*, 310-314).

En tal sentido, cualquier obligación que el hombre impone al hombre con base en la fe y en la esperanza de la misericordia divina es evidencia del pecado de soberbia: supone que el hombre es capaz de juzgar con igual o mayor sabiduría que Dios y que el hombre puede crear normas de comportamiento que lo lleven la justificación: "Thus no person should build strict ethics or laws. The law judges and

gives a feeling of self righteousness which is sinful” (Thompson, 395). La única ética posible para Lutero es la que radica en el amor: frente a Dios, la única respuesta ética que puede articular el hombre es admitir que es indigno y permitir que Dios derrame su gracia gratuitamente y por amor al hombre; frente al prójimo, la ética radica en dejar de juzgar conforme a leyes e instituciones que miden falsamente el valor de las personas. Sólo cuando la humanidad renuncia a sus exigencias frente a Dios y frente al prójimo y se entrega buenamente al amor de ambos, puede ser libre y dejar de sufrir:

Sólo cuando el amor se ha consumado puede ganarse la libertad. El amor, que es una presencia del amado en el amante a la manera de un peso que arrastra —*amor meus pondus meum*—, es el más profundo instinto personal de quien ama; quien obra por amor obra sin sufrir violencia, pues el amor anula el temor. La santidad nunca sufre violencia de ley, pues cumple las leyes por amor. Sólo hay una libertad, y ésta es la de los santos (Maritain, 134).

Con esta lógica, Lutero sustituye al Dios de la perfecta justicia —frente al que el hombre jamás será digno sino de castigo— por el Dios del amor perfecto que otorga su gracia gratuitamente, cuyas decisiones no están determinadas por los méritos o insuficiencias de sus fieles. Es así como Lutero resuelve la perpetua ansiedad del hombre indigno frente a Dios, anteponiendo el ágape o amor divino a la perfecta justicia del creador. Así lo resuelve también el Padre en el *Paraíso perdido*, tras escuchar las preocupaciones del Hijo respecto a la caída del hombre y aun desde antes de que esta tenga lugar:

Man shall not be quite lost but sav'd who will,  
Yet not of will in him but grace in me  
Freely voutsaft; once more I will renew  
His lapsed powers though forfeit and enthall'd  
By sin to foul exorbitant desires;  
Upheld by me, yet once more he shall stand  
On even ground against his mortal foe,  
By me upheld, that he may know how frail  
His fall'n condition is and to me ow  
All his deliv'rance, and to none but me  
(*PL III*, 173-182).

Y aunque a continuación el Padre decreta el castigo estricto y aparentemente inevitable para la desobediencia del hombre: “To expiate his Treason hath naught left / But to destruction sacred and devote / He

with his whole posterity must die” (*PL III*, 207-209); también abre la posibilidad de extender su gracia a través del Hijo a quien describe como “My Word, my wisdom, and effectual might” (*PL*, III, 170); y el Hijo que así representa la sabiduría, la voluntad y el poder del Padre asegura: “Father, Thy word is past: man shall find grace;” (*PL III*, 227). En este sentido, y como se ha señalado antes, el Dios de Milton se separa en sus aspectos justiciero y misericordioso de modo que este último atempera y opaca la justa cólera del Padre a través de la gracia que otorga libremente a la humanidad y por su propia voluntad, sin tomar en consideración los méritos y carencias del hombre. Con estos principios de salvación y gracia en mente, el hombre puede aceptar en el *Paraíso perdido* la esperanza que se encierra en el Evangelio y en las promesas de un Dios que es amor antes que justicia o, mejor aún, cuya justicia es el perdón:

Then with the multitude of my redeemed  
Shall enter Heav’n long absent, and return,  
Father, to see thy face wherein no cloud  
Of anger shall remain but peace assur’d  
And reconciliation; wrauth shall be no more  
Thenceforth, but in thy presence Joy entire  
(*PL III*, 260-265).

De los ejemplos previos puede verse que Milton admite las doctrinas de la sola gracia y de la sola fe que caracterizan al pensamiento luterano. Pero existen también evidencias de otra importante corriente reformada en su pensamiento: el calvinismo. El pensamiento de Juan Calvino surge de los principios ideológicos establecidos por Lutero (la fe y la gracia), pero se aparta de ellos en aspectos secundarios, comentando y complementando las ideas del primer reformador. Calvino tuvo una gran influencia en los procesos ideológicos de la reforma anglicana y durante la época en que Milton desarrolló su vida y obra: “by the beginning of the seventeenth century the dominant mode of religious thought in England was Calvinist” (Hill, 268). Ello se debe, principalmente, al fuerte ascendiente que tuvieron los reformados de persuasión calvinista durante el reinado de Enrique VIII, lo que explica la influencia de esta



forma de pensamiento en la reina Isabel I y en las formas políticas en que la reforma se adopta y localiza en Inglaterra.

Las dos diferencias más importantes —para efectos del presente trabajo— que pueden señalarse entre el pensamiento luterano hasta ahora descrito y la particular persuasión calvinista que Milton adopta son: por una parte, el reconocimiento de la capacidad humana para aceptar o rechazar la gracia de Dios (arminianismo); y, por la otra, el papel central que asigna a la ley y a la disciplina como elementos centrales de la vida del cristiano (calvinismo). Si bien Arminius es discípulo indirecto de Calvino, el debate sobre la posibilidad de rechazar la gracia divina terminaría por separar e incluso oponer ambas corrientes de pensamiento. En el siglo XVII, sin embargo —durante buena parte de la vida de John Milton— el debate era todavía un problema vivo y no resulta contradictorio que adoptara elementos de una y otra persuasión ideológica.

La doctrina ortodoxa del calvinismo proponía que la gracia de Dios era irresistible; es decir, que Dios tiene un grupo de elegidos sobre quienes derrama su gracia y éstos son irremediamente llevados por ella a la salvación. Calvino y sus seguidores, de acuerdo con esa doctrina, creían en una predestinación misteriosa, en la que nadie sabe si su destino es la salvación o el castigo:

La predestinación se definía en términos que excluían el sinergismo, es decir, cualquier participación del hombre en la obra de la salvación. «La elección, declaraban, en absoluto se hace porque tenga en cuenta la fe prevista, la aceptación de la fe, la santidad o cualquiera otra buena cualidad o disposición que serían causa o condición previa requerida en el hombre elegido [...]. La causa de la elección gratuita es sólo la voluntad de Dios» (Stauffer, 329).

Esto no es sino un desarrollo al extremo de la doctrina luterana de la sola gracia pues remueve de la operación salvadora incluso a la fe. Las obras —incluso la acción misma de creer— son para Calvino inútiles y el único principio activo en la salvación de la humanidad es Dios, mientras que el papel del hombre es pasivo y, en consecuencia, la humanidad carece por completo de libertad. En este punto,

Calvino es bastante más radical que Lutero quien simplemente sostenía la incapacidad humana para abstenerse de pecar, es decir, la libertad subyugada por la naturaleza.

Para John Milton, humanista y revolucionario, la ortodoxia calvinista ofrecía un problema, no una solución: por una parte, y respecto del mito de la caída, la ausencia de libertad es un camino por el que el pecado y la culpa terminan siendo un designio de la Providencia y sería absurdo reprochar al hombre su desobediencia; y por la otra, no puede concebirse que, si Dios hizo al hombre a su imagen, le haya negado el atributo de la libertad. Milton consideraba este último aspecto más importante que las opiniones de la ortodoxia calvinista: “that man was created in the image of God, is the greatest argument for human dignity” (Hill, 297) precisamente porque tal descripción está en las escrituras. No resulta sorprendente entonces que el autor del *Paraíso perdido* se decantara por el arminianismo, en que se reivindica la voluntad y la responsabilidad humanas:

In *De Doctrina* as in *Paradise Lost* Milton is determined to face the worst and make sense of it [...] God’s decrees are always conditional on man’s freedom of actions: he wills the good, but men may refuse to cooperate. The essential point is human responsibility. Men cannot blame God if they freely choose to fall. And if adversity comes —then they must analyze and learn from their mistakes (Hill, 236).

Es por esta misma razón que Milton representa la decisión del Padre por redimir al hombre y el sacrificio del Hijo de forma *infra lapsaria*, es decir, como una decisión que se preveía como posible en la omnisciencia divina pero que sólo se lleva a cabo y se ejecuta una vez que el hombre libremente ha escogido la desobediencia, apartándose con ello de las bondades que el creador le tenía destinadas. Ya desde la plática entre el Padre y el Hijo que antecede a la caída, Milton emprende una defensa de la libertad y la responsabilidad del hombre:

They therefore, as to right belong’d,  
So were created, nor can justly accuse  
Thir maker or thir making or thir Fate,  
As if Predestination over-rul’d  
Thir will dispos’d by absolute Decree

Or high foreknowledge; they themselves decreed  
Their own revolt, not I: if I foreknew  
Foreknowledge had no influence on their fault  
Which had no less prov'd certain unforeknown.  
So without least impulse or shadow of Fate  
Or aught by me immutably foreseen,  
They trespass, Authors to themselves in all  
Both what they judge and what they choose; for so  
I form'd them free and free they must remain,  
Till they enthrall themselves

(PL III, 111-125).

Estas palabras vienen del Padre, quien desde el trono celestial y desde antes de la caída, desmiente la falacia de la predestinación como contraria a la libertad y la responsabilidad humanas y, por el mismo medio, rechaza la relación de identidad entre predestinación y omnisciencia que defendía la ortodoxia calvinista. En consecuencia, y de modo absolutamente congruente con la naturaleza libre de la humanidad que no se transforma ni siquiera con la caída, el Padre reconoce también la posibilidad de que el hombre rechace su gracia:

And I will place within them as a guide  
My Umpire *Conscience*, whom if they will hear  
Light after light well us'd they shall attain,  
And to the end persisting safe arrive.  
This my long sufferance and my day of grace  
They who neglect and scorn, shall never taste;  
But hard be hard'n'd, blind be blinded more,  
That they may stumble on and deeper fall;  
And none but such from mercy I exclude

(PL III, 194-202).

Se ve en el fragmento previo que el Padre admite la sinergia, es decir, la participación del hombre que es libre de escuchar el llamado, de admitir o rechazar la gracia. Esta defensa de la libertad humana como un atributo de su naturaleza es lo que permite, desde mi perspectiva, que Milton adopte de manera parcial y sin contradicción aparente, la postura calvinista ortodoxa en torno a la ley. Para el calvinismo, la ley tiene una importancia central en la vida del auténtico cristiano y exige una organización institucional en la Iglesia, con autoridades y jerarquías; Milton rechaza este elemento del calvinismo, porque —como ya se ha señalado— considera que la única ley es la que proviene de Dios y se encuentra en las

escrituras. Para Milton, la ley contenida en las escrituras no necesita prelados u obispos para cumplir el papel tripartito que le asignaba Calvino: a) su papel acusatorio, como evidencia de que el ser humano es incapaz de justificarse a sí mismo o de cumplir con lo que Dios esperaría de él, b) su papel como guía de organización social, pues sólo en torno a los mandamientos puede crearse una sociedad civil justa y, c) su papel más importante, como estructura y acicate para la verdadera vida cristiana, es decir, la santidad. El segundo aspecto se encuentra con frecuencia evidenciado en las controversias políticas y religiosas que Milton sostuvo como, por ejemplo, en *The Reason of Church Government* (1642) y en *The Tenure of Kings and Magistrates* (1649). El tercer aspecto es esencial para comprender la importancia de la libertad como presupuesto para alcanzar la santidad a través de la obediencia, pues sólo obedeciendo demuestra el hombre su amor a Dios y corresponde a sus bondades:

Not free, what proof could they have givn sincere  
Of true allegiance, constant Faith or Love  
Where only what they needs must do appeard  
Not what they would? what praise could they receive?  
What pleasure I from such obedience paid,  
When Will and Reason (Reason also is choice)  
Useless and vain, of freedom both despoild,  
Made passive both, had serve'd necessity  
Not mee?

(*PL III*, 103-111).

La libertad es el presupuesto de la obediencia y, por lo mismo, la condición necesaria para que exista la ley. No hay forma mejor de servir a Dios que a través de la obediencia: “who best / Bear his mild yoke, they serve him best, his state / Is kingly” dice Milton en el Soneto 16 y ello con base en las escrituras pues la obediencia fue lo único que Dios exigió al hombre desde el momento de la creación. La ley divina, desde la perspectiva calvinista, es el marco desde el cual se pueden medir las normas humanas de convivencia social, pero siempre tiene más importancia obedecer el mandato divino. Es por eso que la consecuencia directa de la fe en el calvinismo no es necesariamente el amor, sino la obediencia a la ley e, incluso, el exceso en el cumplimiento de la ley: “The *rigor* of the law (i.e., the demand of the law

that we obey it completely) may have been discharged by Christ, but the *claim* of the law survives” (Thompson, 485). Y es esta exigencia, la validez intrínseca de la ley de Dios, el camino que guía al hombre hacia la santidad que consiste precisamente en obedecer la ley por sí misma, aun cuando ello no ha de reportar beneficio alguno. De ahí que “Calvinism is religion *solí Deo gloria*, “to the glory of God alone”. It is a life of intense, heroic holiness, shaped according to the law of God and stimulated by the important ideas of discipline and obedience” (Thompson, 485).

Y si bien Calvino se abstiene de relacionar este heroísmo de santificación al amor, no cuesta trabajo encontrar elementos afines entre ese *solí Deo gloria* con el amor puro de Platón y los principios del *fin’amor* en que se cumple con un deber por el deber mismo, sin esperanza siquiera de satisfacción o premio sino simplemente, porque es lo que debe hacerse; es por esto que para Milton resulta sencillo equiparar a la obediencia con “true allegiance, constant faith and love” como ya se ha señalado antes. En *Paradise Regained*, por ejemplo, el Hijo recuerda el ejemplo de Job:

But if there be in glory aught of good,  
It may be by means far different be attain’d  
Without ambition, war, or violence;  
By deeds of peace, by wisdom eminent,  
By patience, temperance; I mention still  
Him whom thy wrongs with Saintly patience born,  
made famous in Land and times obscure;  
Who names not now with honour patient *Job*?  
(*PR* III, 88-95).

Job es un ejemplo humano de la total sumisión a la voluntad divina; por más que sus méritos sean inferiores a los del redentor, él demuestra que también es posible para la humanidad caída obedecer ciegamente y con abnegación a la voluntad —la ley— divina, incluso cuando esta nos es por completo desconocida y opera aparentemente en contradicción con la justicia al castigar al inocente:

como una consagración *más allá* de la obediencia. Conformarse con la voluntad de Dios como ésta se expresaba en las leyes no era suficiente. Se ha de pasar por una autodenigración que da virtualmente la bienvenida tanto a la incidencia del mal así como a la del bien. Se ha de renunciar a toda prerrogativa concebi-

ble. No sólo se ha de aniquilar la voluntad del hombre, sino que también se ha de reducir a cenizas. Ante el augusto poder de Dios, todas las cosas humanas son meramente polvo (Singer : 1999a, 294).

Si bien para Milton esta humillación de la que habla Singer es innecesaria dada la libertad y la dignidad humanas, coincide con Calvino al colocar a la ley en el centro del drama de la humanidad: la caída y sus funestas consecuencias dependen exclusivamente de una falla en el cumplimiento de la ley. Ante el rigor de la ley y la necesidad de su cumplimiento no hay excusas que valgan: ni el engaño de Satán, ni el amor confundido entre Adán y Eva, ni la condena de todo el género humano son excusas que puedan oponerse a la exigencia absoluta de la ley. Si el Padre estableció la ley y el castigo, éste ha de cumplirse puntualmente y puesto que el hombre come del fruto prohibido, debe morir:

He with his whole posterity must die,  
Die he or Justice must; unless for him  
Som other able, and as willing, pay  
The rigid satisfaction, death for death  
(PL III, 209-212).

Este es uno de los problemas más intrincados de la teología y del *Paraíso perdido*: en su aspecto de juez Dios ha ordenado al mundo y sus mandatos establecen relaciones necesarias que no admiten excepción o justificación alguna; pues si la ley deja de cumplirse, Dios se revela mutable y contradictorio o, lo que es lo mismo, deja de ser Dios. En su aspecto de Padre, Dios se presenta comprensivo, abierto a ejercitar la equidad y la misericordia en vez de la justicia estricta; es decir, considera a la ley en relación con las cualidades y defectos de aquellos a quienes debe aplicarse buscando con ello, no el cumplimiento estricto de la ley, sino la instrumentación de ésta para el bien de la humanidad. De ahí que el Padre no elimine la pena de muerte decretada aunque admita que ésta se cumpla sobre el Hijo para beneficio de la humanidad.

El sacrificio del Hijo, que recibe sobre sí parte del castigo decretado para el hombre, lo transforma, desde la perspectiva reformada y calvinista, en el único héroe posible del *Paraíso perdido* y de la

historia de la humanidad: el Hijo es el instrumento que permite un diálogo conciliatorio entre los lenguajes del amor y de la justicia. El castigo no deja de ejecutarse porque de no cumplirse la sentencia divina, tanto la libertad como la responsabilidad dejarían de tener sentido; pero la clemencia y la fijación equitativa del castigo que exige el amor tampoco deja de estar presente cuando el castigo es también el medio de redención. Con la muerte del Hijo se satisfacen al mismo tiempo la ley y el amor: muere el hombre y el Hijo se le une en el castigo. Esta segunda muerte, la del redentor, es el ejemplo de obediencia al que deberá aferrarse la humanidad para recibir la gracia y enmendar el camino. Así, el hombre no deja de ser libre en el *Paraíso perdido*: en el Edén fue libre para caer y en consecuencia responsable de sus actos; fuera del paraíso es libre de creer en el sacrificio del hijo y aferrarse a él para redimirse.

### III. El Amor en el *Paraíso perdido*

¿Ya sabes, pues, que ésta es la descripción de nuestro amor, que yo no esté jamás donde estás tú, y que tú no estés jamás donde estoy yo?

—Giorgio Manganelli. *Amore*

Las ideas y concepciones en torno al amor que se han expuesto en el apartado anterior operan, como ya se ha visto, en toda la obra de John Milton estableciendo relaciones de afinidad y disonancia que caracterizan la visión con que construyó su *Paraíso perdido* para, entre otras cosas, dar una respuesta al problema de la providencia.

Antes de abordar el análisis del poema, es útil recordar que su estructura narrativa no es lineal sino que contiene diversas digresiones temporales en que se rememora el pasado, se reitera el presente o se profetiza el futuro. En consecuencia, los acontecimientos no se presentan siguiendo una estructura temporal de causa y efecto. El modo en que los acontecimientos se narran y presentan a lo largo del poema sigue una segunda lógica que pone énfasis en el significado de los eventos. En el *Paraíso perdido*, como en todo texto literario existen pues, dos lógicas: la del orden temporal y la del orden del significado. De acuerdo con Jonathan Culler,

These two logics, one of which insists upon the casual efficacy of origins and the other which denies their casual efficacy, are in contradiction, but they are essential to the way in which the narrative functions. One logic assumes the primacy of events; the other treats the events as products of meanings. One could argue that every narrative operates according to this double logic, presenting its plot as a sequence of events which is prior to and independent of the given perspective on these events and, at the same time, suggest-



ing by its implicit claims to significance that these events are justified by their appropriateness to a thematic structure (Culler, 3222).

La lectura que se propone busca rastrear el segundo aspecto de los descritos por Culler, es decir, la pertinencia de los eventos y su significado respecto de una estructura temática. Esto quiere decir que los eventos narrados en el *Paraíso perdido* se presentan en un orden cuyo propósito es facilitar la comparación, análisis y contraposición de sus significados para transmitir de mejor manera el aspecto que se estudia del poema: la justa valoración y entendimiento del amor como vía para comprender y resolver el problema de la providencia y ofrecer un ideal de comportamiento que facilite la vida en el mundo después de la caída.

Considero que aunque los primeros versos del *Paraíso perdido* prometan explicar los motivos de la providencia, el poema no cumple con esa promesa de forma directa, articulada o precisa. La explicación que se ofrece es en cambio indirecta, y consiste en una cuidadosa demostración de que la contradicción que deriva de la presencia simultánea de la providencia y el mal en el mundo, es apenas una falacia motivada por la confusión de conceptos o una indebida valoración del significado del verbo amar. El origen de esta aparente antinomia se explica con relativa sencillez: se habla del amor *a Dios*, del amor *de Dios*, del amor *al prójimo* y del amor *a sí mismo* pero, por más que en todos los casos se encuentre presente la palabra amor, no tiene idéntico sentido en cada uno. Por lo tanto, el problema de la providencia se reduce a una asignación equívoca de significados, a una imprecisión lingüística.

La contradicción entre amor y justicia, entre providencia y muerte es, desde esta perspectiva, una mera confusión que se disuelve mediante un análisis cuidadoso del sentido de la palabra “amor”<sup>61</sup>. De ahí que el *Paraíso perdido* es también un *arte de amar* que guía a sus lectores hacia la justa valoración

---

<sup>61</sup> “La resolución de las antinomias consiste en reemplazar el modo vago de hablar por uno preciso (reflexionando sobre el sentido auténtico de las palabras). Las antinomias se disuelven gracias a un análisis, no por medio de una prueba (Wittgenstein : 1997, 307).

y vivencia del amor. El modo en que se expone el poema y se desarrollan los hechos en él narrados confirma lo anterior: parte de hipótesis y manifestaciones equívocas del amor, rechazándolas una por una y mostrando sus limitaciones para culminar con la expulsión de Adán y Eva consolados por el amor que se tienen y con la promesa de redención que es la manifestación perfecta del amor puro. De esta manera, mediante el recurso ovidiano que se ha llamado “écfrasis negativa”, establece el marco de significación o contexto que caracteriza al amor auténtico o amor puro al que pueden aspirar los seres humanos para llevar una existencia grata y subsanar su relación con Dios<sup>62</sup>. La lectura que a continuación se propone busca —lo mismo que Milton— ascender en la escala del amor hasta la pureza del Hijo; se ofrece por lo tanto, una descripción breve de los estados y características emocionales de Satán, el Padre, Adán, Eva y el Hijo buscando hacer evidente con ello la lógica interna del poema y el papel central que desempeña el amor como referencia de significado.

## 1. Satán

Después de establecer el propósito ya tantas veces citado, Milton dirige su mirada hacia “the deep Tract of Hell” (*PL I*, 28) donde se encuentra la serpiente “whose guile / Stird up with Envy and Revenge, deceiv’d / the Mother of Mankind” (*PL I*, 34-36), las características atribuidas a Satán son antónimos de las virtudes gregarias asociadas al amor puro. También desde el principio se le presenta caído por su desobediencia, pero incapaz de arrepentirse y, como ya se ha señalado, la obediencia constituye para la ética protestante de Milton, la única prueba cierta de amor a Dios. En los primeros libros, la fuerza discursiva de Satán lo hace parecer un héroe trágico, que sufre las consecuencias de una persecución in-

---

<sup>62</sup> Como se verá más adelante, el amor del Padre es un ejemplo negativo porque constituye un ideal inhumano, inalcanzable y en consecuencia, impropio para la humanidad. Aspirar a ser como el Padre es, en todo caso, un camino cierto al pecado.

justa. El trabajo de Milton durante el resto del poema consiste en revelar los engaños con que Satán construye su imagen<sup>63</sup>, apartándose de esas formas aparentes de heroísmo para dar, por contraste, más esplendor al Hijo, auténtico héroe del *Paraíso perdido*. Al final, la estatura física e ideológica de Satán “are reduced so effectively that we hardly notice how, in the process, his titles lose their lustre, how the ‘Archfiend’ of the first book becomes ‘the Fiend’ or the ‘arch-fellon’ and how for the first time he begins to be ‘the Devil’” (Rajan, 112). Tanto más pequeño y artificial es el estado final de Satán, tanto mayor será el lustre del nuevo heroísmo que Milton propone en su épica.

En la visión de Milton, Satán no es una potencia heroica que se mide con fuerzas invencibles y a quien se puede admirar como al trágico Héctor de la *Ilíada*; al contrario, Satán es un espíritu engañado por la soberbia —ese pecado que tanto temía Lutero— y, en consecuencia, insidioso. Satán es el gran mentiroso y como tal, es el enemigo del amor puro; ofrece un ejemplo claro del modo en que la palabra, disociada de la verdad y armada con recursos, adornos y elegancia, puede engañar incluso a quien la emite y enturbiar el intelecto de otros de modo que actúen en detrimento propio.

Aunque las causas de su rebelión y el proceso por el que llega a ser expulsado del cielo se describen hasta el Libro V, su análisis es pertinente desde este momento pues evidencia el valor de la obediencia y la sutil diferenciación del significado en la palabra amor que separa a Satán del creador. La causa de la rebelión es el decreto unilateral del Padre respecto al hijo: “by my Self have sworn to him shall bow / All knees in Heav’n, and shall confess him Lord” (*PL V* 607-8), “him who disobeys / Me disobeys, breaks union” (*PL V* 611-2). Aunque la decisión del creador no afecta directamente a Satán,

---

<sup>63</sup> La caracterización de Satán como héroe y el lento dismantelamiento de su heroísmo hasta mostrarse como un personaje casi ridículo, es un proceso que ha fascinado a muchos académicos. Los románticos centraron su atención en el aspecto heroico de Satán y sus héroes imitan en gran medida a Satán como se presenta en la primera parte del *Paraíso perdido*. El estudio de Mario Praz, *La Carne, la Muerte y el Diablo* dedica un apartado completo a la influencia que ejerció el *Paraíso perdido* sobre el imaginario romántico y ofrece ejemplos claros de la filiación entre los héroes románticos y el Satán de Milton.

éste se siente disminuido: “this sense of injured merit must, in the context of Heaven, mean putting self above the will of God [...] a wrong love of the self cannot lead to a love of God” (Robertson, 209). Además se enfrenta la incertidumbre de quien percibe un cambio repentino y radical en las leyes y considera, por eso mismo, que está legitimado para desobedecerlas: “New Laws from him who reigns, new minds may raise / In us who serve, new Counsels” (*PL V*, 680-1). Esta afirmación de Satán hace eco de las controversias en torno al mal —objeto de muchos escritos humanistas<sup>64</sup>— sobre si la naturaleza de la ley depende de la sola voluntad de Dios o, en cambio, la voluntad de Dios se rige según un orden trascendente e inalterable. Satán se demuestra partidario de la segunda vía y considera, por ello, que cualquier variación en la voluntad de Dios es señal de incongruencia entre la ley y la voluntad y permite, por consiguiente, poner en duda tanto la divinidad del Padre como la justicia de sus decretos.

Como se ha mencionado antes, la idea de justicia en el *Paraíso perdido* puede separarse en dos órdenes paralelos y aparentemente contradictorios: el Padre, que representa la ley como justicia abstracta e inflexible; y el Hijo que encarna al amor como justicia práctica que reconoce excepciones. Satán explota la aparente contradicción y concluye que si el amor obliga a reconocer excepciones, la ley es arbitraria y debe rechazarse como tiránica. Este modo de pensamiento, que se ubica detrás de las revoluciones antimonárquicas de Europa, también es el de algunas persuasiones cristianas —incluyendo al catolicismo y algunas formas de calvinismo ortodoxo— que Milton rechaza porque suponen que basta el cumplimiento estricto de la letra de la ley para garantizar la salvación. Como ya se ha señalado

---

<sup>64</sup> En este punto resulta útil ilustrar el asunto siguiendo el razonamiento de Ockham en torno a la ley y la justicia. Ante la pregunta de si, en caso de que Dios emitiera una ley con la que se aprobara y promoviera el pecado, éste se volvería por consecuencia un acto justo, Ockham responde que la pregunta no tiene sentido puesto que no puede entenderse ese mandato divino con la lógica y la congruencia que exigimos a los seres humanos. Esto se debe a que Dios no es un ser con atributos como lo es el hombre; no puede decirse que Dios sea bueno o malo, justo o injusto como se dice de cualquier otro ser porque Dios es justicia y es bondad. Lo que quiere decir que Dios no puede apartarse del deber porque Él es el deber, es el único ser en que deber y ser están identificados; en consecuencia Dios no puede ordenar la comisión del mal puesto que todos sus actos participan de su esencial bondad y justicia. Obedecer a Dios es hacer siempre lo correcto y, sin duda, el infierno tiene un lugar especial para quien plantea preguntas como éstas, como dijo el obispo de Hipona. Para una visión más amplia de la teoría del mandamiento divino de Ockham y sus opiniones en torno a la ética puede consultarse el ensayo *Ockham's Ethical Theory* de Peter King, contenido en *The Cambridge Companion to Ockham* (1999).

cuando se analizaban los elementos luteranos y calvinistas en la obra de Milton, es la obediencia a la ley y no el contenido de ésta lo que garantiza la salvación o, dicho de otro modo, la virtud se halla en la subordinación de la voluntad al mandato divino sin que sea de particular relevancia el contenido de ese mandato.

Satán —igual que la jerarquía católica contra la que se pronunció la Reforma— emplea un sutil ejercicio retórico y hermenéutico para, con base en el contenido de la ley, apartarse de la exigencia inherente en el mandato del Padre. Satán funciona como una representación del lenguaje y la retórica vacía que, a través del engaño, desvía a la humanidad del camino recto. A través de Satán, Milton demuestra el efecto avasallador del lenguaje sobre la conciencia y no debe olvidarse en este punto el severo rechazo que Milton sentía frente a estas formas discursivas.

A lo largo del poema, todos los discursos y razonamientos de Satán se desmantelarán ante la realidad y la razón más clara, menos enrevesada, de los agentes celestiales. Pero en los primeros versos, en ausencia de otra voz que le contradiga, Satán adquiere una dimensión y un carácter digno de los más grandes héroes griegos: “We see Satan so clearly that we can hardly see anything else, and though conscious, we are not always or inescapably conscious, of the strength and authority of the forces which control him” (Rajan, 109). Así por ejemplo, al dirigirse a Belcebú, se precia de haber hecho temblar el trono de Dios: “His utmost power with adverse power oppos’d / In dubious Battel on the Plains of Heav’n / And shook his throne” (*PL I*, 103-5), todo ello, con la finalidad de oponerse a lo que él llama “the Tyranny of Heav’n” (*PL I*, 124). La retórica de guerra y resistencia que emplea Satán a lo largo en el libro primero del *Paraíso perdido* tiene mucho en común con las arengas que dirigían los héroes de la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida* a sus ejércitos, protegiendo su ánimo ante la euforia de la victoria o la desesperación de la derrota. Satán es el adversario y su capacidad para construirse como héroe trágico

mediante la palabra lo caracteriza como enemigo peligroso frente al hombre, pero ridículo frente a Dios:

with reiterated crimes he might  
Heap on himself damnation, while he sought  
Evil to others, and enrag'd might see  
How all his malice serv'd but to bring forth  
Infinite goodness, grace and mercy shewn  
On Man by him seduc't

(*PL I*, 214-219).

La palabra, arma inútil ante la omnisciencia divina, es sin embargo el instrumento que emplea Satán en su soberbia para engañarse a sí y a la tercera parte de los ángeles del cielo: “with high words, that bore / Semblance of worth, not substance, gently rais'd / Thir fainting courage and dispel'd thir fears” (*PL I*, 528-30). También después de la expulsión de los ángeles, la palabra de Satán tiene la capacidad de conmover y elevar a los espíritus, aun cuando se hallan maltrechos y vencidos en el infierno. El *Paraíso perdido* hace especial énfasis en torno a esta capacidad sermocinal para mostrar tanto el peligro inherente en la mentira como la abyección de quien se engaña o se deja engañar. En todo caso, detrás de las arengas para inspirar al furor guerrero se esconde el vacío y el ridículo pues creerse superior a un enemigo invencible sólo tiene un resultado cuando llega el combate: la muerte. El discurso de Satán es una crítica directa al heroísmo guerrero y sirve, en consecuencia, como punto de contraste para el heroísmo del amor que poco a poco se expone en el poema.

En cuanto a la retórica y el heroísmo guerrero, Satán sirve también para reflejar los prejuicios y equivocaciones de la humanidad. Como guerrero y mentiroso, Satán comparte con la humanidad la capacidad para torcer el lenguaje a su conveniencia y fingir e inspirar por la mentira pasiones desmedidas que nublan la razón y doblegan la voluntad:

and care  
Sat on his faded cheek, but under Brows  
Of dauntless courage, and considerate Pride  
Waiting revenge: cruel his eye, but cast  
Signs of remorse and passion to behold  
the fellows of his crime

(PL I, 601-6).

Esta descripción del modo en que Satán se prepara para hablar a sus cohortes antes de derramar “tears such as Angels weep” (PL I, 620) muestra la forma casi humana en que Satán finge sinceridad al mostrarse presa de una pasión excesiva, tan fuerte que le hace perder la compostura. Desde el punto de vista hipocrático —y acaso del sentido común— las alteraciones físicas son, antes que prueba de sinceridad, síntoma de una naturaleza desequilibrada incapaz de discernir lo real de lo aparente. Satán emplea un lenguaje que busca conmover mediante demostraciones excesivas de emoción, un lenguaje corrompido y que mueve al engaño y aparta del bien. El enemigo funciona de este modo como un reflejo del modo en que la humanidad caída emplea equivocadamente uno de sus dones más elevados: la palabra<sup>65</sup>.

La crítica en torno a las formas vacuas de discurso, heroísmo y aun de amor, se desarrolla con mayor profundidad a lo largo del Libro II: los seguidores de Satán discuten “with words cloath’d in reasons garb” (PL II, 226) sobre la actitud y las acciones que adoptarán desde la derrota. Los demonios Moloc, Belial y Mammon toman la palabra proponiendo, respectivamente, hacer la guerra, soportar dignamente el destierro y buscar la paz. Las respuestas con que los propios demonios rechazan cada uno de estos planes evidencia que ninguna opción es tan heroica como la hace parecer la retórica hipócrita de quien la propone. Así por ejemplo, la guerra suicida es rechazada porque carece de dignidad: “I laugh, when those who at the Spear are bold / And vent’rous, if that fails them, shrink and fear / What

---

<sup>65</sup> Por esta relación entre la palabra y el mal, los primeros libros del *Paraíso perdido* también pueden leerse como un “sermon on the strength of evil; because you see Satan created as he is, huge in the magnificence with which the first books surround him, you are compelled to know him as the Prince of Darkness and to admit his dominion over the forces of history” (Rajan, 118).

yet they know must follow, to endure / Exile, or ignominy, or bonds, or pain” (*PL* II, 204-7) y, unos versos más adelante, Belcebú asegura que la paz con el creador no puede llevarse a cabo “What peace can we return, / But our power, hostility and hate, / Untam’d reluctance, and revenge though slow” (*PL* II, 335-7). Cada uno de los demonios abraza alguno de los modelos clásicos del heroísmo, pero esos modelos son rechazados durante la discusión porque la realidad se impone por encima de las construcciones discursivas: llevar a cabo cualquiera de esos planes implica contradecir la causa de su rebelión. Al dismantelar de este modo los modelos clásicos del heroísmo, el *Paraíso perdido* prepara el espacio para un nuevo modelo, más acorde con la doctrina cristiana reformada y el humanismo:

With the striking portrait of Satan in Books I and II, Milton prompts the readers to begin a poem-long exploration and redefinition of heroes and heroism, the fundamental concern of epic. Often he highlights discrepancies between Satan’s noble rhetoric and his motives and actions; also, by associating Satan with the heroic genres and the great heroes of literary tradition, he invites the reader to discover how he in some ways exemplifies but in essence perverts those models (Lewalski, 464).

Rechazados los planes de los tres demonios —y los modelos de heroísmo que cada uno representa— Belcebú propone atacar la nueva creación y a quien ella habita: “Seduce them to our Party, that thir God / May prove thir foe, and with repenting hand / Abolish his own works” (*PL* II, 568-70). El plan incorpora las razones esgrimidas a favor y en contra de las alternativas rechazadas: si como especularon los demonios, el Padre mantendrá con vida a los rebeldes por venganza y creó al hombre por amor, entonces la venganza perfecta consistirá en lograr que el creador destruya, pues de ese modo quedaría demostrado que también Él se equivoca y que no es, en consecuencia, una auténtica divinidad. Con este razonamiento el campo de batalla se desplaza de lo externo a lo interno, de lo circunstancial a lo esencial y así, a través de las intenciones del enemigo, se caracteriza el lugar y la forma en que debe buscarse al héroe y sus acciones. El paralelismo se refuerza cuando la comitiva infernal reconoce la necesidad de señalar un enviado único para ejecutar el plan: “for on whom we send, / The weight of all and our



last hope relies” (*PL II*, 415-6). El alcance de la misión produce silencio y titubeos entre los ángeles caídos quienes no son, en realidad, tan bravos como quieren aparentarlo con palabras:

and expectation held  
His look suspence, awaiting who apeer’d  
To second, or oppose, or undertake  
The perilous attempt: but all sat mute  
Pondering the danger with deep thoughts; and each  
In others count’nance read his own dismay  
Astonishd: none among the choice and prime  
Of those Heav’n-warring Champions could be found  
So hardie as to proffer or accept  
Alone the dreadful voyage; till at last  
Satan, who now transcendent glory rais’d  
Above his fellows, with Monarchal pride  
Conscious of highest worth, unmov’d spake  
(*PL II*, 417-429).

Satán se ofrece inmediatamente como voluntario y utilizando tropos comunes al amor y a la política asegura que, puesto que se le reconoce la mayor gloria, así también, ha de enfrentar los mayores peligros: “for the general safety he despis’d / His own” (*PL II*, 481-2). Su sacrificio, aparentemente puro y desinteresado, se demuestra hipócrita cuando apenas terminado su discurso, “rose / The Monarch, and prevented all reply / Prudent, least from his resolution rais’d / Others among the chief might offer now / (Certain to be refus’d) what erst they feard;” (*PL II*, 466-70). Las acciones de Satán —en un claro paralelismo al sacrificio voluntario del Hijo— están motivadas por un amor excesivo a sí mismo que, naturalmente, le hace desconfiar de sus aliados y, si bien toma sobre sí los riesgos inherentes a la empresa, no lo hace sino para asegurar su sitio como líder y disuadir a sus seguidores de intentar un golpe de estado. De ahí que no espere respuesta de la asamblea e imponga un prudente silencio de modo que nadie se ofrezca a seguirlo y queden todos por cobardes; así, al distorsionar la percepción de los ángeles, asegura que no encontrarán lo poco de virtud que aún poseen “for neither do the Spirits damn’d / Loose all thir vertue;” (*PL II*, 482-3) para volver la mirada hacia el Padre o para rechazar a un líder fallido y tan

temeroso de ellos, como ellos de Satán. Como se ve, el dominio que Satán ejerce sobre sus seguidores depende de sus excepcionales dotes retóricas que mueven tanto a la razón como a las emociones:

Early modern accounts of thought portray making a decision as both an active and a passive process: the mind can both act and be acted upon. Passions are both passive and active: they are caused by some stimulus, yet themselves cause bodily motions, thoughts, volitions, and even other passions. The rational mind can control passions but is also controlled by passions, and writers will emphasize one power or the other depending upon the sense of human nature or upon their theological or political learnings. Deliberation is an act of will that is driven by both passion and reason, and persuasion thus involves both passion and reason; reason by itself, in the opinion of many writers, is unpersuasive (Staines, 97-8).

Satán no es entonces un mero sofista que engaña al intelecto, también se presenta capaz de despertar pasiones en los espíritus que subyuga. Este método permite a Satán convencer a Pecado y Muerte de abrir las puertas del infierno y escapar hacia el caos. El diálogo de Satán con sus hijos también funciona —por contraste— como el fondo sobre el cual más adelante se dará relieve y profundidad a las virtudes del amor y el heroísmo. La trinidad negativa que conforman Satán, Pecado y Muerte es una parodia de la trinidad divina que, como tal, parte de la misma palabra —el amor— pero distorsiona su significado por completo. *Sin*, la primogénita de Satán, nace de su padre y se vuelve de inmediato objeto de su afección pero, a diferencia de la relación pura y fructífera que se establece entre el Padre y el Hijo en el cielo, el amor de Satán es una forma bastante transparente de narcisismo estéril:

I please'd, and with attractive graces won  
The most averse, thee chiefly, who full oft  
Thy self in me thy perfect image viewing  
Becam'st eamour'd, and such joy thou took'st  
With me in secret, that my womb conceiv'd  
A growing burden

(*PL II*, 762-7).

La unión incestuosa tiene como fruto a la esterilidad misma: la muerte. *Death* es una parodia del Espíritu y su forma fantasmal no deja de recordar *the shadow of death* que en el Antiguo Testamento se pasea

por la tierra. Las relaciones entre Satán, *Sin* y *Death*<sup>66</sup>, además de una clara parodia de la Trinidad son una figura cuidadosamente construida para evidenciar la deformación horrible del amor cuando éste se dirige a uno mismo o a las apariencias: “Satan is an incestuous self-lover, a narcissist who is unable to break out of an inwardly directed self-regard to love God or another being. The narcissistic nature of Satanic love is especially evident in his daughter Sin’s vivid description of her birth” (Low, 184). Por su naturaleza narcisista o egocéntrica, el amor que Satán profesa a su familia es una perversión del término tanto como el incesto es una perversión de la familia. El fruto de este amor perverso, de ese afecto desmedido por uno mismo<sup>67</sup> es la carnalidad que surge y se alimenta de sí, que nada crea y en nada beneficia a quien lo cosecha. Así lo demuestra la situación de perpetua gestación y desgarramiento en que vive la hija y concubina de Satán, es una carne que por estar volcada sobre sí —como decía Lutero— está condenada al sufrimiento en una interpretación casi literal del *incurvatus in se*:

Luther held that flesh, according to St. Paul, “means everything that is born of the flesh, i.e. the entire self, body and soul, including our reason”. Fleshliness or carnality, from this point of view, is fundamentally the condition of egotism or self-regard —the condition of being, as Luther wonderfully put it in Latin, “*incurvatus in se*” (“curved in upon oneself”). Being “spiritual”, from this point of view, would be a matter of being turned away from self-regard (Strier, 29).

El amor fingido con que se conduce la familia de Satán también es una deformación de los valores familiares: justificándose en el amor y la lealtad filiales, los guardianes de la puerta abandonan su deberes en detrimento de la obediencia debida al creador. La decisión parece sencilla y hasta comprensible pues mientras el Padre los ha condenado al infierno, Satán promete en cambio recompensarlos con un reino “where Thou and Death / Shall dwell at ease” (*PL* II, 840-1). La falacia aquí es bastante sutil pues

---

<sup>66</sup> Conservo aquí los nombres en inglés para evitar las ya conocidas disparidades de género al traducir sus nombres: *el* Pecado como *hija* de Satán y *la* Muerte como su *hijo*.

<sup>67</sup> La soberbia es, esencialmente, una corrupción del amor —una forma de *cupiditas*— pues el anhelo o el apetito que debería dirigirse hacia aquello que puede otorgar o contribuir a la perfección, se acumula sobre el propio sujeto anhelante como si fuera capaz de perfeccionarse por sí mismo. Es esta la soberbia de Satán “who brings / A mind no to be changed by Place or Time” (*PL* I, 252-3).

aunque Satán cumple su promesa al final, es claro que no puede disponer de ese reino para sus hijos. La demostración de su amor está, por lo tanto, basada en una mentira que se ve reforzada por un malentendido respecto del amor filial, como bien lo explica *Sin*: “Thou art my Father, thou my Author, thou / My being gav’st me; whom should I obey / But thee, whom follow?” (*PL II*, 864-6). Es clara en este pasaje la presencia de los tropos caballerescos en donde los vasallos, justificándose en un orden de valores alternativo, traicionaban la lealtad debida a su auténtico señor. El amor que Satán profesa a su familia se demuestra fingido cuando se considera que sólo lo respaldan promesas vacías y su objeto no es otro que el de usar a sus hijos como instrumentos de venganza. El manejo de la razón y las pasiones que Satán realiza en este episodio demuestra que su elocuencia es una perversión del arte oratoria pues, por más que permita convencer a sus destinatarios, los despersonaliza al reducirlos a meros instrumentos y al emplear la hipocresía como otra herramienta retórica.

La hipocresía era sin duda una preocupación importante para la sociedad en la Inglaterra renacentista y su literatura. Ello facilitó sin duda, la empatía entre el lector y Satán, lo que acaso debiera servir como base de reflexión para que el lector del poema juzgue su comportamiento cotidiano en relación con el destino de su alma. Más aún cuando se presenta un contrapunto de virtud e inocencia en el arcángel Uriel quien, indefenso contra el engaño, señala a Satán el camino hacia el Edén porque: “Neither Man nor Angel can discern / Hypocrisie, the only evil that walks / Invisible, except to God alone” (*PL III*, 682-4). Esta explicación es, por supuesto, una advertencia velada para la humanidad caída que sospecha y se preocupa por la hipocresía, enfrenta al lector con su naturaleza corrupta pues “goodness thinks no ill / Where no ill seems” (*PL III*, 688-9) y, si el lector puede pensar mal —es capaz de comprender los subterfugios de Satán—, es porque ya tiene la experiencia del pecado. La importancia de estas observaciones no es poca, porque hace comprensible que el mundo entero tenga que ser —

dentro y fuera del poema— transformado después de la caída. El conocimiento del bien y del mal no es en el *Paraíso perdido* un problema meramente teórico sino esencialmente pragmático puesto que el modo de vivir, de relacionarse con otros y aun de razonar, está determinado por ese conocimiento: quien conoce el mal y es capaz de realizarlo se condena a sospecharlo en sí mismo y en los otros, en toda acción o pensamiento por inocente que sea.

Es por esto que se hace necesario explicar y justificar a la providencia en un poema épico, porque dado que la humanidad caída conoce el mal, está condenada a desconfiar hasta del amor puro del Padre. Este infierno interior persigue a Satán hasta el interior del Edén puesto que, apartado ya por completo de la Providencia, desconfía del resultado de sus acciones y presiente que todo anhelo terminará en fracaso:

horror and doubt distract  
His troubl'd thoughts, and from the bottom stirr  
The Hell within him, for within him Hell  
He brings, and round about him, for from Hell  
One step no more then from himself can fly  
By change of place: Now conscience wakes despair  
That slumberd, wakes the bitter memorie  
Of what he was, what is, and what must be  
Worse; of worse deeds worse sufferings must ensue  
(*PL IV*, 18-26).

En el monólogo que le inspira la visión de la creación, Satán recuerda el camino que lo ha llevado hasta ahí y llega a comprender en qué modo la desconfianza —ese infierno interior— transforma la experiencia vital al impedirle escapar de su tormento interior: “he cannot win love, or find sensual delight, or enjoy sensuous refreshment or ease there. Instead, he sees ‘undelighted delight’ and feels more intensely than before the agony of his own loneliness, lovelessness, and unsatisfied desire” (Lewalski, 464). Tras llegar a esta comprensión, Satán concluye, casi con sensatez, que él mismo es responsable de su tormento puesto que libremente se apartó del Padre y renunció al amor y la distinción que tuvo en el cielo:

This —the perpetual echoing of rejected love— is the descending spiral, with its “lowest deep” opening to reveal a still “lower deep” (4.76) into which the damned have thrown themselves. In Satan’s eyes, love and hatred have become efficiently interchangeable, because they are equally painful to a being who has cast himself off from all heartfelt relationships with any other being (Low, 174).

Esta nueva igualdad conceptual que Satán establece entre el amor y el odio es lo que permite a su intelecto dar un giro —una vez más, bastante comprensible para quien vive después de la caída— a la lógica de la responsabilidad: puesto que la pérdida de ese lugar preponderante lo llevó a rebelarse, y el Padre sabía de antemano que habría de quitárselo en favor del Hijo, acaso ese amor no fuera sino una trampa desde el principio. Una hipocresía como la que él mismo ha desarrollado ante *Sin* y *Death*. Si el Padre no le hubiese dado la libertad y la gloria, entonces el orgullo y la rebelión habrían sido imposibles:

whom hast thou then or what t’ accuse  
But Hav’ns free love dealt equally to all?  
Be then his Love accurst, since love or hate  
To me alike, it deals eternal woe  
(*PL IV*, 67-70).

El conocimiento del mal transforma la percepción del mundo y la vida en todos sus aspectos. El intelecto caído no puede disfrutar de la presencia divina, pero de ello no puede culparse al Padre, sino al modo en que la naturaleza caída se proyecta en juicios, percepciones y experiencias y obliga rechazar la bondad porque sospecha en ella una torcida intención. Es esta una magnífica alegoría del modo en que el pensamiento reformado consideraba inútil cualquier esfuerzo para alcanzar la salvación si no se recibía la gracia divina y se abandonaba al intelecto en favor del amor absoluto, irracional, a Dios. El amor puro lleva a la salvación, el intelecto rebaja al amor y lleva, en consecuencia, al sufrimiento.

Así ocurre con Satán, quien, después de sus razonamientos torcidos —y acaso demasiado humanos—, es atacado por sufrimientos, alteraciones y malestares enteramente físicos que descubren su identidad a Uriel: “each passion dimm’d his face / Thrice chang’d with pale, ire, envie and despair, /

Which marrd his borrow'd visage, and betraid / Him counterfet" (*PL IV*, 114-7). Al experimentar estas alteraciones, Satán demuestra la concepción de continuidad que Milton admitía entre lo espiritual y lo físico, por eso la mera presencia de Satán en el Edén le causa sufrimientos incontrolables: "the more I see / Pleasures about me, so much more I feel / Torment within me, as from the hateful siege / Of contraries" (*PL IX*; 119-22). Esta concepción resulta esencial también para comprender el proceso de corrupción de la humanidad y las acciones que Satán lleva a cabo con ese objeto.

La continuidad entre lo físico y lo psíquico es lo que permite a Satán aproximarse a Eva en sueños y sembrar en ella la semilla del deseo incontrolado. Transformado en sapo, Satán inspira en ella sueños que despiertan el apetito y, al mismo tiempo, empiezan a corromper el intelecto. El apetito soñado, sin embargo, no deja por ello de ser apetito y menos aún cuando es un apetito ingobernable que resuena con fuerza en ese ser creado no de tierra, sino de sangre, carne y hueso. Afortunadamente, traicionado por sus propios tormentos, Satán es descubierto por los ángeles que protegen el paraíso y apartado del lecho de Eva antes de que pueda cumplir con su objetivo.

Como se explica más adelante, en el Libro IX, no es sólo Satán quien ejerce acción misteriosa sobre Eva y sus apetitos; también ella causa arrebatos de pasión en su enemigo; el amor y la pureza que inspira Eva antes de su caída, es casi suficiente para salvar al género humano pero se ve superado, una vez más, por la desconfianza a que Satán está condenado por el pecado y que lo obliga a vivir conforme al odio y en constante búsqueda de venganza:

That space the Evil one abstracted stood  
From his own evil, and for the time remaind  
Stupidly good, of enmitie disarm'd,  
Of guile, of hate, of envie, of revenge;  
But the hot Hell that always in him burns,  
Though in mid Heav'n, soon ended his delight,  
And tortures him now more, the more he sees  
Of pleasure not for him ordanin'd

(PL IX, 463-709).

No es casual que sea Eva quien causa tal conmoción en Satán pues, además de estar dotada de gran belleza física, fue creada para ser inspiración y ayuda en la búsqueda del perfeccionamiento, para inspirar y alentar, a través del amor, el anhelo del Padre en la humanidad: “For Eve and for Adam, as for Milton himself, the relation of human to human is the speculum that makes wisdom, and thus true self-knowledge, possible” (Dipasquale, 51). Esta cualidad especular de la belleza de Eva obliga a Satán a reconocerse como es y renunciar a la belleza del sentimiento amoroso que le provoca la mujer para, en vez de ello, emplear la conmoción pasional como herramienta para la destrucción de la humanidad:

She fair, divinely fair, fit Love for Gods,  
Not terrible, though terrour be in Love  
And beautie, not approacht by stronger hate,  
Hate stronger, under shew of Love well feign'd,  
The way which to her ruin now I tend

(PL IX, 489-93).

Así como utilizó un hipócrita amor filial para convencer a *Sin* y *Death* de abrir las puertas del infierno, así se plantea ahora utilizar el amor para seducir a Eva. Así como la conmoción que la visión de Eva provocó en Satán enfrentó a este con su verdadero ser; la fingida pasión de Satán servirá para nublar la razón de Eva y convencerla de cometer un acto contrario a su naturaleza. El amor hipócrita funciona como un espejo distorsionado que permitirá deformar a los inocentes hasta que, por más que sean incapaces de desear o concebir el mal, puedan caer víctimas del engaño y actuar, por amor, en contra de la sabiduría. Convencer a Eva de ignorar su mejor conocimiento es más sencillo para Satán en ausencia de Adán “whose higher intellectual more I shun” (PL IX, 483) porque esa ausencia no sólo se traduce en la falta de guía y soporte racional para Eva —de ese espejo que devuelve la auténtica imagen—, sino también en la ausencia del ser amado para quien fue creada y por cuya mera presencia sería imposible toda seducción.



En consecuencia, Satán se presenta ante ella disfrazado de razón y de belleza: “pleasing was his shape, / And lovely, never since of Serpent kind / Lovelier” (PL IX, 503-5). La belleza física busca causar en ella la misma abstracción de que Satán acaba de ser víctima y, en razón de ello, la confianza necesaria para corromperla. La razón sirve para escoger las maneras con que se aproxima a ella “Fawning, and lick’d the ground whereon she trod” (PL IX, 526) y el discurso preciso para llamar su atención y terminar de ganar su confianza. Tanto la belleza, como las maneras y el discurso de Satán están a la altura de las más elevadas tradiciones del amor cortés y de los sonetistas del *dolce stil*:

Wonder not, sovran Mistress, if perhaps  
Thou canst, who art sole Wonder, much less arm  
Thy looks, the Heav’n of mildness, with disdain,  
Displeas’d that I approach thee thus, and gaze  
Insatiate, I thus single, nor have feard  
Thy awful brow, more awful thus retir’d  
(PL IX, 532-7).

Las palabras de Satán llevan también en su cadencia y su contenido todo aquello que Milton rechazaba en el *Arte de amar* de Ovidio: la elegancia retórica, la finalidad seductora y la falta de veracidad. Satán se muestra como un excelente artesano que instrumenta las emociones para dirigir a Eva en la búsqueda de un bien ilusorio que terminará siendo su perjuicio: “Into the Heart of *Eve* his words made way” (PL IX, 550). La cuidadosa articulación del discurso de Satán, unida a la apariencia externa con que ha dotado a la serpiente, crean un efecto tal que, unido a la inocencia de Eva, hacen imposible toda desconfianza ante el súbito poder sermocinal de la serpiente —una abierta contradicción a todo lo que sabe— y al amor —contrario a la naturaleza misma de la creación — que le declara. Eva, inocente e infatuada, no sólo no se aparta de tal abominación sino que, por el contrario, inquiera cómo es que la serpiente ha llegado a ese estado; al extraer esta reacción de Eva, puede decirse que Satán ya ha concluido su trabajo: ha logrado que Eva dude de todo lo que sabe y conoce de cierto: “Beasts, whom God on thir Creation-Day / Created mute to all articulate sound; / The latter I demurr” (PL IX 556-8), dicho de otro

modo, al dudar, Eva se aparta ya de los deberes que el amor a Dios exige: la fidelidad, la confianza y la fe.

Satán explotará esa duda que ha provocado por medio de la pasión y del amor fingido para concluir su trabajo destructor. Lo mismo que ya hizo en sueños, describe a Eva el fruto que ha causado el maravilloso cambio en términos deseables para el apetito: “fruit of fairest colours mixt, / Ruddle and Gold” (*PL IX 577-8*), “Grateful to appetite, more pleas’d my sense / Then smell of sweetest Fenel” (580-1); como un bien cuya posesión o disfrute es envidiable: “All other Beasts that saw, with like desire / Longing and evying stood, but could not reach” (591-3); y, finalmente, como apetecible para el cuerpo y el espíritu: “such pleasure till that hour / A Feed or Fountain never had I found” (596-7) y “Thenceforth to speculations high or deep / I turnd my thoughts” (602-3). Para terminar su labor, “like many romance heroes, Satan enters a Garden of Love and courts its lady with exaggerated Petrarchan compliments” (Lewalski, 464), y le asegura que al fruto debe la preclara apreciación de la belleza y perfección de Eva; también como un fingido amante que prepara la traición, prefiere llevarla al pie del árbol de la ciencia antes que decirle de qué fruto está hablando.

La estrategia es perfecta porque apela a todos los posibles deseos del ser humano: el placer físico, el perfeccionamiento espiritual, la envidia de terceros y, por supuesto, la apreciación de uno mismo. Inspirando con tanta intensidad el deseo del fruto, Satán no encuentra gran dificultad para demostrar —con falsos argumentos que bastante ha probado ya en sí mismo— que la prohibición divina es simplemente un acto de egoísmo cuya finalidad es reservar para el envidioso Padre el disfrute de tan deseable fruto: “with shew of Zeal and Love to Man, and indignation at his wrong / New part puts on, and as to passion mov’d” (*PL IX 665-7*). He aquí la gran falacia en torno a la naturaleza y origen del mal, y no es coincidencia que Milton sugiera que ha sido el enemigo de la humanidad quien ha inspirado este

modo de pensar, comparando su discurso con el de los más elocuentes oradores de Atenas y de Roma: “Shall that be shut to Man, which / to the Beast is open?” (PL IX 691-2), “God therefore cannot hurt ye, and yet be just; / Not just, nor God” (PL IX 700-1) “Why then was this forbid? Why but to awe, / Why but to keep ye low and ignorant / His worshippers” (PL IX 703-5). En todas estas palabras de la serpiente se aprecia la lógica del amor no correspondido, que otorga beneficios a quien no los merece, que castiga sin motivo o que, en todo caso, sólo desea mantener la relación de dependencia entorpeciendo la búsqueda de igualdad.

La falacia es clara: o bien Dios ama a la humanidad y por lo tanto la prohibición y el castigo carecen de sentido pues el amor no prohíbe la búsqueda del bien; o bien Dios no ama a la humanidad y justo es quebrantar su mandatos, pues tienen su origen en la envidia y la opresión. Incapaz de desarticular esta falacia, tanto por su estado de inocencia, como por la influencia emocional que sobre ella ejerce la serpiente, Eva se decanta por la primera opción: no puede dudar del amor de Dios y se muestra en consecuencia propicia a admitir los atributos que la serpiente atribuye a ese amor. Escoge, de entre ambas falacias, la que menos se aparta de lo que sabe de Dios, la que le permite confiar en el amor del Padre; dicho de otro modo, aunque peca, peca con inocencia.

La tentación de Eva es una compleja articulación de los discursos emocionales que hasta ahora se han analizado. Si se parte de la intención inocente de Eva, su caída, “as is often noted, closely follows the account in *Protagoras* of involuntary error. Misled by the serpent into thinking that she will be happier if she disobeys the command of God, she chooses an apparent good that is really an Evil” (Samuel, 166). Si bien esta es una noción platónica, el proceso por el que Satán la induce al error tiene elementos claramente retóricos porque “Mentir es un acto intencional. Se funda en la libertad, o sea, en el hecho de que la conciencia humana puede rebasar la realidad, distanciarse de ella, encubrirla y rechazarla”

(Safranski, 243) y es esta la característica del *Arte de amar* que Milton rechazaba. Pero no sólo puede atribuirse el engaño a un error intelectual puesto que, como también lo señala Platón en el *Fedón*: “(83c) El alma de cualquier humano se ve forzada, al tiempo que siente un fuerte placer o un gran dolor por algo, a considerar que aquello acerca de lo que precisamente experimenta tal cosa es lo más evidente y verdadero, cuando no es así” (Platón : 1988a, 77) y ese es el sentido de la tentación sensorial que emprende Satán al ensalzar la apariencia y características físicas del fruto prohibido. Esta atracción sensorial casi irresistible es “in other words, that universal “concupiscence” about which St. Augustine and St. Thomas (among others) wrote so much” (Low, 18). La combinación de ambos aspectos dota a todo el proceso de una verosimilitud casi incontestable y es elocuente respecto a la concepción renacentista en que “the alteration of the soul and the alteration of the body are mutually interactive and shape each other. Neither can be isolated” (Hampton, 273-4). La interacción de ambas tentaciones y las alteraciones que causa, actúa con tanta fuerza que Satán termina su discurso con un enunciado al mismo tiempo imperativo y permisivo: “Goddess humane, reach then, and freely taste” (*PL IX*, 733).

Así termina Satán su obra destructora; a partir de ese momento, el amor —confundido por el pecado y la caída— será una combinación deforme del placer físico y la ambición intelectual, que aparta constantemente a la humanidad del Padre porque “Eve and Adam, after her break in faith in disobeying God’s commands, reverse the scale of values, thinking to raise knowledge above trust, and thus fall from love and wisdom, faith and knowledge, all at once” (Samuel, 117). Con la alteración de la naturaleza humana que provoca la caída, se introduce también la mutabilidad al mundo, la guerra entre el tiempo y el anhelo de la que hablaba Agustín de Hipona y el temor constante de la insatisfacción tanto en el saber, como en el amor.

## 2. El Padre

En el universo narrativo del *Paraíso perdido*, el Padre personifica a la razón providencial cuyos motivos y procedimientos Milton pretende explicar al entendimiento humano. Consciente de las limitaciones de un intelecto caído y circunscrito por el lenguaje humano, Milton apela a la musa antes de intentar hablar del inefable creador: “Shine inward, and the mind through all her powers / Irradiate, there plant eyes, all mist from thence / Purge and disperse” (*PL* III, 52-4). En el Libro VII, Milton nombra a la musa: “Descend from Heav’n *Urania* by that name / If rightly thou art call’d” (*PL* VII, 1-2), y su identidad amerita algunas consideraciones.

La interpretación más difundida es la que adopta Shawcross en sus anotaciones a la edición del *Paraíso perdido*; desde esta perspectiva, se identifica a la Urania del *Paraíso perdido* con la musa de la astronomía —por su dominio del cielo—, o con el espíritu divino<sup>68</sup>. Pero si se tiene en cuenta la profunda afinidad entre Milton y Platón, es concebible agregar otro aspecto a la interpretación en torno a la musa, relacionado directamente con el amor como vehículo hacia la divinidad. Por una parte, y como se desprende del *Fedro*, Platón asociaba a Urania con los discursos humanos y divinos, porque hacía posible llegar a la auténtica belleza y a los pensamientos más elevados. Por otra parte —y en perfecta congruencia con lo anterior— el *Banquete* expone que Urania, cuando acompaña a Eros, lo perfecciona y eleva : “(81a) puesto que no todo amor ni todo Eros es hermoso ni digno de ser alabado, sino el que nos induce a amar bellamente” (Platón : 1988b, 206) y es la musa Urania quien se encarga de elevar al amor de la belleza hasta la búsqueda del auténtico bien.

---

<sup>68</sup> En su primera nota al libro VII, Shawcross señala que Urania, “Usually identified as the Muse of astronomy, the meaning of whose name (heavenly) emphasizes Milton’s invoking of divine inspiration. In Prov. viii Wisdom, “from the top of high places” tells the sons of men of the creation, the subject of this book. But here the reference seems to be to the spirit of God as in the invocations in books I, III and IX”.

En este sentido, cuando Milton encomienda su discurso a la musa Urania, no sólo busca ayuda para escudriñar el cielo e inspiración para elevar su discurso por encima de los límites de la mortalidad y de la existencia postlapsaria, sino que estaría también buscando al Padre a través del anhelo que el de Hipona llamaba *caritas* y en el que Lutero encontró consuelo al terror que le inspiraba su iniquidad. La invocación a Urania implica por lo tanto un llamado al espíritu del Padre que transmite su gracia al hombre, que inspiró a los profetas y otorgó a los apóstoles el don de lenguas. Dicho de otro modo, Milton reconoce a través de la invocación de Urania que, si bien el lenguaje es un camino hacia el conocimiento, su poesía sólo puede alcanzar el ideal al que aspira si recibe el auxilio del amor puro, porque el único camino hacia el conocimiento del Padre es, precisamente, el amor que en Él se inspira y a Él se dirige.

El *Paraíso perdido* contiene pocas intervenciones directas del Padre y pocas son también las ocasiones en que directamente toma la palabra; cuando lo hace, tiende a expresar emociones que minan constantemente la lógica de la antinomia entre el mal y la providencia. Así por ejemplo, en el Libro III, el Padre se lamenta desde su omnisciencia de la ingratitud de sus criaturas que por libre voluntad escogen la caída y renuncian al amor que Él les ofrece: “whose fault? / Whose but his own? ingrate, he had of mee / All he could have; I made him just and right, / sufficient to have stood, though free to fall” (*PL* III, 96-99). Las pocas pero elocuentes palabras del Padre a lo largo del poema tienen, como en este ejemplo, una importancia central para dirimir los principales conflictos teológicos respecto a la providencia y la existencia del mal. Si como ya se ha señalado, la aparente antinomia se resuelve al exponer el auténtico significado de las palabras, cuando el Padre toma la palabra, suele ser la voz que explica, de manera directa y elocuente, ese significado.

La libertad es el primer tema que aborda el Padre y resulta, sin duda, esencial para disolver el problema de la providencia. La libertad implica la agencia y la responsabilidad del ser humano en la creación de sus condiciones de vida; y por lo tanto es la única lógica que en el *Paraíso perdido* puede explicar la condición humana en el mundo y en relación con el Padre. En cuanto a la libertad, lo mismo que en torno a muchos otros asuntos, la concepción es ancilar al amor pues sólo quien es libre puede amar y, para demostrar ese amor, obedecer como lo exige el Padre. La ley, el amor y el sentido la historia desaparecen sin la lógica de la libertad:

Freely they stood who stood, and fell who fell.  
Not free, what proof could they have givn sincere  
Of true allegiance, constant Faith or Love  
Where onely what they needs must do, appeard,  
Not what they would? What praise could they receive?  
What pleasure I from such obedience paid,  
When Will and Reason (Reason is also choice)  
Useless and vain, of freedom both despoild,  
Made passive both, had serv'd necessitie,  
not mee

(*PL III*, 107-111).

Carentes de libertad, los ángeles y los seres humanos serían también incapaces de amor, incapaces, si- quiera, de percibir el amor del Padre pues donde no existe incertidumbre, tampoco puede haber fe. La libertad es por ello prueba inequívoca del amor que el Padre ofrece a sus criaturas, pues las hace dignas de entablar una relación de relativa igualdad con él: así como el Padre escoge emprender la creación y extender la mano hacia sus criaturas, así también la humanidad y los ángeles pueden escoger entre aceptar o rechazar el amor del Padre o, dicho de otro modo, el destino que para ellos *desea* sin llegar a imponerlo.

Como presupuesto lógico, el libre albedrío no constituye una respuesta directa al problema de la providencia, sino que, por sus consecuencias e implicaciones, demuestra que la antinomia entre el amor del Padre y la existencia del mal deriva de una interpretación tendenciosa de la libertad o, en todo caso,

de su negación total. Ahí donde existe libertad, existe también agencia, y cada ser libre es responsable de su situación por lo que cualquier reclamo respecto a la condición humana si no carece por completo de sentido, por lo menos es parcial. En este sentido la postura teológica del *Paraíso perdido* tiene su base en la libertad de desear y amar con la consecuencia lógica de que quien elige un acto, elige también sus consecuencias.

El deseo y el amor tienen su origen en una carencia, en un vacío; la libertad consiste en la capacidad de elegir con qué llenar ese vacío. En este punto, el amor que manifiesta el Padre es radicalmente distinto del amor humano puesto que su origen no está en la carencia: el Padre es omnipotente y perfecto, nada le falta y nada le es ajeno, Él es bien absoluto como dice Adán: “Thou in thy self art perfect, and in thee / is no deficiencie found” (*PL VIII*, 415-6). Dada su perfección, el Padre no puede concebirse como un ideal que la humanidad debe imitar; la mera aspiración de llegar a ser como el Padre es una forma de soberbia. En el *Paraíso perdido* y de acuerdo con la visión cristiana, el Padre no se presenta como un ideal, sino como el amor mismo que da razón al universo:

*Deus caritas est.* [...] All human history —the creation, the fall, the redemption, even eternal damnation— was the fruit of love and love alone. The movements of the universe, the cosmos itself, were intelligible in terms of love and only of love [...] For the theologians as for the mystic, the cosmos was an amatory poem. God, who is Love, created the universe through love, and all His creation is moved by love of Him and aspires to ultimate union with him. Thus a tide of love circulates unceasingly through the universe. It flows from the Father toward His creatures, and it flows back in the universal longing of the creatures for the Creator, the first and final cause (Valency, 21).

A diferencia del Padre, el ser humano —y el resto de la creación— aman porque carecen de algo, porque son seres incompletos, porque: “The inscrutable and absurd vagaries of mortal flesh demand that we impose meaning upon their delicious pleasures and random afflictions” (Schoenfeldt : 2004, 172). El amor humano es la búsqueda misma del sentido y el amor del Padre, en cambio, es el sentido de esa búsqueda.



Sin embargo, los seres creados pueden, en ejercicio de su libertad, dirigir su búsqueda de perfección en un sentido equívoco y buscar la perfección lejos del Padre. Cuando esto sucede, no es el Padre quien se aleja del hombre en un un arrebatado de ira justiciera o de inconstancia como lo lamenta el coro de *Samson Agonistes*: “thou oft / Amidst their height of noon, / Changest thy countenance, and thy hand with no regard / Of highest favours past / From thee on them, or them to thee of service” (SA 684-688); al contrario, son Satán primero y luego el hombre quienes, víctimas del error o del engaño, se apartan del Padre y buscan la perfección ahí donde sólo mora el perjuicio.

Una vez aclarados los conceptos de amor y libertad, se demuestra que el mal no consiste en que el Padre limite su amor o excluya de su favor a algunas de sus criaturas. Así lo pensaba Agustín de Hipona al señalar que “si pudiera decirse del hombre que tiene alguna naturaleza esencial, sería el hecho de no ser autosuficiente. De ahí que el hombre se vea empujado a quebrar ese aislamiento por el amor” (Arendt, 37) es decir, por la voluntad de poseer y las acciones por las que se manifiesta. Esto quiere decir que el mal no es inherente a la naturaleza humana:

El mal no es la «naturaleza» entendida como impulso, apetito, etcétera. El mal brota de la relación tensa entre naturaleza y razón, no es un acontecer natural en el hombre, sino una acción de la libertad. Hay en efecto una «inclinación» al mal, pero no una «coacción» al mismo, pues nosotros, como seres racionales, seguimos teniendo en nuestras manos el espacio de juego de la decisión para dictaminar qué impulsos han de influir en las «máximas» de la acción. Este espacio de juego es la dimensión de la libertad. Por ello el mal es el riesgo y el precio de la libertad (Safranski, 168).

Esto quiere decir que el hombre no está condenado al mal porque éste no está determinado en términos de causalidad. En tanto el mal opera en el espacio de la libertad, no existe una lógica causal que explique su presencia en el mundo. Desde esta perspectiva, la creación misma es un acto voluntario del Padre por lo que es un fenómeno absolutamente contingente, podría no existir en absoluto. Ya se ha visto que Satán esgrimió el argumento de que el amor y la libertad fueron causas de su caída, el error en este

argumento consiste en que el amor y la libertad de que él se queja no son causas sino *condiciones* de su caída; y el modo en que interpretó y actuó frente a esas condiciones constituyen la *razón* de su caída. En el *Paraíso perdido* el mal se caracteriza como un aspecto contingente de la creación y, por lo tanto, no puede explicarse causalmente; toda pregunta o argumentación que se formule en términos causales queda por completo descartada porque es incongruente con la libertad. Ahora bien, la existencia de la libertad —de la contingencia— no excluye la consecuente responsabilidad de las acciones que se tomen en ejercicio de la libertad porque la responsabilidad sólo establece vínculos con las consecuencias que desata un acto una vez que la voluntad se decanta un uno u otro sentido.

La libertad que el Padre ha otorgado a sus criaturas es entonces un don y una condena, porque ahí donde existe la libertad para juzgar y escoger, también es posible equivocarse: “Authors to themselves in all / Both what they judge and what they choose; for so / I formd them free, and free they must remain, / Till they enthrall themselves” (*PL III*, 122-5). Esta es la razón de que el Padre, además de dar la libertad, otorgue la inteligencia y la conciencia que permiten discernir y escoger de forma correcta. Aún más, ante el eventual fallo de la razón, entrega una última herramienta inconfundible y clara hasta el extremo: la ley. Así lo describe el Libro VIII en que el Padre, después de dar a Adán la bienvenida al mundo le ofrece —como un apoyo extra en la búsqueda de la felicidad— un mandamiento que debe obedecer por encima de cualquier razón:

of the Tree whose operation brings  
Knowledge of good and ill, which I have set  
The Pledge of thy Obedience and thy Faith,  
Amid the Garden by the Tree of Life,  
Remember what I warn thee, shun to taste,  
And shun the bitter consequence: for know,  
The day thou eat'st thereof, my sole command  
Transgrest, inevitably thou shalt dye;  
From that day mortal, and this happie State  
Shalt loose, expell'd from hence into a World  
Of woe and sorrow

(*PL VIII*, 323-33).

Como toda ley, este “sole command” no está formulado en términos de un juicio contingente que liga razones y fines, sino como un juicio necesario de causa y efecto; quizá es este el único caso en que ambos tipos de juicio son uno y el mismo: desobedecer es un acto voluntario, pero acarrea tras de sí efectos necesarios. Al respecto, no debe olvidarse que para Milton —como lo señala en su *Areopagitica*— y los humanistas, el conocimiento está ligado directamente al modo de vida<sup>69</sup> y que, por lo tanto, adquirir la capacidad de distinguir entre el bien y el mal, exige la experiencia del mal y todas sus consecuencias<sup>70</sup>. Cuando el hombre desobedece y rechaza por ese acto el amor del Padre, es el hombre quien, a sabiendas de que lo hace, se daña y se condena a ese infierno interior de la desconfianza que se ha explorado en el apartado referente a Satán.

En este sentido, la auténtica inocencia consiste, precisamente, en no saber qué es la inocencia. Aunque el mandamiento del Padre define en forma abstracta a la inocencia, esa definición no es, en sí misma, el saber, pues la ley exige obediencia y no necesariamente comprensión: “Lo esencial era ser justo mediante la conformidad de la voluntad, una pérdida de la inclinación a rebelarse, una aceptación otorgada de la autoridad de Dios, confianza plena, espontánea, irracional” (Singer : 1999a, 290). Esa conformidad de la voluntad plena, espontánea e irracional es lo que permite considerar a la obediencia como prueba única del amor al Padre, pues qué otra cosa es el amor sino “la superación del estado de egoísmo y el egocentrismo para llegar a un estado de simbiosis con el ser único que uno ha elegido. Ello supone una total renuncia a las tentaciones del *ego*” (Markale, 87). De ahí que amor y obediencia, tal y como se caracterizan respecto al Padre en el *Paraíso perdido*, deben estar por encima de la razón

---

<sup>69</sup> “Wherefore did he create passions within us, pleasures round about us, but that these rightly tempered are the very ingredients of virtue?” (Milton: 2008, 252) (Stephen Orgel, *trad.*).

<sup>70</sup> “And perhaps this is that doom which Adam fell into of knowing good and evil; that is to say, of knowing good by evil” (Milton : 2008, 247) (Stephen Orgel, *trad.*).

o, mejor dicho, fuera del dominio de lo racional. Así como el Padre ama a sus criaturas sin motivo porque desde su perfección nada necesita y nada anhela, el amor que el Padre espera de la humanidad no debe tener su fundamento en fines o motivos, espera un amor puro. El amor puro dirigido al Padre es, por su falta de lógica, un ejercicio absoluto de la libertad, no es sino la voluntad que ama porque así lo desea.

La contradicción entre la presencia simultánea del mal y de la providencia surge como consecuencia de la falta de pureza en el amor. Cuando el amor se justifica racionalmente se transforma en expectativa y exigencia, en algo que no ofrece, sino que pide y que, por lo tanto, implica volver al estado de egoísmo. El amor puro, tal como lo ejemplifica y lo exige el Padre, es la refutación más sencilla al problema del mal: “Amar a Dios por nada es abandonar completamente el ciclo de la retribución del que la lamentación permanece todavía cautiva, mientras la víctima se queja de su injusta suerte” (Ricoeur : 2007,67). En el *Paraíso perdido* el hombre desobedece desde la inocencia, pero aun así es el primero en apartarse de la relación armónica que sostenía con Dios; el Padre, quien sabe de antemano que esto puede suceder, no se aparta de la humanidad sino que busca y encuentra el camino para reparar esa relación.

Así pues, todas las lamentaciones y reclamos que puede formular la humanidad ante el Padre son injustas porque, ante la constancia y el amor puro del Padre, el ser humano responde con la ingratitud y la inconstancia de un mal amante: “His heart I know, how variable and vain / Self-left” (*PL XI*, 92-3), dice el Padre quien, a pesar de los defectos que conoce, no deja de ver por el bien de sus criaturas. Queda claro, pues, que ni la ley ni la providencia dan lugar al mal sino que éste es una percepción que necesariamente acompaña a quien ha perdido la inocencia de no saber en qué consiste la inocencia. A la luz de estos argumentos, debe verse que el Padre no *crea* el mal, ni *castiga* con la muerte; al contrario,

el uso que se hace de esas palabras, crear y castigar, sólo evidencia que la humanidad se esconde detrás del lenguaje para culpar al creador de la propia inconstancia pues es más sencillo renunciar a la libertad que admitirse capaz de actuar en detrimento propio. De ahí que la corrupción del hombre y su caída no pueden verse en el *Paraíso perdido* como un castigo divino, sino como el efecto de un deseo que, motivado por la arrogancia de confiar en las pasiones y en el intelecto por ellas desviado, se dirige hacia algo que agudiza la carencia y aparta de la perfección, en vez de atender a la ley cuyo objetivo es acercarlo al bien. La prohibición de comer del fruto del bien y del mal adquiere así un significado nuevo: “the apple is merely an apple. It is not a condensed encyclopedia. Its sole virtue was as a pledge; and the pledge broken, Adam and Eve win no knowledge at all in the sense of understanding, but only the experience of misery” (Samuel, 120). Desde esta perspectiva la ley no puede concebirse como un instrumento de persecución y de castigo, al contrario, se hace evidente que se trata de una herramienta importante que el hombre puede —y debe— utilizar para protegerse de sí mismo.

La ley es así un incentivo que el Padre utiliza “in Mercy and Justice both” (*PL III*, 132) pues, como lo consideraba el pensamiento reformado, el Padre ha dado la ley teniendo en cuenta la falibilidad humana y ello demuestra que, aunque el Padre no comparte las limitaciones de la humanidad, sí las considera y provee siempre para remediarlas. La ley y su exigencia de cumplimiento constituyen la justicia tal y como la entendía Lutero; pero ante esa justicia, el hombre será siempre culpable. El Padre sabe que el hombre no puede cumplir la ley a cabalidad y por lo tanto, a través de la gracia, presta su auxilio al hombre y por esto, el Padre es al mismo tiempo la exigencia sobrehumana de la ley —justicia— y la ayuda sobrehumana —misericordia— que permite su cumplimiento. Si la tragedia humana consiste en ser incapaz de justificarse, su ventura está en que siempre contará con el auxilio del Padre y así, como dice Ricoeur, coinciden: “lo trágico y lo lógico en todas las cosas: algo tiene que morir para

que nazca otra cosa más grande. En este sentido, la desgracia está en todas partes, pero en todas partes superada, en la medida en que la reconciliación prevalece siempre sobre el rompimiento” (Ricoeur : 2007, 47). En esta conjugación de tragedia y lógica, de misericordia y justicia, la historia adquiere un sentido mucho más complejo que el del maniqueísmo.

Al superar la ilusoria dicotomía entre el bien y el mal, la finalidad de la creación deja de ser la superación o destrucción del mal; la condición humana se justifica en tanto es posible llegar a la reconciliación con el Padre a través del esclarecimiento de los malos entendidos. Dicho de otro modo —y siguiendo la lógica cristiana— la desgracia de la humanidad es que ha aprendido tratar al Padre como a un enemigo cuando en realidad es su único aliado. El heroísmo no debe buscarse entonces en el furor guerrero que retratan las historias clásicas<sup>71</sup>, no debe buscarse en la batalla, sino en la reconciliación. Para Milton y los cristianos reformados, el ser humano es incapaz por sí mismo de llegar hasta ese grado de heroísmo: “Only a force from outside the self can change so fundamental and natural an orientation. Grace, as the gift of faith, effects this” (Strier, 29). La gracia es el ofrecimiento perpetuo de amistad y entendimiento que el Padre hace al hombre: “I will renew / His lapsed powers, though forfeit and enthrall’d / By sin to foul desires” (PL III, 175-7). La gracia —por lo menos en el *Paraíso perdido*— no es una fuerza irresistible porque ello negaría la libertad; la gracia no puede ser entonces una fuerza que doblegue a la voluntad, sino que se parece a una mano extendida en gesto de paz. Sin embargo, el hombre, por un malentendido, ha aprendido a ver en el Padre a un enemigo, a un juez que castiga; por eso se hace necesario un mediador que aparte al hombre de su ceguera:

Easie it may be seen that I intend  
Mercie colleague with Justice, sending thee

---

<sup>71</sup> “argument / Not less but more Heroic then the wrath / Of stern *Achilles* on his Foe pursu’d / Thrice fugitive about *Troy* Wall; or rage / Of *Turnus* for *Lavinia* disespous’d, / Or *Neptun’s* ire or *Juno’s* that so long / Perplex’d the *Greek* and *Cytherea’s* Son” (PL IX, 13-9).

Mans Friend, his Mediator, his design'd  
Both Ransom and Redeemer voluntarie,  
And destin'd Man himself to judge Man fall'n  
(*PL X*, 58-62).

El distanciamiento entre el Padre y la humanidad tiene su origen en la desobediencia, cuyas consecuencias dan origen a la confusión humana que ve al juez como origen del castigo y resiente, como falta de amor, la ejecución de la sentencia. La justicia es un acto de amor porque enfrenta al culpable con las consecuencias de sus actos: “and so loosing all, / To expiate his Treason hath naught left, / But to destruction sacred and devote, / He with his whole posteritie must die / Die hee or Justice must” (*PL III*, 206-10); pero el amor también exige misericordia y comprensión, por eso es que, aun en el distanciamiento, el Padre extiende su presencia y su gracia: “I will place within them as a guide / My Umpire *Conscience*, whom if they will hear, / Light after light well us'd they shall attain, / And to the end persisting, safe arrive” (*PL III*, 194-197). La condicional “if they will hear” demuestra que la libertad permanece siempre y que depende de la humanidad superar la confusión que le hace ver a la justicia como un mal —como desgracia— y aceptar la reconciliación que el Padre le ofrece. Con esta lógica, incluso la muerte deja de percibirse como un mal:

I at first with two fair gifts  
Created him endowd, with Happiness  
And immortalitie: that fondly lost  
This other serv'd but to eternize woe;  
Till I provided Death; so Death becomes  
His final remedie  
(*PL XI*, 57-62).

La sentencia de muerte que pesa sobre la humanidad es, al mismo tiempo, justicia y misericordia; su cumplimiento demuestra que cuando el hombre obedece, prueba su amor al Padre. El problema radica en que ante la justicia, la humanidad nada puede ofrecer para expiar la culpa de no corresponder, en la medida de sus posibilidades, al amor del Padre:

This led Luther to misery and desperation. He knew he would never be perfect. And he despaired. Only when he came to recognize the true depth of human sinfulness, and consequently the need for grace to come “from without”, was he freed from torment of conscience. Grace from “without” transforms the recipient’s relation to God and to “works”; it allows the graced person to experience God as loving and giving rather than as judging and demanding (Strier, 31).

Si bien es cierto que “el amor habla, pero en otro género de lenguaje distinto del de la justicia” (Ricoeur : 2009, 18), también lo es que la justicia constituye “el medio necesario del amor” (Ricoeur : 2009, 50), y, por eso no hay contradicción entre las exigencias del amor y de la justicia. La diferencia estriba únicamente en que es posible rechazar la gracia, pero no la responsabilidad por haber desobedecido. En tanto el Padre fija la responsabilidad que corresponde a quien desobedece se le percibe como un antagonista que castiga, que se aparta de la humanidad porque un juez nunca es objeto de amor, ni siquiera cuando actúa con misericordia.

Para remediar esta percepción sesgada se hace necesario un tercero que habilite la reconciliación al hacer ver al reo la misericordia del juez sin que este tenga que renunciar a la ejecución exacta de la sentencia. Y si en el amor coinciden la necesidad de la justicia y la misericordia, será un acto de amor el que habilite la reconciliación: “where shall we find such love, / Which of ye will be mortal to redeem / Man’s mortal crime, and just th’ unjust to save, / Dwells in all Heaven charitie so dear?” (PL III, 213-6). Para aplacar el rigor de la justicia, el mediador se sacrifica recibiendo un castigo que no le corresponde; por amor al juez y al transgresor ayuda al primero en el ejercicio de la misericordia y al otro en el cumplimiento de la sentencia.

En el *Paraíso perdido* es el Hijo quien realiza el sacrificio y permite la reconciliación, pues la armonía entre lo humano y lo divino constituye la voluntad originaria del Padre, y la ejecución de esa voluntad se realiza siempre a través del Hijo: “And thou my Word, begotten Son, by thee / This I perform, speak thou, and be it don” (PL VII, 163-5). A lo largo del poema, la materialización de los planes



del Padre se realiza siempre por las manos del Hijo: expulsa a los ángeles rebeldes del cielo, lleva a cabo la creación del mundo, se presenta como juez de la humanidad en el Edén y se hará hombre por el bien de la humanidad. Todos estos actos, así como el heroísmo del Hijo y la tragedia de la humanidad, pueden interpretarse de muchas maneras, pero es claro que, en el interior del poema, la lógica que determina y da sentido a todas las acciones, es la lógica del Padre que no es otra que la del amor puro y la obediencia ciega por la que éste se manifiesta.

### 3. Adán y Eva

La primera visión del paraíso está mediada por la mirada del Padre y el Hijo, quienes contemplan desde el cielo el ascenso de Satán hacia la Tierra y observan a la humanidad que saben ha de caer:

on his right  
The radiant image of his Glory sat,  
His onely Son; on Earth he first beheld  
Our two first Parents, yet the onely two  
Of mankind, in the happie Garden plac't  
Reaping immortal fruits of joy and love,  
Uninterrupted joy, unrivald love  
In blissful solitude; he then survey'd  
Hell and the Gulf between  
(*PL III*, 62-70).

En el siguiente libro, la mirada que caracteriza a la humanidad es la de Satán, quien ya en el Edén, espía a Adán y Eva con mala intención:

the Fiend  
Saw undelighted all delight, all kind  
Of living Creatures new to sight and strange:  
Two of far nobler shape erect and tall,  
Godlike erect, with native Honour clad  
In naked Majestie seemd Lords of all,  
And worthie seemd, for in thir looks Divine  
The image of thir glorious Maker shon,  
Truth, Wisdom, Sanctitude severe and pure,  
Severe, but in true filial freedom plac't  
(*PL IV*, 285-294).

Ubicados en el punto donde las miradas del Padre y de Satán coinciden, la condición humana se percibe venturosa por el amor que reciben del Padre, la libertad que les ha sido otorgada y la inocencia con que gozan de ambos dones: “So pass’d they naked on, nor shun’d the sight / Of God or Angel, for they thought no ill: / So hand in hand they pass’d” (PL IV, 319-21). En el estado de inocencia, el *Paraíso perdido* describe la felicidad que acompaña a la vida cuando sigue el orden natural de la creación: “for softness shee and sweet attractive Grace, / Hee for God only, shee for God in him” (PL IV, 298-9); la humanidad que busca al Padre y dirige su amor hacia él a través del mundo y del prójimo. Desde el principio, el Padre concibió a la humanidad en compañía, incluso desde antes que Adán se quejara de la soledad: “I, ere thou speak’st / Knew it not good for Man to be alone” (PL VIII, 444-5). La convivencia es necesaria porque de ella surge el amor que, como lo pensaban Platón y los stílnovistas, es el camino que perfecciona al ser humano. Así lo dice Diótima en el *Banquete*:

(211c) Esta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o de ser conducido por otro: empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente, en base a aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de éstos terminar en aquél conocimiento que es conocimiento no de otras cosas sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí (Platón : 1988b, 264).

Este ascenso por grados desde la belleza que se halla en la convivencia humana tiene un aspecto extraordinario en la visión judeocristiana porque el Padre creó a la humanidad a imagen suya:

Milton stressed the literal meaning of Genesis 1:26 God created man in his own image. Milton [...] wrote: ‘If God attributes to himself again and again a human shape and form, why should we be afraid of assigning to him something he assigns to himself?’. That man was created in the image of God is the greatest argument for human dignity (Hill, 297)

En el mismo sentido, y también conforme con la doctrina cristiana, el amor al prójimo es el camino que debe recorrerse para perfeccionar a la humanidad y aproximarse al Padre. Sin embargo, en ese camino

que por medio del amor lleva hasta el Padre, existen diferencias importantes entre Adán y Eva, específicamente en el modo en que deben recorrer su camino hacia Dios: “Hee for God only, shee for God in him”, el camino distinto que deben recorrer explica por qué Satán prefiere seducir a Eva y por qué ella se muestra susceptible a las tentaciones del enemigo. Tanto la finalidad para la que fueron creados, como el material con que están hechos, determinan la naturaleza distinta del hombre y la mujer: el Padre creó a Adán del barro y a imagen suya: “in his own Image hee / Created thee, in the Image of God / Express” (*PL VII*, 526-8), además de educarlo y encaminarlo al mundo personalmente:

One came, methought, of shape Divine,  
And said, thy Mansion wants thee, *Adam*, rise,  
First Man, of Men innumerable ordain'd  
First Father, call'd by thee I come thy Guide  
To the Garden of bliss, thy seat prepar'd.  
So saying, by the hand he took me rais'd  
(*PL VIII*, 195-300).

Después de crear a Adán, el Padre se hace presente ante él, le transmite su voluntad y lo nombra dueño de la creación, incluso hace desfilar ante él a las criaturas del paraíso para que Adán cumpla con su misión de nombrarlas: “each Bird and Beast behold / After thir kinds; I bring them to receave / From thee thir Names” (*PL VIII*, 342-4). En cambio, crea a Eva a partir de la carne de Adán: “took / From thence a Rib, with cordial spirits war, / And life-blood streaming fresh” (*PL VIII*, 465-7) y una vez hecha, como lo relata la propia Eva, la abandona sin un consejo ni una bendición, asumiendo que Adán se encargará de orientarla y encaminarla en el mundo. Las consecuencias de que Eva haya sido creada en ese modo y con ese propósito se manifiestan de inmediato pues, en ausencia del Padre, sucumbe ante la belleza de su propia imagen reflejada en el lago. El narcisismo que Eva demuestra al despertar por primera vez no es, sin embargo, el mismo de la mitología griega; pues no se enamora de sí misma sino del rastro del Padre que lleva en su semblante. Es natural que esa imagen le inspire amor y que este amor sea vehemente, pues en ella coinciden la semblanza del creador y la carne de la que ha sido moldeada:

That day I oft remember, when from sleep  
 I first wak't, and found myself repos'd  
 Under a shade on flowrs, much wondring where  
 And what I was, whence thither brought, and how.  
 Not distant far from thence a murmuring sound  
 Of waters issu'd from a Cave and spread  
 Into a liquid Plain, then stood unmov'd  
 Pure as th' expanse of Heav'n; I thither went  
 With unexperienc't thought, and laid me down  
 On the green bank, to look into the cleer  
 Smooth Lake, that to me seemd another Skie.  
 As I bent down to look, just opposite,  
 A Shape within the watry gleam appeerd  
 Bending to look on me, I started back,  
 It started back, but pleas'd I soon returnd,  
 Pleas'd it returnd as soon with answering looks  
 Of sympathie and love; there I had fixt  
 Mine eyes till now, and pin'd with vain desire,  
 Had not a voice thus warn'd me  
 (PL IV, 449-467).

Es Adán quien le advierte que sólo contempla el reflejo en el agua y la salva de quedarse ahí, atrapada en el deseo vano guiándola al hogar que han de construir juntos. Cuando Adán cuenta la historia de la creación de Eva al arcángel, afirma que ella no despertó sola y que llegó a él “Led by her Heavn'ly Maker, though unseen” (PL VIII, 485); no puede perderse de vista que, aun cuando el Padre estuviera presente en el despertar de Eva, no muestra hacia ella la misma cordialidad ni interés que respecto de Adán. Creada de la costilla de Adán y para beneficio de éste, Eva se encuentra bastante más alejada de la presencia del Padre y del amor a éste porque su razón de ser está —como madre y esposa— en la humanidad. El papel de la mujer en el *Paraíso perdido* está por eso relacionado con las concepciones del *fin'amor* y del *dolce stil* pues en ambas concepciones “el objetivo reconocido de la dama es ser la *valedora* de su amante, intentarlo todo para hacerle mejor, para lograr que recorra las etapas necesarias para su desarrollo” (Markale, 45) y, por lo tanto

It was her high task to assume the place of mediatrix between the life of the senses and the life of the spirit: she was the principal nexus between heaven and earth for those of noble nature who felt the power of love. [...] The lovely lady radiated splendor in accordance with the divine will and, kindling love in the gentle heart, insensibly and irresistibly she drew her lover to the feet of his Lord (Valency, 272).

Como consecuencia de su valor instrumental para el perfeccionamiento del género humano, los anhelos y el amor de Eva están dirigidos al hombre antes que a Dios: “of him thou art, / His flesh, his bone; to give thee being I lent You Out of my side to thee, neerest my heart / Substantial life, to have thee by my side / Henceforth an individual solace dear; / Part of my soul I seek thee, and thee claim / My other half” (*PL* IV, 482-87). Eva es del hombre y sólo porque el hombre pertenece al Padre ella se relaciona con el creador.

Por esto último, porque ha sido creada de la carne del hombre y para el hombre, es más complicado para Eva encontrar la imagen de Dios: el rastro que en ella queda de divinidad es más pálido que el que se halla en Adán. Es así que mientras Adán tiene un acceso directo y una aspiración natural al Padre, Eva en cambio debe recorrer un camino más largo, dependiente de la voz y la guía de su marido; es una búsqueda que debe orientar hacia el exterior pues no lleva, en la misma forma que Adán, el rastro del creador en su propio cuerpo; su cuerpo es la imagen del de Adán, por lo que éste representa la presencia divina de mejor modo: “In outward also her resembling less His Image who made both” (*PL* VIII, 543). La vulnerabilidad de Eva —y su tragedia— es entonces la necesidad natural que tiene de buscar a Dios en su pareja, es decir, amar al Padre en el otro sin poder hallarlo en sí misma. Un ejemplo claro de esta orientación demasiado humana de Eva está en que prefiere recibir el mensaje del arcángel Rafael por mediación de su marido: “Her husband the Relater she preferr’d / Before the Angel, and of him to ask / Chose rather” (*PL* VII, 52-4). Eva se abstiene entonces de escuchar al arcángel porque prefiere a Adán.

Esta preferencia en los interlocutores tiene una explicación clara si se recurre a la pensamiento agustiniano pues, como decía el de Hipona, el amor está orientado hacia lo externo, hacia aquello que falta y a lo que se desea pertenecer: el deseo de estar completo. Es claro que, según el relato de la crea-

ción del hombre en el *Paraíso perdido*, Adán siente el anhelo de volver a unirse al Padre que lo ha creado para estar completo, siente el llamado de esa imagen que lleva en su semblante y del espíritu que animó al barro; por eso encuentra en el arcángel un interlocutor más agradable que su esposa; el arcángel es capaz de satisfacer su anhelo espiritual: “For while I sit with thee, I seem in Heav’n / And sweeter thy discourse is to my ear / Then Fruits of Palm-tree pleasantest” (*PL VII*, 210-2). En cambio, Eva, arrancada de la carne ya viviente de Adán y moldeada a imagen de este, aspira a la totalidad de forma distinta, acaso desea volver a ser parte de su marido, a unirse con él, con esa carne de la que fue separada y para cuyo amor fue creada. Eva aspira a la unión con el Padre sólo de forma indirecta, a través de su pareja y de la aspiración de éste.

En consecuencia, Adán y Eva experimentan de forma distinta el amor y la necesidad de Dios, así como el amor y la necesidad que tienen el uno del otro. Las sutiles diferencias en sus respectivas naturalezas generan diferencias cualitativas en el modo en que experimentan las emociones. Mientras que Adán tiene preferencia hacia lo divino y una incidental inclinación hacia su mujer, Eva dirige su amor en primer término a su marido y, a través de él, al Creador. Es por esto que Eva se presenta más vulnerable a las tentaciones del enemigo: “no es la libido humana, sino la estructura de una libertad finita la que constituye una ocasión para la caída [...] La mujer representa aquí ese punto de resistencia mínima de la libertad finita ante la llamada del *Pseudo*, del infinito malo” (Ricoeur : 2004, 397). Así lo entiende Satán tras escucharla relatar su nacimiento en el Libro IV. De ahí que decida aproximarse a Eva en sueños e inspirarle en ellos el deseo físico del fruto prohibido: es preciso confundir al cuerpo y al espíritu desde dentro, donde ella se encuentra abandonada a su naturaleza demasiado humana, donde la presencia del creador está difusa y Adán se encuentra por completo ausente:

Assaying by his Devilish art to reach  
The organs of her Fancie, and with them forge  
illusions as he list, Phantasms and Dreams,

Or if, inspiring venom, he might taint  
Th' animal Spirits that from pure blood rise  
Like gentle breaths from Rivers pure, thence arise  
At least distemperd, discontented thoughts,  
Vain hopes, vain aims, inordinate desires  
Blown up with high conceits ingendring pride  
(*PL* IV, 801-9).

En este pasaje y en la advertencia del arcángel Rafael en el Libro VII “govern well thy appetite, least sin / Surprise thee, and her black attendant Death” (546-7) es preponderante la concepción hipocrática de la naturaleza humana que concibe al cuerpo y al espíritu en una relación de continuidad: es el espíritu que afecta al cuerpo y el cuerpo que afecta al espíritu:

Milton here [IV, 801-9] imagines that Satan can literally influence, or flow into, Eve's prelapsarian body and mind. “Organs of Fancie” is a wonderful phrase, encapsulating the tense blend of psychology and physiology that subtends early modern moral philosophy. Likewise, the yoking of “distempered” and “discontented” fuses perfectly the physiological and the psychological. The language here endorses a materialist account of prelapsarian behavior, suggesting that Eve's being is in some sense altered by the words that Satan plants in her ear. (Schoenfeldt : 2004a, 57)

Conforme a esta concepción, Eva es más vulnerable a las fantasías que Satán le inspira en sueños precisamente porque su naturaleza es demasiado humana. La imagen y las palabras del falso ángel en el sueño despiertan un deseo en la fantasía donde el fruto “Fair it seem'd, / Much fairer to my Fancie than by day” (*PL* V, 52-3) en consecuencia despiertan los apetitos del cuerpo y aún al despertar, Eva percibe “the pleasant savourie smell / So quick'nd appetite, that I, methought, / Could not but taste” (*PL* V, 84-6). La conmoción física y emocional de Eva, sin embargo, no encuentra remedio ni consuelo de su marido porque, desde la inocencia, Adán es incapaz de concebir las consecuencias o la gravedad de lo que está sucediendo; de ahí que desestime la alteración casi sin reflexionarlo demasiado: “Yet evil whence? in thee can harbour none, / Created pure” (*PL* V 99-100) o “what in sleep thou didst abhor to dream, / Waking thou never wilt consent to do” (*PL* V 120-1). Adán parece incapaz de entender que, si bien Eva

expresa horror por sus acciones al despertar, su fantasía y sus sentidos estaban subyugados por el deseo mientras dormía.

Ahora bien, y aunque no hay duda de que la naturaleza de Adán y Eva desempeña un papel importante en la caída, no sería apropiado considerar la naturaleza como *causa* de la desobediencia sino, a lo mucho, como una *razón* de la misma. El énfasis con que se trata la libertad a lo largo del *Paraíso perdido* permite entender —también conforme a la teoría hipocrática— que, si bien la naturaleza predispone o facilita algunos padecimientos, la voluntad es libre para contrarrestar esa predisposición y aun para remediarla. Así se lo explica una y otra vez Rafael a Adán, llamándolo constantemente a la obediencia y al ejercicio apropiado de la libertad: “God made thee perfect, not immutable; / And God he made thee, but to persevere / He left it in thy power” (*PL V*, 524-26) y “Accuse not Nature, she hath don her part; / do thou but thine and be not diffident / Of Wisdom” (*PL VIII*, 561-3). De acuerdo con estas palabras, la naturaleza es mutable y responde a la voluntad, de cuyos actos el más importante es el de obedecer al Padre como prueba del amor que se le tiene: “freely we serve, / Because we freely love, as in our will / To love or not; in this we stand or fall” (*PL V*, 538-40). El amor puro, el amor libre y desinteresado que se debe al Padre es, por lo tanto, el camino único para perfeccionar a la naturaleza y perpetuar la felicidad.

Rafael ilustra la importancia de la obediencia y la mutabilidad de la naturaleza con el relato de la rebelión en el cielo. La expulsión de Satán y sus rebeldes —narrada y comentada por el arcángel— funciona como una historia moral en torno de la libertad y las consecuencias que acarrea el utilizarla de forma autodestructiva. Por otra parte, la historia advierte al hombre respecto de la capacidad retórica con que Satán confunde al intelecto y desvía a la voluntad de su verdadero anhelo: ante Dios —como en el amor cortés— es mejor no pensar demasiado sino, simplemente, amar y obedecer. Es por medio



de la confusión del intelecto que Satán convence a los ángeles de la supuesta tiranía y mutabilidad del Padre de modo que cada uno, en ejercicio de su libertad, rechace la ley y altere su naturaleza. Por eso el ejemplo del serafín Abdiel: “whom none with more zeal ador’d / The Deitie, and divine commands obei’d” (V, 805-6) funciona como guía moral para Adán y Eva. Abdiel es el único entre los ángeles cercanos a Satán que reconoce y comprende su incapacidad inherente para juzgar a la razón divina:

unjust thou sayst  
 Flatly unjust, to bind with Laws the free,  
 And equal over equals to let Reigne.  
 One over all with unsucceeded power.  
 Shalt thou give Law to God, what thou dispute  
 With him the points of libertie, who made  
 Thee what thou art, and formd the Powr’s of Heav’n  
 Such as he pleas’d and circumscrib’d thir being?  
 (PL V, 822-5).

Abdiel habla en favor de la obediencia con la misma vehemencia con que lo hacen Job y los amantes del *fin’amor*: no importa qué apariencia puedan tener los decretos del Padre, o en qué modo la razón sea capaz de rechazarlos y argumentar en contra de ellos, preciso es creer ciegamente que son mandatos del amor y como tales, indiscutibles. Dicho de otro modo, frente a la fina herramienta de la razón discursiva que esgrime Satán, Abdiel se protege a través de la razón intuitiva, de la auténtica fe que actúa y ama según lo ordena el Padre precisamente porque no es posible comprender su mandato. La ventaja del serafín frente a los amantes cortesés es que la figura del amado distante por quien es preciso abandonar al ego y entregarse en la obediencia coincide con la del único señor. Aun más, es la irracionalidad del argumento de Abdiel —lo mismo que el de Lancelot ante la carreta— lo que motiva que nadie siga su ejemplo: “his zeal / None seconded, as out of season judg’d, / Or singular and rash” (PL V, 849-51) y precisamente esa falta de concordancia con el juicio común es la que el Padre celebra: “for the testimonie of Truth hast born / Universal reproach, far worse to bear / Then violence: for this was all thy care / To stand approv’d in sight of God” (PL VI, 33-6).

La obediencia, que en su forma ideal, trasciende a la razón y se basa en la pura fidelidad como manifestación del amor es la única herramienta que el ser humano —igual que Abdiel— puede oponer a las tentaciones de Satán, que apelando a la razón y a los sentidos, desvían del buen camino. De ahí que la obediencia como prueba de amor a Dios es la manifestación más clara del *inharare Deo* de Agustín de Hipona y de la visión reformada en torno a que nada hay más perjudicial para el alma que confiarse del propio entendimiento<sup>72</sup>, sobre todo porque puede caer víctima del engaño:

God left free the Will, for what obeys  
Reason, is free, and Reason he made right,  
But bid her beware, and still erect,  
Least by some fair appeering good surpris'd  
She dictate false , and misinform the Will  
To do what God expresly hath forbid  
(PL IX, 351-6).

Así pues, existen dos puntos esenciales que hacen vulnerable al ser humano y que causan la caída de la humanidad: Eva cae a consecuencia de un error intelectual, pues presta oídos a la serpiente, y Adán cae a consecuencia de sus apetitos naturales, pues, dominado por “the sense of touch whereby mankind / Is propagated” (PL VIII, 579-80) es incapaz de concebir la vida sin su “other self”. La historia de Abdiel demuestra que el amor manifestado a través de la obediencia bastaría para eludir al engaño; y las diversas instancias en que Rafael advierte a Adán en torno a la importancia de la libertad demuestran, una vez más, que el amor al Padre y la obediencia liberan al la humanidad del dominio de las pasiones: “take heed least Passion sway / Thy Judgement to do aught, which else free Will / Would not admit” (PL VIII, 635-7).

---

<sup>72</sup> “Según Lutero, el pecado ha enviado la esencia misma de nuestra naturaleza, y ese mal es definitivo; la gracia y el bautismo encubren, pero no borran, el pecado original. Se podrá, pues, a lo sumo, adjudicar a la razón un papel meramente práctico en la vida y en las transacciones humanas. Pero es incapaz de conocer las verdades primeras; toda ciencia especulativa, toda metafísica es un espejismo [...] y el uso de la razón en las materias de la fe, la pretensión de constituir, gracias al razonamiento y con auxilio de la filosofía, una ciencia coherente del dogma y de la revelación, la teología, en suma, tal como la entendían los escolásticos, es un escándalo abominable” (Maritain, 35).

La historia de la creación del hombre, las advertencias del arcángel, la obediencia de Abdiel y la expulsión de Satán, son elementos que conceptualmente preparan al lector para comprender y aceptar que la caída, según se narra en el Libro IX, no fue un acto necesario sino una decisión libremente tomada por el ser humano; además, ayudan a definir la sutil diferencia entre predestinación y omnisciencia que se discutía en los círculos reformados: con la información y caracterización de Adán y Eva que ofrece Milton hasta el Libro VIII puede entenderse que son razones, no causas, las que empujan al hombre hacia la desobediencia: “foul distrust, and breach / Disloyal on the part of man, revolt, / And disobedience” (*PL IX*, 6-8).

El primer acto voluntario que —además de las naturales limitaciones del ser humano— lleva a la caída es la separación de Adán y Eva al empezar los trabajos del día. Los argumentos en contra de este distanciamiento los expone Adán con claridad y derivan del modo en que hombre y mujer se perfeccionan y fortalecen mutuamente: “I from the influence of thy looks receive / Access in every Vertue” (*PL IX*, 309-10). Eva, en cambio, se empeña por enfrentarse sola a la posible tentación pues es esta una manera de probarse digna del amor de su marido: “that thou shouldst my firmness therefore doubt / To God or thee, because we have a foe / May tempt it, I expected not to hear” (*PL IX*, 279-81), esto último, el deseo de probarse digna, es un error de juicio, y en sus palabras ya se percibe algo de la huella que ha dejado Satán sobre ella tras inspirarle sueños perturbadores: “Let us not suspect our happy State / Left so imperfect by the Maker wise, / As not secure to single or combin’d / Frail is our happiness if this be so” (*PL IX*, 337-40). En estas palabras está presente la falacia que responsabiliza a la providencia de toda desgracia y niega la responsabilidad del ser humano. De ahí que Adán le responda poniéndola en guardia contra tales pensamientos recordándole que para el ser humano: “within himself / the danger lies, yet lies within his power” (*PL IX*, 348-9).

Como ya se ha tratado en el análisis de Satán, éste se aprovecha de la soledad de Eva y, a través de apariencia y palabras fingidas, inspira en ella suficiente confianza para que preste oídos a las razones de una serpiente que contraviene el orden mismo de la naturaleza:

El drama nace entre la serpiente y la mujer; la serpiente plantea una cuestión, y esta cuestión introduce la duda: «¿Dios ha dicho realmente...?». Ahora bien, la cuestión es una pregunta que concierne a la *Prohibición*; es una cuestión que se apodera de la prohibición y la transforma en ocasión de la caída (Ricoeur : 2004, 395-6).

Tanto en la duda de Eva respecto de la prohibición, como en el modo en que Satán la convence de dudar, se cumple en ello todo lo que Adán le advirtiera a su mujer respecto a que el peligro está en uno mismo y respecto al peligro de que: “by some fair appeering good surpris’d / She dictate false, and misinform the Will / To do what God expresly hath forbid”. Como dice Paul Ricoeur, “la astucia de esta [la serpiente] consiste en conseguir sacar fuera la tentación que flotaba en la frontera entre el adentro y el afuera. Llevando esta interpretación hasta sus últimas consecuencias, diríamos que la serpiente representa la proyección psicológica de la codicia” (Ricoeur : 2004, 399). Esta difuminación o adelgazamiento de las barreras entre lo externo y lo interno en la tentación se hacen evidentes cuando, antes de probar el fruto, Eva sopesa las razones que esgrimió Satán para convencerla de comer y, en todo su discurso, no hace sino repetir la lógica de la serpiente: si Dios ama a la humanidad y desea su bien, no existe razón para prohibir el conocimiento y el placer que derivan del fruto por lo que debe ser lícito probarlo:

Here grows the Cure of all, this Fruit Divine,  
Fair to thee Eve, inviting to the Taste,  
Of vertue to make wise: what hinders then  
To reach, and feed at once both Bodie and Mind?  
(PL IX, -776-9).

Eva estira la mano y come del fruto, la tierra entera se lamenta del hecho y algo se transforma en la naturaleza. Los pensamientos de Eva se dirigen a continuación a su marido y, desde este primer discurso,

se percibe que el amor ha perdido su pureza en el pensamiento de Eva, que ahora está regido por la razón y la expectativa:

In Milton's Eden, the love of solitude is a gender-specific trait, and it belongs to the female, not the male. All that changes with the Fall. Eve becomes desperate to keep Adam with her; resolving that she would rather lead him to his death than think of him living on without her, she returns to him and declares that she will never again put herself through the "pain of absence from [his] sight" (PL, 9:861). Eating the forbidden fruit is, in short, the first step to defining woman as a stifflingly clinging vine. She becomes more psychologically dependent on her husband even as she is condemned to a more complete subjection to him (Dipasquale, 60).

Esta forma de amor como dependencia y ánimo de posesión dista mucho de ser la ayuda mutua y la amable conversación que el Padre tuvo en mente cuando creó a la mujer, sino que evidencia la transformación que sufre el amor cuando se aparta de la pureza prelapsaria y se redefine como la mezcla de ambiciones, egoísmo y dominio que, en el mundo postlapsario, caracteriza con más frecuencia las relaciones interpersonales. Este amor egoísta y posesivo domina a tal grado la experiencia cultural de la humanidad que generó una moral propia y contradictoria, como lo evidencia Nietzsche al analizar los prejuicios amorosos idealizados por el pensamiento romántico:

el amor de los sexos el que con más claridad se delata como impulso a la propiedad: el que ama quiere la posesión incondicionada y exclusiva de la persona anhelada, quiere un poder igualmente incondicionado lo mismo sobre su alma que sobre su cuerpo, quiere ser el único amado y habitar y dominar en la otra alma como lo supremo y más deseable. Si tenemos en cuenta que esto no significa otra cosa que *exclure* a todo el mundo de un bien, de una felicidad y de un disfrute preciosos, si tenemos en cuenta que el que ama ansía el empobrecimiento y la indigencia de todos los demás rivales y que quisiera convertirse en el dragón de su dorado tesoro, en el más falto de escrúpulos y egoísta de todos los «conquistadores» y explotadores, y si tenemos en cuenta, finalmente, que al que ama todo el resto del mundo le parece indiferente, pálido y carente de valor y que está dispuesto a hacer todo sacrificio, a perturbar todo orden, a postergar todo interés, nos admiraremos, en verdad, de que esta salvaje codicia e injusticia del amor de los sexos haya sido tan glorificada y divinizada como lo ha sido en todas las épocas, y aún más nos admiraremos de que de este amor se haya tomado el concepto de amor como lo contrario del egoísmo, mientras que quizá sea precisamente la más desinhibida expresión de egoísmo (Nietzsche : 2002, 88-9).

El impulso egoísta que Eva empieza a partir de entonces a caracterizar como amor, se caracteriza en el monólogo donde Eva discurre en torno a la conveniencia de compartir el fruto y sus efectos con Adán, ponderando dos argumentos que están motivados en apariencia por la pasión amorosa pero que, en realidad, sólo usan la palabra amor como otro nombre del egoísmo:

Shall I to him make known  
As yet my change, and give him to partake  
Full happiness with me, or rather not,  
But keep the odds of Knowledge in my power  
Without Copartner? so to add what wants  
In Femal Sex, the more to draw his Love,  
And render me more equal, and perhaps,  
A thing not undesirable, sometime  
Superior; for inferior who is free?  
(PL IX 817-25).

Aunque la idea de compartir la felicidad derivada del fruto parece una muestra de amor, es evidente que el único acto de amor auténtico consistiría en evitar que Adán compartiera su suerte. No es el deseo por el bienestar del ser amado lo que hace dudar a Eva de compartir el fruto, sino el mismo impulso que la llevó a separarse de él en primer lugar: elevar su valor a ojos de Adán de modo que pueda dominarlo en la pasión y el intelecto. No es casual que en este monólogo Eva contradiga todo aquello que hasta entonces había afirmado como la fuente de su felicidad: la vida conyugal según la naturaleza, esa vida en la que el Padre es, al mismo tiempo, el sentido de la existencia y una presencia amable con la que pueden compartirse Adán y Eva. Después de probar el fruto, Eva piensa en Dios como un rival o, por lo menos, como un confidente de Adán que ha de proveerlo con otra mujer para que la sustituya. El argumento de Eva está plagado de celos y del deseo egoísta de poseer a Adán y excluir de su goce a cualquier otro ser, divino, creado, o apenas proyectado por su imaginación. Es el deseo de convertirse en el “dragón de su dorado tesoro” lo que decide a Eva a compartir su suerte con Adán, a exigirle que sacrifique la inocencia por su compañía:

But what if God have seen,

And Death ensue? then I shall be no more,  
And *Adam* wedded to another *Eve*,  
Shall live with her enjoying, I extinct;  
A death to think

(*PL IX*, 826-30).

Aunque Eva concluye su monólogo diciendo que: “So dear I love him, that with him all deaths / I could endure, without him, have no life” (832-3), ese “amor” del que habla se aparta por completo de la ayuda mutua y corrección de los defectos que Dios y Adán discutieron como causas de la compañía. La belleza de sus palabras esconde y al mismo tiempo evidencia la deformación que ha sufrido el amor al perder su pureza y llenarse de razones. En este caso, como en el de muchas otras tragedias de amor posteriores, el pensamiento mismo de que el amado puede ser feliz con alguien más, eleva el deseo de posesión y, en este caso, justifica también su destrucción.

El contraste entre ese egoísmo deshinibido al que se llama amor y la pureza del amor cuya existencia es bastante más rara en el mundo postlapsario, pone en evidencia el auténtico ideal que se propone en el *Paraíso perdido* como modelo imitable para la humanidad. Las palabras y acciones de Adán y Eva deben leerse a partir de este momento con la mente puesta en la éfrasis negativa: los motivos y emociones que llevan a los primeros seres humanos a compartir la muerte y la caída son ejemplos del *cupiditas* agustiniano o, dicho de otro modo, son formas en que el deseo se dirige a la *vita mortalis*, a la búsqueda de felicidad transitoria que no redundará sino en desgracia.

La desgracia acecha a Adán, quien espera el regreso de su mujer preparando guirnaldas de flores, con la misma ternura y vehemencia con que el rey Arturo ansiaba volver junto a Ginebra, con la misma inocencia con que siglos más tarde los señores Karenin y Bovary amaban a sus mujeres; igual que para todos ellos, la reunión de Adán terminará en tragedia. Tras confesarle su falta, Eva expresa a su marido las dudas que tiene respecto a la muerte y la maldad del fruto; finalmente, después de esta demostración

cuasi racional, cierra su discurso con una invitación llena de falso amor y el velado reproche de que, si ella ha pecado, sólo ha sido para unirse a él:

Thou therefore also taste, that equal Lot  
May joyn us, equal Joy, as equal Love;  
Least thou not tasting, different degree  
Disjoyn us, and I then too late renounce  
Deitie for thee, when Fate will not permit  
(PL IX, 881-5).

En esta argumentación hay mucho de las mujeres fatales del romanticismo pues es la pasión de la mujer lo que propicia la caída de su marido y, de acuerdo con los románticos, hay mujeres que como Eva proclaman “sus pasiones dispuestas a todo, sus lujuriosos amores que siembran la ruina y la perdición entre los hombres” (Praz, 349). Puede decirse, en consecuencia, que las damas sin piedad de los románticos guardan la misma relación con Eva que el héroe byroniano guarda con Satán: sus personalidades y motivos son similares pero lo que en el *Paraíso perdido* es un acto responsable y reprochable derivado de la libertad, en el romanticismo se transforma en un efecto ineludible de la naturaleza y, por lo tanto, en inocencia: “El crimen es naturaleza y, por lo tanto, inocencia” (Praz, 506). Adán, como todos lo que serán más tarde víctimas de la mujer fatal, sucumbirá ante la pasión que siente por Eva y las razones de ésta pero, a diferencia de los héroes y víctimas románticos, su naturaleza no lo justifica porque dado que en el *Paraíso perdido* no existe el destino, la naturaleza no es una *causa* del pecado sino, a lo sumo una de las *razones* que llevan a él y que, como toda razón, puede ser desechada en ejercicio de la libertad.

No es poca la atención que dedica el *Paraíso perdido* al análisis de la tentación y caída de Adán como un acto libre y racional con lo que fortalece su postura respecto a la predestinación y al hecho de que ninguna razón puede justificar a la desobediencia. Los argumentos de Eva y su aseveración de que ha pecado por amor a Adán causan en éste pasmo y extrañeza porque aún no comparte con ella el co-



nocimiento prohibido, ni las pasiones desenfrenadas, ni la lujuria. En su monólogo interior, se hace manifiesta la razón por la que, “Against his better knowledge, not deceav’d” (*PL*, IX, 998) decide, como el trágico Aquiles —a quien Platón ubicaba en el más alto grado de heroísmo amoroso—, compartir la muerte con su amada esposa:

loss of thee  
Would never from my heart; no no, I feel  
The Link of Nature draw me: Flesh of Flesh,  
Bone of my Bone thou art, and from thy State  
Mine never shall be parted, bliss or woe  
(*PL IX*, 912-16).

Adán se decanta así por *cupiditas* en vez de *caritas*; dirige su amor hacia alguien que, como decía Agustín de Hipona, llevaba ya en su ser la señal de lo perecedero. Aunque Adán aún no participa de la muerte y el pecado, sí percibe a través del vínculo natural que lo une a Eva la angustia de llegar a perder lo que ama; dicho de otro modo, si bien Adán se mantiene inocente en sentido estricto, es víctima indirecta del pecado: ama a la humanidad en Eva y, por eso mismo, ama la condena a perecer.

The primary attraction, the emotion that he feels more strongly than any other, is that of consubstantiality—not carnal contrast but carnal similitude. “I feel / The Link of Nature draw me: Flesh of Flesh” he says, remembering that Eve had been created from his side. The temptation to follow Eve to destruction is less the magnetism of sexual desire than the pull of the self by the self. It would appear to be a narcissistic circuit through which desire is here running (Hagstrum, 42).

En consecuencia, y cegado por ese impulso vanidoso<sup>73</sup> y narcisista de compartir la suerte de su “other self”, decide probar el fruto y es el único ser que desde el estado prelapsario, piensa como los caídos que el Padre no los destruirá porque ello implicaría la victoria de Satán. En ello se ve que Adán no exagera al decirle a Eva que “My own in thee, for what thou art is mine; / Our State cannot be severd, we are one” (*PL IX*, 057-8). Esta última aseveración pone de manifiesto que, si bien Adán ama, dirige su

---

<sup>73</sup> “Vanity was one of the synonyms used in the early seventeenth century for self-love and selfishness. It is also closely related to the deadly sin of pride, which destroys neighborly love and prevents a proper love of God, and so it is not perhaps surprising that this is the one sin named in the text which above all others has to be eradicated in order for harmony to be restored to the universe” (Robertson, 105).

pasión en un sentido equivocado y egoísta: al amar a Eva no ama sino a sí mismo. El amor de ambos no es otra cosa que el egoísmo de la posesión que teme perder lo que precariamente le pertenece.

De este modo Milton rechaza los heroísmos de amor más célebres y demuestra su auténtica naturaleza torcida; héroes de amor como Tristán y Lancelot dejan de ser admirables porque sus amores impuros o falsos operan en contra de la obediencia y fidelidad debida al auténtico señor. El amor en estos casos no es sino otra palabra para egoísmo. Eva interpreta la decisión de Adán conforme a esos viejos modelos, y la celebra como una prueba de amor: “This happie trial of thy Love, which else / So eminently never had bin known” (*PL IX*, 975-6) y “he his Love / Had so enobl’d, as of choice t’ incurr / Divine displeasure for her sake, or Death” (*PL IX* 991-3). Pero es eso que celebra en la decisión de Adán lo que los condena a ambos; no es el sentimiento sino el objeto egoísta que lo motiva lo que contamina al sacrificio y transforma a ese amor en *cupiditas*. El amor puro que es *caritas* y que sólo se dirige al Padre, está por encima de toda razón y todo interés, ese amor que salva no necesita de razones, motivos, ni objetivos. Hay, además, otro aspecto de esta decisión que prueba, más allá de toda duda, el modo en que la humanidad se aparta de sus deberes de confianza y fidelidad respecto al Padre:

Adam errs in that his choice is a choice limited either to Eve and death or God and life without Eve... But the very terms in which he conceives of this choice indicate that he has forgotten or dismissed God’s providence: He assumes that God’s will is inimical to his happiness. It does not occur to him to turn to God (Robertson, 242).

El pecado original se consuma cuando la humanidad deja de actuar conforme a los deberes del amor puro respecto del Padre. Antes que amar al Padre, solicitar su ayuda o confiar en su sabiduría y su omnipotencia, Adán prefiere entregarse a ese egoísmo desplazado que consiste en compartir la suerte de la mujer: “Su crimen no consiste en obedecer a la mujer, sino en poner el amor a ella por delante del amor a Dios, en dar más importancia al vínculo de la naturaleza que a la sumisión al mandato divino” (Singer : 1999b, 276). Con la consumación del pecado se transforman el ser humano y el mundo, ambos se

comportarán a partir de entonces según el egoísmo, según *cupiditas*, esta es la condición de la humanidad caída:

They sate them down to weep, nor onely Teares  
Rained at thir Eyes, but high Winds worse within  
Began to rise, high Passions, Anger, Hate,  
Mistrust, Suspicion, Discord, and shook sore  
Thir inward State of Mind, calm Region once  
And full of Peace, now tost and turbulent:  
For Understanding rul'd not, ant the Will  
Heard not her lore, both in subjection now  
To sensual Appetite, who from beneath  
Usurping over sovran Reason claim'd  
Superior sway

(PL IX, 1121-31).

Esta condición turbulenta y despojada de paz a que se ve condenada la humanidad caída es el escenario que da sentido al ideal heroico que propone el *Paraíso perdido* consistente en superar el dominio que las pasiones y los apetitos egoístas establecieron sobre la naturaleza humana. No hay para esto otro camino que recordar el estado de gracia en que la humanidad vivía en la obediencia a Padre y, en consecuencia, cumplía con el apostolado del amor: vivía para el prójimo, sirviéndole de guía e inspiración en el camino hacia el sumo bien. En este ideal de santidad heroica, la humanidad no tiene batallas que librar sino contra sí mismo: coinciden en ello la visión reformada del amor al prójimo y la máxima agustiniana *quaestio mihi factus sum*. El ser humano debe volver la mirada hacia sí mismo para encontrar en sí y en sus semejantes el camino para honrar al Padre a través del amor puro y la obediencia de modo que pueda volver a gozar de su presencia. De ahí que Milton escoja para enmarcar su *Paraíso recuperado* la tentación de Cristo en el desierto y no, como pudiera pensarse desde una perspectiva más tradicional, la pasión, la muerte o la resurrección del Hijo.

El heroísmo que propone Milton consiste en superar la alteración que por el pecado se introdujo en la naturaleza humana. Esta alteración se manifiesta primero en la mutación repentina en el ánimo de Adán y Eva, quienes dejan de celebrar el amor y sacrificio mutuos, para culparse por la comisión del

pecado: “Hadst thou bin firm and fixt in thy dissent, / Neither had I transgress’d, nor thou with mee” (PL IX, 1160-1) dice Eva y Adán, a su vez, le responde: “I also err’d in overmuch admiring / What seemd in thee so perfect, that I though / No evil durst attempt thee, but I rue / That errour now, which is become my crime” (PL IX, 1178-81). Detrás de estas palabras y recriminaciones está la angustiante consciencia de que por el pecado han perdido la presencia del Padre: “How shall I behold the face / Henceforth of God or Angel, earst with joy / And rapture so oft beheld” (PL IX, 1080-2). La angustia de la humanidad caída es la misma que acompaña a la separación de los amantes que, sin renunciar a su afecto, se encuentran lejos, condenados a arrastrar, en medio de la soledad y de la ausencia, la presencia ineludible del amado en la memoria: *amor meus, pondus meum*. Así la humanidad sabe que viene del Padre y al Padre tiende, pero sabe también que *ya no pertenece al Padre*:

This most affects me, that departing hence,  
As from his face I shall be hid, depriv’d  
His blessed count’nance; here I could frequent,  
With worship, place by place where he voutsaf’d  
Presence Divine

(PL XI, -315-9).

En medio de la desesperación de esa ausencia irreparable y quizá porque Eva ha sido la primera en caer o porque su naturaleza tiende al amor de la humanidad, es ella la que primero encuentra la fortaleza para ofrecer consuelo —un heroísmo modesto— y se presenta como ejemplo a seguir para hallar la paz en la tierra y dirigir de nuevo la vista hacia el Padre, en un momento en que Adán “in a troubl’d Sea of passion lost” (PL X, 718) se lamenta de su destino y persiste en culpar al creador de la desgracia que la humanidad se ha forjado:

unable to perform  
Thy terms too hard, by which I was to hold  
The good I sought not. To the loss of that  
Sufficient penaltie, why hast thou added  
The sense of endless woes? inexplicable  
Thy Justice seems

(PL X, 750-5).

En medio de los lamentos de Adán contra su destino y de los reproches y maldiciones que lanza en contra de la mujer; Eva es la primera en superar el estado de egoísmo cuando decide que, por el bienestar de Adán:

to the place of judgement will return,  
There with my cries importune Heav'n, that all  
The sentence from thy head remov'd may light  
On me, sole cause to thee of all this woe,  
Mee mee onely just object of his ire  
(*PL X*, 932-6).

Aunque Eva no puede ni debe excusar a Adán o hacerse la única responsable de la transgresión de ambos, lo cierto es que sus palabras tienen un valor distinto al de la mera intención porque expresan el primer intento por superar el egoísmo después de la caída:

Eve tries to do as a fallen wife what Adam ought to have done as an unfallen husband. She tells Adam that she will “importune Heaven, that all / The sentence from thy head remov'd may light / On me” (*PL*, 10:933-35). This is a “hopelessly heroic gesture”, for “their fallenness precludes either Adam's or Eve's now taking ‘all’ upon his or her own head”; but it is also “genuinely exemplary” (Dipasquale, 66).

Con esta actitud, Eva se presenta a la altura del propósito de ser ayuda y compañía para el hombre para quien fue creada. En ese sentido, la misma naturaleza que la caracteriza como la menos resistente a la tentación, es también la virtud que le permite superar el egoísmo y pensar en el bienestar de Adán antes que en el propio. En consecuencia, y aunque ese “hopelessly heroic gesture” no puede ser suficiente para alcanzar la reconciliación con el Padre, su valor es casi superlativo en tanto señala el camino hacia la virtud y propicia la concordia entre los hombres: “While yet we live, scarce one short hour perhaps, / Between us two let there be peace, both joyning” (*PL X*, 923-4).

Ante la visión de su mujer arrepentida y elevada por el amor, Adán no puede menos que sosegar-se, seguir el ejemplo de su mujer<sup>74</sup> y admitir, como ella, que el camino de vuelta al favor del Padre es:

---

<sup>74</sup> “It was Eve who pointed him [Adam] in this direction by starting the movement from selfishness to concern for another. For although Adam may indeed be moved by love and protectiveness, nevertheless it was Eve’s example of selflessness that pricked him into action” (Robertson, 258).

“[to] strive / in offices of Love, how we may light’n / Each others burden in our share of woe” (*PL X*, 959-61). El amor al prójimo —que para ellos se manifiesta en la vida familiar y conyugal— se evidencia como el medio para alcanzar, si no la santidad, por lo menos el heroísmo sobrehumano que es necesario para vivir y soportar la condición desesperada de la caída. Para Adán y Eva —lo mismo que para el resto de la humanidad después del paraíso— la salvación radica en el amor y la ayuda mutua:

According to the laws of God and Nature, body and matter are inferior to mind and spirit and should be subordinated to them. A marriage which is merely a physical union is but an animalic coupling; to become a truly human marriage, it must involve a union of the participants’ highest and essential parts: its essence is a harmony and partnership of rational souls for mutual help, joy, and comfort (Patrick : 1968, 130).

Esto quiere decir que el amor al prójimo constituye una disciplina que permitirá a la humanidad volver a conquistar su auténtica naturaleza y vivir conforme a ella, es decir, recuperar la existencia que sostuvo en el paraíso y antes del pecado: “In *Paradise Lost* [...] companionate love and marriage take on the heavy burden of assuaging loneliness, curing alienation, and sheltering the loving couple against the assaults of a hostile world” (Low , 5). Cuando Adán y Eva comprenden la importancia del amor al prójimo y de su capacidad como remedio para su desesperación, cuando vuelven a actuar conforme al amor y su auténtica naturaleza humana, empiezan a presentarse como ejemplos para el resto de la humanidad caída: Adán sigue el ejemplo de su esposa y también le ofrece consuelo en la desgracia al recordarle que vale más obedecer al Padre que intentar evadir la sentencia y el sufrimiento que pesa sobre la humanidad sea a través del suicidio o de la esterilidad:

No more be mention’d then of violence  
Against our selves, and willful barrenness,  
That cuts us off from hope, and savours onely  
Rancor and pride, impatience and despite,  
Reluctance against God and his just yoke  
Laid on our necks

(*PL X*, 1041-6).

Aunque Eva considera la esterilidad voluntaria y el suicidio como acciones en beneficio de la humanidad, Adán le asegura que obrar de esa manera sólo sería una expresión de orgullo y de rencor pues ha aprendido a ver a través de las falacias del razonamiento post-lapsario: “El amor a uno mismo puede empujarnos a *rechazar* una vida que no está a la altura de ese amor y que resulta, por lo tanto, indigna de ser vivida” (Bauman : 2009, 108). Desde esta perspectiva de dignidad y egoísmo, Eva no busca el beneficio de la humanidad sino antes bien, evadirse de la responsabilidad bajo el pretexto de amar a la humanidad. Al aceptar su suerte, Adán y Eva redescubren el auténtico sentido de *cáritas*, basado en la fidelidad a la voluntad del Padre y la confianza en la providencia divina

Despair is not appropriate, for God's will is being done. One might regard despair as a sin produced by self-love, for it is based on a refusal to attribute to God any power or wisdom greater than that which a human being possesses: it measures God by human standards (Robertson, 145-6).

He ahí un ejemplo del modo en que el *Paraíso perdido* desplaza el campo de batalla épico de lo externo a lo interno pues, si bien narra las hazañas que llevan a cabo sus protagonistas, éstos hechos heroicos no se ejecutan en batalla o mediante la violencia, sino a través de “the better fortitude / Of Patience and Heroic Martyrdom” (PL IX, 31-2). En los mutuos desahogos de Adán y Eva esta fortaleza adquiere su carácter humano y sus tintes heroicos: “the hero is to be defined in terms of how far the individual overcomes his or her own selfish needs and relies on God's providence. Heroism such as this will not necessarily take the form of large public deeds, but will often be internal and private” (Robertson, 339). Tanto para Adán y Eva, como para el resto de las generaciones de la humanidad, el heroísmo se define entonces como una condición interna, una forma de vida dirigida por el desinterés y el servicio porque la única forma de sobrevivir al exilio y volver a pertenecer al Padre es superar el egoísmo a través de la ayuda mutua y la conversación justa que, para Milton, son la esencia del amor.

Bastante difícil es vivir en el mundo, apartados del Padre, arrastrando el peso de la ausencia, como para permitirse además glorificar la violencia y la confrontación entre los hombres: “learn True patience, and to temper joy with fear / And pious sorrow, equally enur’d / By moderation either state to bear, Prosperous or adverse: / So shalt thou lead Safest thy life” (PL XI, 360-5). Desde esta perspectiva sólo quien vive en armonía y ama al prójimo merece, junto al título de santo, llevar el título de héroe. Como se ha mencionado antes, esta forma de pensamiento se articula de forma casi natural con el desplazamiento de los valores que tuvo lugar durante el Renacimiento y el advenimiento de la modernidad, en que las virtudes guerreras dejaron espacio a las artes liberales y en que el individualismo se afianzó en los siglos siguientes con el progresivo desmantelamiento del feudalismo.

El amor es, en el *Paraíso perdido*, el único recurso que dará fuerza a la humanidad para soportar la vida lejos del paraíso y cercada por la muerte. Este es el consuelo que le ofrece a Eva el arcángel Miguel: “Thy going is not lonely, with thee goes / Thy Husband, him to follow thou art bound; / Where he abides, think there thy native soil” (PL XI, 290-2) y esto es porque, como ya se ha dicho, la humanidad —hombre y mujer— lleva en su ser la imagen del Padre y es recordatorio perpetuo para actuar como si se hallaran en su presencia: “to obey is best, / And to love with fear the onely God, to walk / As in his presence” (PL XII, 561-3). Es así que Adán y Eva salen del paraíso protegidos por la presencia mutua que inspira amor y lleva, en consecuencia, a la obediencia y al reencuentro con el Padre: “with thee to goe, / Is to stay here; without thee here to stay, / Is to go hence unwilling” (PL XII, 615-8). Adán y Eva se aventuran hacia la tierra inhóspita que se extiende al este del Edén, consolados por la esperanza de la redención y por el amor en el tacto de sus manos, en que empieza a cumplirse la promesa de la redención. De acuerdo con Gordon Teskey, es entonces cuando el lector del *Paraíso perdido* termina por reconocer su propia circunstancia en la de Adán y Eva:



Of course, these *men* of whom he speaks are not the man and woman we see in *Paradise Lost* in the Garden of Eden, before they fall: Adam and Eve. Milton is peaking of us, the children of Adam and Eve, but he also means Adam and Eve themselves, after they leave the Garden of Eden and are last seen hand in hand going out into the world, *with wandering steps and slow*. It is at this moment of their exile, in the closing verses of the epic, that we recognize ourselves in our first parents. (Teskey : 2009, 168)

En el exilio de Adán y Eva, la épica de Milton perfecciona su función como espejo —*kerigma*, diría Ricoeur— para quienes lo leen siglos después del exilio, pero aún atrapados en la misma condición: “they are hand in hand but nevertheless solitary —a condition which would have been impossible in Paradise” (Robertson, 172). Milton, lo mismo que el arcángel, asegura que si la humanidad vive conforme al heroísmo del amor, aún fuera del paraíso poseerá: “a Paradise within thee, happier farr” (*PL* XII, 587) hasta que la acción del Hijo restaure la armonía perdida y reconcilie a la humanidad con su creador.

#### **4. El Hijo**

En el *Paraíso perdido* el Hijo encarna el aspecto activo de la lógica divina; el Hijo es el instrumento por el que se manifiestan el amor y la gracia del Padre: “the Son of God was seen / Most glorious, in him all his Father shon / Substantially express’d, and in his face / Divine compassion visible appeerd, / Love without end, and without measure Grace” (*PL* III, 138-142). Ahora bien, la ejecución de su misión salvadora que lo caracteriza como el héroe más elevado —o único— del poema, depende tanto de su naturaleza divina, como del hecho de que voluntariamente se hace partícipe de las limitaciones humanas y las trasciende.

Uno de estos límites es el inherente a la concepción misma del amor que, desde tan pronto como Platón y hasta los discursos contemporáneos a la escritura de la épica de Milton, se pensaba como una

relación exclusiva y localizada entre un grupo selecto de individuos. El amor, la amistad o las relaciones filiales tienen en común su carácter limitado. Incluso en el cristianismo como lo entendía Milton, el amor al prójimo tiene sus limitaciones pues, aunque en *De Doctrina Christiana* define al prójimo como “all to whom we have the opportunity of rendering service or assistance” (Milton : 1889, 99) agrega inmediatamente después la salvedad “chiefly, however, believers” basándose en que existe un vínculo espiritual entre los cristianos. En el *Paraíso Perdido*, el Hijo supera por mucho esas naturales limitaciones pues, aunque no tiene por naturaleza un vínculo espiritual con la humanidad, lo asume voluntariamente para prestar ayuda a todos los seres humanos, independientemente de si son o no creyentes:

Christianity is no longer a religion of what human beings should do for themselves, but of what God has done for undeserving mankind despite itself [...] Christ is no longer God’s *lupus*, God’s spy and avenger, but in fact the only source of a person’s righteousness and the prime expression of God’s love for humankind (Thompson, 391).

En este sentido el Hijo, según lo caracteriza Milton en el *Paraíso perdido* y en el *Paraíso recuperado*, cumple con el papel de consuelo y justificación que le asignaban los teóricos de la reforma: ejecuta la gracia y el amor que el Padre proyecta de forma abstracta pero, además, lo hace desde el terreno de la humanidad y a pesar de la iniquidad inherente a ella. Al identificarse así con la humanidad, el Hijo hace comprensible la sabiduría del Padre para los intelectos caídos. Así por ejemplo, el Hijo toma una actitud casi humana en el cielo cuando expresa al Padre sus dudas ante el destino de la creación y el posible éxito de Satán:

shall the Adversarie thus obtain  
His end, and frustrate thine, shall he fulfill  
His malice, and thy goodness bring to naught,  
Or proud return through heavier doom,  
Yet with revenge accomplish’t and to Hell  
Draw after him the whole Race of mankind,  
By him corrupted? Or wilt thou thy self  
Abolish thy Creation, and unmake,  
For him, what for thy glorie thou hast made?  
Should thy goodness and thy greatness both  
Be questiond and blasphem’d without defence

(PL III, 156-166).

Esta pregunta que formula el Hijo evidencia su capacidad de comprender la forma en que la humanidad formará su juicio una vez que haya sido seducida por Satán y, por lo tanto, es una petición al Padre para que elabore y explique a quienes escuchan o leen el poema —desde el pecado y la caída— sus planes en torno a la creación; con ello da pie a que se desarrollen los conceptos de libertad y amor, además de sus derivados como la obediencia, la justicia y la misericordia. Precisamente como manifestación de todos estos principios, el Hijo se ofrece como el sujeto en que ha de ejecutarse la justicia del Padre y como sacrificio en beneficio de la humanidad y la creación. En ambos casos lo hace con amor puro pues ni espera recompensa ni recibirá beneficio alguno por su sacrificio sino, al contrario, probará que ama incluso cuando sufre:

El único amor verdadero estaba apartado de cualquier perspectiva de recompensa y de cualquier interés propio, y el criterio de validez e incluso de legitimidad del amor era la perfección de un desapego llevado hasta la pérdida del sujeto. En el caso del amor divino, esa pérdida podía llegar hasta la condena radical ocasionada por quien era el objeto del amor, por Dios: un Dios que dañara a quien lo ama, sería amado de modo más puro que si lo recompensara (LeBrun, 8).

Aunque en este último sentido —el de amar con mayor vehemencia a un Dios que daña— el amor puro parece contravenir los principios de la justicia distributiva, debe recordarse que las acciones y los discursos del Hijo operan en el *Paraíso perdido* desde la lógica del amor que se define como la excepción al principio equitativo de la justicia. Este carácter excepcional del sacrificio y del castigo es lo que caracteriza al amor del Hijo como algo absolutamente excepcional y casi hiperbólico que, incluso entre las naturalezas celestiales merece admiración por su carácter único. Así lo ilustra la pregunta o desafío que el Padre dirige a todos los habitantes del cielo, buscando a quien posea y actúe conforme a un amor de tal pureza que admita sufrir en la inocencia el castigo decretado sobre la culpa de la humanidad. El coro celestial permanece mudo: “on mans behalf / Patron or Intercessor none appeerd” (PL III, 218-9) y

no debe olvidarse que los seres angélicos se hallan en el cielo, en la presencia y contemplación del sumo bien y de la virtud en el Padre.

Esta escena se aprecia mejor al verse en contraste con la similar que ocurre en el infierno cuando Satán se ofrece como voluntario para llevar a cabo una misión peligrosa y difícil. El contrapunto entre el silencio en el cielo y el silencio en el infierno por ausencia de voluntarios se hace más agudo cuando se considera que Satán debe retirarse rápidamente para hacer callar a sus aliados, temeroso de que alguno de los caídos intente hipócritamente demostrar valor con un ofrecimiento vano. El Hijo, en cambio, permanece en medio de la asamblea donde su decisión es celebrada con himnos y alegría. El hecho de que en el cielo no existe la hipocresía, presta mayor realce a la decisión del Hijo quien: “breath’d immortal love / To mortal men, above which only shon / Filial obedience: as a sacrifice / Glad to be offer’d, he attends the will / Of his great Father” (*PL III*, 267-71). También en su discurso, el Hijo se presenta como el polo opuesto de Satán pues ahí donde el enemigo emplea la retórica guerrera y re-cuenta los peligros que ha de enfrentar, el Hijo se abstiene de ponderar la forma en que llevará a cabo su cometido; así demuestra que los deberes del amor y de la obediencia se ejecutan de manera íntima y pacífica, nunca por medio de la violencia, los arrebatos de pasión, el furor guerrero o la búsqueda de gloria. El Hijo se limita a dirigir su comportamiento —hacia el Padre y hacia la humanidad— conforme a la ley del amor puro:

in thee  
Love hath abounded more the Glory abounds,  
Therefore thy Humiliation shall exalt  
With thee thy Manhood also to this Throne;

Here shalt thou sit incarnate, here shalt Reign  
Both God and Man, Son both of God and Man,  
Anointed universal King

(*PL III*, 311-7).

Mediante el contraste entre el heroísmo fingido de Satán ante su asamblea en el infierno y el auténtico heroísmo del Hijo en el cielo

Milton has emphasized the love and selflessness of the Son's motive in undertaking this sacrifice, and in so doing has provided an example of how the love commands of the Bible can be fulfilled. The Son literally loves a neighbor who is much less than equal. By trusting in and loving God more than himself, he has saved his own "soul", will direct his neighbor, mankind, back towards a proper love of God, and has therefore been rewarded for his faith (Robertson, 161).

Es por esto que Milton se une al coro celestial que celebra la decisión del Hijo y declara, de una vez por todas, que el Hijo es el tema central de su poema: "Hail Son of God, Saviour of Men, thy Name / Shall be the copious matter of my Song / Henceforth" (*PL* III, 412-4). Es en esta declaración donde se reconoce en el Hijo al auténtico héroe del *Paraíso perdido*; al respecto cabe la aclaración de que: "In the *Cratylus* (398C-D) Socrates, in one possible etymology of the term, derived the word "hero" (ἦρως) from "eros" (ἔρως) and so established an association between the two that lasted for centuries" (Hagstrum, 62). Dado el profundo conocimiento y respeto que tenía Milton respecto del corpus platónico, no es arriesgado suponer que esta relación etimológica y conceptual entre "amor" y "héroe" explica que considerase al *Paraíso perdido* un poema épico. Y es que sin el sacrificio del Hijo, la reconciliación entre el Padre y sus criaturas no podría llevarse a cabo y, en consecuencia, la creación de la tierra y la historia de la humanidad perderían su sentido originario: el de repoblar el cielo.

Tras la rebelión en el cielo, cuyo fin se traduce en la expulsión de la tercera parte de los ángeles del cielo como lo cuenta Rafael a Eva y Adán, el Padre decide repoblar al cielo con una raza nueva que accederá al Paraíso sólo si demuestra merecerlo: "till by degrees of merit rais'd / They open to themselves at length the way / Up hither, under long obedience tri'd" (*PL* VII 157-9). En todo sentido, el Hijo es quien ejecuta la voluntad del Padre: "and to what he spake, / His Work, the filial Godhead, gave

effect” (PL VII, 174-5), es él quien expulsa a los rebeldes, quien lleva a cabo la creación, quien actúa como juez de la humanidad en el Edén y quien, al final redime a la humanidad caída.

El Hijo obedece cuando recibe la misión de juzgar a la humanidad y, en consecuencia, ocupa la difícil posición de quien es al mismo tiempo ejecutor y reo de la justicia: las consecuencias de su juicio sobre la humanidad eventualmente pesarán también sobre él. Es por esto que cuando juzga, aunque no deja de lado la estricta justicia de la ley, lo hace también con la claridad de quien es capaz apreciar y comprender en su justa medida las limitaciones y tribulaciones inherentes a la condición humana:

I go to judge  
On Earth these thy transgressors, but thou knowst,  
Whoever judg'd, the worst on mee must light,  
When time shall be, for so I undertook,  
Before thee; and not repenting, this obtain  
Of right, that I may mitigate thir doom  
On me deriv'd, yet I shall temper so  
Justice with Mercie, as may illustrate most  
Them fully satisfied and thee appease  
(PL X, 70-9).

Al compartir la suerte de sus reos, pero no su culpa, el Hijo se conduce hacia Adán y Eva con ternura y amabilidad “pitying while he judg’d” (PL X, 1059) sin presentarse distante o superior. Su papel puede verse, más que como el de un juez de instrucción, como la lógica de la consciencia. En sentido estricto, esa lógica de la consciencia o juicio, es la facultad humana a la que Kant atribuye la función de distinguir las diferencias entre las relaciones causales y las relaciones contingentes de modo que el ser humano pueden establecer los límites de su imputabilidad moral. Al respecto es elocuente el hecho de que también en alemán el vocablo juicio —*Urteilkraft*— nombra tanto a la facultad intelectual como al proceso legal. En ello puede verse que el *Paraíso perdido* también ejerció su influencia sobre la filosofía pues, como lo argumenta Sanford Budick en su libro *Kant and Milton* (2010), el gusto y el respeto del filósofo alemán por el poema de Milton permite deducir la filiación conceptual entre las obras de ambos autores. En todo caso, el papel del juicio kantiano es el de distinguir entre *causas* y *razones* cali-

ficando los fenómenos como correspondientes a la esfera moral —razón práctica— o a la esfera trascendental —razón pura—; ese mismo proceso de análisis y distinción es el que desempeña el hijo como juez de la humanidad: sirve como guía a Adán y Eva en el proceso de consciencia necesario para, por una parte, reconocer la responsabilidad de aquello que, por ser contingente, pudo evitarse; y, por la otra, alcanzar la aceptación respecto de aquello que, por ser causal, no pudo ser de otra manera.

Así por ejemplo, cuando Adán pretende sustraerse de la responsabilidad que merece por haber pecado, la respuesta del Hijo lo lleva a deshacerse de los argumentos falaces que sostenía: Adán afirma que, si ha pecado, se debe a que el Padre lo dotó de una compañera “so good, / So fit, so acceptable, so Divine / That from her hand I could suspect no ill” (*PL X*, 138-40) y a que ella le ofreció del fruto. En ello se aprecia, además del intento por culpar a Eva, la pretensión de culpar de manera mediata al Padre, pues ha sido el Creador quien hizo a Eva. El Hijo responde a estos argumentos con palabras fuertes “Thou did’st resigne thy Manhood, and the Place / where God set thee” (*PL X*, 148-9) y “Adorn’d / She was indeed, and lovely to attract / Thy Love, not thy Subjection” (*PL X*, 151-3) con lo que no sólo le hace consciente de su falta de valor, sino también desarticula el argumento de que el pecado era inevitable dada la belleza de Eva y la naturaleza de Adán. En cambio, ante la sencilla exposición de Eva: “The Serpent me beguil’d and I did eat” (*PL X*, 162) el Hijo no formula ningún reproche, sino que se limita a emitir su juicio empezando por la serpiente.

El interés del Hijo en actuar como guía y no necesariamente como instancia de reproche se hace evidente cuando se describe en qué modo se comportó frente a la humanidad caída: “Remember with what mild / And gracious temper he both heard and judg’d / Without reviling” (*PL X*, 1046-8); la amabilidad del juez deriva de que conoce y ama a los reos. A su vez, esa amabilidad es instrumental para provocar en Adán y Eva el arrepentimiento sincero después de escuchar la sentencia y no —como suele

sucedier en casi todo juicio— reclamamos por la injusticia, la severidad o lo equívoco de la sentencia. La acción conjunta entre la conciencia humana y el amor del Hijo generan esas plegarias que más tarde, al volver al cielo, el Hijo presenta al Padre:

La palabra individual no llega más que en estas condiciones y, hablando, la voracidad se calma y se transforma en identificación satisfactoria del *mismo* y del *otro* muertos exaltados como iguales al Tercero en el vínculo amoroso. El amor será en adelante un discurso que tendrá en cuenta el hambre mortífera, que construirá sobre ella, pero que la duplicará y, desplazándola en el símbolo, la sobrepasará (Kristeva, 132).

Al actuar como juez en la tierra, el Hijo hizo posible el arrepentimiento de la humanidad porque hizo comprensibles las exigencias de la responsabilidad; ahora, al volver al cielo, hace otro tanto al transmitir y traducir para el Padre las plegarias de la humanidad, recordándole las limitaciones del ser humano y la transformación que sobre su naturaleza ha sucedido a consecuencia del pecado. El Hijo sabe que la humanidad es víctima de apetitos desenfrenados a consecuencia del pecado y al presentarle al Padre las plegarias de Adán y Eva, convence al Padre de mostrarse propicio a la reconciliación y, al mismo tiempo, transforma esa “hambre mortífera” que ha perdido a la humanidad—*cupiditas*— en un anhelo del Padre —*caritas*— que puede saciarse.

En sus tres aspectos —juez, intermediario y redentor—, el Hijo lleva al extremo la obediencia como demostración de amor al Padre y se ofrece como ejemplo del comportamiento por el que será posible la reconciliación: el heroísmo de la obediencia. El Hijo cumple la voluntad del Creador de modo tal que, sin que sea necesario para el Padre retirar el castigo que decretó para la humanidad desobediente, las puertas del cielo se mantengan abiertas para que conforme al plan del Padre, pueda repoblarse:

The Law of God exact he shall fulfill  
Both by obedience and by love, though love  
Alone fulfill the Law; thy punishment  
He shall endure by coming in the Flesh  
To a reproachful life and cursed death  
(PL XII 402-6).



Es en este sentido que, cuando asume el lugar del hombre frente a la justicia del Padre, el Hijo cumple la ley con creces y, además de ser un héroe entre los entes celestiales, se ofrece como ejemplo del camino que debe seguir la humanidad para elevarse hacia el cielo. Como se ve, el Hijo vincula en su persona todas las lógicas, intereses y valores que intervienen en el destino de la humanidad que ha pecado: en nombre del Padre o en su papel divino, juzga y propone atemperar a la justicia con misericordia; en nombre de la humanidad, como Dios encarnado, ofrece la misericordia y recibe el castigo que debiera recibir el ser humano; finalmente, como Hijo de Dios lleva la satisfacción de haber cumplido la justicia exacta y la misericordia plena, para beneficio del Padre y del ser humano:

hee, who comes thy Saviour, shall recure,  
Not by destroying *Satan*, but his works  
In thee and thy Seed: nor can this be,  
But by fulfilling that which thou didst want,  
Obedience to the Law of God, impos'd  
On penaltie of death, and suffering death,  
The penaltie to thy transgression due,  
And due to theirs which out of thine will grow:  
So onely can high Justice rest appaid  
(*PL XII*, 393-401).

Por todas estas razones, el Hijo realiza los ideales del amor puro más allá de las limitaciones humanas: actúa en beneficio de todos aquellos a quienes puede servir, con independencia de que tenga con ellos un vínculo particular y lo hace, además, de forma desinteresada. Esta idea del Hijo como personificación del amor puro, también implica su consagración al cumplimiento de la ley o *nomos*:

el *nomos* es siempre algo más que obediencia a las leyes. Es consagración a Dios *por medio* de las leyes. Si se piensa en *nomos* sólo como interés por la justicia, se malinterpreta el concepto. Entonces pertenece a lo sumo a un código ético y, en el peor de los casos, al legalismo. En cualquiera de los casos, se podría decir de él que es una variedad del amor, pero sólo como una cortesía lingüística, para mostrar nuestra buena voluntad. Lo que hace de *nomos* un auténtico elemento del amor es otra cosa, y es que es una consagración total, un compromiso de la voluntad, una dedicación de uno mismo (Singer : 1999a, 290).

La ley exige el castigo para la humanidad desobediente y fija ese castigo con conocimiento pleno de la naturaleza y el origen del pecado: a Eva la castiga en la carne y con la sumisión a su marido: “Children

thou shalt bring / In sorrow forth, and to thy Husbands will / Thine shall submit, hee over thee shall rule” (*PL X*, 194-6) y a Adán lo castiga en la tierra de la que ha salido y a la que ha de volver: “thou in sorrow / Shalt eat thereof all the days of thy life” (*PL X*, 201-2) hasta que vuelva al barro del que ha salido. Lo que eleva las acciones del Hijo al grado del amor puro y al del *nomos* es que, en el momento mismo en que señala los castigos de Adán y Eva, su sentencia se revierte también sobre él mismo, que actúa como juez sin dejar de compartir el lugar del acusado. A nombre de la humanidad y en aras de su reconciliación con el Padre el Hijo sufrirá el mismo castigo que decreta y, por ello, se consagra al cumplimiento de los deberes del amor y de la ley.

In making his sacrifice for man, the Son is showing the ultimate in selflessness. He is rewarded with power in heaven and on earth: “All knees to thee shall bow, of them that bide / In heaven, or earth, or under earth in hell” (*PL III*. 321-2). But Milton points out that this is only because in him “Love hath abounded more than glory abounds” (*PL III*. 312). The Son has transcended the glory and position he was given at the time of his creation, and by debasing himself has been raised even higher than before. In this way the Son has provided a role model for man, and shown what the rewards will be (Robertson, 161).

Es doblemente emotivo entonces que, el Hijo, compadecido de la humanidad, decide inmediatamente “the form of servant to assume” y ofrecer consuelo “As Father of his Familie” a los recién caídos ofreciéndoles vestido físico y espiritual, que se encargue además de llevar al Padre las oraciones y el arrepentimiento de Adán y Eva “to mitigate thus plead, not to reverse” (*PL XI*, 41) la sentencia de muerte que pesa sobre la humanidad. La mediación del Hijo, unida a la obediencia de Adán y Eva dan lugar a que el arcángel Miguel, antes de expulsar a la humanidad del paraíso, les ofrezca el consuelo de saber que algún día el Hijo volverá a la tierra para renovar la alianza entre el Padre y la humanidad a través de la obediencia, el amor y el sacrificio.

Como suprema manifestación de la obediencia y del amor, el Hijo ofrece a la humanidad el ejemplo heroico que debe imitarse para alcanzar el consuelo en ese hogar que debe construir al este del

Edén: obedecer y amar al Padre. El ejemplo se amplía, sin duda, en el *Paraíso recobrado* donde se narra cómo el Hijo se vio sujeto a la tentación en el desierto y logró superarla al mantenerse fiel al amor y a la obediencia debida al Padre y cómo el resultado de esa fidelidad fue el beneficio de toda la humanidad.

#### IV. Conclusión: Amor y utopía

¿Qué cosas han contribuido más a la felicidad humana?

¿Las reales o las imaginarias? Lo cierto es que el espacio que separa la dicha más grande del infortunio mayor no puede ser calculada más que con arreglo a cosas imaginarias...

—Friederich W. Nietzsche. *Aurora*.

Dado que el amor es una emoción biológica y culturalmente determinada, la búsqueda de una definición clara y unívoca del amor ideal que se propone en el *Paraíso perdido* y en la obra completa de John Milton, sería, en el mejor de los casos, infinita y, en el peor de ellos, estéril. Pero la importancia cultural de una estructura significativa tan compleja como el amor y tan rica en referencias como la obra de Milton, radica en que su significado no es estable y escapa de las definiciones o, por lo menos, se desplaza entre ellas hasta perderse de vista. Es por eso que, en vez de definir un “amor ideal” en el *Paraíso perdido*, prefiero señalar algunas vetas de reflexión en torno a él, porque los ideales —lo mismo que las utopías— se proponen como instrumentos de reflexión y no precisamente como proyectos realizables. El amor ideal ha sido siempre —por lo menos en las manifestaciones expuestas en el presente trabajo— una aspiración hacia la elevación del ser humano y sus facultades: “for man is creative only through love and in the shadow of love’s illusions, only through the unconditional belief in perfection and righteousness” (Nietzsche : 2008, 38). Si bien no es posible definir en qué consiste el ideal, si puede,

por lo menos señalarse *hacia dónde* apunta, porque es eso, su capacidad de dirigir las aspiraciones humanas, lo que lo define como un ideal.

Las condiciones de existencia a las que responde el amor ideal de Milton y hacia cuya superación o transformación apunta son dos: la soledad y la finitud. En el *Paraíso perdido*, el pecado cometido por Adán y Eva explica la presencia de la muerte y la soledad en la experiencia histórica de la humanidad. El amor se propone como consuelo ante estas dos condiciones en la vida terrena, y como superación de ellas en la vida después de la vida. Si bien la segunda parte del ideal está orientada por la fe cristiana en el más allá, la validez del ideal amoroso propuesto por Milton no pierde sentido aunque se analice desde una perspectiva laica. Ello se debe a que la concepción de la finitud y la alienación como elementos opresivos en la vida humana es casi universal y, si bien el ideal de Milton incluye la posibilidad de una vida eterna conforme a la fe cristiana, su aspiración es de corte humanista y se preocupa, principalmente, por la experiencia terrenal del ser humano en relación con el prójimo.

Para Milton, lo mismo que para Lutero y Agusín de Hipona, la muerte es causa de angustia porque, por una parte, garantiza la insatisfacción de todas las aspiraciones terrenales y, por la otra, enfrenta al ser humano con su iniquidad. Desde el punto de vista teológico, la única forma de encontrar la paz en una vida limitada por la muerte es entregarse por completo a la esperanza en Dios y abandonar, en consecuencia, las aspiraciones del ego. Las aspiraciones del ego son las que motivan a Eva en el *Paraíso perdido*, a comer del fruto prohibido. Así se caracteriza por negación el auténtico amor, como un anhelo que no debe dirigirse hacia uno mismo, pues de ahí surge el temor por la muerte: el ego ha de perecer cuando esta llegue. El amor verdadero debe dirigirse hacia el exterior de modo que la gracia divina pueda saciar la carencia de infinito que angustia al hombre. Como se ve, la existencia de la

muerte crea la necesidad de un amor desinteresado y gregario: puesto que el hombre no pertenece a sí mismo, sino a Dios, el egoísmo lo aparta de su auténtica aspiración.

En todo caso, el ser humano se encuentra en perpetua lucha con la muerte pero no debe entenderse esta lucha como una batalla física, en contra de fuerzas externas irresistibles. La lucha tiene un carácter interno y su campo de batalla está en la asignación de valor y significado para la vida terrestre. Este es el punto en que Adán fracasa, pues considera que la vida perdería sentido si perdiese a Eva. El hombre debe vencer su deseo antinatural de superar materialmente a la muerte, ese deseo que ejemplifican todos los héroes clásicos. Para Milton, la negación del egoísmo y la adopción de una existencia guiada por el amor puro constituyen la única solución congruente al problema de la muerte: se admite que la vida es naturalmente finita y no hay modo de cambiar esa circunstancia; en consecuencia, ocurre un cambio en la consciencia al admitir que nada se posee y por lo tanto, nada ha de perderse cuando la vida termine. Cuando la humanidad deja de emplear a la muerte como criterio para valorar la vida, adquiere libertad para construir una nueva escala de valores que no gire en torno a la duración de la vida, sino en torno a su calidad. Cabe recordar aquí la máxima agustiniana que, si bien no se menciona en el *Paraíso perdido*, es la lógica que subyace en la reconciliación y consuelo de Adán y Eva: no sólo querer vivir más, sino querer más que sólo vivir.

En su relación con la muerte, el amor ideal o puro que se deduce de la obra de Milton no puede apartarse de la esfera de lo trascendental y, a pesar de sus raíces cristianas, también resuena con otras formas de espiritualidad. Acaso ello bastaría para explicar la importancia del *Paraíso perdido* en la literatura universal; pero aún puede irse más allá, al analizar las consecuencias pragmáticas que se siguen de la transformación en la consciencia.

Cuando la humanidad acepta su circunstancia —su naturaleza— y deja de perseguir la prolongación antinatural de la vida para buscar el perfeccionamiento de la misma, puede decirse que está lista para adentrarse en el pensamiento humanista. Si bien la búsqueda del perfeccionamiento es también una aspiración que beneficia al hombre, no es egoísta en el sentido posesivo o de dominación; el perfeccionamiento del ser humano se refiere a cada individuo como representante de la especie, no como un sujeto deseante particular. En este sentido y preocupado con el perfeccionamiento de los seres humanos según su naturaleza, el humanismo busca elevar la calidad de la experiencia vital para todas las personas, no para un grupo o individuo en particular. En tanto el amor ideal en Milton produce también una vida satisfactoria en la tierra, responde a las inquietudes humanistas en varios sentidos.

En el nivel más básico, puede decirse que el amor que propone Milton es un amor que considera y valora todos los aspectos del ser humano, incluyendo sus necesidades y placeres de carácter físico. En consonancia con el Renacimiento del saber hipocrático y galénico, el amor en Milton tiene una dimensión corporal que había sido hasta entonces inconcebible dentro del ideario cristiano. Milton pensaba que, si el ser humano fue hecho a imagen y semejanza del creador, éste era el mejor argumento para defender la dignidad no sólo del alma, sino también del cuerpo. En la visión hipocrática de la naturaleza humana, el cuerpo y el espíritu no son entidades separadas, sino que forman aspectos en la continuidad de un sólo ser. Así, el ideal amoroso que se deriva de la obra de Milton no es un amor ascético ni que ponga especial atención en la abstinencia sino que, antes bien, enfatiza la disciplina como virtud. Esto quiere decir que propone que toda acción, incluyendo la sexualidad humana, debe tomarse con base en un ejercicio racional que pondere su valor respecto del amor puro: toda forma del hedonismo es egoísta y, por lo tanto, censurable.

Como capacidad de discernimiento y en un lugar muy similar al que le asigna Kant un siglo más tarde, el juicio —o razón— adquiere así su papel de guía en la vida humana. Si se cultiva y sigue al juicio como consciencia construida sobre la superación del egoísmo, se escogerá siempre el justo medio por encima de cualquier exceso. La castidad adquiere así un significado especial para Milton que, como se ve en *Comus*, tiene más relación con una disposición hacia la virtud de la moderación que con la mera corporalidad. Esa disposición, que los stilnovistas llamaban *mezura*, está asociada al amor puro y se define como “that inner restraint which governs the appetites and keeps them subject to the intellect. This was both an aesthetic and an ethical concept” (Valency, 176). En el *Paraíso recobrado*, el Hijo demuestra ejemplarmente el ejercicio del juicio y la medida al resistir las tentaciones de Satán con base en el amor como pasión gregaria y sustento del juicio como facultad intelectual.

Del *Paraíso recobrado* —y del retrato que Milton hace de Cristo en el poema— se desprende la importancia central del juicio para la naturaleza humana así como el papel rector que el amor puro ejerce sobre esa facultad. En cuanto a que el amor puro dirige la relación del ser humano con sus apetitos y sus ambiciones, su primer aspecto pragmático está en la conservación de la salud física y espiritual. Pero también como rector de los actos libres, el amor adquiere una dimensión social. En los tratados del divorcio toma postura por un amor cuya naturaleza es intelectual antes que física, puesto que el intelecto es la característica que separa al ser humano de las bestias: “Mariage is a human society, and that all human society must proceed from the mind rather than the body, else it would be but a kind of animal or beastish meeting”. (Milton : 1968, 161). El amor entre las personas es un remedio para la soledad y, sobre todo, un estímulo para las facultades intelectuales. Y es que en soledad, el ser humano no puede explorar a fondo su naturaleza racional. En el *Paraíso perdido* está plasmada de forma poética y pragmática esa convivencia ideal regida por el amor:



The rich and complex ideal of the divorce tracts —a companionship that is amorous, relaxing, spirited, cheerful, comforting— is fully realized in the Edenic happiness of Adam and Eve. Its most endearing quality arises from its union of the contraries of total individuality and total mutuality. Eve, said Adam, is “Part of my Soul... / My other half” (4.487-88); and his rationality, his love of metaphysical and cosmological speculation, is balanced by her power of poetic, sensuous, descriptive, and narrative speech. When Adam, alone, longed for an equal, he longed for someone of his own species, not for someone to divide his authority and power. But, still, the mutuality that was established at once between him and Eve is so complete that it adumbrates if it does not fully satisfy the modern ideal (Hagstrum, 28).

El matrimonio, a su vez, funciona —dentro de la gran alegoría que constituye el *Paraíso perdido* respecto de la humanidad— como una metonimia de toda sociedad humana. En ese sentido, la superación del egoísmo y la creación de lazos sociales basados en el refinamiento de las capacidades humanas y de la ayuda mutua se transforman en una norma de organización social además de un ideal doméstico:

This was Milton’s contribution both to theology and to the debate on selfishness in seventeenth-century England—human beings are essentially selfish, and yet this self-love contains the seed of their redemption, for by learning to trust the God-given conscience within themselves, they learn to rely on God and love him and thus love themselves rightly. And having learned this, they have learned the value of mutual loving relationships in this fallen world (Robertson, 339).

Este modelo de interacción social, basado en el perfeccionamiento de la humanidad, es un ideal común tanto a la idea del amor al prójimo universal del cristianismo, como a varias teorías laicas sobre la sociedad y su capacidad de mejorar al ser humano según visiones políticas como las que proponen Hobbes (1588-1679), Montesquieu (1689-1755) y Rousseau (1712-1778) así como las de teóricos sociales más modernos como Marx, Althusser y especialmente Herbert Marcuse en *Eros y civilización* (1955). En ambos casos la idea de una sociedad organizada sobre la superación del egoísmo, la prosperidad y el perfeccionamiento de todas las facultades humanas, está cuidadosamente asociada a seguir la ley de la naturaleza.

Es en la concepción de la ley donde más se desdibuja la frontera entre el pensamiento laico y el pensamiento cristiano, proyectando el ideal miltoniano de una existencia regida por el amor más allá

del Renacimiento, del occidente y del pensamiento cristiano o reformado. La consagración del amor por medio de la obediencia a la ley del Padre es un rasgo que he destacado respecto al amor en la obra de John Milton. Es este un aspecto de particular importancia para la sociedad contemporánea, donde el imperio de una ley universal e inestable ha venido a ocupar el lugar de la ley de Dios: libertad, igualdad, fraternidad. Los tres elementos centrales en la obra de John Milton y en la caracterización del amor en el *Paraíso perdido* como ya se ha descrito a lo largo del presente trabajo.

El amor ideal que propone Milton es tan imaginario como el amor puro de Platón, el *fin' amor* de los *minnesänger* o la iniquidad luterana, pero ello no disminuye su capacidad para inspirar a la humanidad en busca de la superación. El *Paraíso perdido* no sólo cumple con ello los criterios de *dolce* y *utile* que le permitieron ser estética y literariamente valioso en vida de su autor, también cumple con criterios más modernos como el que propone Roland Barthes respecto al goce y, tengo la impresión, seguirá cumpliendo con los criterios cada vez más complejos y diversos que la humanidad proponga para juzgar al arte. Y es que el *Paraíso perdido* es, por principio, poesía; pero también es un espejo de la condición humana y como todo espejo y todo ideal, seguirá siendo objeto de goce estético y de utilidad práctica mientras la humanidad siga siendo presa de la finitud y la soledad o, dicho de otro modo, mientras nuestra existencia se desarrolle *fuera* del paraíso perdido.

## V. Bibliografía

- ARENDR, Hannah. *El concepto de amor en san Agustín*. Madrid : Encuentro, 2001.
- BARKER, Chris. *Cultural Studies. Theory and Practice*. London : SAGE, 2003.
- BARTHES, Roland. *El Susurro del Lenguaje*. Barcelona : Paidós, 1987.
- . *S/z*. México : Siglo XXI, 2006.
- . *El Grado Cero de la Escritura en Roland Barthes El Grado Cero de la Escritura y Nuevos Ensayos Críticos*. México : Siglo XXI, 2011.
- . *Lección Inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France en Roland Barthes El Placer del Texto y Lección Inaugural*. México : Siglo XXI, 2011a.
- . *El Placer del Texto en Roland Barthes El Placer del Texto y Lección Inaugural*. México : Siglo XXI, 2011b.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. México : FCE, 2009.
- BOCACCIO, Giovanni. *Breve tratado en alabanza de Dante*. México : UNAM, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *La Cifra en Jorge Luis Borges. Obras Completas III*, Buenos Aires : Paidós, 2009.
- BRAUNSTEIN, Néstor A. *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan)*. México : Siglo XXI, 2008.
- BRUNER, Jerome. “The Narrative Construction of Reality”. *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 1 (1991). 1-21 ([www.jstor.org/stable/1343711](http://www.jstor.org/stable/1343711))

- BURTON, Robert. *Anatomía de la Melancolía* (A. Sáez, R. Álvarez y C. Corredor, trads). Madrid : Alianza, 2006.
- CAMPBELL, Gordon and Thomas N. Corns. *John Milton, Life, Work and Thought*. New York : Oxford, 2008.
- CASSIRER, Ernst. *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires : Emecé, 1951.
- CORNS, Thomas N. *Milton's English* en Thomas N. Corns. *A companion to Milton*. Oxford : Blackwell, 2001.
- CULLER, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotic, Literature, Deconstruction*. London : Routledge (Taylor and Francis e-Library), 2005 (Kindle ver. 2.01).
- DANTE. *Vida Nueva*. México : UNAM (Nuestros Clásicos 91), 2000.
- *Vita Nuova* (Dante Gabriel Rosetti, trad). London : Chatto & Windus, 1908 (<http://archive.org/details/dantesvitanuovat00dantuoft>).
- *Vita Nuova*. Princeton Dante Project. Princeton University, 18 May 1999. Web 9 May 2013 (<http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp/vnuova.html>).
- *The Divine Comedy* (Henry Wardsworth Longfellow, trad.). New York : Barnes and Noble, 2008.
- *Commedia*. Princeton Dante Project. Princeton University, 18 May 1999. Web 9 May 2013 (<http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp/>).
- DIPASQUALE, Theresa. “Heav’n’s Last Best Gift”: *Eve and Wisdom in “Paradise Lost”*. *Modern Philology*, Vol. 95, No. 1 (1997), 44-67.

- ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* México : DeBolsillo, 2005.
- *Tratado de semiótica general.* México : DeBolsillo, 2005.
- ELIOT, T.S. *Milton I* en T. S. Eliot ( Ed.) *Selected Prose of T. S. Eliot.* New York : Harcourt, 1975, pp. 258-264.
- ELIOT, T.S. *Milton II* en T. S. Eliot ( Ed.) *Selected Prose of T. S. Eliot.* New York : Harcourt, 1975, pp. 265-274.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Córdoba (Argentina) : Litoral, 1998.
- *Arqueología del saber.* México : Siglo XXI, 2006.
- GANSHOF, François. *El Feudalismo.* Barcelona : Ariel, 1985.
- GOSLING, J.C.B. *Platón.* México : Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1993.
- GREIMAS, Algirdas J. y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo.* México : Siglo XXI, 2009.
- HAGSTRUM, Jean H. *Sex and Sensibility. Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart.* Chicago : University of Chicago, 1980.
- HAMPTON, Timothy. *Strange Alteration: Physiology and Psychology from Galen to Rabelais* en Gail Kern Paster (Ed.) *Reading the Early Modern Passions.* Pennsylvania : University of Pennsylvania, 2004, pp.272-293.
- HILL, Christopher. *Milton and the English Revolution.* New York : Penguin, 1979.
- HOMERO. *Odisea.* (Rubén Bonifaz Nuño, trad.). México : UNAM, 2011.
- KIERKEGAARD, Soren. *Temor y Temblor.* México : Fontamara. 2004.
- KLIBANSKY, Raymond; Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la Melancolía.* Madrid : Alianza, 1991.

- KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*. México : Siglo XXI, 1987.
- LEBRUN, Jacques. *El amor puro de Platón a Lacan*. Buenos Aires : El cuenco de plata, 2006.
- LEWALSKI, Barbara K. *The Life of John Milton*. Oxford : Blackwell, 2003.
- LOW, Anthony. *The Reinvention of Love. Poetry, Politics and Culture from Sidney to Milton*. Cambridge : Cambridge University, 1993.
- MANGANELLI, Giorgio. *Amore*. Madrid : Siruela, 2008.
- MARITAIN, Jacques. *Tres Reformadores. Lutero, Descartes, Rousseau*. Madrid : Encuentro, 2006.
- MARKALE, Jean. *El amor cortés o la pareja infernal*. Barcelona : José J. Olañeta, 2006.
- MARTINDALE, Charles. *Paradise Metamorphosed: Ovid in Milton*. Comparative Literature, Vol. 17 No. 4 (Autumn, 1985), pp. 301-333. (<http://www.jstor.org/stable/1770279>).
- MILTON, John. *Doctrine and Discipline of Divorce* in J. Max Patrick (Ed.). *The Prose of John Milton*. New York : New York University Press, 1968 (a).
- *Paradise Lost* in John T. Shawcross. *The Complete Poetry of John Milton*. New York : Anchor Books, 1990. (Kindle ver. 3.1).
- *Paradise Regained* in John T. Shawcross. *The Complete Poetry of John Milton*. New York : Anchor Books, 1990. (Kindle ver. 3.1).
- *Samson Agonistes* in John T. Shawcross. *The Complete Poetry of John Milton*. New York : Anchor Books, 1990. (Kindle ver. 3.1).
- *An Apology for Smectymnuus* en Stephen Orgel and Jonathan Goldberg (Eds.) *The Major Works*. Oxford : Oxford University, 2008a.

- *Areopagitica* en Stephen Orgel and Jonathan Goldberg (Eds.) *The Major Works*. Oxford : Oxford University, 2008b.
- *Ad Patrem* en Stephen Orgel and Jonathan Goldberg (Eds.) *The Major Works*. Oxford : Oxford University, 2008c.
- *Paradise Regained* en Stephen Orgel and Jonathan Goldberg (Eds.) *The Major Works*. Oxford : Oxford University, 2008d.
- *Samson Agonistes* en Stephen Orgel and Jonathan Goldberg (Eds.) *The Major Works*. Oxford : Oxford University, 2008e.
- *Poems 1645* en Stephen Orgel and Jonathan Goldberg (Eds.) *The Major Works*. Oxford : Oxford University, 2008f.
- *A Treatise on Christian Doctrine compiled from the Holy Scriptures Alone* en Charles R. Sumner (Ed, trad.) *The Prose Works of John Milton*. (Vol. 5) London : George Bell & Sons, 1889 (<http://archive.org/details/proseworksjohnm05sumngoog>).
- NIETZSCHE, Friederich W. *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza, 1997.
- *La gaya Ciencia*. Madrid: Edaf, 2002.
- *Aurora. Meditaciones sobre los prejuicios morales*. Barcelona : J. José de Olañeta Editor, 2003.
- *On the Use and Abuse of History for Life*. Gloucester : Dodo Press, 2008.
- *Miscellaneous Maxims and Opinions* en Firederich W. Nietzsche. *Human All-too-Human A Book for Free Spirits*. Amherst : Prometheus Books, 2009.

- OVIDIO Nasón, Publio *Amores*. Barcelona : RBA Libros (Biblioteca Clásica Gredos), 2008, pp. 1-156.
- *Arte de Amar*. Barcelona : RBA Libros (Biblioteca Clásica Gredos), 2008, pp. 157-276.
- *Metamorfosis I*. (Rubén Bonifaz Nuño, trad.). México : UNAM (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2008.
- PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid : Alianza, 1975.
- PATER, Walter. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. New York : Dover, 2005.
- PLATÓN. *Lisis* en C. García Gual, M Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo (Eds.) *Diálogos I*. Madrid : Gredos, 1985, pp. 271-316.
- *Fedón* en en C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo (Eds.) *Diálogos III*. Madrid : Gredos, 1988, pp. 7-142.
- *Banquete* en C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo (Eds.) *Diálogos III*. Madrid : Gredos, 1988, pp. 143-288.
- *Fedro* en C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo (Eds.) *Diálogos III*. Madrid : Gredos, 1988, pp. 289-413.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona : Acantilado, 1999.
- RAYMOND, Joad. *The Literature of Controversy* en Thomas N. Corns. *A companion to Milton*. Oxford : Blackwell, 2001.



- REYES, Alfonso. *Andrenio, perfiles del hombre en Alfonso Reyes. Obras Completas XX.*  
 México : Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 401-482.
- RAJAN, B. "The Problem of Satan (1947)" in A.E. Dyson (ed.) & Julian Lovelock (ed.), *Paradise Lost, a Selection of Critical Essays.* London : Macmillan, 1973, 107-121
- RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad.* Madrid : Trotta, 2004.
- *El mal.* Buenos Aires : Amorrortu, 2007.
- *Amor y Justicia.* México : Siglo XXI, 2009.
- ROBERTSON, David. "My self / Before me": *Self-love in the works of John Milton.* Tampere :  
 University of Tampere, 1992.
- ROUGEMONT, Denis de. *Amor y Occidente.* México : Conaculta, 2001.
- ROWE, Katherine. *Humoral Knowledge and Liberal Cognition in Davenant's Macbeth en*  
 Gail Kern Paster *et al. Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural Study of Emotions.* Pennsylvania : University of Pennsylvania, 2004, 169-191.
- RUSSELL, Bertrand. *The History of Western Philosophy.* New York : Touchstone, 1972.
- SAFRANSKI, Rudiger. *El mal o el drama de la libertad.* México : Tusquets, 2008.
- SAMUEL, Irene. *Plato and Milton. An Examination of Platonism in Milton's Paradise*  
*Lost, Paradise Regained and Samson Agnosites.* New York : Cornell University, 1965.
- *Milton's References to Plato and Socrates.* Studies in Philology Vol. 41  
 No. 1 (Jan 1944), pp. 50-64. (<http://www.jstor.org/stable/4172643>).
- SCHOENFELDT, Michael C. *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness*  
*in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton.* New York : Bantam, 2004.

- “*Commotion Strange*” *Passion in Paradise Lost* en Gail Kern Paster *et al.*  
*Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural Study of Emotions.* Pennsylvania :  
University of Pennsylvania, 2004(a), 43-67
- SINGER, Irving. *La naturaleza del amor 1 De Platón a Lutero.* México : Siglo XXI,  
1999(a).
- *La naturaleza del amor 2 Cortesano y Romántico.* México : Siglo XXI,  
1999(b)
- SPADE, Paul Vincent (Ed). *The Cambridge Companion to Ockham.* Cambridge : Cambridge Univer-  
sity Press, 1999.
- STAINES, John. *Compassion in the Public Sphere of Milton and King Charles* in Gail  
Kern Paster *et al.* *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural Study of Emotions.*  
Pennsylvania : University of Pennsylvania, 2004, 89-110.
- STRIER, Richard *Against the Rule of Reason: Praise of Passion from Petrarch to Luther to*  
*Shakespeare to Herbert* in Gail Kern Paster *et al.* *Reading the Early Modern Passions. Essays in*  
*the Cultural Study of Emotions.* Pennsylvania : University of Pennsylvania, 2004, 23-42.
- TESKEY, Gordon. *Milton Dwelling at the Origin* en Mario Murgia (Ed.). *Las Hondas Re-*  
*giones del Infierno. Ensayos por los 400 años de John Milton.* México : Samsara, 2009.
- THOMAS, Keith. *The Ends of Life. Roads to Fulfillment in Early Modern England.*  
Oxford : Oxford University Press, 2009.
- THOMPSON, Brad. *Humanists and Reformers. A History of the Renaissance and Reforma-*  
*tion.* Cambridge : William B. Eedermans Publishing, 1996.

- TOYNBEE, Paget.                   Dante in English Literature (Vol. 1). London : Methuen & Co., 1909.  
(<http://www.archive.org/details/danteinenglishli01toynuoft>).
- VALENCY, Maurice.               *In Praise of Love. An Introduction to the Love Poetry of the Renaissance.*  
New York : The Mac Millan Company, 1958.
- WATSON, Peter.                   *Ideas. Historia intelectual de la humanidad.* Barcelona : Crítica, 2008.
- WHEELER, Elizabeth Skerpan. *Early Political Prose en Thomas N. Corns. A companion to Milton.* Oxford : Blackwell, 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig.       *Observaciones filosóficas.* México : UNAM, 1997.  
—————                   *Investigaciones filosóficas.* México : UNAM, 2003.
- WOODHULL, Marianna.         *The Epic of Paradise Lost. Twelve Essays.* London : G.P. Putnam's Sons,  
1907.
- XIRAU, Ramón.                 *Introducción a la historia de la filosofía.* México : UNAM, 2010