

“EL PARAISO PERDIDO” DE MILTON. EL SATANISMO Y LA CONTROVERSA SATANISTA EN EL SIGLO XIX *

INTRODUCCIÓN

QUIERO que mis primeras palabras en este periplo por el Renacimiento inglés, sean unas que Santo Tomás, nuestro Doctor Angélico, emplea en la “Suma Teológica”, muy relacionadas con el tema que vamos a tratar aquí: “Todos los pecados de los hombres son causados por el Demonio... ya que incitó a pecar al primer hombre” (“Suma Teológica”, 1, q. 114, a. 3).

En la Inglaterra Isabelina, la impresión de obras literarias era muy costosa, sobre todo, lo que se imprimía con el título de “Infolio”, es decir: obras de un autor en un solo volumen de gran tamaño. Esto, hasta entonces, sólo Ben Johnson lo había intentado.

A la muerte de William Shakespeare, sus compañeros-actores John Heminges y Henri Condell corrieron con el gasto de publicar las treinta y seis obras que habían conseguido reunir y, tras muchas dificultades, encontraron a un impresor, Isaac Jaggard, que aceptó la empresa y su riesgo. Se imprimió, pues, el Primer Infolio de las obras de William Shakespeare, y el 8 de noviembre de 1623 fue inscrito en el Registro de Publicaciones (“Stationers “Register”). Johnson escribió una larga loa en verso,

* Conferencia pronunciada en el Colegio Mayor Universitario «Santa Cruz la Real», organizada por la Jefatura de Estudios del «Seminario de cultura inglesa» de dicho Colegio.

y a un artista comercial llamado Martin Droeshout, se le encargó un dibujo para la portada. Su grabado y el busto que se encuentra en la iglesia de la Santísima Trinidad de Stratford, se consideran los únicos retratos de Shakespeare que poseen cierto parecido real con el modelo. Aún vivía Ana, la viuda del poeta, y se cree que ambas obras merecieron su aprobación.

John Heminges murió en 1630, dos años antes de publicarse la segunda edición de las Obras de Shakespeare. Su autoridad como editor era indiscutible, y el Segundo Infolio contenía las mismas treinta y seis obras del primero.

A los diez años de publicarse el Segundo Infolio, la revolución puritana hizo obligatorio el cierre de todos los teatros de Inglaterra. La mayoría de los actores se alistaron en las fuerzas realistas y, tras la ejecución del rey Carlos, hicieron lo que pudieron para ganarse la vida, ya representando algunas obras secretamente, ya probando fortuna en otra profesión. John Lovin, antiguo miembro de los Actores del Rey, que figura en el Primer Infolio entre los intérpretes de las obras de Shakespeare, intentó ejercer la de posadero, y cuando murió "era tan pobre como viejo".

Los últimos vínculos con el viejo teatro isabelino se rompieron durante el periodo de la República puritana, y cuando Carlos II ascendió al trono de Inglaterra en 1660, las cosas habían cambiado por completo. El Teatro de la Restauración no tenía nada en común con el isabelino. Precisamente por entonces, apareció el Tercer Infolio de las obras de Shakespeare.

Pero volvamos al Segundo Infolio. Este volumen era exactamente igual al Primero. Contenía, también, las treinta y seis obras shekespearianas. La única diferencia consistía en la adición de tres panegíricos en verso, uno de ellos escrito por un promotor joven de 23 años, estudiante de Cambridge, llamado John Milton.

Este corto poema titulado "On Shakespeare", contiene expresiones tales como "Sweetest Shakespeare" y "Fancy's child", con uso y abuso de adjetivos no ya altisonantes y grandilocuentes, sino suaves y mesurados, con un regusto por lo nimio y pequeño, con una predilección por ese mundo poético menudo y delicado que ya nos descubre una sensibilidad fuera de lo común.

Unos años más tarde, nos hallamos en la Inglaterra de los

Estuardo. Con un Londres ya liberado de sus murallas medievales, que supera con creces los seiscientos mil habitantes, casi recién concluida la Lonja Real, el más importante de los edificios nuevos de la ciudad, y extendiéndose por la orilla izquierda del Támesis. Con el populoso barrio de Shoreditch remozado y limpio de hampones y mujerzuelas; y, sin embargo, no menos pintoresco y bullicioso. Sus calles pavimentadas. Tabernas y hospederías se multiplican por doquier. El café y el té, que acaba de introducirse en Inglaterra, sirven de pretexto para abrir "coffee-houses", en las que se bebe más brandy que café. Es en estas "coffee-houses" y en sus rivales, las "ale-houses" donde corren los planes sediciosos y las anécdotas escandalosas sobre "my Lady Castlemaine" (Bárbara Villiers). Los espectáculos brutales, como riñas de gallos, toros contra perros, etcétera, no bastan a satisfacer a espectadores que aún recuerdan las ejecuciones de los regicidas. El teatro refleja el cinismo de la época. Pepys se complace todavía en "La Tempestad" de Shakespeare, pero "El sueño de una noche de verano" le parece la obra más ridícula que haya visto en su vida. Los autores de moda son: en el drama, Beaumont y Fletcher; en la comedia, Congreve y Wycherley, que toman los asuntos de Molière ("El misántropo", "Tartufo"), pero de manera más cruda y brutal.

La gran influencia extranjera es Francia. Cualquier inglés de la Restauración mezcla frases francesas en todos sus discursos. Parece que esto es una manera de reaccionar contra los puritanos. Se introducen en la lengua inglesa palabras que designan todos los matices de la ironía: "to burlesque", "to droll", "to ridicule"..., los sustantivos "travesty", "badinage", etc.

Surgen, asimismo, en esta época, los dos rivales ideológicos, los dos partidos políticos nacidos de las pasiones de la guerra civil. Unos eran, como los caballeros de otros tiempos, amigos del Rey; sus adversarios, los llamados "tories", o bandidos irlandeses, para insinuar que no eran sino papistas disfrazados: ellos realizaron con orgullo tal nombre y, desde entonces, se denominaron así. Los mismos "tories" denominaron "whigs" a los enemigos del Rey; "Whigs" era abreviatura de "whigamores", grupo campesino de puritanos del Oeste de Escocia. Los "whigs" (según algunos, iniciales de "we hope in God") eran re-

beldes; el diablo había sido el primer "whig"; Shaftesbury, el segundo, pero esta rebelión era aristocrática. Los "tories" estaban aliados a la propiedad territorial y a la Iglesia anglicana; los "whigs", a los disidentes y a los comerciantes de Londres.

Algunas sectas religiosas fueron, en esta época y en la anterior, la de Cromwell, más allá que sus propios dirigentes. El partido llamado de la Quinta Monarquía creía que Cristo iba a volver y que el fin del mundo estaba próximo. Los anabaptistas rebautizaban a hombres y mujeres en los arroyos, a la hora del crepúsculo. George Fox fundaba en esa época la Sociedad de los Amigos, que pronto recibieron el nombre de "Cuáqueros" (tembladores), porque en ciertas reuniones, su fe se manifestaba por un temblor físico. Al revés que los puritanos, los "Amigos" creían que todos y cada uno de los hombres pueden en su vida lograr una victoria completa sobre el pecado.

Como en toda Restauración, en la Inglaterra de Carlos II, los amigos de los tiempos malos se juzgaron maltratados. La ley de amnistía les decepcionó. "Indemnidad para los enemigos del Rey, olvido para sus amigos", se dijeron con armadura. Esta política moderada, que indignó a algunos cabelleros extremistas unió pronto a la Monarquía los "squires" del partido de Cromwell. Una restauración podía entonces conceder algunas cabezas a la venganza, con tal de que se respetase la fortuna adquirida. Clarendon tuvo el tacto de pagar hasta el último penique los sueldos debidos a las tropas de la República. Esto le permitió licenciar sin conflicto a este temible ejército. Cincuenta mil veteranos de Cromwell fueron súbitamente sueltos sobre Inglaterra. Hay que hacer constar en su honor, que no se vio a uno solo pedir limosna ni causar daño. El Puritanismo tenía, pues, sus aspectos buenos.

Las costumbres de la Restauración fueron el reverso de la sociedad puritana. El dique opuesto a las pasiones por los puritanos debía ser seguido por un alud. Se comprende que los caballeros oprimidos durante veinte años tuviesen un natural horror contra ideas y costumbres que tanto les había hecho sufrir, y que, en su reacción, pasaran toda medida y equilibrio. En la corte de Carlos II, el odio a la hipocresía llegó hasta el desprecio de la decencia. Puesto que se había acabado con aquellos rostros sombríos y aquellas cabezas rapadas ("round

heads”) que reinaran en Westminster, Whitehall quería saborear su desquite. En aquel palacio abierto a todos, cualquiera podía ser testigo de la disipación regia. Así, todas las noches los soldados de la guardia veían al Rey atravesar los jardines del parque, para ir a pasar las veladas en casa de la todopoderosa Lady Castlemaine. Los súbditos imitaban a su señor. Costumbres licenciosas, modales soeces y cínicos, amplio desenfado eran, en fin, los rasgos más acusados, habidos por costumbre en estas épocas de disipación y libertinaje que acontecen, casi siempre, a los grandes cambios sociales.

PRIMERA PARTE

Y, sin embargo, en esta sociedad frívola y despreocupada, en este ambiente libre y cínico, nos encontramos con una figura venerable, de nobles rasgos, purificada por el dolor; absorta y ensimismada en una luz interior que alumbra su numen poético. Acaba de publicarse su última obra literaria: un poema de enorme extensión, “El Paraíso Perdido”. El poeta se llama John Milton.

Ya, en la poesía de Milton, en sus obras anteriores, encontramos una amplitud de visión sobrehumana. Esto tal vez se deba al hecho de que, exceptuando a Wordsworth, Milton es el único escritor inglés que se propuso solemnemente y con magnífica resolución, de una manera deliberada, llegar a ser poeta. La poesía fue para él una obligación, un culto y una dedicación, y el tiempo que pasó en Horton, cuando joven, fue tanto un retiro preparatorio para el ingreso solemne en una Orden —la Orden Sagrada de la Poesía— como cualquier empresa para un devoto religioso. Si bien Wordsworth se propuso ser, como poeta, “o un Maestró o nada”, tuvo flaquezas, fragilidades humanas, a las que Milton parece haber sido inmune.

“El Paraíso Perdido” es un poema épico, bíblico-religioso, en diez libros (posteriormente, en doce). Una poderosa vena poética discurre por la continua y grave música del verso de este gran poema, en el que se manifiestan las ideas religiosas, políticas y sociales del Milton puritano, heterodoxo y materialista cristiano, y en el que se trasluce el deseo de cantar los

ideales supremos y esenciales, junto con el deseo de justificar ante los hombres los caminos del Señor. Las influencias italianas son constantes en el poema, no sólo en el estilo y en el lenguaje, que se resiente del léxico y de la sintaxis italiana del siglo XVI, sino especialmente en una exaltación del hombre, que aparece como protagonista ideal de la gran tragedia humana. En este aspecto enaltecedor es preciso ver, si no la influencia sobre Milton del "Adán" de Andrieni, sí aquella secreta e inadvertida influencia del espíritu heroico de la Contrarreforma. Ahora bien, este heroísmo barroco empeñado con espíritu polémico en colocar la criatura humana como centro del universo, es llevado por Milton inconscientemente a sus extremas posibilidades, hasta el punto de hacer vivir por sí mismo, y encontrar más en Satanás que en Adán su simbólico representante. Si el drama del primer hombre aparece tratado por primera vez con verdadera penetración psicológica, aquello que hay en él de grandiosamente rebelde, viene representado y glorificado en la figura del Angel caído. A la exaltación de la capacidad humana de culpa y redención, característica del siglo XVII, se le añade así, la exaltación de la rebeldía humana que anuncia el Romanticismo; Milton, claro está, no pudo llegar a este punto, pero lo intuyó, y quiso fijar todos estos motivos dentro de la grandiosidad de una tragedia cósmica, en la que su angustiado espíritu religioso supo encontrar profundos temas poéticos más que suficientes para el plan que se propuso.

El texto sagrado sobre el que Milton desarrolló el Poema fue el de la Biblia Inglesa, conocida como la Versión Autorizada (o Biblia del Rey Jacobo, ya que tal versión se hizo a instancias de este monarca). Fue publicada en Londres, en 1611, tomando como modelo las normas de traducción, el estilo y el método de William Tyndale. Esta versión, no obstante, no fue específicamente autorizada para ser leída en las iglesias, como lo fue la versión de Coverdale de 1539, conocida como la Gran Biblia. Pero desde su publicación, hasta nuestros días, no obstante profundos puntos de vista doctrinales, la Versión Autorizada ha sido aceptada como la Biblia Inglesa por una aplastante mayoría de los protestantes de la Commonwealth británica, y su influencia en la Literatura Inglesa ha sido continua.

"El Paraíso Perdido" apareció por primera vez en 1667 en

diez libros, y en 1674, en doce, por la división de los libros VII y X cada uno en dos. Sin escrúpulo ni temor, Milton, en un lenguaje pulido y con una perfección de forma sin igual, vertió en el canto sobre la caída del linaje humano todo lo que agitaba su corazón, para aniquilamiento de los monárquicos y obispos, en apariencia triunfantes, y para consuelo y edificación de los oprimidos puritanos. Se comprenderá que los rasgos dogmáticos y tendenciosos de este poema tuvieran un atractivo especial para la Inglaterra esencialmente puritana de la época; pero tenemos, también, el factor humano, muy interesante, la tragedia de su propia vida, la profundidad de análisis psicológico del pecado de Adán y Eva, la magnífica creación de la figura de Satanás, la solución genial de la dificultad de hacer plásticas las ideas abstractas de Cielo e Infierno, espacio y tiempo; todo ello continúa siendo admirable. En su introducción sobre el metro había atacado a Dryden, poeta de la Corte, pero al modo de tantos personajes ingleses y extranjeros que visitaban al anciano ciego en su hogar, visitóle también Dryden, pidiéndole autorización para utilizar el Poema para una ópera. A este tiempo de infortunio, en el que Milton, sin embargo, desde el trono de su inflexible grandeza, descollaba por encima del cortesano tumulto, pertenece una serie de profundos poemas líricos; así, anterior probablemente a 1660, pero escrito después de haber cegado por completo en 1553, es el soneto a su ceguera:

“Cuando pienso cómo está agotada mi luz:
Antes de haber agotado la mitad de mis días,
En este mundo obscuro e inmenso...”

No obstante, la enorme erudición y la reflexión de Milton, empeñaron al poeta en un poema cuyo asunto no era precisamente de su siglo ya que en su “Paraíso”, habiendo suprimido la ilusión lírica, deja abierta la puerta al examen crítico. Queremos que Adán y Eva obren y sientan conforme a su naturaleza primitiva, que Dios Hacedor y Satanás obren y sientan conformes a su naturaleza sobrehumana. Milton, lógico y razonador, sucumbe a la empresa. Hace discursos, correctos y solemnes, pero esto no basta. Vemos a Adán y Eva, soberbias figuras vigorosas, desnudos en plena luz, inmóviles u ocupados ante el

paisaje inmenso, idílico, exuberante, con la mirada viva y reluciente. Diríase pintados por un renacentista italiano. Les escuchamos y nos parecerá oír a un matrimonio inglés que dialogan razonablemente, en el más puro estilo puritano. Disertaciones que acaban en agasajos mutuos, sermones recíprocos que concluyen en reverencias; cumplidos filosóficos y consejos morales. Es decir, una pareja mesurada y circunspecta que ha pasado por Inglaterra, antes de entrar en el Paraíso.

Las figuras celestiales tampoco se libran de esta docta postura, de este "clímax" académico, que oprime a los moradores del Edén. El Arcángel Rafael va a visitarlos por mandato divino. Eva se marcha en busca de provisiones, prepara la mesa para el banquete, y así vemos cómo durante la comida y a los postres, el poema épico en su comienzo, se transforma en bucólico y acaba por convertirse en un panfleto político con un ardiente y feroz diatriba contra el poder opresor. Siguen, tras la marcha del Angel, los discursos didácticos y fríos. Las arengas del Parlamento purgado por Oliver Cromwell no son más pesadas.

Sin embargo, he aquí que lo que Milton no ha conseguido con un Edén rosado y tierno, "cursi", en una palabra, lo alcanza de un modo muy diferente. He aquí que este tapiz de verdes suaves y tintes delicados se va oscureciendo lenta y sinuosamente, con tonos sombríos y maléficos. Cual mole ingente de una montaña, una sombra siniestra y perversa lo va envolviendo todo. Un velo negro y sutil lo ha cubierto todo. Es Satanás, que cual el "Pensador" de Rodin, observa ensimismado su campo de batalla, para adueñarse de él. Aquí, todo cambia, menos la pareja protagonista que, embebida en su charla, no advierte ninguna alteración. Pero el Jardín, la tierra entera se estremece, y un hálito de horror parece envolverlo todo. Ya no es el suave céfiro que anuncia la presencia divina (el "*ru'ah* Elohim" bíblico), sino un vaho letal y emponzoñado que hace que las flores cierren sus pétalos y los pájaros enmudezcan angustiados. Y aquí es donde, a partir de entonces, el Angel rebelde, el Gran Adversario, recobra toda su pujanza, su enorme fuerza dramática, su poder demoníaco, y el poema épico adquiere belleza inigualable, ganando en riqueza y profundidad.

Como escribió Shelley en su "Defensa de la Poesía" (1821):

“El diablo de Milton, como figura representativa, está mucho mejor conseguida que la figura de Dios, puesto que persevera en el propósito que él mismo se ha trazado, y a pesar de la adversidad y de las desventajas en que se encuentra, es un ser que con la fría seguridad de un triunfo indudable, inflige a su enemigo la más horrible venganza, no por el error equivocado de llevarle al arrepentimiento, sino con el claro designio de exasperarle para ocasionarle nuevas tormentos”.

(“Prose Works”, R. H. Shephers, 1906).

Ya Blake, en 1790, dijo que “La razón de que Milton escribiera con cierta dificultad sobre Dios y los Angeles, y acerca del Infierno y el Demonio, libre de toda traba, es porque Milton, siendo un verdadero poeta, estaba, aun sin saberlo él mismo, de parte del Diablo” (Blake, “The marriage of Heaven and Hell”, Facsimile Edition, London, 1927).

Esta afirmación, probablemente, hubiera causado un gran revuelo de haber sido hecha en otra época, pero el clima intelectual de 1790 era tal, que otros escritores se adhirieron a ella, ensalzando la figura de Satanás. Satanás se enlazaba así, con los principios que abrazaban los jóvenes románticos, ya que ellos consideraban su rebeldía contra la autoridad, como justa y suficientemente provocada. Consideraban al Dios del “Paraíso Perdido” como un símbolo de la tiranía, y opinaban que debía haber sido destronado. Incluso pensaban que Satanás, aun sin tener éxito en su rebelión contra Dios, era heroico, porque había luchado valientemente contra desigualdades ciertamente insuperables.

El Poema va adquiriendo altas calidades dramáticas y emotivas, conforme se aproxima a su final. Y comprobamos, una vez más, cómo el dolor y el sufrimiento actúan a modo de crisol para la purificación del alma; algo semejante a la acción catártica de la Tragedia griega. Así, en los últimos versos finales, contemplamos entristecidos la desolada escena de una noche sombría y tempestuosa, despojados los frondosos árboles de su exuberante follaje, tronchados los tallos de las flores por el furioso vendaval, el mar agitado por embravecidas olas; ocultando la luna su melancólica faz para no alumbrar a los culpables.

fugitivos. Y, dominándolo todo, la sobrecogedora visión de la Puerta del Paraíso, flanqueada por los ángeles vengadores, e iluminada por la espada divina, flamígera y tremolante. Escena que gradualmente se va desvaneciendo, para ser reemplazada por el tranquilo movimiento del final, describiendo en sencillas palabras la salida de Adán y Eva del Jardín, y su incierta y penosa partida hacia el mundo del dolor.

En los dos últimos libros del Poema, el drama en que se ha ido desarrollando la actitud de Adán, puede considerarse como una muestra de la fortaleza cristiana. Cómo, desde su inocencia, pasando por la caída, el pecado y su reconciliación con Dios, llega a un conocimiento completo y la aceptación plena de la justicia de su Creador; en otras palabras, a una situación en la que Adán y sus descendientes podrán proseguir su áspero camino de penalidades y trabajos hasta la redención final.

Hemos de hacer destacar, no obstante, un aspecto muy interesante relacionado estrechamente con "El Paraíso Perdido".

SEGUNDA PARTE

Es el llamado "La Controversia Satanista", originada por la atención prestada por los críticos y comentaristas miltonianos a la figura, para ellos, más relevante y discutida del poema: la figura de Satanás. Ahora bien, percibimos con toda claridad, cómo esta atención hacia el personaje diabólico resulta desmesurada en determinadas ocasiones, con un criticismo influenciado por el movimiento conocido con el nombre de "Satanismo". Hemos de hacer constar, de antemano, cierta prevención contra todo "ismo". Conocida es por todos la confusión y el desconcierto originados por un sector claramente partidista de un enfoque determinado ante cualquier manifestación artística. Indudablemente, la calidad y, sobre todo, la seriedad de una mesurada crítica objetiva a veces se ve perturbada por la parcialidad, tal vez inconsciente, de ensayistas y escritores, adscritos a un movimiento concreto y determinado. Recuérdense las fastidiosas y, en cierto modo, pueriles polémicas en torno a la ubicación exacta, a la aplicación estrictamente ortodoxa de términos tales como "Dadaísmo", "Ultraísmo", "Nunismo", etc. El

Satanismo no escapa, ciertamente, a esta fenomenología particularmente tendenciosa, que en épocas determinadas más que un movimiento espiritual de tipo artístico, filosófico o literario, refleja más bien el pago, falso y aparatoso, de un tributo a la sociedad del momento. Tal es el himno "A Satán", de Giuseppe Carducci, que constituye la explosión de los oscuros fermentos que agitaban la crisis poética y espiritual de sus anteriores "Levia Gravia", y el paso a una experiencia populachera de poesía efectista de pasión y lucha. El "Himno" fue como un clarinazo sacrilego y orgiástico, vibrante de insolencias impías y demagógicas. Como muestra de lo que supuso, para la sociedad de su tiempo, baste recordar que la actitud frenéticamente polémica del "Himno" se produjo al ser reeditado éste, y reproducido en el "Popolo di Bologna", el mismo día en que se abría en el Vaticano el Concilio Ecuménico, Fiesta de la Inmaculada Concepción de María, 8 de diciembre de 1869. Más tarde, el propio Carducci, enjuiciando su "Himno", en su obra "Polemiche Sataniche" expuso así su opinión, diciendo: "¡Fue una bribonada!".

El Satanismo no consiste en el culto del mal; posee, incluso, una moral propia, fundada en el desdén a toda sumisión y en la afirmación heroica del Yo, defendido en su absoluta integridad aun a riesgo de perderlo eternamente. Y en este sentido se aproxima mucho al Titanismo, con el cual tiene no pocos contactos. Pero, para que éste se manifieste, debe alcanzar la certidumbre de que dicho Yo está fatalmente condenado a estar sometido y, al mismo tiempo, debe sentir en sí mismo la exasperada incapacidad de soportar tal mortificación. Sólo entonces su resentimiento le llevará a invertir, por contraste, la escala de valores éticos y a construirse una religión al revés, que convierte el obsequio en ultraje, degenerando el rito en aquelarre. Así, el Satanismo se convierte en el culto de la condenación. Quien lo practica, tiene que creer en la posibilidad de una salvación eterna, sólo para rechazarla. Y en esta renuncia voluntaria, en ese sacrificio de la felicidad a la desesperación, como holocausto, el satanista encuentra su justificación moral y heroica.

Estas manifestaciones "satanistas" son las que buen número de críticos y escritores han asignado a la figura del Ángel Caído, en el poema, en cuyo Satanás se ha querido ver la representación del heroísmo, con notas de perversión y de culpa.

Decidida afirmación de Satanismo, impelida hasta convertirse en movimiento explícito de los espíritus, fue la delineada a fines del siglo pasado, cuyos orígenes se encuentran en el propio Romanticismo, y que se desarrolla a través del movimiento del "Arte por el Arte" o Parnasianismo, y del Decadentismo.

Los temas fundamentales del Romanticismo eran un individualismo intelectualista que procedía de la Ilustración, y una profunda pero confusa orientación mística con la que se trataba de reaccionar contra dicha Ilustración. El romántico llevaba en sí mismo su mayor contradicción: la exaltación del Yo, que querría absorber el todo en él, y el sentido místico del todo, donde el Yo procura desvanecerse. Y no ha de extrañarnos que en el Romanticismo se afirmaran algunas expresiones de Satanismo, puesto que esas actitudes de religiosidad invertida reclaman siempre, para nacer, una base religiosa. Los grandes orgullosos románticos, el Byron del "Caín" y el Shelley del "Prometo liberado" adoptan necesariamente una posición de rebelión contra lo absoluto, transcendental, en nombre del absoluto humano; la propia elevación a héroe del tipo del rebelde, desde el Carlos Moor en "Los Bandidos" de Schiller hasta el "Hernani" de Víctor Hugo, es indicio de una orientación que, en nombre de una nueva ética, tiende a volverse blasfema. A medida que el sentido de la individualidad tiende a predominar en los movimiento sucesivos sin conseguir, sin embargo, alcanzar nunca una expresión completa y feliz, el resentimiento se hará más profundo, ocasionando una subversión de valores; las nuevas éticas que se irán afirmando en nombre de lo bello puro o de la pura espiritualidad, no ocultan más que un intento de destruir una ética transcendente, complaciéndose, particularmente, en afirmar valores contrarios a ella. También aquí, como en los demás movimientos de la segunda mitad del siglo, encontramos a Baudelaire como primer maestro. Incluso aquellos que, en los últimos años del siglo, parecen más sedientos de eternidad, sienten la tentación satánica: así, Dostoyewski en los "Hermanos Karamazov".

Elementos de Satanismo se han visto, incluso, en algunas expresiones del moderno Surrealismo; pero después de las violentas experiencias del siglo XIX, nuestro siglo, deseoso de va-

lores elementales y seguros, no se presta ciertamente a actitudes satanistas. Creación de religiosidad desesperada y de desesperado orgullo, verdadero culto del Yo en lo que tiene de más contingente, el Satanismo aparece como ejemplo concreto de la perversión de valores humanos en que veía San Agustín la esencia de la culpa, cuando el hombre se entrega a la glorificación de sí mismo, apartándole de su impulso natural hacia el bien absoluto. Dirigido hacia la perdición, acompaña todos los movimientos decadentes, y con ellos es sumergido por la renovación que siempre les sucede.

Desde 1790, la posición de Satanás en "El Paraíso Perdido" ha sido uno de los temas más discutidos en los anales del criticismo miltoniano. La opinión, en cuanto a la naturaleza precisa y concreta del antagonista, ha fluctuado según las críticas individuales, y ninguna apreciación personal aislada ha conseguido la aprobación de los demás. De este caos, no obstante, ha surgido una de las controversias más apasionadas en el criticismo de la Literatura inglesa: la interpretación de la figura de Satanás como figura heroica de la épica miltoniana.

Tuvo sus comienzos en la obra "El matrimonio del Cielo y el Infierno", de William Blake. Y, tal vez, su madurez total en el "Milton", de Sir Walter Raleigh, sin olvidar los esfuerzos de una esforzada minoría anti-satanista. Hubo, ciertamente, algunas opiniones relativas al papel de Satanás en el "Paraíso" que se anticiparon al conflicto provocado por el descubrimiento de Blake. Como Arthur Barker ha afirmado insistentemente: "Pocos de nosotros creemos todavía que la paradójica interpretación del "Paraíso Perdido" establecida por Blake y Shelley, propalada por numerosos escritores del siglo XIX, y avalada por Sir Walter Raleigh, surgió inesperadamente, como un violento resorte, ya perfilada en todos sus detalles, del maravilloso enlace del Cielo y el Infierno, unidos por la inspiración romántica sobre el cuerpo muerto del Neo-Clacisismo" ("And on his Crest Sat Horror", London, 1942). Dryden ha elevado a Satanás hasta unas proporciones heroicas por su victoria sobre Adán ("Essays of John Dryden", Oxford, 1932). Addison, por su parte, no vio la necesidad de convertirlo en héroe; sí lo hizo, en cambio, con Adán y Eva, como los personajes "principales" ("Criticisms

on *Paradise Lost*", Boston, 1892). Lord Chesterfield apoyaba a Dryden ("Letters", London, 1932), mientras que Samuel Johnson elevó su voz de protesta ("Lives of the English Poets", Introduction by Arthur Waugh, Oxford, 1955). Pero con excepción de estos pocos escritores, la mayoría de comentadores y críticos miltonianos del siglo XVIII se limitaron en sus críticas a problemas simplemente textuales y lingüísticos (Ants Oras en su "Milton's", London, 1931).

Aunque, a menudo, han visto a Satanás como una creación sublime, no han querido ver una actitud heroica en su representación, ya que estos críticos aún se adherían estrictamente a las tradiciones de la poesía épica, de manera que el clima intelectual no conducía, según ellos, necesariamente, a un conflicto "satánico". También la mayoría de los hombres del siglo XVIII hubieran estado de acuerdo con Addison, que se sintió escandalizado por las expresiones de Satanás en los dos primeros libros del Poema. El mismo hizo constar: "En medio de las impiedades que lanza este espíritu, verdaderamente endiablado, el autor ha tenido mucho cuidado de no introducir nada que peque excesivamente de absurdo, y evitar el escándalo en lectores religiosos; sus palabras, descritas por el propio poeta tienen solamente una apariencia de mérito, pero no substancial" ("Criticisms on *Paradise Lost*", id.).

Después de la aceptación por parte de los Románticos de la supuesta medida heroica de Satanás en el "Paraíso Perdido", la mayoría de los escritores aceptaron este heroísmo sin vacilar. La idolatría por Milton, por tanto, alcanzó su más alta cima durante el siglo XIX, y muchos de los críticos más ortodoxos, aunque estaban de acuerdo con Blake, Shelley y Byron, trataron de explicar o justificar el supuesto heroísmo de Satanás en el poema. A menudo defendieron la figura creada por Milton, habiendo admitido su acuerdo con el punto de vista romántico. Incluso, aunque estos críticos reconocían a Satanás como héroe, sinceramente deseaban que no lo fuera. Al mismo tiempo, muy pocos escritores del siglo XIX negaron con la mayor tenacidad que Satanás fuera el héroe del poema, pero éstos formaron una minoría.

La mayoría de los Satanistas discutieron sobre la figura del

Angel Caído, fuera del contexto del poema. Lo aislaron como personaje del resto del poema y citaron pasajes concretamente que consideraron sublimes, particularmente los dos Primeros Libros. En 1825, dos críticos anónimos enfocaron el problema desde este punto de vista. Uno de estos críticos, en la *Edinburgh Review*, calificaba a Satanás como la creación “más magnífica y sublime de toda la Poesía”, porque “tiene la fuerza de un gigante, la belleza de un Angel, la inteligencia del Cielo y el orgullo del Infierno”.

El otro articulista anónimo opinaba que Milton había creado a su Satanás demasiado atractivo y observaba que los lectores no podían evitar su simpatía y atracción por el Angel Caído. Este mismo escritor vio en Satanás al propio Milton. “Lo más probable —escribía— y seguro de mi aserto es que el propio Milton participó durante mucho tiempo y activamente de este espíritu republicano, soberbio y vengativo, asignado a Satanás, y, por lo tanto, hizo esta creación con un deleite especial, aunque inconsciente”.

Véase, por tanto, cómo estos bandos partidistas hasta la exageración no dudaban en condenar o encomiar la figura central del Poema. Como en tantas y tantas ocasiones, aquí también “los árboles impiden ver el bosque”, y no hay edición del “Paraíso”, debidamente comentada y anotada que no tenga tal fárrago de referencias anecdóticas sobre sus comentaristas, que el aparato crítico supera en volumen al texto literario proplamente dicho.

Finalmente, queda una cuestión que no quiero pasar por alto. Y es la relación que pueda haber entre el drama del Pecado Original con la posible existencia de seres racionales habitantes de otros planetas. En una reciente entrevista de hace sólo unos días, el P. Antonio Felices, dominico, expresaba su opinión a propósito de una frase del P. Bernard de Fontenejle: “Pensar que puede haber mundos habitados no está contra la razón ni las Escrituras. Si Dios se glorificó haciendo un mundo, cuantos más mundos haya hecho, mayor será su gloria”. El Padre Antonio Felices opina que la obra cumbre de Dios es el ser humano, y en El la obra no puede resolverse con un fracaso. Nosotros somos su fracaso, porque caímos: la excepción es la re-

gla. Debe haber otros seres racionales más perfectos, en los que no haya apuntado nunca la rebeldía contra su Creador. Por otra parte, piensa que así como en la obra de Dios (animales, plantas, flores) hay una escala de perfecciones, ¿no ocurrirá otro tanto con el hombre? ¿No puede haber distintos grados de perfección e inteligencia entre el hombre y el ángel?

Conocida es la pregunta que llegó a hacerse Daniel Rops: "¿Y si los marcianos fuesen ángeles?". Ahí quedan los interrogantes, relacionados, incluso, con el misterio de la Redención. Bástenos reconocer lo poquito que somos y acatar humildemente los altos designios del Señor, exclamando con Isaías: "¡Santo, Santo, Santo, Yahvé de los ejércitos! ¡Llena (está) toda la tierra de Su gloria" (Is 6³)¹ ¡Amén, amén!

He dicho.

Francisco Simancas Salinero.

¹ Sobre la conocida expresión «milicia de los cielos», *Seba' ha-Samayim*, cfr. la obra de J. V. Chiaparelli. «La Astronomía en el Antiguo Testamento». España-Calpe, Buenos Aires, 1945.