

Los monstruos complicados de *El Paraíso perdido*

The Complicated Monsters of *Paradise Lost*

Mario Murgia¹
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En *El Paraíso perdido* de John Milton, la serpiente es el animal más significativo pues simboliza la corrupción y la caída del hombre. A diferencia de otros poetas épicos, Milton no introduce la animalidad desde el principio. El primer animal mencionado es la paloma, que representa al Espíritu Santo, más como una evocación divina que una presencia real. En el *Libro VII*, se describe la Creación con diversos animales como ballenas, leones e insectos, pero sin una fuerte carga simbólica. Sin embargo, la serpiente tiene una relevancia única. Milton utiliza la palabra “serpent” con frecuencia, asociándola estrechamente con el pecado, a diferencia de los términos más comunes en inglés antiguo, como *adder* o *snake*. La serpiente se presenta como un ser poseído por Satanás, una figura transgresora que personifica la astucia y el engaño. Milton emplea términos como *spirited* (poseída por un espíritu) y *sly* (furtiva) para enfatizar su carácter monstruoso y su relación con el mal. A través de esta representación, la serpiente se convierte en un símbolo poético central en la obra, personificando la transgresión que conduce a la caída del hombre.

Palabras clave: *Paraíso perdido*, John Milton, animales, poesía, monstruo.

Abstract

In *Paradise Lost* by John Milton, the serpent is the most significant animal, symbolizing the corruption and fall of man. Unlike other classical epics, Milton's poem does not introduce animality from the outset. The first animal mentioned is a dove, which represents the Holy Spirit, more as a divine evocation than a real presence. In Book VII, he describes the Creation with various animals such as whales, lions, and insects, but without a strong symbolic charge.

¹ Mario Murgia (Ciudad de México, 1973) es poeta, traductor literario y catedrático de literatura inglesa, traducción y literatura comparada. Murgia ha publicado ediciones comentadas en español de la *Mascarada* de John Milton, *Areopagitica* y *El título de reyes y magistrados*. Ha participado en la primera edición mexicana de *Dublineses* de James Joyce, que se suma a sus diversas traducciones al español de autores como Barry Callaghan, Alfred Corn, Robert Graves, Ben Mazer, Edgar Allan Poe, William Shakespeare, Adrienne Rich y Dylan Thomas, entre muchos otros. También ha traducido la *Antología de cuentos escoceses contemporáneos* (UNAM) y, en verso, los sonetos completos de Milton, publicados por Aquelarre Ediciones. Este volumen recibió el Premio Bellas Artes de Traducción Literaria Margarita Michelena (México, 2023). Su libro de poemas *El mundo perdone* fue publicado por la editorial mexicana Alios Ventos Ediciones en 2022. El poemario más reciente de Murgia, *Sabor mortal*, apareció a principios de 2024 (Aquelarre Ediciones). Es autor de volúmenes de ensayo como *Global Milton and Visual Art* (con Angelica Duran; Lexington Books), *Singularly Remote. Essays on Poetries* (Madhat Press) y *Versos en escritos en agua* (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM).

However, the serpent holds unique relevance. Milton uses the word “serpent” often, closely associating it with sin, in contrast to the more common Germanic terms like *adder* or *snake*. The serpent is portrayed as a being possessed by Satan, a transgressive figure who personifies cunning and deceit. Milton employs terms like *spirited* (possessed by a spirit) and *sly* to emphasize its monstrous nature and its connection to evil. The serpent thus becomes a central poetic symbol in the work, embodying the transgression that leads to the fall of man.

Key words: *Paradise Lost*, John Milton, animals, poetry, monster.

Era espantoso
el ruido de silbidos en la sala,
abarrota de enlazados
monstruos...

10.21–3²

El Paraíso perdido,

De animales, emblemas y símiles

Se conoce bien, y se ha señalado mejor, que las epopeyas clásicas, o cuando menos esas que hoy en día podemos llamar “occidentales”, sin lugar a duda, encuentran sus inicios en himnicas invocaciones a tal o cual musa, a esta o aquella diosa. Así, la voz del rapsoda homérico pide: “La cólera canta, diosa, del Pelida Aquileo” (*Ilíada*, I, v. 1), y también: “De varón muy versátil cuéntame, Musa, el que mucho vagó, después de saquear el sagrado castillo de Troya...” (*Odisea*, I, vv. 1–2), en los dactílicos de apertura de los dos poemas épicos que fundarían las tradiciones literarias y aun las civilizaciones que ocupan y pueblan,

² Inglés original: “...dreadful was the din / Of hissing through the hall, thick swarming now / With complicated monsters...”. Traducción de Esteban Pujals. Todas las citas en español de *El Paraíso perdido* se toman de esta misma fuente. Exceptuando los versos griegos y latinos clásicos, se ofrecerán en este artículo los textos poéticos citados en las lenguas vernáculas (modernas) para facilitar acaso algún ejercicio comparativo por parte del lector. El autor agradece a la Dra. Rosa Burakoff y al Lic. José Carlos Guerrero García, responsable de la Biblioteca Abud y Mery Attie del Centro de Documentación e Investigación Judío de México por su invaluable asistencia en la lectura e interpretación de textos hebreos.

cuando menos, la mitad del mundo. Luego, en lengua latina, el proléptico guía extraterreno del más famoso Dante clamaría: “Musa, las causas recuérdame: por cuál poder lastimado, / o por qué la reina de dioses, dolida, a tantas desgracias / volver, a ir a tantos trabajos, empujó al hombre insigne / por su piedad” (*Eneida*, I, vv. 8–12). Ya firmemente asentada la extensa poesía heroica en lo que después se llamaría Europa, oiremos entonces los ruegos neolatinos de algún vate napolitano: “Yo te invoco, por quien se gira y mueve / la más benigna y mansa esfera, / santa madre de Amor, hija de Jove, / bella diosa de Amatunte y de Citera” (Marino, *Adonis*, vv. 1–4)³; o bien escucharemos un clamor caballeresco, escandido en alguna lengua de ecos boreales: “Auxilia entonces, oh virgen santa entre las nueve, / a tu humil novicio realizar tu voluntad” (Spenser, *La Reina de las hadas*, I.10–11).⁴

En todas esas epopeyas, la divinidad y lo extracorpóreo preceden y presentan el espacio de lo físico, lo humano y lo carnal. La convención épica exige que el poeta visionario, humano y por lo tanto falible, recurra a dimensiones espirituales para hallar, en el ámbito de la carnalidad y de lo material, el hálito de la creación poética, aquella que quizá le sea, en principio, ajena, pero que resultará memorable y trascendente por la maestría de sus formas y la grandiosidad de sus relatos. Como afirma el profesor Richard P. Martin, “las bondades de la ‘épica’ se encuentran en su capacidad para formar, a lo largo de generación de intérpretes y públicos, armonías mayores en las que las partes específicas de la vida del

³ Italiano original: “Io chiamo te, per cui si volge e move / la più benigna e mansueta sfera, / santa madre d’Amor, figlia di Giove, / bella Dea d’Amathunta, e di Cithera...”. Mi traducción. Se respeta la ortografía italiana de origen.

⁴ Inglés original: “Helpe then, O holy virgin, chiefe of nyne, / Thy weaker Nouice to performe thy will...”. Mi traducción. Se respeta la ortografía inglesa de origen.

individuo se articulen y adquieran sentido” (2020, 45–6).⁵ En la mayoría de esos poemas extensos, la acción humana es emanación de la volición (poética) de la deidad o del espíritu inspirador y, en última instancia, el fundamento de cualquier noción de cultura y estética.

La comunión entre lo divino y lo creativo se da por sentada, pues, en el devenir de la epopeya: la voz del vate es la vía y, al mismo tiempo, el objeto creador (y creado) de un favor que se piensa y se siente superior, al mismo tiempo estético y esotérico. No obstante, relativamente poco se repara en que, una vez presentados en la epopeya occidental los dos reinos principales, los ámbitos divino y humano, se hace aparecer también, casi de inmediato, el reino de los animales: esa otra forma de la carnalidad que exige convivencia en el ser y en la experiencia del mundo, no bien sea este poético-fictivo, más que real o sensorialmente perceptible. En la *Iliada*, a las notas que han de amplificar la consabida cólera de Aquiles, siguen pronto los “perros y aves rapaces todas” que, a su tiempo, harán todo un festín de los héroes caídos (I, vv. 3–5). El rapsoda de la *Odisea* nos cuenta casi de inmediato sobre “las vacas del Sol Hiperión”, que en el futuro de su narrativa serán causa de desgracia para los marineros de Ulises (I, vv. 6–9). En otro contexto tan proceloso como poético, al comienzo del primer Libro de la *Eneida*, aparecen ante los ojos de Eneas “tres ciervos errantes”, a los cuales “siguen rebaños enteros / detrás, y pace larga tropa a través de los valles” (vv. 184–6). La *Commedia* de Dante Alighieri, sin paganas invocaciones a las castálidas, aunque pletórica de fieras (al revés quizá del *Adone* de Giambattista Marino), ofrece el conocido trío de carnívoros terribles: la pantera aspaventosa, el león feroz, hambriento, y la loba “flaca y ominosa”, cuyas posibilidades simbólicas han llenado tantas páginas de disquisiciones

⁵ Las traducciones al castellano de las citas crítico-teóricas utilizadas en este artículo serán más, a menos que se indique lo contrario.

exegéticas a lo largo de siete siglos (“Infierno”, I, vv. 31–54).⁶ En otras latitudes, y como lo dicta la formalidad caballeresca, al nobilísimo *Redcross*, el Caballero de la Cruz Gules, puede vérselo montando su “bravío corcel”, sobre el que trota por la campiña en las primeras líneas de *La Reina de las hadas* (I, vv. 6–7).⁷

La presencia animal en esas epopeyas es componente consustancial de la herencia literaria y del bagaje imagístico del poeta épico, desde la antigüedad clásica y hasta, cuando menos, la modernidad incipiente. De Homero a Torcuato Tasso y de Virgilio a Ludovico Ariosto, los animales en la poesía extensa, narrativa, forman parte del ámbito heroico que, a un tiempo, los contiene y los (re)significa. La función de aquellas bestias en la gran epopeya europea, no obstante, desborda el mero acompañamiento espacio-contextual o de la complementación evocativa. Cada animal, ya sea real (“naturalmente” referencial), fantástico o mítico, cumple ante todo con algún propósito poético-retórico muy específico: la bestia es generalmente representativa o ejemplar de una cualidad, una propiedad o bien un vicio inherente a algún personaje de la épica, ora humano, ora divino. Los animales de la epopeya son pues, en el sentido más poético, componentes imagísticos vivos, aunque “parahumanos”, del bagaje que conforma la memoria, la moralidad y el pensamiento de los personajes y, en última instancia, de las personas.

Tal suele ser la regla en Homero, por ejemplo. En el Libro XI de la *Iliada*, los lectores o escuchas podemos presenciar la gran agitación que bulle en la siguiente escena:

⁶ Se da por sentado, en las exégesis más socorridas de este pasaje de la *Comedia*, que la pantera (o mejor, la onza) representa la lujuria; el león, la soberbia; y la loba, la avaricia o la avidez, incluso sexual. Véanse, en este sentido, las notas eruditas de Giovanni Fallani y Silvio Zennaro para la edición de la *Divina Comedia* a la que el presente artículo refiere (1994, p. 33).

⁷ Inglés original: “angry steede”. Mi traducción.

Zeus padre, rigiendo en lo alto, excitó el terror en Ayante;
pasmado él se estuvo, y, de siete cueros, se echó atrás el escudo
y huyó espantado, mirando a la multitud, *como fiera*,
volteando a menudo, alternando lento rodilla y rodilla.
Y como ardiente león de un establo de bueyes
rechazan los perros y los hombres agrícolas
que no le permiten la gordura robar de los bueyes,
velando toda la noche, y estando él hambriento de carne,
y ataca recto, pero no logra, pues frecuentes venablos
son en su contra arrojados por manos audaces... (vv. 544–53. Mis cursivas).

Los reinos de lo divino, lo humano y lo animal confluyen en este pasaje de manera que, el terror que Zeus ha infundido en Ayante (o Áyax en otras traducciones) lo hace *aparentar* y, por ende, evocar un león que, sin embargo, es bastante más que tal: el héroe asemeja una fiera azuzada, casi flamígera, la cual se bate en una lucha desesperada que, por otro lado, está perdida para él por resultar él mismo insuficiente, humana y animalmente hablando. Es por ello que el león es el componente bestial de un símil extendido y no de una metáfora: Ayante *parece*, pero al final no *es*, el animal salvaje.

La *Eneida* presenta pasajes notables con símiles animalizadores que se articulan a partir de bestias particulares. En el Libro II, por ejemplo, tenemos la siguiente descripción del poderoso aunque vil Pirro, desalmado hijo de Aquiles, de boca de Eneas, nada menos:

Ante el vestíbulo mismo, y en el primer umbral, Pirro
exulta, con armas y con los broncea brillante:
cual la culebra, cuando, en la luz, de mala hierba pacida,
a quien el frío invierno hinchada bajo la tierra ocultaba,

ahora, los despojos depuestos, nueva y, por joven, luciente,

levantando el pecho, las espaldas tersas enrosca

alta hacia el sol, y vibra en su boca con lenguas trisulcas (vv. 468–75. Mis cursivas).

El protagonista de la acción poético-narrativa relata aquí el saqueo de Troya: el joven Pirro se apresta a asesinar al rey Príamo, quien se encuentra suplicante junto a los altares sagrados. Es justo ahí que Eneas compara al atacante con una serpiente, por las consabidas características negativas del ofidio venenoso: la culebra representa la perfidia y la crueldad que no tiene respeto por nadie, ni siquiera en los lugares sagrados. Llama la atención que en este pasaje la serpiente dé una impresión también de altivez y pretendida majestuosidad, que resulte bella y aun valerosa... como el osado aunque traicionero Pirro. Eneas mediante, Virgilio compacta al menos dos campos semánticos diferentes en un solo símil, amplificando así las posibilidades descriptivas de esa herramienta retórica, de manera que esta adquiera características esencialmente emblemáticas y no sólo comparativas. Lo que tenemos aquí es una caracterización tan verbal como visual, en la que el personaje “humano” actúa en función alegórica con su representación animalesca y en virtud de ella, de manera que, de aquí en adelante en la narrativa del poema, una de las figuras sea semántica y evocativamente inseparable de la otra. En este sentido, la figura heroico-animalesca es explicativa de sí misma en cuanto que imagen verbal. Pirro-culebra se ha tornado, pues, en emblema oximorónico de admirable y poderosa crueldad.

De Milton y sus portentos animales

Hablar de serpientes en la epopeya occidental nos lleva a considerar, casi por fuerza, la obra poética de John Milton (1608–74). Esto es porque, entre todos los animales que aparecen en

El Paraíso perdido (1667), obra cumbre del poeta y polemista inglés, la serpiente, como encarnación de la primera fuerza corruptora del ser humano —y con evidente influencia retórica proveniente de pasajes de la epopeya clásica, como el citado más arriba y tomado de la *Eneida*—, provoca la caída del hombre, así como de la irrupción del vicio y la decadencia en el universo creado que se retrata en la épica miltoniana.

Mas, a pesar de la preponderancia de la serpiente en el desarrollo poético-narrativo de *El Paraíso perdido*, esta criatura, a la que volveré más adelante, no es la primera bestia que aparece en el poema. De hecho, a diferencia de sus precursores grecolatinos, de otros poetas épicos (cuasi) coetáneos o incluso de los textos bíblicos que le sirvieron de fuente exegética, imagística y temática, Milton parece no interesarse mucho por contar con una presencia animal temprana o constante. Ni siquiera otorga cualidades emblemáticas, evocativas, o bien particularmente simbólicas a la mayor parte de sus comparativamente escasas representaciones de criaturas no humanas. Aun así, los selectos animales de Milton en *El Paraíso perdido* conforman una suerte de exiguo bestiario poético que se distingue por un talante tendiente al naturalismo, si bien descriptivamente atípico. Tal tipo de caracterización miltoniana confiere a cada espécimen atributos referenciales, más que retóricos, en un mundo prelapsario y, por ende, desconocido e inaccesible para los lectores de cualquier época y en cualquier sentido que no sea en especial evocativo. Esos atributos cuasi referenciales se caracterizan por la rareza que presupone su existencia en un paisaje que Milton —o cualquier otro ser humano postlapsario, para el caso— no vio jamás. Los animales de *El Paraíso perdido* resultan, en ese sentido, tan “paranaturales” como el Edén que habitan y para el que fueron creados. Además, desde el punto de vista histórico-científico, las bestias de Milton son “criaturas acerca de las cuales la historia natural todavía planteaba

muchas preguntas nuevas y proponía algunas respuestas novedosas”, dado que “el estudio de los animales no estaba tan avanzado en el siglo XVII como el de las plantas” (Edwards, 2005, p. 70).⁸ Todo esto implica que los animales miltonianos con frecuencia deben su existencia en la epopeya a la confluencia de la imaginación y la apreciación, de la concepción literaria y la descripción fáctica. Algunos más que otros son, por así decirlo, monstruos de la invención poética, si definimos el término no únicamente como “ser que tiene alguna anormalidad notable y fea”, sino como “portento”, “prodigio” o “maravilla”, acepciones grecolatinas o hebreas que Milton con seguridad tendría en mente.⁹

El *Paraíso perdido* comienza presentando, en un solo verso que constituye el inicio de una larga frase prepositiva, sólo dos de los reinos de los seres animados: el del hombre y el de los vegetales: “Del hombre la primer desobediencia, / Y del fruto del árbol prohibido, / Cuyo mortal sabor la muerte trajo / Al mundo, y todas las miserias... (Milton, 2006, I, vv. 1–4).¹⁰ Al principio del poema, la voz poética ya concibe al hombre como un ser que ha caído de la gracia por vía de la mayor transgresión. El fruto, sin especificación de especie o tipo, es el vehículo de la mortalidad y la culpa. El verbo principal de la oración, el cual da sentido pleno al ruego del poeta para la musa inspiradora, puede leerse sólo hasta el séptimo verso: “canta, oh musa / Celeste”, con lo que puede afirmarse que, hasta ahí, Milton cumple con

⁸ La zoología comenzó a desarrollarse propiamente como una disciplina científica a partir del siglo XVIII, sobre todo gracias a importantes avances en campos de estudio como el de la anatomía y el de la medicina.

⁹ Milton tuvo, desde niño, una educación formal privilegiada. Además, su padre le procuró durante toda su juventud acceso a lenguas y disciplinas más allá de las que constituían los programas escolares convencionales. Sobre la formación básica del poeta, Barbara K. Lewalski apunta: “En ‘Ad Patrem’ (¿1637?), [Milton] menciona el francés, el italiano y el hebreo (incluyendo posiblemente el arameo y el siríaco) como los idiomas que aprendió entonces, además del griego y el latín del colegio” (2003, p. 11).

¹⁰ Inglés original: “Of man’s first disobedience, and the fruit / Of that forbidden tree, whose mortal taste / Brought death into the world, and all our woe...”.

una de las convenciones más elementales de la épica. Mas, a diferencia de lo que sucede en otras epopeyas, en este pasaje de apertura, cuando se contextualiza la narrativa, no se distingue bestia alguna que acompañe, o caracterice, la naturaleza de la acción narrativa o de los personajes que se van perfilando. Sin animalidad simbólica a la vista, la voz poética del bardo procede a relatar las causas del advenimiento del pecado mortal y especifica las razones por las que el vate se arrogará la tarea de “mostrar el camino de Dios a los hombres” (Milton, 2006, I, v. 27),

Una primera noción de animalidad se revela, por otra parte, en el verso 20 de *El Paraíso perdido*, donde se funden semánticamente Urania (la “musa celeste”) y el Espíritu Santo, a quien la voz de Milton-poeta ruega para que le conceda la iluminación creativa. Ese “crisol semántico” es, como corresponde con la imaginería propia de un poeta cristiano recalcitrante, un ave de pesada carga simbólica: “Instrúyeme, pues sabes; tú que ya / Del principio existías, y con alas / Majestuosas y extensas cual paloma, / Asentado encima de vasto abismo / Lo incubabas y fecundo lo volvías” (Milton, 2006, I, vv. 18–22).¹¹ Lo que de primer golpe, y en español, pudiere considerarse un símil de tipo homérico o virgiliano (que no una construcción emblemática a la Dante), se revela como otro tipo de figura cuando el lector se refiere al inglés de Milton: “Dove-like sat’st brooding on the vast abyss” (Milton, 2003, I, v. 21). Nótese que el poeta ha decidido echar mano de la aglutinación germánica propia de la lengua inglesa para construir el adjetivo compuesto “dove-like” y así evitar una frase comparativa que resultase más usual, como *like a dove*. Esto tiene implicaciones importantes en la medida del verso, desde luego, pero también en la interpretación del verso

¹¹ Inglés original: “Instruct me, for thou know’st; thou from the first / Wast present, and with mighty wings outspread / Dove-like sat’st brooding on the vast abyss / And mad’st it pregnant...”

y, por consiguiente, en la pretendida animalidad de la figura: el Espíritu no tiene necesariamente *apariencia* de paloma; más bien “preña” y “empolla” (¡al mismo tiempo!) el abismo *a la manera de* un ave como esa.¹² Este matiz pasa desapercibido en castellano pues la morfosintaxis de nuestra lengua no se presta a ese tipo de aglutinaciones. El primer animal de *El Paraíso perdido*, en sentido estricto, es más evocación que presencia y, evidentemente, más portento divino que animal. La paloma de Milton es, no obstante, una excepción en cuanto a su articulación retórico-poética dentro de la narrativa de la epopeya: el ave portentosa, en tanto que representación de la musa-espíritu-santo, es simbólica por necesidad ideológica, literaria y referencial. A partir de aquí, empero, el poeta inglés se deslinda de sus predecesores y contemporáneos, al menos en lo tocante a la representación poética de los animales de la Creación.

El Libro VII de *El Paraíso perdido*, en voz del arcángel Rafael y a petición de Adán, recuenta los pormenores de la creación del mundo tras la caída al infierno de Satanás y su partida de ángeles réprobos. Del verso 387 al 518, Milton parafrasea los contenidos del Génesis bíblico, capítulo 1, versículos 20 al 25, y ofrece todo un catálogo de bestias y animales: de los reptiles y las ballenas, pasando por el ruiseñor y el león, hasta el elefante, el hipopótamo y el gusano, los animales no humanos pueblan la Tierra sin peculiaridades simbólicas que, en ocasiones, vayan más allá de la convención fabulesca. Un ejemplo de esto es “la parsimoniosa y previsor / Hormiga, gran corazón encerrado / En menuda vivienda, quizá ejemplo / En adelante de justa igualdad / Que se congrega en populares tribus / Comunes...” (VII, vv. 485–9). La hormiga no aparece en aquella sección del Génesis, pero

¹² Karen Edwards observa que “la paradoja explícita de una paloma que empolla e insemina se complementa con la paradoja implícita de una paloma de ‘alas poderosas’” (2006, p. 116).

sí en la epopeya miltoniana, en la que, como es de esperarse, evoca la vida de trabajo, ordenado y honesto, de la sociedad ideal. Peculiar es, por otro lado, la manera en que Milton presenta la creación de las primeras bestias marinas: “Y dijo Dios: ‘que las aguas generen / Reptiles con huevas en abundancia / Y alma viviente...’ [...] Y Dios creó las ingentes ballenas, / Y los seres vivientes que se arrastran...” (VII, vv. 387–92).¹³ El poeta se cuida de utilizar el término “monstruos”, que por lo general se utiliza en Biblias inglesas, como la “Versión Autorizada” del rey Jacobo, para referirse a las grandes criaturas marinas. Su relato combina más bien las narraciones de la llamada Biblia de Ginebra y del *Bereshit*, texto hebreo del Génesis, en los que se lee, respectivamente: “Después Dios dijo: ‘Que las aguas produzcan en abundancia cada ser rastrero...’. Luego Dios creó las grandes ballenas, y toda cosa viva que se mueve...” (*Ginebra*, 1599, Gén. 1.20–21) y “Dijo Dios: ‘Que las aguas abunden en seres vivos...’. Y Dios creó a los gigantes marinos y a todo ser vivo que se arrastra” (*Jumash*, 2024, p. 6).¹⁴ Para referirse a esos animales inmensos, el original hebreo, que Milton conocía bien, ofrece: הַתַּנִּינִים הַגְּדֹלִים (*hataninín hagedolím*, leído de derecha a izquierda), literalmente “lagartos (o peces) enormes” (*Jumash*, 2024, p. 6). El poeta opta por “reptiles”, sin duda por la asociación de esas criaturas con la enormidad y, sí, con un aspecto hasta cierto punto repulsivo o, cuando menos, perturbador por su carácter de “rastreros”, sobre todo. Nótese también el énfasis de Milton en la presencia de un “alma viviente”,

¹³ Inglés original: “And God said, Let the waters generate / Reptile with spawn abundant, living soul... / And God created the great whales, and each / soul living, each that crept...”.

¹⁴ Afirma Matthew Stallard: “Es consenso entre las opiniones eruditas que Milton sintetiza la lengua de varias traducciones de la Biblia, incluidas de la Gran Biblia de 1539, la Biblia de Ginebra de 1560 (que incluye referencias marginales), la Biblia de los Obispos de 1568, la Douay-Rheims de 1610 y la Versión Autorizada (del Rey Jacobo) de 1612 (revisada a partir de la versión de 1611)” (Milton, 2011, p. xxix). Se utiliza como referencia la Biblia de Ginebra en este artículo puesto que esta fue la versión protestante más leída y referida en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII, antes de la publicación de la Versión Autorizada.

aparición que el poeta potencia con la reversión o el calambur de “living soul / soul living” en los versos 388 y 392 del inglés original. El préstamo del *Bereshit* salta a la vista pues ahí la expresión נִפְשׁ חַיָּה (*néfesh hajhayá*), o “alma / espíritu / ser viviente”, se refiere con frecuencia a la vida animal y aun a la esencia humana creada por Dios. Son esas bestias, para el vate que recrea en verso el mito bíblico del advenimiento animales, maravillas prelapsarias que emanan de la generosidad divina.

Es casi una obviedad señalar que, entre las presencias animales de *El Paraíso perdido*, y dentro del espectáculo de la Creación, sobresale aquella de la serpiente como una de las bestias creadas en el sexto día y, sobre todo, como vehículo de corrupción y perversidad satánicas. Aquí, los términos que Milton usa para referirse al ofidio son relevantes desde el punto de vista evocativo y simbólico. El poeta recurre al término anglo-latino *serpent* para referirse al animal en 57 ocasiones; la mayoría de ellas, como es de esperarse, se encuentran en el Libro IX, en el que se describe la tentación de Eva y la flaqueza de Adán ante la posibilidad de acceder al conocimiento que ha de impartir el fruto prohibido. El *serpens* latino —sustantivo relacionado con el verbo *serpere*, o “arrastrarse”— parece satisfacer la necesidad de poeta en cuanto a presentar a esa criatura como un ser que, tras la condena por provocar la “primera desobediencia del hombre”, ha de vivir y mover todo su cuerpo al ras de la tierra como castigo.¹⁵ Términos anglosajones más socorridos en inglés, como *adder* (culebra) o *snake* (víbora), son mucho menos frecuentes en la epopeya: el segundo ocurre

¹⁵ Vale recordar que la proverbial maldición “te arrastrarás sobre tu vientre” (traducida como “sobre tu pecho andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida” [Gen. 3.14] en la Biblia Reina-Valera [1986]) sugiere que las serpientes prelapsarias caminaban erguidas. Obras pictóricas varias, como el grabado de influencia miltoniana *Satanás tienta a Eva* (1799), del artista inglés Edward Francis Burney, son un buen ejemplo de ello (Duran, Murgia, 2021, p. 180).

apenas seis veces, mientras que el primero —que, según el *Oxford English Dictionary* se utiliza en inglés al menos desde el año 1513 para referirse al diablo— aparece sólo una vez en el verso 625 del Libro IX. Hay que atender el que *adder* se deriva del inglés antiguo *nædre*, descendiente del protoindoeuropeo *nhtri*, o “torcerse”; mientras que *snake* se deriva del anglosajón *snaca*, algo así como “cosa que gatea” en español. No se puede asegurar que Milton estuviese al tanto de la etimología de estos términos germánicos, pero quizá la semántica que vincula estos sustantivos con apenas un “torcimiento”, o con el modo de caminar con patas cortas de algunos animales (el “gatear” implicado en *snake*), haya parecido a Milton evocativamente insuficiente ante la maledicencia, la vocálica sonoridad y aun la mera longitud de *serpent*.

Si bien los nombres anteriores ya dan buenas nociones sobre la portentosa contundencia de la serpiente como protagonista de *El paraíso perdido*, los adjetivos que los acompañan son incluso más sugerentes, o de plano elocuentes, en cuanto a la monstruosidad de esa criatura en el poema. Muy pronto, en el “Argumento” del Libro I, vemos a la serpiente como “el primer motivo de [la] caída”. El poeta, no obstante, matiza de inmediato: “o mejor dicho, Satán *en forma de serpiente*” (Milton, 2006, p. 69. Mis cursivas).¹⁶ Si la forma es fondo, entonces Milton prepara a su auditorio, a sus lectores, para reconocer a *esa* serpiente no como un ser natural, sino como una criatura invadida, corrupta y, por lo consiguiente, contraria a la voluntad, a las formas, de Dios. El ofidio es un monstruo a tal punto transgresor que, más allá de aparecer *in medias res*, en el consabido medio de la acción narrada, entra o se escurre *ab ovo* en el acto creativo, tanto de la divinidad como del poeta. La serpiente es el

¹⁶ Inglés original: “...the prime cause of his fall, the Serpent, or rather Satan in the Serpent...”. Nótese de nuevo que en el original, el Maligno está *dentro* de la serpiente.

primer animal no humano (o incluso *antihumano*) de *El Paraíso perdido*, el *primer* ser motivado, el *primer* corruptor del mundo por ser ella misma y, contranaturalmente, alguien o algo más allá de su propio ser.

Justo después de que adula a Eva en el Libro IX (“...no existe belleza / Que pueda compararse con la tuya” [vv. 608–9]), la criatura es descrita por la voz del poeta en estos términos: “Esto dijo la astuta y animosa serpiente” (v. 114). Pero la traducción al castellano del verso de Milton es equívoca en su traslado del segundo adjetivo: el inglés “So talked the spirited sly snake” contiene no sólo la astucia, sino la furtividad implícita en el término *sly*, el cual además sugiere los movimientos lentos, retorcidos de la culebra. Más vívido aún es *spirited* (“con un espíritu dentro”) que, al contrario de la vivacidad que sugiere el español “animosa”, indica que el animal ha sido poseído por Satanás, lo cual, además del inconcebible hecho de que la serpiente pueda hablar, confiere al bicho un talante espantoso. Aunque para Eva esto no resulte en absoluto turbador, puesto que vive en un estado de inocencia absoluta, para el poeta y, ante todo, para el lector postlapsario y, por ende, corrupto, semejante visión ha de inspirar al menos un asombro que nace de la amenaza. La evocación de una historia común a las civilizaciones judeocristianas se suma al detalle minucioso de la narrativa poética de Milton. Así, el poeta crea una escena del todo sublime: la belleza de las descripciones amplifica el horror que causa el atestiguamiento del primer acto maligno, aquel que, a partir de la monstruosidad, condenará al ser humano al dolor y la muerte.

Si, como afirma Karen Edwards, “es condición de la criaturidad habitar el espacio, condición figurada en la evocación del Génesis de las bestias de la tierra, las aves del aire y los peces del mar” (Dobranski, 2015, p. 415), entonces el encuentro de Eva con la sierpe-monstruo, el primer esperpento, privará a toda criatura viviente del lugar por antonomasia:

el Edén.¹⁷ Mas, a consecuencia de la trasgresión de Adán y Eva, el Edén es un no-espacio, representa la primera y última utopía. La consecuencia inevitable será que todos los animales paradisiacos de la tierra el agua y el aire —el “león de piel tostada” (Milton, 2006, VII, v. 465), el “escamoso cocodrilo” (v. 474) o el “solemne ruiseñor” (v. 465)— se conciban, en su esencia primera, como portentos ignotos y sólo apenas imaginables para el hombre fallido.

~

El epígrafe de este ensayo está tomado de un pasaje de *El Paraíso perdido* en el que la voz poética de Milton describe el clamor y el desorden que imperan en una asamblea demoníaca en el infierno. Los seres que causan el espantoso ruido son criaturas enormes, portentosas, que recuerdan las formas y los movimientos de las culebras terrenales. En inglés, Milton los llama “complicated monsters”, no necesariamente porque sean complejos en su descripción (sí lo son), sino porque sus cuerpos y sus muchas cabezas están anudadas o, de forma literal, enredadas. Como se ha visto aquí, los animales de Milton, por haber sido creados en un universo que ya no existe, y para él, son portentos que sólo la imaginación creativa del poeta y las capacidades evocativas de los lectores pueden concebir y acaso evocar. Ellos, junto con Adán y Eva, encarnan virtudes y formas de existencia que, en el mundo postlapsario, pueden figurarse sólo como quimeras, como reconstrucciones ficticias recreadas a partir de fragmentadas herencias culturales, literarias, religiosas y vivenciales. Los animales “naturales” de Milton son, pues, apenas visiones vivas, poéticas, de esa monstruosa complicación que pretende resumirse en *El Paraíso perdido*.

¹⁷ Traduzco como “criaturidad” el neologismo *creatureliness* que inventa Edwards para dar cohesión y mayor claridad a las conclusiones de su ensayo.

Fuentes

Alighieri, Dante. (1994). *Divina Commedia*. Newton Compton.

Carey, John. (2007). *Milton. The Complete Shorter Poems*. Longman.

Dobranski, Stephen. (2015). *Milton in Context*. Cambridge University Press.

Duran, Angelica, e Islam Issa. (2023). *Milton Across Borders and Media*. Oxford University Press.

Duran, Angelica, y Mario Murgia. (2021). *Global Milton and Visual Art*. Lexington.

Edwards, Karen L. (2005). *Milton and the Natural World. Science and Poetry in Paradise Lost*. Cambridge University Press.

Edwards, Karen L. (2006). Milton's Reformed Animals: An Early Modern Bestiary: D–F. *Milton Quarterly*, 2, 40, 99–187.

Greenberg, Marissa, y Rachel Trubowitz. (2024). *Milton's Moving Bodies*. Northwestern University Press.

The Geneva Bible. (1599).
<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis%201&version=GNV>.

Homero. *Iliada*. (2008). Rubén Bonifaz Nuño (vers.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Homero. *Odisea*. (2014). Pedro C. Tapia Zúñiga (vers.). Universidad Nacional Autónoma de México.

El Jumash. (2024). Rabí Natán Sherman y Rabí Meir Zlotowitz (eds.). Mesorah Publications, Ltd.

Lewalski, Barbara K. (2003). *The Life of John Milton*. Blackwell Publishing.

Marino, Giovan Battista. (2013). *Adone* [Adonis]. Biblioteca Universale Rizzoli (BUR).

Martin, Richard P. (2020). *Mythologizing Performance*. Cornell University Press.

Milton, John. (2003). *Paradise Lost*. John Leonard (ed.). Penguin Books.

Milton, John. (2006). *El Paraíso perdido*. Esteban Pujals (ed. y trad.). Cátedra.

Milton, John. (2011). *Paradise Lost. A Biblically Annotated Edition*. Matthew Stallard (ed.).
Mercer.

Santa Biblia (1986). Antigua Versión de Casiodoro de Reina. Revisada por Cipriano de
Valera. Sociedades Bíblicas Unidas.

The Shorter Oxford English Dictionary. (1956). C. T. Onions (ed.). Oxford at the Clarendon
Press.

Spenser, Edmund. (2007). *The Faerie Queene* [La Reina de las hadas]. A. C. Hamilton (ed.).
Pearson / Longman.

Virgilio. *Eneida*. (2008). Rubén Bonifaz Nuño (vers.). Universidad Nacional Autónoma de
México.