

Miguel Antonio Caro: concepciones estéticas y literarias*

Miguel Antonio Caro: Aesthetic and Literary Conceptions

John Fredy Ramírez Jaramillo
Universidad de Antioquia

Recibido: 6 de julio de 2011. Aprobado: 12 de septiembre de 2011

Resumen: este artículo propone una presentación de las ideas más distintivas de la concepción estética y literaria en Miguel Antonio Caro. Muestra que sus argumentos se encuentran fuertemente permeados por elementos religiosos, morales y políticos que desvirtúan la naturaleza, realidad y dignidad del quehacer poético. Para este propósito revisaremos los temas principales que en materia de estética y literatura fueron abordados por el autor colombiano: el origen de la poesía y el fenómeno creativo artístico, los criterios de lo que es digno y censurable de la poesía, el estudio de los modelos clásicos, la interpretación de la idealidad artística, al igual que la relación entre ciencia y poesía. Finalmente, expondremos las razones por las cuales la postura de Caro representó uno de los más fuertes obstáculos para la instauración de la modernidad estética en Colombia.

Descriptores: Caro, Miguel Antonio; arte; religión; poesía; crítica literaria; ideal.

* Este artículo se deriva de la investigación “Arte, belleza e ideal: tres categorías estéticas en Colombia durante el período de la academia”, realizada entre los años 2007 y 2010 por el Grupo de Investigación de Teoría e Historia del Arte en Colombia de la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Proyecto apoyado por el CODI (2007).

Abstract: this paper proposes a presentation of the most characteristic ideas in Miguel Antonio Caro's conception of aesthetics and literature. His arguments are presented showing how strongly infused by religious, moral and political elements they are hence distorting the nature, reality and dignity of the poetic work. In order to do this, the main aesthetic and literary subjects treated by the Colombian author are reviewed: the origins of poetry and the phenomenon of artistic creation, the criteria to define what is praiseworthy and what is reprehensible in poetry, the study of the classical models, the interpretation of the artistic ideal, and the relationship between science and poetry. Finally, the reasons to define Caro's position as one of the most powerful obstacles in the establishment of aesthetic modernity in Colombia are exposed.

Keywords: Caro, Miguel Antonio; art; religion; poetry; inspiration; literary criticism; ideal beauty.

Introducción

La obra de Miguel Antonio Caro se distingue dentro del panorama nacional por abordar una extensa multitud de temas que abarcan, entre otros, la religión, la filosofía, la política, la filología y la literatura. En este último campo, sobresale por su profunda erudición y fino análisis de los autores clásicos de la lengua castellana y del latín. Aun cuando Antonio Gómez Restrepo (1955) le concede a Caro el mérito de ser el iniciador de la crítica literaria en Colombia, debido a que antes, según su criterio, no se habían escrito artículos con el rigor sistemático y la profundidad filosófica que le caracteriza, hay que aclarar, como lo hace David Jiménez (1992), los términos en que se le otorga esta condición fundadora, debido a que en el pasado, contrario a lo sostenido por Gómez, aparecieron una serie de escritos literarios que iban más allá de los simples rasgos panegíricos, sobresaliendo incluso algunos por su consistencia teórica, como lo muestra la producción, si bien esporádica, de Salvador Camacho Roldán. El mérito de Caro residiría, por lo tanto, en que con él aparece una producción más extensa y continua sobre temas de literatura que, no obstante, por su contenido, dista muchísimo de los problemas abordados por la crítica moderna.

En efecto, los temas expuestos allí enlazan una serie de problemáticos postulados que, más que servir para dilucidar, de acuerdo con unas teorías estéticas modernas, el fenómeno del arte, la condición de la poesía y de la literatura en general, tienen el propósito de ajustarse a un criterio de pensamiento

doctrinario, que es con el que propiamente el autor interpreta su idea de política y cultura. A este último respecto, hay que recordar que la segunda mitad del siglo XIX en Colombia está marcada por los motines políticos, las guerras civiles, la lucha por el federalismo de parte de los caudillos liberales y la instauración de un proyecto político centralista, liderado por los patriarcas conservadores. Históricamente se ha identificado a Rafael Núñez como el ideólogo de este último plan que determinó profundamente el cambio de la trayectoria económica, jurídica y social de las dos últimas décadas del siglo XIX en Colombia, y que se concretó con la Constitución de 1886; sin embargo, no se puede olvidar la importante participación de Miguel Antonio Caro en dicho proyecto. De hecho, ambos personajes, uno ciertamente más visible que el otro, son los que trazan este nuevo derrotero en el contexto del denominado período de Regeneración (Uribe, 2006), cuyos efectos políticos, ideológicos y culturales alcanzan aun nuestra época.

La poesía y su vínculo con la religión

Dado el interés del autor en ajustar los criterios estéticos a los valores religiosos con los cuales se identifica, lo vemos plantear, al momento de formular sus ideas sobre la teoría poética, una particular concepción del origen de la poesía. Reconoce que su aparición más originaria se remonta a las épocas nacientes de la civilización, cuando los pueblos eran naturalmente creadores de mitos y ficciones. Los antecedentes ofrecidos por los relatos míticos de las distintas culturas del mundo lo llevan a admitir que la base de la poesía primigenia está determinada por un primer y fértil despliegue de la imaginación del hombre: “La literatura de los primeros [pueblos] es de pura imaginación: es la expresión de las impresiones que la naturaleza produce en inteligencias lozanas: de ahí los mitos, y los ciclos de ficciones que caracterizan la aurora de toda civilización” (Caro, 1920: 50). Hasta aquí esta consideración parece acompasada con las teorías antropológicas y estéticas que para su época estaban en boga, y que incluso exigían al poeta moderno (así lo veía Macaulay, por ejemplo) tomar como guía de su impulso creativo las edades primitivas en que la imaginación del hombre llegó a manifestarse de manera más clara y vigorosa (Jiménez, 1992). Sin embargo, la dificultad aparece al momento de afirmar que la lengua en la que se sustenta la poesía

primitiva surge a raíz de la inspiración divina. Esta aseveración, reiterada en distintos pasajes de la obra de Caro, y que toma la lengua no como un producto humano —“el lenguaje no es invención de los hombres” (Caro, 1993: 19)—, sino como producto de una revelación divina daría a entender que la imaginación, en vez de ser una capacidad autónoma del hombre, es una especie de canal intermediario empleado por lo divino para fijar en la humanidad desde los tiempos más remotos —podríamos decirlo así— imágenes que hablan del poder y la sabiduría de lo trascendente.

Apoyado en las autoridades de Max Müller, Cantú y Macaulay, expone que el origen de la poesía se vincula también en sus más antiguas fuentes con el sentimiento religioso, y que la plenitud de su fuerza se encuentra en estrecha conexión con la viva afirmación de las creencias religiosas, expresada en la infancia de los pueblos. Si bien el criterio del que parte es absolutamente válido, este es inmediatamente acomodado a sus intereses doctrinarios. Así, cuando afirma que “la poesía en su forma más natural, más pura y más gloriosa es épica o lírico-heroica, religiosa y patriótica” (Caro, 1951: 374), lo hace no solo para indicar ese fenómeno histórico, sino también para proponer un rejuvenecimiento de la poesía en el contexto moderno, tomando como referente la exaltación del sentimiento patrio y la búsqueda de Dios. No obstante, esta búsqueda tiene unas claras especificaciones, pues no se trata de una experiencia enmarcada en los términos universales e integradores en que podría concebirse la idea de Dios. Por el contrario, se trata de un encuentro que se enlaza directamente con las virtudes y el sentimiento que promueve la religión católica (Jiménez, 1992). Considera que donde se ha dado con inusitada fuerza el renacimiento de la poesía es en España: “nación eminentemente poética, eminentemente heroica y creyente” (Caro, 1920: 52). Explica que este rejuvenecimiento obedece al hecho de ser una nación poseedora de un carácter propio. El aislamiento cultural que mantuvo España con respecto al resto de Europa lo interpreta como un factor positivo que favoreció el desarrollo y definición de sus propios rasgos como nación, los cuales se ven reflejados en los diversos géneros literarios.

Sostiene que el elemento religioso “infiltrado en la España hasta la médula de los huesos” (Caro, 1920: 52), y que identifica con el más fiel catolicismo, es el que ha promovido el surgimiento y la originalidad de su literatura. El “género nacional” —que abarca para Caro el antiguo teatro

español—, algunos antiguos historiadores y novelistas, al igual que obras específicas como el *Romancero*, el *Quijote* y, en segunda línea, *La Araucana* representan dignos ejemplos del modo como este espíritu religioso, conjugado con el ímpetu heroico y conquistador, con las creencias y costumbres, ha formado el carácter de la nación española. No obstante, donde encuentra el más original y profundo tesoro literario, producto del fervor religioso del pueblo español, es en la literatura mística. Luis de Granada, Santa Teresa, entre otras tantas poetisas, son mencionados como destacados referentes.

Al mencionar este género de la poesía mística española, resulta pertinente señalar el rechazo de Caro a aquella experiencia de lo divino, en donde el ser supremo es tomado como una sustancia que lo envuelve todo y está presente en todo. Considera que si bien la naturaleza es una creación de Dios, ello no implica que su ser absoluto esté fusionado en las distintas formas y criaturas que pueblan el mundo, tal y como lo propone el panteísmo romántico. El autor colombiano se identifica con la teología tradicional donde el Creador es tomado como un agente causal diferenciado de los efectos que produce. Para el cristiano, asevera, son cosas distintas “Dios y sus criaturas, el mundo moral y el universo físico” (Caro, 1981: 78). Recalca que toda experiencia religiosa que se asocia con la búsqueda de los arcanos de la naturaleza y la necesidad de fundirse plenamente en su seno es algo que no se corresponde con el sentimiento religioso cristiano. La identificación que desde la antigüedad se hace de la naturaleza como manifestación directa de los atributos de Dios es vista como una forma de atraso e ingenuidad espiritual que ya ha sido superada por la religión cristiana. Por esta razón expresa:

Linneo leía el nombre de Dios escrito en las flores; mas no por eso diremos que la herborización es un ramo de piedad, o que en custodiar jardines hay una especie de devoción. Que *el misterio y la religión residen eternamente en los senos profundos de la naturaleza*, es frase apropiada a expresar no el sentimiento religioso cristiano, sino la religión de la ignorancia y tímida credulidad (Caro, 1981:78).

Debemos agregar que la contemplación extasiada de la naturaleza significa para el autor una entrega reposada, al estilo de los poetas clásicos, en donde el espectador se recrea manteniéndose siempre distante de lo contemplado.

La creación artística como facultad divina

Uno de los aspectos donde observamos el problemático desfase de Caro con respecto a los avances de la estética moderna se relaciona con su interpretación del fenómeno creativo artístico, pues por momentos parece dejar envuelto en un halo de misterio todo cuanto tiene que ver con el surgimiento de la obra. En el marco de la estética planteada por Caro, el artista es concebido como un ser que es incapaz de dar cuenta de manera objetiva de las causas y el fin de la obra. A propósito de este criterio, es necesario señalar que si bien las estéticas románticas (Schelling, 1959) conceden al impulso espontáneo que mueve la inspiración del artista un elevado valor, en ningún momento dejan por fuera el aspecto consciente que comporta todo trabajo creativo. El autor colombiano, por el contrario, absolutiza el carácter inconsciente de la creación, pareciendo negar por momentos la actividad crítica y reflexiva que también lo acompaña, a tal punto de llegar a afirmar que el poeta produce la belleza, por la que se distinguen sus obras, sin ningún tipo de preparación ni esfuerzo. Así, desde esta perspectiva, resulta difícil comprender el papel que cumple la formación del artista y el nivel de destreza que ha desarrollado en la aplicación de unos criterios técnicos, que son a su vez determinantes para la definición de la obra. Esta problemática interpretación es planteada en los siguientes términos:

La mayor parte de las bellezas literarias que brillan en las obras maestras, brotaron por sí de la pluma de los autores, sin estudio ni deliberado esfuerzo; y lo mismo que en lo literario sucede en lo moral: Horacio descubre en los poemas de Homero grandes enseñanzas que Homero, si ya existió, probablemente no se propuso como objeto de su canto. Y es que Dios, sabio y equitativo en la distribución de sus dones, rara vez, si alguna, concede al genio creador la facultad de analizar. El genio produce por instinto, como la fecunda naturaleza física, sin conciencia clara de lo que hace, frutos maravillosos en que la análisis científica gasta años desentrañando la riqueza, variedad y armonía de elementos cuya producción colectiva fue tal vez obra de pocos días o acaso de breves momentos (Caro, 1920: 148).

Para Platón, la inspiración se asocia a un momento de elación por medio del cual la imaginación del poeta se expande y eleva hacia la esfera universal. En el *Fedro*, el poetizar es puesto a un mismo nivel del profetizar, al considerarse que ambas actividades se vinculan con revelaciones que

hacen los dioses a los hombres por medio de seres elegidos. Caro se encuentra cercano a esta tradición y admite que entre el poetizar y el profetizar existe un estrecho vínculo. Es por este motivo por lo que prescribe para la poesía un lenguaje elevado que concuerde con su función reveladora. En cuanto a las imágenes metafóricas que allí son expuestas, piensa que contienen una profunda sabiduría relacionadas con enseñanzas religiosas indirectas que el hombre está en el deber de interpretar, asimilar y aplicar, contextualizando su contenido a la época y realidad que vive: “Cantar y profetizar son términos cuasi sinónimos. El lenguaje de la poesía, como el de la religión, ha de tener la solemnidad y dulzura de lo que viene de lo alto. Toca a los que somos vulgo, no al poeta, traducir sus enseñanzas misteriosas a la prosa de la vida, a la necesidad del tiempo en que vivimos” (Caro, 1955a: 241).

Crítica literaria: preferencias y distanciamientos

Se le recrimina a Caro el distanciamiento que mantuvo frente a la producción de nuevas obras literarias que se hicieron en Centroamérica y Suramérica. Salvo contadas excepciones, representadas en autores como Antonio Arnao, Diego Fallon, Marcelino Menéndez Pelayo, Gaspar Núñez de Arce, Ignacio Montes de Oca, Ricardo Palma y José María Roa Bárcena, su silencio es prácticamente absoluto (Merchán, 1921). La explicación que encontramos frente a este mutismo obedece a que el arte poético es tomado por el autor como un canal de expresión de pensamientos profundos relacionados con contenidos morales y religiosos; exigencia que, según su criterio, la poesía moderna no alcanza a cumplir. Es por eso que al establecer el paralelo entre la poesía de su época y lo que él concibe como la auténtica poesía, manifiesta: “La verdadera poesía no es frívola ni retazona sino contemplativa y profunda. Las bagatelas canoras no sirven sino para halagar un rato los oídos, y a lo más que alcanzarán, como graciosas tonadas, los honores efímeros de la moda, nunca el prez inmortal de las sublimes concepciones del Arte” (Caro, 1955a: 240).

Cuando habla del sentimiento como un elemento determinante por el cual se distinguen la singularidad y calidad de un poeta —“No solo por el pensamiento puede ser original un poeta. El sentimiento imprime también y quizá con más fundamento, el sello de la originalidad” (Caro, 1985: 456)—, podría creerse que es aquí donde concede un reconocimiento a la poesía

romántica y moderna. Nada más alejado que esto. De hecho, el gran defecto que observa en la lírica moderna se relaciona con el culto de sí mismo y de la subjetividad. El egotismo le parece algo que no debe corresponderse con la actividad de la auténtica poesía. Es por eso por lo que, al contraponer las características de la poesía didascálica —teniendo presente figuras de distintas épocas y naciones como Virgilio, Giannetasio, Chénier y Andrés Bello—, con los rasgos de la poesía lírica de su tiempo anota: “La poesía sabia ha de ser impersonal, y diametralmente opuesta a la poesía lírica y lloradora de nuestro siglo, impregnada de fastidioso egotismo” (Caro, 1981: 83). La tristeza vertida en la poesía lírica de los románticos la tilda de afeminada, enfermiza, blanda y lúgubre. A propósito de Chateaubriand, le censura su supuesta malinterpretación del sentimiento de la melancolía poética, debido a que lo lleva a la exaltación de sentimientos vagos y egoístas. Culpa al romanticismo de encarnar una subjetividad preocupada por cultivar un exagerado narcisismo que artísticamente toma como improductivo. De esta manera, cree que solo los grandes maestros clásicos son quienes han podido rebasar la estrechez del egoísmo poético, remontándose a temáticas con una universalidad más amplia y de mayor goce estético:

Todos los caracteres del romanticismo moderno, así el alemán como el francés, revelan un principio dominante de egoísmo. No piensan, no hablan estos románticos sino de sí mismos. Hay en ellos un *egotismo* insufrible. Lamartine al retratarse tal cual era a los diez y ocho años nos pinta el grado de dulzura que había en su propia mirada. Nuevos narcisos, viven mirándose en los espejos de la naturaleza, y mueren enamorados de su propia imagen. No así Homero, ni el Dante, ni Shakespeare, ni Cervantes, ni Calderón (Caro, 1985: 461).

Como lo señala David Jiménez, el estudio que Miguel Antonio Caro hace sobre la obra de su padre José Eusebio Caro está delineado para absolverlo “de los grandes pecados de su vida, esto es, haber sido romántico y haberse apartado por épocas de la fe católica” (Jiménez, 1992: 65). Ahora bien, no deja de resultar paradójico ver que la justificación del “exagerado” acento romántico del poeta —quien en su juventud canta a la melancolía, a la duda, al desarraigo, al amor, a los conflictos de su alma— está dada por la sinceridad del sentimiento que lo anima: “Puntualmente lo que caracteriza a Caro [...] es que en él el poeta nunca traiciona al hombre, sus poesías

son crónica auténtica de la historia de su corazón; cantaba lo que sentía; después narraba lo que había sentido, y arranques y recuerdos consueñan en la unidad que solo la verdad pudiera darles” (Caro, 1955a: 31).

Cuestiona a Voltaire y Victor Hugo por haber desechado de su poesía los temas religiosos. Respecto de este último poeta, le reprocha específicamente el hecho de haberse alejado de la tradición religiosa, por rendirse a las demandas de lo que el sectario autor colombiano denomina con aire despectivo la “plebe comunista”. Una de las críticas que hace a Núñez de Arce, a quien considera no obstante uno de los pocos poetas contemporáneos con una alta calidad artística, radica en que tenga como tema de inspiración la duda. Pues desde el punto de vista de su formación religiosa, la duda es un signo de desesperanza, de desconfianza y hastío que va en contra de la capacidad de inspiración: “El escepticismo mata el amor y el entusiasmo, y sin amor ni entusiasmo, adiós poesía” (Caro, 1955a: 244). El pensamiento dogmático de Caro considera que la sinceridad del sentimiento solo puede encontrar sentido creativo cuando desemboca en el dominio de la fe y la religión. Sus referentes están dados por la cantidad de poetas y artistas que han hecho de la fe la fuente de su inspiración. Ahora bien, debemos aquí señalar que si bien la creencia puede suministrar temas artísticos, el escepticismo también puede incitar la inspiración. César Cantú (1854) toma como ejemplo de la profunda y hermosa reflexión que produce el dolor y el descreimiento la poesía hebrea antigua a través del Eclesiastés y el libro de Job. Lo extraño es que Caro parece o bien desconocer o bien rechazar este referente que se encuentra recogido en los propios textos bíblicos a partir de los cuales se sustenta su doctrina.

Razones para la imitación de los modelos clásicos

Si bien hemos visto que desde la particular teoría de lo inconsciente pensada por Caro, la definición del proceso creativo queda completamente relegada a la creencia de una inspiración divina que toma al artista y lo hace producir la obra sin una preparación previa, existen también pasajes donde reconoce la importancia del estudio y la preparación artística. Así, encontramos que el significado de la poesía estaría definido por la aplicación de tres elementos esenciales: la invención, la expresión y la imitación. El primero vincula de manera directa la imaginación del artista, ligada a la percepción de las ideas innatas y la esfera divina a la que supuestamente pertenecen. El

segundo tiene que ver con el modo apropiado de concebir, sentir y expresar las cosas bajo la forma de la versificación. El tercer elemento se relaciona con el estudio y asimilación que el poeta hace de los grandes maestros del arte. El autor comparte el criterio de las estéticas clásicas que ponderan como modelos de imitación a los artistas que han expresado en su obra, de manera original, un sentir profundo que hace parte del sustrato de la humanidad: “Un alma que saca a la luz sus ideas, sentimientos y pasiones, y que acierta a dejar en páginas escritas una perpetua vibración de sí propia, es un ejemplar de la humana naturaleza; y si la naturaleza es digna de imitación, aquella alma, aquello que fue producción suya, puede ser, y es a veces, un modelo, quizá un dechado admirable” (Caro, 1955a: 267).

En Caro encontramos una postura que contrasta fuertemente con la estética de la sugestión, de lo invisible, de lo exótico y lo misterioso que estableció el simbolismo europeo y que en las letras colombianas inaugura la poesía de José Asunción Silva (Camacho, 1982). En efecto, desde sus inicios, el autor colombiano se muestra reacio a todas las ideas estéticas que se apartan de los cánones clásicos. Incluso, censura a quienes consideran que los modelos de imitación dados por la tradición son perjudiciales para el desarrollo de la originalidad artística. A los partidarios de estas ideas responde: “El estudio de los buenos escritores es el estudio de los medios de expresar perfecta y hermosamente el pensamiento” (Caro, 1920: 6). Respecto de la teoría de la imitación de los modelos artísticos, reconoce seguir los dictados de Horacio, André Chénier, e incluso de Marcelino Menéndez Pelayo. La veneración por el estilo de los antiguos maestros lo hace considerar que solo ellos son los creadores de primer orden, que se constituyen por esto en patrones de ejemplaridad que nunca pierden vigencia a lo largo del tiempo. Según esta consideración, aquellos artistas modernos que han sabido conectarse profundamente con el pensamiento y el estilo de los antiguos maestros son los que pueden designarse como sus dignos sucesores.

En lo concerniente a la ejemplaridad de la poesía clásica, piensa que el paradigma que permite una orientación de lo que le está encomendado realizar a la poesía moderna viene dado por el estilo horaciano. Cree que el debilitamiento de la imaginación en los poetas modernos, la creación de metáforas imprecisas, obedece al abandono que se ha hecho de los moldes artísticos clásicos en donde hay un enérgico ejemplo del modo como se elaboran imágenes fascinantes que cautivan de inmediato, por su claridad y

belleza, la imaginación de los lectores. Tomando como referente maestros de la literatura clásica de distintos periodos, señala la importancia que tiene la imitación para el desarrollo de la originalidad artística, ya que esta no se alcanza de manera exclusivamente individual:

Sófocles, Virgilio, el Tasso, Pope, Racine, Luis de León... estudiaron mucho, e imitando fueron originales en cuanto cabe, mientras no se reniegue de la propia naturaleza renegando de los que nos han precedido. Si pretendemos *originalidad individual absoluta*, no hay otro medio de adquirirla sino convertirnos en ángeles o en bestias: lo primero es difícil (Caro, 1920:7).

Frente a las cualidades de la poesía horaciana, el autor colombiano expresa que es producto a su vez de la sabia asimilación de los modelos griegos entrelazada con el propio juicio discerniente del artista: “Las imágenes horacianas son regulares y proporcionadas, verosímiles y convenientes, lo cual se debe a la bien entendida imitación que hacía Horacio de los griegos, y al equilibrio de sus propias facultades mentales” (Caro, 1955a: 272). A partir de este criterio se infiere que la imitación en ningún momento es concebida como un servil remedo de las ideas o sentimientos que están plasmados en la obra ejemplar, y que además tampoco representa un obstáculo para desarrollar el propio talento del artista.

La idealidad en el arte y su soporte moral

Miguel Antonio Caro plantea que la inteligencia humana ha sido provista por parte de Dios de nociones preestablecidas que sirven para orientar su conocimiento en medio del orden universal. Estas nociones, al ser de origen natural, aparecen en el intelecto como ideas arquetípicas reconocidas también bajo el nombre de “ideas innatas” (Caro, 1962: 46). Los axiomas matemáticos, las leyes físicas y los principios morales ejemplificarían lo que constituye esta clase de ideas preexistentes. Sostiene que su captación solo es posible a través de una razón superior determinada por la intuición pura, la inteligencia comprensiva y súbita y la afirmación inspirada. Esto significa que dichas ideas en ningún momento pueden asociarse con las formas a priori dadas por la razón (Sierra, 2002: 19), pues su origen es divino y llegan al hombre como especies de revelación hecha por Dios.

El arte se encuentra relacionado de manera inseparable con esta realidad superior expresada ahora en los términos del ideal: “Elemento esencial del arte es la *idealidad*” (Caro, 1951: 367). Al poeta le corresponde buscar a cada momento ese mundo sobrenatural que aparece ante él a manera de “divinas inspiraciones” y que existen “en la región más alta del alma, en donde la vista desfallece y el corazón se siente poseído de un temor religioso” (Caro, 1962: 452). El ideal supone un tipo de valoración inobjetable del orden de lo trascendente, al cual deben estar sujetas todas las reflexiones del conocimiento, todas las interpretaciones y definiciones de belleza que puedan ser comprensibles: “La idealidad supone un mundo sobrenatural: tipos invisibles a que han de referirse las ideas de verdad que hemos adquirido, y las formas de belleza que conocemos” (Caro, 1951: 369). Como podemos observar, el ideal planteado por Caro no se relaciona con la búsqueda de una pureza y una perfección formal donde se encuentra implicado el esfuerzo discerniente del artista; mucho menos guarda vínculo con una realidad simplemente anhelada o vislumbrada en sueños, al estilo de los románticos (Jiménez, 1992). El ideal señala aquí una realidad espiritual y fundamental que suscita un sentimiento de éxtasis emparentado con el sobrecogimiento religioso: “Todo ideal es directa o indirectamente religioso, porque todo ideal es en sí mismo superior a la materia, y supone en quien lo concibe, una elación, un arrobamiento” (Caro, 1951: 367). Este planteamiento nuevamente vuelve a remitirnos a la relación que el autor establece entre poesía y religión, y al criterio moral que este vínculo comporta. Para Caro, el sentimiento de arrobamiento que experimenta el poeta transportándolo al mundo del ideal debe estar respaldado por la pureza, la castidad y la fe inquebrantable de su alma. De hecho, considera que para que las aptitudes poéticas puedan florecer, estas deben hallarse unidas a todas las virtudes que despierta el sentimiento religioso:

El talento poético y el sentimiento religioso son cosas distintas, pero no independientes, ni tan separables, que deje el primero de padecer graves perturbaciones, y aun de degradarse y extinguirse cuando falta la luz de la fe y el calor de los nobles y puros afectos que alimentan la piedad. Las pasiones y los vicios enronquecen y apagan el timbre de la voz: y la descreencia y apostasía roban al canto del poeta las vibraciones gratísimas que salen de un corazón creyente, no agostado por la duda (Caro, 1951: 383).

A partir de esta postura moral entendemos por qué razón Caro no se acercó a los poetas modernos franceses de la talla de Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Corbière, Villiers de L'Isle-Adam, Desbordes-Valmore y Mallarmé, pues veía en este tipo de sujetos artísticos, identificados en general por su rebeldía espiritual y abandono de la fe —algunos reconocidos por su vida escandalosa y licenciosa—, ejemplos de vocaciones artísticas desenfocadas o malogradas.

El arte por encima de la ciencia

A pesar del expreso distanciamiento hacia el romanticismo motivado por la exacerbación del sentimiento y el culto “vanidoso” del yo que promueven sus poetas, el esquema jerárquico que establece esta corriente entre arte y ciencia es mantenido por Caro. Como en su tiempo lo consideraron muchos de los filósofos y artistas románticos (Schelling, 1988), piensa que mientras la ciencia solo exige el uso de la razón y la discriminación objetiva, el arte integra facultades netamente espontáneas de mayor alcance: “La ciencia y el arte son cosas enteramente distintas; la ciencia pertenece a una sola de nuestras facultades, el entendimiento: el arte es aplicación de varias facultades (no bien definidas ni examinadas tal vez por los psicólogos) bajo el imperio de la espontaneidad, no siempre de la voluntad” (Caro, 1955a: 285). Valga aclarar, no obstante, que el sectarismo del autor descalifica por completo las ciencias positivistas en razón de que sus criterios experimentales desechan cualquier forma de especulación sobre mundos suprasensibles, aferrándose solo a los hechos y al sustrato de la materia. De ahí que los juicios emitidos sobre este modelo de ciencia, a causa de tal “sacrilegio”, sean siempre despectivos y excluyentes. Así, lo escuchamos decir, por ejemplo, que el positivismo tiene un “criterio limitado y rastrero” y que por esto “nunca se eleva a las auras superiores” (Caro, 1951: 367) donde mora el ideal. Ahora bien, el único modelo de ciencia que admite es aquella que sigue integrando en sus reflexiones categorías metafísicas donde es reconocida la supremacía de la inteligencia de Dios. A esta ciencia le concede pues el estatus de verdadero conocimiento indagativo del mundo, ya que no separa de su investigación el elemento religioso, en tanto que al positivismo lo va a calificar —con toda la peligrosa carga política e ideológica que esto comporta en una época de sangrientas luchas partidistas— de ser “esencialmente ateo” (1951: 368).

No obstante el reconocimiento que hace a aquella ciencia que es “naturalmente religiosa” (Caro, 1951: 368) —cuyos hallazgos supuestamente obedecen también a una revelación de orden divino—, considera que el arte se encuentra en un aventajado grado de superioridad espiritual. La lógica de Caro plantea que, si bien los representantes de ambas formas de conocimiento humano conjugan un sentimiento de dignidad y humildad, de conciencia del alcance de sus facultades y la escasez de su saber, “que es fundamento del espíritu religioso” (1951: 368), el científico, a través de la especulación racional, focaliza sus esfuerzos exclusivamente en develar los fenómenos y principios del universo; en tanto que el artista-poeta, a través de la intuición, rebasando las particularidades de las formas del mundo material, busca alcanzar la esfera de la belleza ideal a la cual rinde un entregado culto: “El investigador científico, con interpretaciones atrevidas, se empeña en descubrir leyes ocultas, el poeta con ímpetu gallardo, busca la belleza ideal por encima de las formas materiales de que ésta se reviste, y entreviéndola la adora”(368). Esta alta jerarquización del poeta de alguna manera nos recuerda la teoría de la autoridad que fundamenta el autor a partir del criterio de la revelación divina, y que antepone a cualquier forma de autoridad terrena. Podemos atrevernos a decir que, para Caro, el poeta ejerce la misma relación de dominio espiritual que el sacerdote ejerce con el feligrés. En la medida en que los versos del poeta reflejen la belleza del mundo espiritual, la perfección del pensamiento de Dios, quien los escucha o los lee, está en la obligación de someter su ser, con toda la humildad religiosa que es indispensable, a la verdad que se encuentra allí expresada.

Conclusión

Caro creyó que el criterio artístico debía regirse por postulados permanentes que permitieran juzgar con claridad las distintas expresiones de la producción literaria. Debido a las inmodificables convicciones religiosas y filosóficas que orientaron su gusto literario, se opuso a las innovaciones propuestas por autores románticos y modernos sustentados en estudios estéticos más profundos. Consideró que dichas modificaciones del gusto artístico incentivaban el malsano desorden de la inteligencia que conducía a la decadencia social. Aun cuando es cierto que fue uno de los primeros autores del país que, para hablar de temas o autores literarios diversos, se

valió de los nuevos principios filosóficos dados por la crítica literaria del siglo XIX, en sus estudios subyace invariablemente una intencionalidad doctrinaria. De este modo, vemos que la interpretación que hace del arte como una actividad ligada a la religión, su concepción sobre la creación artística fundada sobre la idea de una inspiración sagrada, su rechazo a los excesos del subjetivismo romántico y a la exaltación de la duda como expresión poética, la apasionada defensa que hace de los modelos clásicos latinos e, igualmente, su exégesis metafísica sobre el significado del ideal se constituyen en argumentaciones teóricas que buscan legitimar una concepción de la literatura fundada sobre criterios inamovibles. Si bien esto en determinado momento pudo tener alguna validez para sus seguidores, lo único claro que muestra es el esfuerzo de un pensador lúcido que pretende mantener en el terreno de la literatura un orden inquebrantable, sustentado en el acatamiento a los cánones clásicos y en la afirmación de la fe católica. Aspecto que concuerda con su ideal de una cultura reverenciadora del pasado, sometida a la regencia de una autoridad que niega toda posibilidad de pensamientos renovadores en una sociedad que, para la época, urgentemente lo necesitaba y desde distintas esferas lo reclamaba.

Al establecer un paralelo entre las posturas estéticas de Miguel Antonio Caro y Marcelino Menéndez Pelayo, con quien el escritor colombiano sostuvo una estrecha amistad intelectual, observamos que si bien ambos críticos compartieron una misma apreciación metafísica del arte, el último autor mantuvo un prudente recato que le permitió conocer y valorar la importancia de las demás consideraciones estéticas en el panorama de la historia. De esta manera, dejó abierta una libertad de criterio para los que en su época desearon estudiar el devenir de las ideas estéticas europeas. Testimonio de esto lo constituye su obra erudita *Historia de las ideas estéticas en España*. Caro, por el contrario, pretendió imponer su opinión como si fuese una verdad absoluta que debía orientar toda reflexión estética. Ciertamente, esta consideración va de la mano con los dogmas de tipo religioso, ético y político defendidos por él y que pretendió imponer en el seno de la cultura colombiana, bien fuera a través del aparatoso instrumento retórico desplegado en sus innumerables y polémicos artículos —escritos en sus poco más de cuarenta años de actividad literaria— o, bien, a través del recurso jurídico que, como consejero de Estado, congresista, vicepresidente y presidente de la república, alcanzó potestativamente a interponer.

Finalmente, vale la pena recordar que Caro mantuvo una actitud anti-modernista al pensar que el Estado debía incentivar una política cultural tendiente a preservar y fortalecer una clara noción de religión y de patria, pensada bajo un modelo de autoridad incuestionable. En este sentido concibió la poesía y la literatura como instrumentos dispuestos para tal fin. Algo que nos hace recordar la posición conservadurista asumida por Friedrich Schlegel y Schelling (Domínguez, 2009), al privilegiar una cultura de “credo y patria” en donde el arte es pensado como medio privilegiado para restaurar los valores espirituales y recristianizar la cultura en una época de entre siglos (xviii al xix) dominada por el materialismo. En relación con la realidad colombiana, la aplicación de dicho criterio ideológico, que observamos promovido de una u otra forma por Caro, tuvo serias consecuencias que afectaron el desarrollo y afianzamiento de la modernidad, durante y después del período de la Regeneración.

Bibliografía

- Camacho, Eduardo. (1982). “La literatura colombiana entre 1820 y 1900”. En: Cobo Borda, Juan Gustavo y Mutis Durán, Santiago (eds.). *Manual de historia de Colombia*. Tomo 2. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 613-693.
- Cantú, César. (1854). *Historia universal*. Tomo 1. Madrid: Gaspar y Roig.
- Caro, Miguel. (1993). *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . (1920). *Obras completas. Estudios literarios*. Tomo 2. Bogotá: Imprenta Nacional.
- . (1951). *Artículos y discursos*. Bogotá: Iqueima.
- . (1955a). *Estudios de crítica literaria y gramatical*. Tomo 1. Bogotá: Imprenta Nacional.
- . (1962). *Obras*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- . (1981). *Escritos sobre Andrés Bello*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- . (1985). *Estudios virgilianos (primera serie)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Domínguez, Javier. (2009). “Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo”. *Revista de Estudios Sociales*, 34, 46-58.
- Gómez Restrepo, Antonio. (1955). “Caro, crítico”. En: Caro, Miguel Antonio. *Estudios de crítica literaria y gramatical*. Tomo 2. Bogotá: Imprenta Nacional, v-xvi.
- Jiménez, David. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia. Siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Merchán, Rafael. (1921). "Miguel Antonio Caro crítico". En: Caro, Miguel Antonio. *Obras completas*. Tomo 3. Bogotá: Imprenta Nacional, III-LI.
- Schelling, Friedrich. (1959). *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Madrid: Aguilar.
- . (1988). *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Anthropos.
- Sierra, Rubén. (2002). "Miguel Antonio Caro: religión, moral y autoridad". En: Sierra Mejía, Rubén (ed.). *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Bogotá: Universidad Nacional, 9-31.
- Uribe, Carlos. (2006). "¿Regeneración o catástrofe? (1886-1930)". En: Rodríguez Baquero, Luis Enrique (ed.). *Historia de Colombia: todo lo que hay que saber*. Bogotá: Taurus, 217-264.