

## LAS IDEAS ESTÉTICAS DE CARO

Por MIGUEL AGUILERA

La obra de Miguel Antonio Caro, sustantiva como ninguna y extensa como pocas, no ha sido calificada aun por la crítica con el cuidado y diligencia que ella demanda. Se explica la omisión muy fácilmente. Después de Caro la cultura colombiana ha decaído en la misma medida en que la curiosidad mental ha venido descendiendo en todo el mundo. Hablamos en lo que toca a humanidades y letras clásicas, que eran el patrimonio inagotable de nuestro venerable compatriota. Y si de las calidades abstractas de la producción torrencial de éste es relativamente poco lo que se ha informado a las generaciones jóvenes, mucho menos es lo que se ha comentado acerca de la ideología estética del maestro. Para la fama de Caro no fue propicia la circunstancia de haber traspasado éste los términos del siglo XX; porque coincidiendo el final de su vida, según su propia y franca observación, con un aflojamiento de los resortes de la sensibilidad universal, no habría plumas suficientemente disertadas que tomasen a su cuidado el elogio de tan extraordinario personaje.

Ante esta funesta inacción para alabar los méritos del colombiano que con más fervor y desinterés dio lustre a su patria, salimos nosotros de la rada apacible de nuestra escasa preparación, a saludar aquel "promontorio excelso", "segunda Is llena de sonoridades inauditas de una Atlántida espiritual no menos hermosa que la que ideó Platón, sumida eternamente entre los abismos sin fondo", de que habló el inmortal Valencia en uno de sus frenesíes elocuentes.

Las ideas estéticas de un hombre que fue poeta, filósofo, historiador, filólogo, crítico, legista, teólogo, moralista y orador, ofrecen una variedad de matices de ardua determinación, no tanto por lo indefinido del asunto, cuanto por la diversidad y amplitud de sus formas. Sin embargo, situados nosotros sobre la cumbre de las adquisiciones teóricas y experimentales del mismo escritor, hemos

deseado realizar un modesto ensayo que dedicamos, con cariño y devoción, a la memoria de ese pasmoso genio que honra al par la sangre y la nacionalidad.

A pesar de que el orden, o conveniente colocación de las partes, es uno de los elementos del objeto atractivo, confesamos que nos hemos cuidado muy poco de alinear los temas subsidiarios, a fin de diluir en un deliberado desorden el interés de la materia estudiada. Todas nuestras observaciones persiguen un fin nítido; en esto reposa la unidad del propósito; pero cada una de ellas ocupa el sitio que la oportunidad le va señalando, y en ello descansa la variedad. Finalmente, hemos prestado a la obra comentada textos de doctrina brillante, para asegurar la gracia que lo exclusivamente nuestro jamás hubiese conseguido. Solo así excusaremos la abundancia de citas y transcripciones, y nos acogeremos a la gloria del varón insigne, que tan ricamente pagó a la patria los dones de su vida ubérrima.

Educado el señor Caro en los principios de las filosofías aristotélica y escolástica, y, por consiguiente, iniciado solo en los misterios de la psicología de la escuela católica, no ensayó jamás el análisis experimental que, a mediados del siglo XIX, era campo propicio a las teorías materialistas y evolucionistas que tanto mal hicieron a la juventud. Aquel temor de ofender los cánones ortodoxos se trasluce en sus investigaciones literarias y estéticas, cuyo lenguaje expositivo no tiene punto de contacto con el autorizado por la ciencia contemporánea. Esa falta de orientación, más propia del ambiente que de la exuberante capacidad intelectual del ilustre colombiano, se manifiesta en la vaguedad de los conceptos emitidos para describir los fenómenos individuales y colectivos, no obstante el criterio lúcido con que los asimilaba y exponía. Un ejemplo tomado del capítulo VI de su ensayo sobre la lírica horaciana, escrito a propósito de las poesías de Menéndez Pelayo, nos va a permitir la explicación de esta característica de la obra crítica de Caro. Dijo entonces:

.. "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 por los psicólogos) bajo el imperio de la espontaneidad, no siempre de la voluntad. Duro es suponer que la teoría de un artista llegue a estar en completa contradicción con la práctica; pero sí se concibe que entre una y otra haya diferencias; que al coger ya la pluma o ya el pincel, el poeta, así como el pintor, se deje guiar por facultades re-

cónditas pero activas, que no son precisamente la razón ni la voluntad, aunque el acto no sea contrario a la libertad; y que, en la espontaneidad de la ejecución, se desvíe un tanto de sus ideales y aspiraciones”.

Con mediana posesión de los principios psicológicos que presiden la actividad mental, se comprende el alcance de esta sutil interpretación. Sin embargo, con el empleo de formas mejor atemperadas a la tecnología creada en aquel tiempo para expresar la evolución emotiva, se hubiese conseguido un resultado docente superior al obtenido con giros de una espléndida exactitud académica, pero extraña al tono dominante en su época. Aquel “imperio de la espontaneidad” bajo el cual obran, según Caro, las facultades del espíritu en la concepción y ejecución de una obra de arte, es el automatismo de las reacciones emocionales, que, a su vez, determina los arrebatos de la fantasía creadora, ajenos a la función de la voluntad en su primer impulso, pero sometidos a ella durante el desenvolvimiento de la inspiración inicial.

Aun desconociendo el señor Caro el detalle de las diferentes operaciones psíquicas, las analizó con exquisita precisión y con fina y sagaz inteligencia en lo que acabamos de transcribir. Ya el filósofo alemán Carlos Federico Krause había señalado, en su compendio de Estética, el papel que en la obra artística les está asignado separadamente, y en su orden, a la razón, al entendimiento y a la imaginación; dos de las cuales son facultades recónditas pero activas, que cita el filósofo colombiano. La diferencia de opiniones está en que Krause incluye en primer plano la razón, y Caro la excluye junto con la voluntad. Sin embargo, ambos parecen coincidir en la apreciación en cuanto se sitúan en el gran momento de la culminación estética. Esta idea de desalojar la razón de la actividad artística, parece haberla aprendido Caro en la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo, cuando éste recomienda al crítico literario que no someta a los trámites de la razón aun aquellos conceptos o sentimientos del poeta no autorizados por su propio discernimiento.

Una cuestión difícil de psicología trata el señor Caro al realizar lo crítica del *Canto a Bolívar* del grande Olmedo, cuando condena la prolongada arenga del Inca tras de una forzada aparición. En su sentir, hubiese campeado mejor un ensueño del Libertador, con todas las divagaciones proféticas que el bardo pone en labios del vencido aborigen. La longitud de lo memorado por éste no se oponía a la duración del sueño, porque está averiguado que la veloci-

dad con que se agitan las imágenes en aquel estado de inconsciencia, excede a la capacidad normal de la imaginación para poner en juego las mismas figuras en el estado de vigilia. De aquí que la elegancia aconsejada por Caro en este particular, además de convenir al genio profético de Bolívar, no se desvanecía con la brevedad de un sueño de cortos minutos.

### *La imaginación y el arte*

Ora contemple Caro la poesía frente al arte, ora mire ésta en relación con la ciencia, o a todas tres en concepción homóloga, sabe asignarle a la imaginación el oficio que la psicología le ha precisado con leyes de cumplimiento universal. Aquella especie de adivinación o feliz inspiración que el famoso químico Liebig denuncia como causa de los mejores descubrimientos científicos, es, ni más ni menos, que la refinada aptitud del alma para reproducir y combinar las imágenes de los cuerpos conocidos. El tributo de la fantasía a la formación del ideal artístico está magistralmente descrito por Caro en estas pocas líneas de honda convicción, que se leen en su capítulo *La religión, base de la poesía*:

“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. Las criaturas visibles son signos de pensamientos divinos: la creación un libro simbólico, el poema de Dios; y aquel será más poeta que mejor sepa traducir al simbolismo del universo. Por esta razón el lenguaje de la poesía es eminentemente metafórico; y las artes en general se ejercitan en imágenes y ficciones llenas de significación honda: su objeto propio no es fotografiar, sino representar, simbolizar, acercándose más y más a los tipos eternos que se traslucen en las formas de la creación”.

Cuando Caro formuló esta doctrina estética, de sabor eminentemente religioso, se entretenía en descargar sus golpes polémicos contra un crítico de izquierdas, como diríamos ahora, que en Venezuela se empeñaba en descuartizar la obra literaria del muy cristiano y notable escritor don Felipe Tejera. Y para que no se creyese que los mentores del filósofo colombiano eran Santo Tomás de Aquino, los Luises, Balmes y Torquemada, copió los pensamientos de sabios y genios no sospechosos de incondicionalismo espiritual. De Goethe tomó: “Las obras de la naturaleza son siempre como una palabra de Dios llena de vida. La naturaleza es un libro que con-

tiene revelaciones prodigiosas, inmensas. Todo está escrito en alguna parte; la dificultad está en encontrarlo". Y Caro supone entonces que la idealidad, esto es, la función selecta de la imaginación, es la única fuerza capaz de remover esa dificultad revelada por la mente ciclópea de Goethe. De Carlos Guillermo Humboldt, filósofo prusiano, hermano del sabio que nos visitó, transcribió esta definición de la poesía: "Un movimiento del alma, que brota del presentimiento de la armonía misteriosa que existe entre el mundo visible y el mundo invisible". Y en ese presentimiento nuestro humanista ha adivinado los perfiles de la imaginación constructiva, la misma facultad que hizo decir a San Agustín, al concluir la lectura del Canto IV de la Eneida: "Cómo es que las lágrimas son tan deleitosas". A Lamartine le pide que, sin decirlo, tenga la fantasía del poeta como la virtud de comparar las formas que ofrecen separadamente los mundos material e inmaterial: "Quien sabe comparar descubrirá nuevas palabras en el lenguaje divino de las analogías universales que solo Dios posee, y de que solo una pequeñísima parte les es dado descubrir a ciertos espíritus privilegiados".

Y, después de cerrar el desfile de los apóstoles del positivismo, del panteísmo y del indiferentismo religioso, con una cita de delicado simbolismo teológico de Schiller, para demostrar que la idealidad es elemento esencial del arte, y que la idealidad no es sino proceso imaginativo, exclama con arrogancia Caro: "Tal es la teoría estética que han profesado grandes filósofos, y de esta suerte han sentido poetas verdaderos a quienes no osará nuestro crítico refutar de una plumada apellidándolos *camanduleros* y *torquemadistas*".

Enrique Bergson dijo, medio siglo después de Caro, verdades que coinciden con las expuestas tantas veces por nuestro publicista. La unidad de criterio de esos dos esforzados caudillos del pensamiento, en materia de filosofía artística, se advierte con extraordinaria claridad al determinar el paso de la realidad a la idealidad por el filtro de los sentidos y de la imaginación. Bergson dice que si nuestros centros sensorios y nuestra conciencia fuesen heridos directamente por la realidad, y si nos fuese posible establecer una comunicación entre las cosas y nosotros mismos, el arte sería nulo, o todos seríamos artistas, porque nuestro espíritu libraría incesantemente al unísono con la naturaleza. Caro va más lejos aún; como que admite que la obra de la naturaleza ha sido aumentada por el poder creador de la imaginación, facultad a la cual le concede una importante movilidad.

## Escuelas estéticas y escuelas artísticas

En los comienzos de la vida literaria del celebrado escritor don Antonio Gómez Restrepo, por allá en septiembre de 1884, quiso la sed investigativa de éste someter al análisis del señor Caro la cuestión de saber lo que ha de entenderse por escuela poética. Con esa riquísima documentación informativa que el interrogado tenía a la mano para ilustrar sus opiniones en negocios dialécticos, históricos, artísticos, filosóficos y literarios, hizo gala sin hacer alarde, de cuanto sabía al respecto. De paso, y por hallarse estrechamente relacionados los asuntos, distinguió Caro entre escuelas estéticas y escuelas artísticas, dándonos con ello oportunidad para agregar a este nuestro ensayo ciertas nociones generales que pronuncian con vigor los relieves del ideario estético de aquél.

En primer término advierte que la palabra *escuela* se usa más comúnmente cuando se discurre sobre artes, que cuando se trata de ciencias. Las artes, aunque se hallan sometidas a leyes formuladas por la inteligencia, no prosperan ni fructifican como producto lógico de la razón, como resultado natural del discernimiento, sino como manifestaciones del instinto de imitación propio de la criatura humana, y fundamento de la estabilidad de todos los órdenes y mecanismos de la vida social. La clasificación de los artistas se hace en vista de las analogías y afinidades emotivas, sentimentales y técnicas que en ellos se descubran, no en las aulas sino en el taller, mientras se entregan al ejercicio del arte de su predilección, prescindiendo de los preceptos teóricos que profesaron o aprendieron antes de iniciarse en lo experimental de su educación. "Las teorías —dice Caro— servirán para deslindar escuelas estéticas y no artísticas. Estas son prácticas, y gravitan en torno de los modelos; especulativas aquéllas, siguen la corriente de las doctrinas y preceptos". O para mejor comprender la diferencia: la escuela estética vive a expensas de las doctrinas y de los cánones, mientras la artística subsiste o depende de los medios y procedimientos que la nomenclatura moderna conoce con el nombre de técnica. La primera se avecina a la ciencia, hasta confundirse con ella. La segunda se aproxima al oficio manual, hasta absorberlo totalmente dentro de los principios que rigen el ejercicio que transforma la belleza abstracta en belleza concreta, o mejor dicho, en emoción estética.

En la clasificación de los artistas, o mejor en la ubicación de éstos dentro de una escuela o estilo, Caro, filólogo por sobre todo, busca en el idioma el auxiliar que le permita resolver la duda en

cada caso particular. Es original y gracioso ese medio de exigir a la filosofía del pueblo, al refrán castellano, la fórmula que dirima un estado de incertidumbre estética. Copiamos uno de esos párrafos enjundiosos:

"Cuando entre los instintos de raza y origen, y los títulos adquiridos por naturalización, se establece competencia para fijar la filiación de un artista, parece que a la influencia de la educación y al contacto de las ideas debiéramos atenernos, y así lo dice el refrán: *No con quien naces, sino con quien paces*; y el otro (no tornándolo en mala parte): *Dime con quién andas*... Con todo, en materia de artes, la patria reclama siempre la gloria de sus hijos y la crítica suele ceder a estas exigencias".

Con mucha frecuencia se hallan los críticos ante la dificultad de especificar la corriente o tendencia de un artista, cuya nacionalidad no es misterio y cuya educación tampoco es enigma. El colombiano educado en un taller pictórico de Londres, Berlín o Rotterdam, procurará con el tiempo, y al retornar a su solar nativo, abandonar algo de las influencias de su maestro anglosajón, germánico o escandinavo, pero mucho le quedará de los recursos técnicos aprendidos en tierra extraña. Madrazo, a quien cita Caro, dice que hay muchos pintores extranjeros, educados y formados en Italia, como Jusepe, Ribera, Poussin, etc., y sobre los cuales los italianos invocan un derecho de connacionalidad. El mismo crítico dice, para contrariar esta pretensión, que todos los artistas de verdadero genio retienen fuera de su país, por muy larga que sea su permanencia en una escuela extranjera, algo, o más bien dicho, mucho de su índole nativa y del acento patrio, razón por la cual un biógrafo no ha de vacilar en conceder la nacionalidad del país de nacimiento al artista que haya adquirido su personalidad estética en otro país. Más condescendiente Caro que Medrazo, objeta a lo admitido por éste:

"Se comprende que esta regla no es absoluta. Todo hombre, quiéralo o no, pertenece a su patria, lo cual no quita que se le coloque en una escuela extranjera cuando hay razones poderosas que demanden esta incorporación, ni es aplicable el mismo criterio a la historia de la filosofía o de ramos del saber con ella íntimamente ligados, en los cuales las escuelas, a modo de corrientes, tienen un carácter más independiente y trascendental".

Dos años antes de que Caro escribiese estos vigorosos conceptos, Oscar Wilde hacía una correría por el territorio de los Estados Unidos de Norte América para dar a conocer sus puntos de vista

sobre la estética contemporánea. Cuanto a escuelas, decía campudamente el irlandés: "No existen escuelas de arte; existen artistas, simplemente". Sobre nacionalidad era también definitivo: "Las palabras *arte inglés* son una expresión sin sentido. Con la misma lógica se podría hablar de las matemáticas inglesas. El arte es la ciencia de la belleza, como las matemáticas son la ciencia de la verdad; no existe ninguna escuela nacional de ninguna de ellas".

### *Belleza y utilidad*

El arte únicamente bello se contrapone al arte únicamente útil, dijo Krause; pero admitió que de la combinación de uno y otro género, resulta un producto que, además de satisfacer las exigencias de la sensibilidad, cumple el menester de procurar comodidad a quien lo aprovecha. En las conferencias de Wilde, pronunciadas en 1882, se defiende, entre un derroche de antítesis, paradojas y conceptos originalísimos, el principio de la utilidad como el inspirador del arte más puro. Por su parte, Caro se duele de que los renuevos de esa primavera artificial llamada Renacimiento, se hayan marchitado bajo el soplo ardiente de este simún de la edad moderna en que la grandeza de los actos va paralela con el rendimiento económico de ellos. Después de tomar de la pluma de Macaulay el tremendo e inquietante fallo "a medida que la civilización progresa la poesía decae"; después de pintar con óleos lúgubres la tragedia de nuestra decadencia y la repercusión de ésta en los hábitos de la sociedad contemporánea, añade:

"La poesía mitológica vive aun en algunas almas, pero no tiene eco en la sociedad; hay quien consagre lágrimas a los héroes homéricos; *sunt lacrimae rerum*; pero el mundo se ríe de todo eso, y quema incienso al Interés. El universo está desencantado: las leyes de la naturaleza son las del destino inexorable; las fuentes, las flores, los ecos han perdido sus historias, y como dice un gran poeta español:

*No hay ya ilusión, ni encanto, ni hermosura;  
la muerte reina ya sobre natura  
y la llaman Verdad.*

El análisis que nuestro literato hace de este aspecto estético-social de la vida moderna, es de un alcance que sobrepasa el cálculo corriente. Para llevarlo a efecto, Caro plantea el problema en dos

interrogantes de naturaleza distinta, pero de finalidad idéntica. ¿Hay algún medio de conciliar la civilización con la poesía? ¿Hay algún medio de que la poesía, sin perder en un todo su arreo juvenil, interese a la sociedad moderna? La primera cuestión supone una pugna velada en medio de los progresos de la cultura actual y de los efluvios del arte poético. La segunda presume que la sociedad de los tiempos que corren hace alarde de desvío o menosprecio por los reclamos y melodías que bajan de la colina del Parnaso a perturbar la marcha del maquinismo urbano.

Antes de catalogar por grupos o escuelas los sistemas literarios que tratan de resolver el angustioso problema, Caro divide la sociedad en dos grandes sectores: el de los practicistas, positivistas, experimentalistas y materialistas, que posponen la emoción espiritual a las urgencias de Sancho; y el de aquellos hombres en quienes la ciencia no ha embotado totalmente el sentimiento de la belleza, pero que no aceptan ésta sino con el respaldo o fiadura de la utilidad. "Queda, pues, reducida la cuestión a saber si hay algún medio de que se satisfaga por una parte a las exigencias de la imaginación y el sentimiento; y por otra a las necesidades del espíritu filosófico actual".

El primer grupo señalado por Caro lo forman los que vierten un torrente de filosofía versificada por el canal de un lenguaje menos digno, y usando un estilo reprochable. Este sistema no cumple con eficacia su ministerio, como que el único estímulo que la sensibilidad colectiva reconoce en el radio de la expresión humana, es el que incorpora la belleza en las formas, la elegancia y esbeltez en el giro de los pensamientos, y la musicalidad en el léxico. El segundo núcleo lo integran los poetas que 'agigantan las pasiones y complican el enredo de sus historias', buscando por esa vía acicates para afanar la sensibilidad adormecida. Esta escuela, que Caro denomina romántico-dramática, anda a medias porque no consigue emparejar las proporciones y estatura de lo exagerado y de lo bello, y porque, según la frase de Boileau, no cabe concierto de tendencias y aspiraciones entre Virgilio y Lucano. La tercera y última corriente, de trama ecléctica, está compuesta por los que de un lado, el diestro, o del hígado, decimos nosotros, llegan influidos de cierto escepticismo aéreo, impalpable; y del otro lado, el del corazón, van cargados de un desaliento sentimental. De esta escuela, querellante y ensimismada —dice Caro— que "adolesce de una verdadera enfermedad de espíritu, contraída acaso en los escritos de

Rousseau, que hace al hombre incapaz de heroísmo, de virtud y de amor".

Como la sensibilidad política y social de la primera mitad del siglo XIX se vio fuertemente esclavizada a los comentarios de Juan Jacobo, y esa influencia servil estampó sus huellas hondamente en la literatura de la época, creando una corriente que tomó rumbo hacia el occidente europeo y hacia las colonias hispanoamericanas, es preciso conocer la opinión valiosa del humanista colombiano, expresada cuando exponía sus ideas acerca de la poesía científica, a propósito de las silvas de don Andrés Bello. En medio de copiosas y sapientísimas reminiscencias didácticas, filosóficas y dialécticas donde alternan los nombres de los cultivadores de aquel género, dedica a Buffon, Rousseau y Chateaubriand estas apreciaciones que definen con deslumbrante claridad el ánimo de todos ellos, y muy particularmente del segundo:

"A Buffon asisten títulos para ser tenido por fundador, en el siglo pasado, de la prosa poética aplicada a la descripción de la naturaleza; ahora bien: sus páginas elocuentes fueron inspiradas por el combinado entusiasmo de la ciencia y de la literatura. Otro escritor, eminente en el mismo género, fue Rousseau. A una sensibilidad viva y delicada juntaba un enfermizo despego de la sociedad, una amarga inclinación al aislamiento, exacerbada por las persecuciones de que fue objeto. De aquí su adhesión, como despique, a la naturaleza, y a ello debemos también cuadros hermosos trazados por su pluma, de agrestes y solitarios parajes. De los libros de Rousseau (como juzga un ilustre crítico), o bien de la tristeza que derramó en los ánimos un siglo de locuras y desgracias, pasó la misma filosofía descontentadiza y misontrópica a otros escritores, entre ellos el autor de *Atala* y *Renato*, por más que él quiera hacer cómplice a la religión del tedio que le perseguía y que le inspiraba disimuladas apologías de la vida selvática. A las causas que antes mencionamos como favorables al desenvolvimiento de la literatura descriptiva, ha de añadirse esta manía melancólica de la escuela de Rousseau y de Chateaubriand; si bien cumple advertir que, como efecto de una causa artificial y morbosa, las producciones naturalistas de esta escuela carecen del sabor moral, del sentimiento sereno y puro de la genuina poesía virgílica; y por el egoísmo que en ella se mezcla, presentan afinidades con la poesía elegíaco-subjetiva, en todo desemejante de la didascálica".

Lisonjeramente impresionó a Caro cierta exteriorización paranojica de la emotividad hiperestésica de Rousseau, al recomendar a

los literatos que quisiesen hacer una pintura fiel y atrayente de los campos amenos y reverdecidos y de los ricos dones de la primavera, que antes de entregarse a la descripción, se encerrasen entre las cuatro paredes de su alcoba. La apariencia de esta insinuación es antinatural e ilógica; pero si se toma por el aspecto esencialmente psicológico, que impone reposo a la fantasía al entrar en período de incubación, el consejo del solitario de Ginebra resulta perfectamente razonable y conveniente. "Esta observación, dice don Miguel Antonio, explica el gusto por la poesía bucólica en épocas de refinada cultura, y viene también a cuento, si hemos de motivar la graciosa y apasionada dulzura de las *Silvas* americanas no escritas por Bello en hogar propio, sino en el destierro, ni en edad de ilusiones, sino cumplidos ya los cincuenta años".

#### *La estética y el lenguaje*

Si el lenguaje es emisario de las sensaciones gratas y vehementes, no podría adelantarse ningún ensayo sobre las ideas estéticas de Caro, sin haber apuntado algunas de las doctrinas que circulan como buena moneda dentro de su tratado de *Sintaxis Latina*. La elegancia de las expresiones, la diafanidad de las frases que llevan sobre sí la carga preciosa de un pensamiento, la tersura de los giros, la sonoridad de los vocablos, el ritmo de las combinaciones, son otras tantas características amparadas por la belleza idiomática. El dominio que se tiene de la propia habla confiere una espontánea habilidad para juzgar sobre el encanto y atractivo de los elementos fonéticos o escritos de la misma habla. Con el uso, la observación, el refinamiento del oído, la selección morfológica, se adquiere una especial aptitud para juzgar de la limpidez de los giros, de la suavidad de las palabras y del ajuste de la adjetivación; pero para alcanzar esa maestría en idioma forastero, se requiere dedicarle toda una vida de renunciamiento y de cariño, y una voluntad indomable de vencer en la lucha con los obstáculos y dificultades. El señor Caro no se conforma con emitir su importante opinión sobre las modalidades de construcción que aventajan a las ordinarias o comunes, sino llama en su apoyo, con ejemplos elocuentes, a los grandes veteranos del Lacio: Cicerón, Virgilio, César, Horacio, Catilina, Terencio, Ovidio, Salustio, Tito Livio, y a todos aquellos que alentaron la vigilia del genial bogotano desde el foco radiante de sus libros áureos.

Una serie de estos preceptos, tomada de la gramática de Caro, mostrará mejor que nuestras reflexiones profanas, el sentido de la belleza idiomática que hacía de él un indiscutible privilegiado, y

convencerá de que el ritmo no es un exclusivo atributo de los temas musicales, sino esencial y sustantiva calidad del lenguaje. He aquí algunas de sus observaciones estético-filológicas sobre los regímenes sintácticos del latín:

1) En el sujeto y complementos es elegante la colocación de un complemento adjetivo, una preposición u otra palabra entre sustantivo y adjetivo, o entre dos sustantivos, verbigracia: *Hoc pugnae tempus* (César); *Multa cum libertate* (Horacio), etc.

2) En el hipébaton es rotunda y sonora la inversión en el giro, cuando se contraponen dos frases: *Ratio nostra consentit, pugnat oratio*, nuestros principios están de acuerdo, no lo está nuestro lenguaje (Cicerón). La fuerza está en que a sujeto antes de verbo se opone verbo antes de sujeto.

3) Es útil el consejo de don Andrés Bello de aprovechar en la formación del complemento directo acusativo mediante la conversión del verbo activo en neutro, y el neutro en activo, como se ve en *Coridon ardebat Alexin*, de Virgilio; en *Anhelare crudelitatem*, de Cicerón, etc., con lo cual se comunica novedad, nervio y gracia a la frase.

4) Los escritores latinos acogen el uso del presente en vez del pretérito imperfecto, y del perfecto en vez del pluscuamperfecto, con lo cual logran esbeltez para el estilo. Ilustra la recomendación con un sonoro pasaje de Virgilio y con una explicación de los diez verbos que lo componen.

5) La aspereza genial de las formas netamente imperativas se morigera con la forma perifrástica de los dos imperativos *fac* y *cura* enlazados al subjuntivo ejecutor mediante la preposición *ut*.

6) El predicado latino se traduce por el propio camino, cuando se quiere dar al giro español mayor esplendor. Cita la siguiente expresión de Rioja:

*El mismo cerco alado  
que estoy iendo riente  
ya temo amortiguado.*

Caro agrega: 'Giro atrevido, además, por la omisión a la latina de un reproductivo que en prosa sería indispensable:

*Ya le temo amortiguado.*

El sistema melodioso de sonidos articulados que se llama lenguaje, es para Caro una de las proyecciones del arte, acaso la más noble. En su fecunda vida de crítico y polemista figuran numerosas ocasiones en que la emprende severamente contra quienes ambi-

cionaban expresiones poéticas que se saliesen de lo tradicional y corriente. En 1886, cuando la República se preparaba a conmemorar el centenario natalicio de Ricaurte, antojósele a *La Siesta*, periódico entre serio y jocoso, pedir que la poesía que se premiase en el concurso para cantar el heroísmo del prócer, no fuese "una silva enfermiza, arreglada por el trovador con los guñapos de la retórica", sino "el grito del pueblo, la cólera del oprimido, el estigma del tirano... el acento de la victoria, y el vaticinio de un porvenir libre para Colombia". Dejando en el sardinel la intención política de la recomendación y deseo del periódico revolucionador, a Caro le pareció aquello "un desahogo antiestético y anticientífico", y demostró, con razones de decoro literario y de probidad histórica, que, ni embocando la bélica trompa de Tirteo y de Quintana, se podría honrar dignamente la memoria del que ofrendó su vida en el polvorín de San Mateo.

La elegancia y maestría del elogio de este abnegado mozo no podía, según Caro, demandarse a la musa guerrera, porque en sana filosofía del amor no es ella la "destinada a enaltecer e inmortalizar, pasada la tormenta, a los héroes que, purificados del humo y de la sangre de los combates, solo deben aparecer ante los ojos de sus admiradores como radiosos padres de la Patria".

Quien quiera deleitar su espíritu paseándolo bajo los emparados frescos y perfumados de la ética y de la estética de lo heroico, que lea aquellas breves máximas escritas por Caro bajo la olímpica elación que le causó el exabrupto de un letrado que no pasaba inadvertido y a quien, antes de comenzar, le saludó con el epígrafe: "Te conozco, máscara".

La bien alimentada vena crítica de Caro no reparó en nacionalidad, ni lengua, ni época. Si un colombiano ofendía los cánones de la belleza escrita, le cobraba la deuda con intereses y costas. Si era francés, tampoco menospreciaba la oportunidad de realizar su apostolado artístico y emocional. Lo mismo con el italiano, el alemán y el inglés. De las formas literarias versificadas de Voltaire dijo: "Como impío, jamás acertó a ser poeta el infame autor de *La Pucelle*; a su mordacidad satírica no cuadra el nombre divino de poesía; las odas que escribió adolecen de lamentable prosaísmo, y ni una sola ha merecido el recuerdo de la posteridad". De Carducci dijo que fue apenas un versificador atildado, mas no poeta, por su falta absoluta de idealidad.

Para Miguel Antonio Caro, metafísico, espiritualista y trascendentalista, lo extrínseco y formal de una obra poética, lo eminente-

mente rítmico, está influido por los sentimientos, costumbres y creencias religiosas del poeta; de modo que el cristiano procura destacar los relieves de su creación con la inefable claridad que se desprende de la belleza de Dios, meta de su aspiración y resorte de su inspiración. La incredulidad y la blasfemia son accidentes de naturaleza antiestética. El espíritu cáustico y burlón que acompañó siempre al señor Caro le concedió a la forma literaria que se denomina sátira, un papel ejemplar y educador, como que, inspirada en un sincero motivo de verdad y de belleza, desautoriza las escuelas corruptoras del buen gusto, ridiculiza las modas estrafalarias, extirpa los abusos y sandeces de todo linaje. Desde luego aconseja que el ejercicio de la mente sea impersonal, y que, consecuencialmente, ni ridiculice ni difame a nadie. Aquellas famosas cartas dirigidas a *Brake*, de Medellín, en 1889, contienen sapientísimas recomendaciones que al mismo tiempo que consultan la elegancia del género en cuestión, satisfacen los más puros ideales de la ética cristiana que ordena, por sobre todo, amar al prójimo como a sí mismo. Con el seudónimo de *Brake* hizo sus primeros ensayos filosóficos y literarios uno de los más hermosos exponentes de las letras nacionales, don Baldomero Sanín Cano. Así se explica que el viejo humanista hubiese tratado con algún rigor al garboso principiante y que le hubiese trazado a su juvenil ardor una pauta de benignidad y de tino. Caro, que conocía la estructura de la sátira desde sus fundadores, Menipo, Homero, Horacio y Juvenal, hasta sus cultores, Cervantes, Quevedo, Moratín e Iriarte, en España, y Corneille, Boileau y La Fontaine, en Francia, podía declararse, con la expedición y agudeza con que escribió crisológicas disertaciones, cuyo epílogo bien pudiera resumirse en este concepto suyo:

"La sátira dictada por un celo sincero de la verdad y la belleza, por la indignación que causan la propagación y triunfo del error y el vicio, merece bien de los hombres. El hábito de satirizar por el gusto de descubrir faltas en el prójimo, acusa un ojo no limpio; la censura de los hombres de mérito mezclada con elogios de gente indigna, revela origen impuro; y el que no tiene otro oficio que desprimir eminencias y ensalzar nulidades, no se recomienda a la estimación pública. Y aunque el censurado merezca serlo, si no se le zahiere con otro fin que el de ofenderle, la sátira, sobre revelar mal carácter, implica deplorable pérdida de tiempo. Si los hombres de talento se dedicasen a criticar menudamente los defectos literarios de ajenas producciones, no tendrían tiempo para hacer otra cosa ni acabarían nunca su eterno comentario. Las producciones se divi-

dirían en obras despreciables literariamente, y críticas más despreciables moralmente. Adiós creaciones del genio, libros útiles, brotes ingenuos de la imaginación y el sentimiento. Quien solo a criticar acierta lo que otros hacen, sin producir nada original digno de estima, carece de las más nobles facultades del espíritu, y es entre literatos inútil mal entretenido”.

Se preguntarán los psicólogos y aun los moralistas, cómo siendo la sátira uno de los hechos literarios determinantes de la risa, puede la belleza, que es esencialmente emotiva, estar tan fuertemente adherida a esa otra manifestación de la vida intelectual en la forma en que lo entiende Caro. Porque en último análisis la risa y la emoción estética se contraponen. La cuestión está resuelta por Bergson, en su original ensayo sobre *La Risa*, cuando anota que no es de la estética pura de donde procede esa satisfacción sonora y gesticulada, puesto que persigue de modo inconsciente, e inmoral a veces, un fin útil de perfeccionamiento general. “Y, sin embargo —agrega el teórico de la intuición filosófica— lo cómico posee algo de estético, porque aparece en el preciso momento en que la persona y la sociedad, libres ya del cuidado de su conservación, comienzan a tratarse a sí mismas como obras de arte”.

Desde luego Caro no ve en la sátira el fin inmediato del contraste ridículo, sino la enmienda de los daños causados por el objeto de la sátira. En esto estriba todo su dinamismo estético o potencialidad embellecedora, y, por tanto, educadora.

MIGUEL AGUILERA

## LAS ETAPAS DE LA FILOSOFIA MODERNA

Por FRANCISCO ROMERO

La filosofía moderna se desarrolla a lo largo de tres etapas de bien distinto carácter; la primera viene a coincidir con el período renacentista, la segunda más o menos con el siglo XVII y la tercera con el XVIII. Sentar que esto es lo “moderno” equivale a decir que esas tres etapas componen una unidad de intención y de desenvolvimiento que requiere denominación como tal, y que el uso recomienda atenerse a la palabra “moderno”. Desde principios del siglo XIX, signos abundantes anuncian cosas nuevas, y la época moderna —en filosofía, como en casi todos los demás— puede darse por terminada; cada día nos persuadimos más de que estamos asistiendo al nacimiento de una nueva época, o, mejor dicho, de que nos encontramos ya plenamente en ella. Por comodidad, por la conveniencia de acudir a expresiones en uso, llamaremos “contemporáneo” a todo lo posmoderno, esto es, a todo lo posterior al siglo XVIII. Notemos que estas designaciones, si bien habituales con la indicada significación en los estudios históricos, no tienen igual sentido en el uso común; hay para ellas, por lo tanto, una acepción técnica y otra más general. La palabra “moderno” vale, según el diccionario, para “lo que existe desde hace poco tiempo”, lo “que ha sucedido recientemente”. De aquí posibles confusiones y ambigüedades. Si, por ejemplo, se califica una tesis filosófica de “muy moderna”, en el sentido corriente supone atribuirle cariz novísimo, reconocerle la más fresca actualidad, mientras que en la acepción técnica del adjetivo importa ver en ella una reencarnación del espíritu de los siglos XVII y XVIII, acaso pensamientos afines a los de un Descartes o un Leibniz. Algo semejante, pero en otra dirección, ocurre con el adjetivo “contemporáneo”: no nos suena bien del todo acoplado a los nombres de personajes que se nos ofrecen ya como pertenecientes al pasado, como, por ejemplo, Fichte, Schopenhauer, Cousin, Comte, porque entendemos literalmente por “contemporáneo”, como quiere el diccionario, aquello “que existe al mismo tiempo que