

me explico por qué los profesores de varias artes y ciencias son generalmente los más ineptos para explicar su pensamiento a las personas que no pertenecen a su tribu. Un sencillito campesino hace entender a cualquiera, en tres palabras, que se le ha dislocado un pie o que se ha partido un hueso; en tanto que un sabio cirujano, después de cien términos científicos, y si uno no pertenece a su gremio, lo deja a uno a obscuras de lo que sucede, como si no hubiera abierto los labios."

Swift murió solo, abandonado e idiotizado, el 19 de octubre de 1745, en su deanato de San Patricio, después de cuatro años de completa inconsciencia, durante los cuales no habló jamás una palabra. Al través de doscientos años, acerquémonos a su lecho mortuario para decirle que hemos olvidado su vida, pero que su genio iconoclasta sigue edificando nuestro espíritu, y es una de las altas glorias de la magna Inglaterra.

Juan Lozano y Lozano

## DE UN ESTUDIO SOBRE FALLON

Por RAFAEL MAYA

Tres poesías constituyen el equipo intelectual de Fallon, pero tres poesías de calidad realmente extraordinaria. *La luna*, *La palmera del desierto* y *Las rocas de Suesca*. Nada tienen de común entre sí estas maravillosas creaciones, y antes bien parecen producto de plumas distintas. En otros poetas de obra más extensa, se advierte a primera vista la continuidad de su pensamiento, la trayectoria de su imaginación, y dijérase que todos los hijos de su espíritu salen marcados en la frente con marca de hierro. Tal acontece con José Eusebio Caro y con Rafael Pombo. Todos sus versos tienen estrecho parentesco entre sí, y cierto aire de familia que es inconfundible. Recórrase la extensa colección poética de Pombo y se verá que nada se sale de tono, y que allí donde el poeta parece más extraño a sí mismo y finje contradecirse, allí pueden señalarse las raíces más íntimas de su arte y deducirse los principales rasgos de su inspiración. Nada de común tienen, por ejemplo, *El Bambuco* y el canto *Al Niágara*, y la misma enunciación de los temas indica que se trata de poesías diametralmente opuestas por su realización y su ejecución. Sin embargo, cualquier lector inteligente podría señalar no sé qué afinidades entre estos dos poemas, afinidades que se encuentran en cierta audacia de imaginación, que bordea casi lo extravagante sin entrar en su órbita; en lo impensado de algunos giros, llenos de novedad y no usados antes por la musa castellana; en fin, en otros detalles ya de expresión o ya de concepción, que llevan a la consecuencia de que una y otra poesía fueron fruto de una imaginación tan peregrina como original, que nada tenía de vulgar ni de adocnada, y que al contrario solía ver las cosas con ojos de profunda y verdadera originalidad.

Lo mismo acontece con Caro. Su *Oda al Socialismo* y su poema llamado *La bendición nupcial*, están a distancias estelares en el

cielo de la lírica colombiana. Con todo, factores comunes tienen que los vinculan a la misma inteligencia creadora. Efectivamente: aquella metódica ordenación de las ideas, aquel discurrir tan lógico dentro del natural arrebatado de la creación poética, aquella lucidez mental tan grande, bajo la fronda imaginativa, que no deja perder una sola línea del pensamiento, son cosa privativa de Caro y se advierte en ambas poesías, no obstante su enorme disparidad de temas.

Es que la inteligencia humana tiende, por encima de todo, a la unidad. El hombre de genio se realiza en todos los rasgos de su carácter y de su imaginación, sin dejar nada que no éntre dentro de la cabal explicación de su genio y de su temperamento. Lo que suele llamarse monotonía en algunos escritores no es más que este sentido de unidad. Monótono es Caro, en este sentido, y monótonos son Pombo, Silva, Valencia, Barba Jacob, etc. Por el contrario, suele llamarse riqueza de inspiración a lo que no es más que dispersión espiritual y fosforescencia imaginativa.

Las tres composiciones de Fallon, ya nombradas, ocupan puestos distintos y recorren órbitas aisladas, sin conexión posible entre ellas. El caso es curioso y sólo explicable por la posible distancia de tiempo que medió entre la redacción de cada uno de esos poemas. Cuando Fallon compuso *La palma del desierto*, ya habían muerto en su fantasía todas las imágenes suscitadas por el espectáculo de la noche de luna; o mejor dicho, ya esas imágenes habían encontrado forma acabada y perfecta en el marco de aquella poesía, de manera que nada sobraba, digámoslo así, para posibles reiteraciones del tema. Este estaba literalmente agotado. No había dejado, en el espíritu del poeta, lugar para nuevas sugerencias. La realización había sido perfecta y exhaustiva. Al redactar *Las rocas de Suesca*, posteriormente a *La palma*, le sucedía otro tanto. Del antiguo tema sólo quedaba en su imaginación la sensación de la obra realizada plenamente, y todo lo demás habría sido inútil repetición. Así me explico, y creo que la explicación es lógica, esta discontinuidad de la línea lírica de Fallon. Fueron esas poesías, tres copas llenas hasta el borde, y en las cuales no era posible verter una gota más. Tres minas trabajadas hasta lo último, veta por veta, hasta que del socavón había sido extraída la última partícula de material precioso. Prueba de ello es que *La luna*, por ejemplo, continúa siendo una joya solitaria en el parnaso castellano. ¿Quién osaría competir con Fallon, como cantor del astro de la noche? No digo yo que se hayan dejado

de hacer poesías a la luna, desde que Fallon escribió la suya; pero todo el que intente afrontar ese tema, deberá partir de un principio, y es que la suya será siempre inferior a la del hijo de Santa Ana, y así lo ha demostrado la experiencia. Ni antes hubo en castellano cosa superior a esa creación, ni después la ha habido. Quizás es Silva el único que, posteriormente a Fallon, volvió con sorprendente éxito sobre el tema de la luna; pero la luna no es más que un elemento decorativo en el evanescente cuadro del *Nocturno*, y no el tema central. También algunos poemas de Pombo resplandecen con luz lunar, pero a manera de elemento complementario, y como fosfórica iluminación del paisaje. Fallon, pues, es único en este tema. Le pertenece con necesidad metafísica, pues sólo en su imaginación de gran poeta, robustecida por altas y trascendentales meditaciones, podía encontrarse un ideal de belleza sobrenatural capaz de irradiar tan sublimes resplandores sobre su creación literaria.

Hay otra circunstancia que valoriza el canto de Fallon. Es el tema mismo. Cantar a la luna fue oficio cotidiano de los románticos, y en Colombia parece que se abusó bastante del tema, propicio a todos los lugares comunes del sentimiento, y a todas las frases hechas de la fantasía tropical. El asunto era, pues, muy peligroso, y sólo un poeta de genio podía sortear las dificultades que ofrecía. Fallon fue ese poeta. Sorprende no encontrar en su canto ninguna de las socorridas expresiones de la escuela sobre el astro nocturno, ni tampoco una siquiera de las habituales efusiones a que el tema se prestaba tan cómodamente. Por el contrario, hay en esas estrofas una dignidad hasta entonces desconocida en poesía de ese género, y una altura de sentimiento que nada tiene que ver con las consabidas fórmulas de intención metafísica y religiosa a que tan propenso fue el romanticismo de primera intención. Hay que recordar que Silva se burlaba, por la misma época, de toda esa poesía falsamente trascendental de los bardos encarados constantemente al infinito, y que la imagen del poeta "grandioso y sibilino" a que se refiere en son de burla el poeta del *Nocturno* era cosa frecuente en Bogotá. El mismo Flórez nos abrumó con poesías declamatorias, disparadas al cosmos, cuando su auténtica vena era otra, la de las fantasías tropicales, y no el grito de Leopardi. Pues bien, nada de esto hay en el canto a *La luna* de Fallon, sino todo lo contrario. Podría afirmarse que no es esa una poesía romántica, en el sentido tradicional del vocablo, pues carece del desorden que fue característico

a esa clase de creaciones, y de ese énfasis retórico que echa a perder buena parte de las producciones pertenecientes a esa tendencia. No podría reducirse ese canto a un discurso, como sí puede hacerse con algunos de los poemas de la época. Lo que indica que el elemento discursivo, intelectualista y retórico que necesariamente existe en toda poesía, es, en la de Fallon, elemento de poca cuantía, y que en cambio prevalecen en ella los factores esencialmente líricos. Y así es. Esa creación es de índole lírica absoluta, por más que los elementos descriptivos prevalezcan en la primera parte del poeta. Pero se trata de descripciones íntimamente relacionadas con lo fundamental del tema, y no de recreaciones imaginativas más o menos independientes del núcleo del poema.

Dos partes distintas pueden estudiarse en el *Canto a la luna*. Las primeras diez y siete estrofas son descripciones, y se refieren a todos los encantos que esparce la claridad lunar por los ámbitos del mundo. El poeta planea todavía a baja altura, pero con seguro y rápido vuelo. La máquina lírica no ha tomado altura todavía. A partir de la estrofa que comienza: "Se acerca el centinela de la muerte", el poeta es elevado al séptimo cielo. De allí en adelante el canto entra en la región de lo sublime, y no hay estrofa que no cause ese "escalofrío" a que se refería Víctor Hugo, para designar el contacto del alma con lo sobrenatural. Cada cuarteto va como abriendo espacios cada vez más anchos e insondables, hasta llegar a la estrofa final, que es como el último compás de una sinfonía cósmica. Cosas como esta, no se dicen frecuentemente:

*Delirios siento que mi mente aterran.  
Los Andes a lo lejos enlutados  
pienso que son las tumbas do se encierran  
las cenizas de mundos ya juzgados.*

*Se agita mi alma, desespera, gime  
sintiéndose en la carne prisionera;  
recuerda, al verte, su misión sublime  
y el frágil polvo sacudir quisiera.*

*Mas si del polvo libre se lanzara  
ésta que siento, imagen de Dios mismo,  
para tender su vuelo no bastara  
del firmamento el infinito abismo;*

*Porque esos astros cuya luz desmaya  
ante el brillo del alma, hija del cielo,  
no son siquiera arenas de la playa  
del mar que se abre a su futuro vuelo.*

No se puede pedir mayor grandeza de concepción que la encerrada en esas cuatro estrofas, que cifran y compendian el momento más alto del canto. Esas estrofas dan la tónica de toda la composición y sacan verdadero mi aserto de que no se trata de una poesía romántica, sino fundamentalmente lírica, y dentro de este lirismo, de pura estirpe clásica. Clásico es ese canto de Fallon, pero clásico en el más amplio y racional sentido de la palabra. Clásico por su estricta ordenación, por el acompasado discurrir de las imágenes, por el desarrollo gradual del tema, que se va ampliando hasta alcanzar órbitas universales, por la perfecta adecuación del lenguaje, puro, directo, escogido, a las ideas todas grandes y significativas; por el dominio que sobre la imaginación ejerce el buen gusto literario; clásico, en fin, porque guardando lo tradicional de la lírica castellana, contiene elementos de renovación y de vida, circunstancia que corresponde al auténtico sentido de lo clásico.

Rafael Maya