

Revisión crítica de la obra poética de Julio Alfonso Cáceres*

Critical Review of Julio Alfonso Cáceres' Poetry

Carlos Alberto Castrillón
sonorilo@yahoo.com

Mariana Valencia Leguizamón
marianavalencia1@hotmail.com

Daniel Mauricio Rodríguez León
danielmrodriguez1@gmail.com

Universidad del Quindío, Colombia

Recibido: 12 de agosto de 2014. Aprobado: 9 de octubre de 2014

Resumen: en este artículo se hace una revisión crítica de la poesía de Julio Alfonso Cáceres con el propósito de establecer los alcances de su obra en la poesía colombiana, en especial en la región del Gran Caldas. El análisis permite identificar los tópicos fundamentales de la obra, el papel del autor en la evolución de la poesía de su época y su contribución al diálogo literario en un contexto dinámico por la tensión entre tradición y cambio. El estudio se desarrolla en el marco de la línea de investigación en *Relecturas del canon literario* (Universidad del Quindío), en su proyecto para la preparación de la edición crítica de la obra de Julio Alfonso Cáceres.

Palabras claves: Cáceres, Julio Alfonso; poesía colombiana; literaturas de Caldas.

Abstract: this article presents critical review of Julio Alfonso Cáceres' poetry, with the purpose of establishing the scope of his work in Colombian poetry, especially in a Colombian region called "Gran Caldas". The analysis allows us to identify the fundamental topics, the author's role in the evolution of poetry of his time and his contribution to the literary discussion in a dynamic context due to tension between tradition and change. The study is developed in the framework of the "Relecturas del canon literario" (University of Quindío) research and its project in the critical edition of Julio Alfonso Cáceres work.

Keywords: Cáceres, Julio Alfonso; Colombian poetry; Caldas literature.

* El presente artículo se deriva del proyecto de investigación "Recuperación de textos de las literaturas regionales", Universidad del Quindío.

Introducción

En la obra del poeta colombiano Julio Alfonso Cáceres (Armenia, 1916-1980) se cifran muchos de los problemas que enfrentó la literatura de la región del Gran Caldas en su proceso de afirmación. Tanto en su poesía como en su abundante obra crítica y periodística, Cáceres cumple en esta región del país el papel del escritor que lucha por encontrar una voz, en diálogo abierto con las formas e ideas que el mundo de la literatura propone y dentro de un contexto que en su época privilegiaba el apego a la tradición y el culto acrítico de la palabra.

Podemos confirmar que el interés por el legado literario de Julio Alfonso Cáceres es escaso; su ausencia en las antologías nacionales y el poco impacto de su obra poética parecen demostrarlo (Echavarría, 1998). Sin embargo, en este recorrido por la obra del poeta, que pretende establecer los alcances de su poesía, crece la certeza sobre la importancia de su actividad intelectual y creadora.

En la presente revisión se propone una aproximación al poeta desde la influencia del contexto regional para comprender la etapa inicial de su obra, caracterizada por el canto colérico y el verso de tendencias grecolatinas; luego, se estudian las fases de consolidación de su poética (la voz interior, el canto a la muerte, la depuración del verso) para demostrar la consistencia estética de una obra que conviene reconocer como momento importante de la literatura del Gran Caldas.

Julio Alfonso Cáceres

Nacer y crecer en una ciudad joven y en consolidación no significó para Julio Alfonso Cáceres vivir aislado de los procesos sociales, culturales y económicos que se desarrollaban dentro y fuera del país. Fue un lector apasionado, amante de los libros y dueño de una legendaria biblioteca personal. Ingresó al periodismo en 1933 y su trayectoria de más de 40 años quedó registrada en publicaciones como *Diario del Quindío* (Armenia) y *Occidente* (Cali), y en las revistas *Numen* (Calarcá), *Cincuentenario* (Sevilla, Valle del Cauca) y *Atalaya* (Manizales).

La revisión de algunos de sus artículos ofrece un panorama del medio en el que se desenvolvía Julio Alfonso Cáceres, de sus motivaciones escriturales

y sus lecturas. Sus colaboraciones rodearon, casi siempre, los caminos de la literatura, la historia y los géneros periodísticos: presentó escritores, reseñó libros, escribió crónicas y ensayó la crítica literaria. Con frecuencia sus prosas están llenas de poesía, como en esta recreación de los últimos días de Teresita Jaramillo Medina, primera novia y fuente de inspiración de Porfirio Barba Jacob:

Se va Teresita envuelta en la niebla insinuante de la leyenda, llevándose bajo la apagada tea del corazón la ceniza del único amor saboreado por los labios febriles del cantor de “Acuarimántima”. Se va Teresita Jaramillo como una tarde campesina perseguida de campanas y golondrinas... Como se va el amor en el cordaje de los tiples cuando los estrangulan los celos (1952b, párr. 2).

Aunque Julio Alfonso Cáceres se resistía a ser considerado crítico literario, sus columnas son prueba del papel que jugó en el diálogo literario y del espacio que la literatura tenía en los periódicos y las revistas de la región. La combinación entre periodismo y literatura insinúa las lecturas y gustos que compartía con escritores y amigos. Un comentario anónimo en un periódico de Manizales describía así al joven poeta:

Cáceres es un muchacho con la suficiente solvencia intelectual para actuar en el campo al que le conduzcan sus inquietudes [...] Sencillo de temperamento, sin vaguedades y sin reticencias, su alma se le asoma a los ojos con la limpidez de un espejo bruñido; no sabe de traiciones ni conoce el odio; su espíritu de párvulo no se revuelca en los lodazales de la envidia; siempre jovial, con su eterna sonrisa que juguetea en sus labios y su apacible bondad refleja en el rostro.

Julio Alfonso va a publicar un libro; *Vértebras* se intitula, y ya está en las prensas de una de las editoriales de la ciudad; *Vértebras* será la culminación de un esfuerzo y la revelación de un hombre, porque está escrito en esa forma atildada y al mismo tiempo rebelde en que sabe escribir el joven poeta. Por ello esperamos ansiosos la aparición del libro de Cáceres, que sin duda alguna es una orquestación de trinos captados entre los riscos de estas montañas por un poeta vernáculo (cit. en Valencia Zapata, 1938, p. 1).

Para entonces Cáceres había fundado el grupo literario Atalaya (1937), en compañía del poeta Gilberto Agudelo, propietario de la revista del mismo nombre (Vélez Correa, 2013). El derrotero de la obra de Cáceres transcurrió en Armenia, Manizales y Cali, en paralelo con el cultivo de grandes amistades.

Entre los escritores y amigos que lo acompañarían durante buena parte de su vida se encuentran Baudilio Montoya, Humberto Jaramillo Ángel, Lino Gil Jaramillo, Alfonso Valencia Zapata, Gilberto Alzate Avendaño, León de Greiff, José María Vivas Balcázar y Maruja Vieira. El 6 de octubre de 1962, en un acto presidido por Baudilio Montoya, Adel López Gómez y Jorge Zalamea, Julio Alfonso Cáceres fue coronado poeta en la plaza de Bolívar de Armenia.

Los ensayos y artículos de Cáceres están diseminados en sus escritos periodísticos, prólogos e intervenciones públicas. En 1949 reunió 28 de esos textos en el libro *Panoramas del hombre y del estilo*, dividido en cuatro “jornadas” y en el que se propone abordar creativamente diversos tópicos de su interés. El comentarista anónimo habla en la solapa del libro de “un singular hálito poético” en este libro, que “más que un libro de ensayos es un volumen de prosas bellas, líricas” (cit. en Cáceres, 1949, s.p.). Por eso no es extraño que en medio de la lectura crítica aparezcan poemas en prosa, con ejemplos brillantes, como el dedicado a la música, o “Domingo y un poema”, una alta invocación sobre la “Alegoría pausada que se llama Delia”, el sonoro poema de Francisco Luis Bernárdez. El comienzo de la recreación de Cáceres testimonia su habilidad para aprovechar el motivo:

Ya se tragó la tarde el último aletazo de la campana. Ya las farolas eléctricas comienzan a espantar el crepúsculo. Ya dio una estrella engreída su primer hondazo de diamante en el cielo. Y sin embargo, yo continúo esperándote a la orilla de este día inmóvil, que amaneció dibujando en el aire la espiral voluptuosa de tu cuerpo (1949, p. 87).

El tono del libro se concentra en la introspección que oscurece el análisis y promueve una lectura interna, diálogo del autor como lector con las figuras del universo poético. Así lo vemos en la fantasía sobre Yu–ri–san, el olvidado personaje del periodista italiano Mario Appelius, o en las “Palabras a la desconocida del Sena”, sobre el tema del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle. Su idea de la crítica se resume bien en esta caracterización de la obra de Stefan Zweig:

Sus ensayos sobre los grandes maestros de la literatura universal [...] nos dan la medida de lo que debe ser la verdadera crítica: introspección, adentramiento en el mundo moral y filosófico, humano, que el autor plasma en la obra de arte, y no mera exégesis literaria, preceptiva escolástica o pulsación de escuelas y estilos (1949, pp. 23-24).

Años después precisaría esta idea al valorar en prioridad la independencia creadora y defender la necesidad de separar al artista del hombre (1959, p. V).

En 1963, Cáceres publicó en la Imprenta Departamental de Caldas un nuevo volumen de ensayos, *Vaguedad de los días*. Entre el ejercicio de la crítica solvente, sensible y erudita, destaca la narrativa que recrea vidas y sucesos, especies de crónicas en la línea del periodista antioqueño Luis Tejada Cano, de quien se declara admirador y a quien le dedica dos evocaciones, en una de las cuales afirma: “Cuando la edad nos emplazó frente al universo desconcertante de los libros, entonces encontramos que Tejada era el personaje que mejor hubiera podido habitar nuestros sueños” (p. 108).

Cáceres es, sin duda, un ensayista sólido que desarrolla con erudición y estilo sus intuiciones de lector culto. Todo en su prosa es poesía, voz exaltada, metáfora inevitable. En el carácter poético de su prosa, Lino Gil Jaramillo lo compara con Azorín, Carlos Castro Saavedra y Eduardo Carranza:

Las páginas que Julio Alfonso Cáceres ha reunido en *Vaguedad de los días* tienen muchas de las virtudes estilísticas del viejo maestro de Monóvar. Son pequeños cuadros, muchos de ellos preciosas miniaturas, sobre personas, cosas, sitios, sucesos, todo aquello, en fin, que acarrea el río del tiempo y que en ocasiones puede convertirse en obra de arte, no importa su aparente insignificancia, merced al poder de sugestión que logre infundirse en la forma literaria (1963, p. 6).

La voluntad poética aplica también para la obra periodística de Cáceres, como lo comprobamos, por ejemplo, en la descripción del incendio del 22 de febrero de 1953 en Armenia. La crónica del evento apareció cinco días después con el título “La ciudad ígnea” y comienza así: “Bajo la noche la ciudad arde como una pira fantástica. Se contorsiona el hierro, las maderas se carbonizan, saltan los cristales y el monstruo del fuego avanza, galopa avasallador como un dios colérico” (1953, p. 4).

Lectura de la poesía

La soledad, la nostalgia, la mujer, el silencio, la pasión en tono de mesurado intimismo, constituyen las temáticas básicas de la poesía de Julio Alfonso Cáceres, “el mayor lírico de los poetas de Armenia”, en opinión de Alirio Gallego Valencia (1989, p. 111). Recrea el amor desde la serenidad de lo que se tiene y la aceptación de lo perdido en *Hélices de angustia* (1945);

cuestiona el sentido de la vida y la muerte en *Canciones para Emma* (1955), escrito después de la muerte trágica de su primera esposa; apela al recuerdo que se fragua en años de reconstrucción del ideario personal en *La soledad reciente* (1972). Tres breves poemarios que son suficientes para un legado de trabajo consciente sobre la palabra.

La dupla estilística amor-muerte, con sus oposiciones e imágenes naturales, con sus encrucijadas estructurales, en el verso abierto y en la rigidez del soneto, es la que mejor explica el conjunto de su obra: “Presencia del amor en la muerte” es el título de uno de sus cantos, que podemos asumir como compendio de su estética. Sin embargo, nada de patetismo ni de verso declamatorio, nada de sentimentalismo atroz ni de verbo desgarrado en este poeta.

En Cáceres, poeta “inspirado y de rica cultura” (Ocampo Marín, 2001, p. 87), la poesía está lejana de preocupaciones sociales y se enmarca más bien en el sentimiento y la belleza, en una profusión de imágenes decantadas y trabajadas con esmero. En todo se impone el respeto por la palabra y el acercamiento al lenguaje poético, equilibrado entre la expresión y la armonía, lo que lo aleja de la mayoría de los poetas de su época en el Gran Caldas.

Las palabras de Julio Alfonso Cáceres pueden ayudar a comprender la génesis de este talante poético. En una carta que transcribe José Jaramillo Vallejo (1970), el poeta condensa su postura frente el arte: “Desde el alba aprendí el alfabeto de la soledad y la muerte, y esto me hizo disciplinar la voluntad como un ejército” (p. 197); y en un ensayo sobre el escritor caldense Tomás Calderón concluye que “la belleza no es un dogma sino una revelación” (1962, p. 20), se la encuentra, no se la busca: opera sobre el lector y sobre el autor y se ofrece como un misterio. En un acto de homenaje a Baudilio Montoya, Cáceres había expuesto de modo magistral su propia poética:

La poesía va por el mundo agrandando los túneles donde el perfume mide la vida de las rosas.

Pone cristales nuevos a la angustia cuando las nieblas del primer olvido desatan en el alma su invierno irremediable.

Da a los retratos alevosamente recordados la fija orientación de las estatuas.

Se arrodilla al lado de las cunas para hacerle un sitio en el tiempo al ángel de la infancia.

Se torna en humo dulce de melodía para llevar al alma consternada la palabra de Dios.

Se desborda en el metal de los escudos y en la seda trémula de las banderas para nombrar la Patria.

Deslíe las cadenas y desconcierta las montañas para hacer visible la libertad.
Simplifica la tarde y la sujeta con una sola estrella frente a la ventana de una
mujer enamorada.
Agranda el escalofrío de las campanas y apresura la sal en las pupilas que llevan
luz adentro la exacta dimensión de nuestros muertos.
Y a la orilla sin fin del tiempo y del espacio, ella guía las palabras inextinguibles
hacia la punzante eternidad del laurel (1952b, p. 5).

Pero esto no apareció de repente, sino que fue producto de la depuración de la actitud ante la poesía, como lo mostraron en su momento Trujillo Escobar (1952) y Gil Jaramillo (1962). Para comprender el proceso, consideremos el itinerario de la obra poética de Julio Alfonso Cáceres.

El canto colérico

Julio Alfonso Cáceres fue el prologuista del primer libro de Baudilio Montoya, *Lotos* (1938). Tanto en ese prólogo como en las prosas de su primer libro, *Vértebras*, publicadas solo unos meses después, se revela una marcada solidaridad con el verso social de Baudilio, para entonces el poeta más popular de la región del Gran Caldas. En lo que imaginamos fue su primera responsabilidad crítica, la palabra lo vence y el concepto sucumbe ante la eufonía: pretende ser tan poético como el poeta que le confía la antesala de sus versos. Temeroso de disentir y afirmar su opinión, pasa de largo por las asperezas del verso que comenta y se refugia en la enunciación lírica, que mimetiza el tono del libro que tiene al frente. Le atrae la voz social de Baudilio, la que asoma con toda su fuerza en los “Cantos” populares y declamatorios que cierran el universo de *Lotos*:

Baudilio se aparta de su iluminado recental opulento de fantasías y entonces, rota la cuerda azul de su ilusión urgida de románticos sonos, nos regala con la beligerante sinfonía de algunos poemas esculpidos con agresivos cinceles de llamas sobre la carne cotizada de una clase que se alarga con rencorosa sumisión sobre las maceradas paralelas del hambre. Aquí, desposeída la voz colérica de todo arreo de ornamental melancolía, el canto adquiere la seguridad de un martillazo en la noche (1938b, p. 9).

Esto es, precisamente, lo que encontramos en *Vértebras*, con cólera más explícita porque dice y repite el nombre de la infamia en prosa exaltada; en

la descripción de *Lotos* están los adjetivos que estructuran *Vértebras* y los tópicos que Cáceres reescribe para su propósito: “[...] la desafiadora rectitud de un puño proletario”, “el estilo de barricada de este poeta de la montaña” (Cáceres, 1938b, p. x). Y, para que no queden dudas de hacia dónde va la estética que le atrae, menciona en este prólogo el realismo de Altamira y el arte de masas del ruso Gueorgui Plejanov como nombres tutelares de un *ethos* insumiso y comprometido; y aparece Sacha, el héroe combativo de Leónidas Andreiev, con el que inaugura su propia versión de los “Cantos” coléricos de Baudilio Montoya.

En sus primeros ensayos, Cáceres reitera la idea del compromiso y del verbo directo. Le atrae, por ejemplo, la obra de Almafuerce, la “poesía de mitin y barricada” y el carácter de ese “maestro colérico”, paradigma de palabra rabiosa (1949, p. 20); y en defensa de Blanco Fombona, Montalvo y Vargas Vila argumenta: “[...] no hay nada más terrible que la voz de un poeta negándose a cantar la tiranía” (p. 51).

Para afianzar el canto proletario, *Vértebras* cuenta, a su vez, con un no menos combativo prólogo de Camilo Orozco, escritor militante y panfletario (Salazar Patiño, 1994, p. 121); una “Ofrenda” a Carlos Marx; dedicatorias a la memoria de Máximo Gorki y de Henri Barbusse, el biógrafo entusiasta de Stalin, y una proclama que recuerda una estrofa terrible del “Poema negro”, de Baudilio Montoya: “A los que nacieron del vientre del dolor y nutrieron su angustia en los pezones rígidos del hambre”. El prologuista firma el contrato solidario con estos cantos, a los que no duda en llamar “poemas, recortados como aristas de cortante cristal”; para Orozco, *Vértebras* “es una parábola sangrienta” (Cáceres, 1938a, p. 9), himno militante para los vencidos por la injusticia.

Siguiendo esta idea, *Vértebras* se inicia con una “Elegía fraterna a Sachka Yegulev”, el mismo Sacha al que clamaba Baudilio Montoya en su “Romance para un proletario” y al que Neruda rinde homenaje en sus memorias. Así, se suceden en el libro las proclamas revolucionarias, abiertas y sin mayores mediaciones, que sólo se sostienen por la claridad del estilo, muy consistente de principio a fin, y por la voluntad del canto, ingenuo pero de afirmada sinceridad. La adjetivación profusa y convencional se equilibra con algunas imágenes sorprendentes, como expresión poética de la izquierda optimista que veía horizontes de claridad en el devenir revolucionario. Los tipos son

los habituales de esta tradición: el sufrimiento, la iniquidad, la vindicación; y sus lugares: la fábrica donde se explota al obrero, la calle donde se muere de hambre, la soledad del dolor. Y se habla, como en los “Cantos” de Baudilio Montoya, de la “farsa burguesa”, de hombres, mujeres y niños como “guiñapos miserables”, de los “parásitos explotadores” y de los “trabajadores hambrientos, desarrapados y palúdicos” (Cáceres, 1938a, p. 61). En este libro de juventud y de desafortunada perspectiva las “estampas proletarias” no alcanzan mayor altura, a pesar de que la dureza del estilo desnuda el proceso de dominio del lenguaje para decir la angustia colectiva. Solo por escasos momentos el poeta logra sobreponerse a los lugares comunes de la exaltación y la barricada; en lo demás se deja ganar por la retórica revolucionaria y sus epítetos.

Esta sorprendente profusión de cólera verbal exige una poética que la justifique. Ya la habíamos encontrado en el prólogo de *Lotos* y ahora reaparece, en tono de despecho, como cierre de una historia de amor:

Mi canto no se mide con el metro de tu criterio local; él es vasto, intérmino y no apto para el análisis métrico, porque es universal; universal como el hambre, la miseria y la muerte, esos tres fantasmas que nunca han tenido albergue en tu frivolidad de muchacha consentida. Por eso no lo escribo para ti, que ignoras todo eso, sino para los que viven su propia tragedia, y saben como yo cuánto vale el temblor de una lágrima y la angustia de una vida sin techo y sin pan... (Cáceres, 1938a, pp. 69-70).

Las prosas vengativas y directas, pero ambiguas en género, como especies de épicas en miniatura, son el testimonio de un escritor comprometido y explícito que no busca mediaciones estilísticas, más allá de la hipertrofia adjetival y la invocación permanente. Por eso repite los motivos de Baudilio Montoya, los mismos de la poesía del sentimiento básico: la venganza del hijo sin nombre, la injusticia de Noel cuando reparte regalos y olvida a los niños pobres, los mendigos que mueren de hambre en las calles, la risa de unos frente al dolor de otros. Aunque el carácter poético de las prosas de *Vértabras* es indudable, se pueden leer también como narraciones, proclamas, cantos de batalla, alegrías y protestas directas.

Así inició su itinerario de poeta Julio Alfonso Cáceres, vencido por las ideas de su entorno y deslumbrado por la retórica grecolatina que se imponía

como modelo de elocución desde Manizales, con su adjetivación profusa y rítmica, con su poesía de simulacro. Por fortuna para su destino de poeta, la lección fue aprendida pronto, como lo sugieren sus libros posteriores. En *Vaguedad de los días*, al referirse a Boris Pasternak, matiza su poética con esta declaración, que intenta borrar tanto exceso previo:

Para nosotros la literatura, sin cambiar su fisonomía, debe llenar ciertos compromisos establecidos entre el arte y el hombre. Ella debe ser un mensaje tácito, un reclamo, un planteamiento, una protesta, pero formulado todo esto en una forma tan discreta, que el cuento, la novela o el poema, no se empañen en una lucha directa, generadora en todas las épocas de un arte subordinado a los pequeños intereses de secta (Cáceres, 1963, pp. 41-42).

La voz interior

“Camino de Julio Alfonso Cáceres” fue el último poema publicado en libro por Baudilio Montoya (1963, p. 237). Se trata de una serie de cinco sonetos de exaltación y laude para la coronación del poeta en 1962. En ese gesto de reciprocidad—Cáceres había coronado a Baudilio diez años antes— se apunta a lo que hemos señalado, como lo muestra el tercer soneto:

Aquí empezó la voluntad del sino
a numerar tu prodigiosa historia,
y aquí supiste la mañana ustoria
que floreció de sonos tu camino.

La gracia pura de tu verso fino
dijo el dolor de tu mejor memoria,
esa que viene ahora con la Gloria
a darte el gajo del laurel divino.

Todo porque has cantado bellamente
el primor infinito de la fuente,
la luz, la tarde, la ilusión y el río;

has azotado la mundana feria
y has dicho de los tristes la miseria,
¡oh Poeta supremo del Quindío! (Montoya, 1963, p. 237).

Los dos tercetos definen en orden inverso las dos caras de la poesía de Cáceres, que Baudilio comprendía bien. Las dos vertientes se resuelven en *Hélices de angustia* (1945), un libro que parece escrito por un poeta distinto al que escribió *Vértabras*. Un texto notable puede explicar esa transformación: En 1941, Julio Alfonso Cáceres prologó el primer libro de Carmelina Soto, *Campanas del alba*. En ese prólogo notamos la consistencia que adquiere el juicio crítico, lo que se refleja en la poesía que Cáceres escribiría después; hablando, por ejemplo, de Laura Victoria, la retrata como la poeta “estacionada en un erotismo lírico que ya tiene más puntos de contacto con la patología que con el arte”, y resume la situación de la “poesía femenina en Colombia” como “el desafortado sollozar endecasílabo de nuestras inspiradas muchachas” (Cáceres, 1941, p. 11). En el otro extremo estaría la poesía de Carmelina Soto, de quien hace en ese libro inicial una caracterización tan certera que vale para toda la obra de la poeta de Armenia: “[...] vigor y dulzura” (p. 14), palabra volcada hacia el lenguaje, no hacia el cuerpo ni hacia el mundo:

Sólo en Magda Portal habíamos encontrado este encendido arrebatado, este alto entusiasmo de alas cortando la viñeta romántica del cielo. Sin embargo, nada de palabrerías exóticas, de quincallería inútil. Sus versos son trabajados con palabras modestas y sencillas, como dijera Rilke (p. 13).

La diferencia que existe entre Baudilio Montoya y Carmelina Soto es la misma que hay entre los dos caminos que ensayó Julio Alfonso Cáceres; su inteligencia de poeta le indicó cuál debía cerrarse y cuál debía prolongarse en la búsqueda estética. Con dominio pleno de la palabra, en su discurso para la coronación de Baudilio Montoya, Cáceres hace su declaración sobre la poesía como impulso vital que mora en el lenguaje: sensaciones, propósitos, música, consuelo, trascendencia y cotidianidad, todo bajo el palio de la belleza; vuelve sobre el “interrogante social” y “el acento colérico”, que persisten en Baudilio, pero es claro que la voz que busca es más consciente de la labor poética, lo que puede comprobarse cuando se lo compara con los poetas cercanos (Castrillón, 2000); es una voz, también, análoga a la que él descubría en Carmelina Soto.

En *Hélices de angustia* vive el amor —perdido, soñado, alcanzado—, pero sin angustias, sin quiebres en la voz y sin reclamos; viven también los nom-

bres de mujer en los que el amor busca refugio, sin el fardo de la galantería: Kathia, Inés, Carmenza, Marina, Ofelia; y las imágenes sugerentes pero nada enigmáticas, como corresponde al tema del amor que se dice y se desgrana con todas sus máscaras. Los lugares son amplios y luminosos, propicios para el canto y el encuentro, para sembrar belleza en el dolor de una partida o diseñar el verso que haga tolerable la muerte. Por eso “angustia” es solo una palabra que no desestabiliza la serenidad del poema ni obnubila su cierre epifánico, como en la “Canción de un júbilo imprevisto”:

Y hoy has venido, Amada,
a parcelar la geografía de mis fastidios
con la espada azul de tu ternura;
a sembrar el recuerdo de las amapolas
en mis predios vacíos de jardines
y a poner espejismos de frescura
cerca al desierto inerme de mis ojos dormidos.

[...]

Y tú llegas hoy,
frágil novia recóndita,
y para recibirte sólo tengo un poema (Cáceres, 1945, p. 43).

Nótese en este poema la forma como el sentimiento de la ausencia, resuelto en el encuentro repentino, se cierra en una formulación muy atrayente que pasa de la realidad fugaz del amor a la realidad perenne de la poesía. En todo el poemario la angustia es desplazada por la aceptación y el consuelo del recuerdo luminoso, y las “hélices” son más bien lentos molinos que sustentan una metáfora:

Vana sabiduría del libro que presume
atajar la semilla de mi mundo perplejo,
mientras tú con tus manos de sal desprevenida
volteas contra las páginas mis molinos de angustia... (Cáceres, 1945, p. 13).

Neruda, Bécquer, Supervielle y Novalis son los invitados que Cáceres elige para su libro. Del primero tenemos el acento general, el aire marinero y ciertos gestos, como el adiós de los pañuelos; del último, el juego con la “noche nupcial”, que aporta su dosis de misterio. “Limen”, el poema que inaugura el libro, reúne todas esas voces en la atmósfera y en las imágenes:

De ser opaco clima de rosas clausuradas,
nocturno silabeo de estrellas insidiosas,
urna de piel salobre, clima de seca fiebre,
país donde tu risa diseña surtidores.

Y hasta que ya la tierra me equivoque entre larvas,
entre paredes torvas de hastíos irrevocables,
será tu nombre el Norte de mi melancolía
y crecerá en tu cuerpo mi canción como un niño (Cáceres, 1945, p. 12).

La maestría arquitectónica de varios poemas encumbra la expresión y la hace perdurable. El alejandrino, metro preferido por Cáceres para sus poemas extensos, aparece revestido de fluidez, de suave galope que no se rompe por la rima irregular o ausente. El verso blanco y el ritmo quebrado, con aspiraciones de silva, dan a los poemas una dinámica muy suya, en la que las palabras se suceden en la construcción de un sentido recóndito y sugestivo. Esto lo podemos apreciar en uno de los mejores poemas de Cáceres, “Arquitectura de tu silencio”, de notable perfección estructural:

Un marinero empuja su barco de papel
sobre las aguas bruscas de un mar amotinado...
Las playas de la tarde limitan sus sirenas
y una estrella enmudece sobre el dolor del muelle.

Más allá un tren suicida rompe colinas grises,
pasan desaforadas escuadras de pañuelos,
hay lágrimas rondando tiquetes y estaciones
y besos retardados contra las ventanillas.

[...]

Todo en ti es movimiento sin que tú lo comprendas.
Cuando callas la noche pende de tu silencio.
Al borde de tus labios de ingenuo terrorismo
se asoman los diamantes versátiles del sueño.

Hay un fragor de vinos desatados,
un empuje de dagas y tabernas,
una compacta urgencia de cinturas quebradas
y de sexos tendidos al afán de la carne.

[...]

Cállate siempre, siempre...
para que el viaje se haga sin salir de tus ojos.

Detrás de tu silencio de vidrios asombrados,
suben liras dementes hasta el barro de mi alma... (Cáceres, 1945, pp. 81-82).

Garzón y Ramírez (1995, p. 55ss) han mostrado en este poema la forma como el símbolo se escalona en el paralelismo entre el movimiento objetivo y la interiorización; igualmente, la alternancia rítmica entre las estrofas para acompañar el sentimiento que las cobija: suavidad, movimiento, calma, silencio, ansiedad, introspección. Agreguemos el uso magistral de la heterometría: el endecasílabo que alterna con el alejandrino y modula el ritmo y esa especie de pie quebrado con el que se anuncia el cierre arquitectónico del poema: “Cállate siempre, siempre...”.

En *Hélices de angustia* Cáceres ensaya también sus primeros sonetos, para los cuales apela a los cruces paradójicos y a la música rotunda de la tradición hispánica:

Ruta en la noche al sueño no soñado,
arpa en la voz del aire conmovido,
para poder vivir lo no vivido
fue preciso olvidar lo ya olvidado (Cáceres, 1945, p. 55).

Palabra medida, adjetivo escueto, ritmo, variedad en el metro; así se cifra la voz poética en este libro de Julio Alfonso Cáceres.

El canto en la muerte

En *Hélices de angustia*, Julio Alfonso Cáceres propuso su manera particular de dialogar con la muerte. Un poema de ese libro nos puede servir para ilustrar cómo ocurre ese diálogo: “Dintornos de la muerte”, con un epígrafe de Novalis que aquí citamos en su versión completa: “La unión contraída para la muerte es también un himeneo que nos da una compañía para la noche. Es en la muerte donde el amor es más dulce; para el hombre que ama, la muerte es una noche nupcial, un secreto de suaves misterios”. Si consideramos el contexto en el que aparece esa anotación en el *Diario íntimo* de Novalis y su posterior desarrollo en los *Himnos a la noche*, el epígrafe cumple su función

de sugerir un sentido para el poema, al tiempo que atrae el misterio de la “nostalgia de la Muerte”, de la muerte de la amada. Las imágenes de quietud perturbadora establecen la atmósfera general del poema:

Con multitud de párpados cayendo
sobre quietas *palabras enlutadas*,
miro llegar por el cristal del miedo
su *forma de silencios congelada*.

Y a la *orilla sin ríos* de mis canciones
me va creciendo como dos distancias.
Es Ella, sí, de *brazos limitados*
y sueños de *diamantes en reposo* (Cáceres, 1945, p. 85).

“Ella” puede referirse a la muerte o a la amada, o a la fusión de ambas, como insinúan las palabras convocadas en el epígrafe: la noche nupcial de la muerte. De todos modos, las imágenes siguen —“negra estalagmita”, “carne derrotada”, “estanques alhelados”—, hasta alcanzar una definición: “[...] la Muerte es una helada enredadera”, “la Muerte es una rueda de silencio”. Luego la corporeidad aclara que se trata del ensueño de amor: “[...] los ojos suaves que algún día/ conspiraron deleites en mi sangre”.

En las *Canciones para Emma* (1955), que para Gil Jaramillo (1962, p. 9) “señalan el comienzo de la madurez lírica” de Cáceres, la muerte es una presencia real, invitada al diálogo desde el primer verso; el misterio de la “noche nupcial” desaparece ante la evidencia de una muerte concreta, la de Emma. El escenario se describe en “Rosa inerte”, con símbolos precisos:

Caída sobre el césped, tal la rosa,
que escala el muro de la poesía;
la boca en *un granizo de agonía*,
el párpado en su noche tenebrosa.

Y el corazón palpando en la afanosa
arpa del pecho, ya *sin armonía*,
y la sangre de hinojos frente al día
en una ofrenda misericordiosa.

Y el río de las manos, *aterido*,
volando sobre el pasto confundido
tras el engaño de la primavera...

Y el aire de la tarde reverente,
rescatando a la orilla de su frente
la seda inerte de la cabellera (Cáceres, 1955, p. 12).

Este soneto extraordinario es un retrato de la muerte en acción, percibida, experimentada en el otro como hecho objetivo y transferida luego al espacio interior de quien observa. Las imágenes cinéticas incrementan el drama: un envión mortal que se detiene de pronto cuando la mano reverente del aire acomoda el cuerpo para una escena final de dignidad y decoro. La tragedia queda así embellecida y dispuesta para el canto posterior. La muerte en el instante de su proceso, efímero en el momento pero eterno en la memoria, da paso al recuerdo de la muerte: el mundo se apaga y en el silencio y la distancia las luminosas cualidades se desdibujan, como en el “Soneto del recuerdo”:

Sin ti la nieve ahora es más intensa,
la flor más breve, el aire más esquivo,
perdió su verde símbolo el olivo
y el alma en la canción flota suspensa (Cáceres, 1955, p. 16).

El “Soneto de la primera soledad” representa el momento más decantado de la experiencia del poeta; el título es, en sí mismo, una dura expresión: nos recuerda que el centro de la elocución y de la pérdida que se poetiza se ubica en el gestor de la palabra, el que está en el reverso de la muerte:

Y se borra el ayer por ya vivido
y el agrio fruto de la angustia muerdo,
cuando tu voz comienza a ser recuerdo
y llovizna de música el olvido (Cáceres, 1955, p. 44).

En los once sonetos de este libro Julio Alfonso Cáceres logra la maestría en el endecasílabo. Gastón Figueira escribió que “quizá sea en los sonetos donde este poeta colombiano ha logrado sus más plenas realizaciones, sin que esta afirmación signifique desestimar sus otros poemas, en los que hallamos también hermosas creaciones” (cit. en Cáceres, 1955, s.p.). En esto coincide con Adel López Gómez, que llamó a estos sonetos “hondos, angustiados, inefables, inmensos de soledad” (1997, p. 93). Consideremos el “Soneto de la imagen revelada”, que distribuye los ritmos del endecasílabo para cifrar en la música del verso la serenidad que llega con la aceptación:

Busco ahora en la magia del diseño
el fino rasgo, la estructura leve,
de la rosa que va tras de la nieve
en la inicial de su dolor pequeño.

Busco en tu rostro —devoción o empeño—
la clave donde el trino se conmueve,
y hace que por la música te lleve
en su expreso de nardos, el ensueño.

Ya sé cómo era tu perfil de brisa,
el girasol fugaz de la sonrisa
y el corazón por ángeles llevado;

sé también que te palpo aún sin verte
y que en el pulso de tu propia muerte
llevas la eternidad de mi pasado (Cáceres, 1955, p. 32).

El primer cuarteto alterna ritmos melódicos y sáficos para disponer con calma el escenario; el primer terceto se compone enteramente de versos sáficos, lo que prepara la revelación de la imagen en el verso enfático con el que termina el poema.

Los tres cantos que siguen a los sonetos muestran que la figura de Emma cumple en Cáceres un papel similar al de Leonor en Antonio Machado, cuyos famosos versos se citan para concluir el libro. Desembarazado de las limitaciones del soneto, que obliga a la expresión rotunda, el poeta suelta las palabras en el río del canto y fija el sentimiento: la muerte se lleva “lo más alto que había en nuestro cielo”, pero no existe en el presente. En el primero, “Dimensión de la muerte”, la cotidianidad sigue viviendo, sorda a la muerte y desaprensiva de sus símbolos:

Sigue el viento jugando en las esquinas
con la basura urbana,
los relojes lancean el apetito
desde el puente colgante de las 12.
Continúan corriendo las pasiones,
las colegialas y los automóviles.
En los mercados siguen dialogando
las zanahorias y los tulipanes.

En los muros del pueblo,
un nuevo muerto apaga con su nombre,

de efímero papel en blanco y negro,
el nombre que nosotros llevamos en diamantes
despilfarrando soles en el cenit del pecho (Cáceres, 1955, pp. 57-58).

La muerte se sucede, es la misma siempre; solo cambian la víctima del día y el corazón que llora con “amarga ternura”, como anotaba Fernández Cardona (1956, p. 20) al reseñar este libro. “Los muertos se hunden en su propia noche”, dice Cáceres; “¡qué solos se quedan los muertos!”, exclamaba Bécquer. Entre estas dos visiones, se ahonda la soledad del recuerdo. La “Elegía” final comunica la dimensión del canto:

Imposible habituar los mástiles del canto
a este nuevo país de arena enmudecida,
y giro entre las aspas febriles de la angustia
buscando tu ternura de sombra comprensiva (Cáceres, 1955, p. 72).

Final del canto

Con *La soledad reciente* (1972) el poeta cierra el ciclo del canto. Primero con seis sonetos de homenaje al amor, “Sonetos a Shirley”, que fluctúan entre el verso sorprendente (“sobre el alma un látigo suspenso”) y el lugar común (“ángel feliz que deletrea/ el alfabeto azul de la mañana”). Al final, casi todos sucumben en el impulso que los anima. Por el contrario, los “Sonetos del recuerdo”, con los que todo concluye, sonoros y afinados en un conjunto variado de afectos, significan un regreso al perfilado diseño de los sonetos que comentamos antes.

En un acto de presentación de este libro en 1973, Lino Gil Jaramillo lo valoraba así: “[...] versos como alambres de alta tensión [que] transportan las más conturbadoras emociones de amor hallado o perdido, de solidaridad humana, de recuerdos cernidos por la lluvia, la muerte cierta, de amistad constante” (1980, p. 3).

El poema que da título al libro es un himno a la casa del sueño y del ensueño, aquella con “la forma de una mariposa” que “se cerraba como un árbol nocturno”. Para el dramatismo del poema, en el espacio idílico que se propone aparece el adversativo que rompe el encanto: “*Pero* un día alguien vino” y borró cada punto y momento del ensueño para que todo quedara a la intemperie. A partir de allí es el espacio de la memoria el que domina el poe-

mario, con el motivo de la “Presencia del amor en la muerte” y su correlato inevitable: la presencia de la muerte en el que ama.

La muerte sobrevive en el recuerdo y da sentido a una existencia que se sostiene en el acto de invocarla y conjurarla, en el peso del enigma y en el gesto cotidiano, algo que persiste en esta poética desde las *Canciones para Emma*. El motivo se prolonga en casi todo el libro y es objeto de una especie de ajuste de cuentas en “El arpa y la lluvia”, tal vez el poema más alto en el conjunto:

La tristeza me viene del lado de la lluvia,
de la lenta neblina que recorta los árboles,
tal vez de la furtiva rapsodia de las hojas
que señalan su otoño al pie de las estatuas (Cáceres, 1972, p. 56).

En estos versos la conciencia mide horizontes y hace el recuento de la genealogía de la angustia que acosa al poeta desde numerosos flancos:

Por eso esta honda angustia, esta pena sin nombre,
que me invade afanosa como una ola amarga,
y este romper espejos para borrar imágenes
que el corazón inventa con latidos y sangre (Cáceres, 1955, p. 57).

Gil Jaramillo destaca en este libro la “Meditación bajo la lluvia”, poema de la soledad suprema: “El poema de Julio Alfonso no habla de las cosas que mueren en torno nuestro sino de los amigos que se van” (1973, p. 2). Sin desgarramiento interior en la palabra, Cáceres deriva hacia un tipo de sonambulismo verbal que eleva el verso y hace olvidar que, en el fondo de todo esto, la melancolía que se dice es personal y circunstanciada. Al final, se despiden de evocaciones y afectos, como quien prepara el espacio para un canto nuevo.

Conclusiones

Así termina la poesía de Julio Alfonso Cáceres, poeta alejado de experimentaciones formales y deseos de renovación, escaso en el humor y el erotismo. Su concepción estética aprovecha el soneto, como era común en su contexto, sin trascender el canon hispánico, pero deja el ademán vigoroso

para los poemas de estructura más libre, de elaboración más consolidada y menos evidente. Es una poesía lejana de los versos al gusto, nada concesiva y con referentes que exceden el marco estrecho en el que suele valorarse la poesía del Gran Caldas, en la tensión entre tradición y modernidad (Castrillón, 2004). Es una obra que surge del diario contacto con la vitalidad y con la literatura, como lo resume el poeta:

Para escribir una sola línea es necesario saber de despedidas, ausencias, hambres, soledades que repercuten en nosotros como el eco del mundo. Esa es la cultura viviente, la sabiduría de la vida, el haber sentido en el flanco la llama de la tragedia y sobre los ojos el aletazo del misterio (Cáceres, 1959, p. IX).

Bibliografía

1. Cáceres, J. (1938a). *Vértebras*. Manizales: Editorial Atalaya.
2. Cáceres, J. (1938b). Palabras iniciales. En Baudilio Montoya, *Lotos*. Cali: Editorial América, VII-X.
3. Cáceres, J. (1941). Carmelina Soto. En Carmelina Soto, *Campanas del alba*. Armenia: Tipografía Vigig., 11-14.
4. Cáceres, J. (1945). *Hélices de angustia*. Armenia: Tipografía Vigig.
5. Cáceres, J. (1949). *Panoramas del hombre y del estilo*. Bogotá: Ediciones Espiral.
6. Cáceres, J. (1952a). Discurso en el acto de Coronación de Baudilio Montoya. *Diario del Quindío*, Armenia, (Dic. 8), 5.
7. Cáceres, J. (1952b). Teresita a la orilla de un sueño. *Revista Cincuentenario*, Sevilla, (1), 23.
8. Cáceres, J. (1953). La ciudad ígnea. *Diario del Quindío*, Armenia, (feb. 27), 4.
9. Cáceres, J. (1955). *Canciones para Emma*. Manizales: Tipografía Renacimiento.
10. Cáceres, J. (1959). En torno a Humberto Jaramillo Ángel. En Ángel Humberto Jaramillo, *Camino adelante*. Medellín: Editorial Bedout, V-XI.
11. Cáceres, J. (1962). Un minuto para recordar a Tomás Calderón. *Mensaje*, 10(106), 20-21.
12. Cáceres, J. (1963). *Vaguedad de los días*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas.

13. Cáceres, J. (1972). *La soledad reciente*. Armenia: Quingráficas.
14. Castrillón, C. (comp.). (2000). *Quindío vive en su poesía. Antología poética del siglo*. Bogotá: Tercer Mundo.
15. Castrillón, C. (2004). La poesía en el Quindío. En *La poesía, el teatro y el ensayo en el Quindío*. Armenia: Editorial Universitaria de Colombia, 7-173.
16. Echavarría, R. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: El Áncora Editores.
17. Fernández Cardona, A. (1956). *Canciones para Emma*. Último libro de Julio Alfonso Cáceres. *Revista Cincuentenario*, Sevilla (Valle), (50), 20-22.
18. Gallego Valencia, A. (1989). Julio Alfonso Cáceres. En *Letras quindianas*. Armenia: Universidad del Quindío, 111-118.
19. Garzón, M. y Ramírez, C. (1995). Julio Alfonso Cáceres. En *La poesía en el Quindío. Bibliografía, antología y perspectivas pedagógicas* (tesis de postgrado). Armenia: Universidad del Quindío, 55-61.
20. Gil Jaramillo, L. (1962). Laureles en la frente de Julio Alfonso Cáceres. *Revista Cincuentenario*, Sevilla (Valle), (114), 8-9.
21. Gil Jaramillo, L. (1963). Poesía en prosa. En Julio Alfonso Cáceres, *Vaguedad de los días*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas, 5-7.
22. Gil Jaramillo, L. (1973). Calidoscopio. *El Espectador* [recorte de periódico sin datos de edición], Bogotá, 2.
23. Gil Jaramillo, L. (1980). Cerco amistoso. *El Semanario, El Pueblo*, Cali, (209) (May. 25), 3.
24. Jaramillo Vallejo, J. (1970). *El reloj de mis recuerdos*. Manizales: Editorial La Patria.
25. López Gómez, A. (1997). *ABC de la literatura del Gran Caldas*. Armenia: Universidad del Quindío.
26. Montoya, B. (1963). *Murales del recuerdo*. Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses.
27. Ocampo Marín, H. (2001). *Breve historia de la literatura del Quindío*. Bogotá: edición del autor.
28. Salazar Patiño, H. (1994). *Juicio en parábolas. Examen de un libro fallido*. Manizales: Fundación “Caldas ayer y hoy”.

29. Trujillo Escobar, A. (1952). Julio Alfonso Cáceres. Suplemento Literario, *Diario del Quindío*, Armenia, (2) (Jun. 28), 1.
30. Valencia Zapata, A. (1938). Julio Alfonso Cáceres. *El Cincuentenario*, Armenia, (35) (Nov. 12), 1.
31. Vélez Correa, F. (2013). Generaciones, movimientos y grupos literarios en Caldas. *Revista Impronta*, 3(11), 155-200.