

## UN POETA NOS CUENTA CUENTOS

*María Cristina Salatino*

Cuando publica *Aquelarre* (1928), Eduardo González Lanuza —nacido en la española ciudad de Santander un once de julio del 1900 y radicado en Buenos Aires desde los nueve años— es ya una voz poética reconocida por el nutrido grupo de jóvenes que habían iniciado la aventura ultraísta en Argentina. Cuatro años antes había sido editado su libro *Prismas*, uno de los pocos que dio la escuela, tanto en España como entre nosotros. Para sus fervorosos coetáneos, González Lanuza era ya en 1928 todo un poeta. La poesía había sido hasta entonces —y lo sería de manera definitiva en la madurez— el cauce que recibió los primeros pasos de una firme vocación literaria. Revistas murales, discusiones de cenáculo y una tumultuosa combatividad frente a los modos literarios del siglo XIX empaparon aquellos días adolescentes de idearios y proclamas.

En 1928, González Lanuza se siente impulsado a experimentar otras direcciones expresivas. El poeta se viste de narrador y surge *Aquelarre*, una serie de cuentos. Cuando el Ultraísmo ya hacía tiempo que había visto apagarse los últimos fuegos, González Lanuza recupera su espíritu recurriendo a su todavía rico bagaje de recursos poéticos.

Apenas abierta la primera página del libro, el lector tropieza

con un prolijo *Índice de intenciones*. El autor, con impecable honestidad comercial, lo alerta sobre qué encontrará páginas adelante: un "libro de imaginación en el más vasto significado de la palabra"; específicamente, "cuentos imaginados en imágenes"<sup>1</sup>. Nada de fantaseos afeminados ni "melindres de confitería". Este es un libro de relatos imaginarios, esto es, la narración de sucesos ocurridos fuera de nuestra lógica cotidiana. La mejor denominación que encuentra su autor es la de 'libro de aventuras'. Son, nos dice, las aventuras de un narrador decidido a hollar posibilidades inéditas. Sin advertirlo, este joven enérgico esboza, en las palabras que transcribimos a continuación, un gesto que con los años cimentará su más radical modo de ser:

"en el transcurso del viaje, he aprendido, que el universo, no sólo es uno para cada ser, sino que para un mismo observador, como de la hoja de mica, pueden sacarse de él miles de universos paralelos que sólo en apariencia constituyen un todo."<sup>2</sup>

Ya en la asombrada contemplación primera del puro espacio ilimitado, fusión azul de mar y cielo, en la bahía de la niñez santanderina, el espacio y aquello que lo puebla se constituyen en el eje en torno del que se abrirá su comprensión del mundo y su posterior manifestación en palabra poética. El hombre es el centro de realización inteligible de la realidad y la búsqueda del Ser uno y único, encubierto tras la pluralidad de lo existente, —conducta básica de la personalidad humana y literaria de González Lanuza— se realizará siempre a partir de ese hombre—en—el—mundo y en tensión hacia su escondida esencia.

Esta actitud, que la madurez afinará hasta la transparencia, preside los tanteos y búsquedas de nuevas posibilidades a los veintiocho años. Con la convicción que da la juventud, se vuelca hacia la aventura de lo *apossible* y participa a su lector de la empresa:

"Entiendo por *apossible* en cambio, aquello en lo que "ni siquiera se piensa" ni para sopesar sus quilates de posibi-

1 Eduardo GONZALEZ LANUZA. *Aquelarre*. Buenos Aires, J. Samet, s/d, p. 7.

2 *Ibid.* p. 8.

lidad, i siendo tan reducido el campo de nuestro pensamiento, i que amplitud abismal, de insuperables promesas, la del recinto de lo impensado!

Pero, ¿cómo penetrar en ese espacio de espacios? "3

Toda visión es una perspectiva, una reducción de lo real a las limitaciones humanísimas del ojo. El hombre, parado en el centro del Universo, lo ha organizado desde un principio en función de sus alcances cognoscitivos. Pero bien puede ser que lo que pensamos como imposibilidad de ser de otra manera, no sea nada más que la propia imposibilidad de ver de otra manera. El ser dormido de las cosas nos esconde su realidad y el poeta se propone mirar las cosas

"de soñayo, para sorprender esos jestos suyos que con insuperable habilidad de ventrílocuos escamotean cuando se las mira de frente."4

La aventura a que nos invita González Lanuza es la de pensar la realidad con ojos nuevos, aboliendo minuciosamente cada uno de nuestros hábitos de conocimiento. Esto se realiza en *Aquelarre*.

Cinco son los cuentos que integran el libro: *El pastor de paisajes*, *El alba de Dios*, *La conjuración de los espejos*, *Las risas y Fínal*. En todos se ha subvertido el orden consabido del mundo desde la esencia misma de los seres que lo habitan. Los protagonistas asisten al desdoblamiento asombroso de una realidad que se resiste a la pasividad de mero existente apresado en la malla de la inteligencia humana. Un sentimiento común señorea en estos cuentos: la consternación y la angustia ante la rebelión del ser. Nos dice el narrador del mejor de los cinco relatos, *La conjuración de los espejos*:

"en la pasividad del ser sin la imperfección de la lucha, late el anhelo heroico de independencia que no doblegan los esfuerzos de nadie, porque lo pasivo, urde su raigambre en las entrañas del tiempo, cauce como él definitivo, por el que se atropellan por sucederse la vida i los sucesos."5

---

3 *Ibid.* p. 9.

4 *Ibid.* p. 8.

5 *Ibid.* p. 48.

Así es como, cuento a cuento, el lector asiste atónito a la alteración de todos los órdenes estables que le conforman el mundo.

En *El pastor de paisajes*, el protagonista —que ha sido elegido por las cosas como el redentor de su esclavitud de siglos— se convierte en el sujeto paciente de su rebelión porque es sólo un blando contemplador que ama justamente aquello que de pasiva resignación tienen los paisajes. Esta incapacidad para mirarlos a fondo y entender su llamado le acarreará hasta el odio de su propio cuerpo y acabará devorado por el espacio.

*El alba de Dios* narra —en un clima a la vez fantástico y metafísico que nos recuerda algunos cuentos de Giovanni Papini— la alucinante experiencia de un espíritu que, tras una penosa trasmigración de siglos en diversos seres, coincide consigo mismo y logra recuperar su identidad —y con ella la memoria de su yo— de una manera plural y ubicua.

El protagonista de *La conjuración de los espejos* carece de la blandura comprensiva de los dos personajes descritos. Juega a herir con su mirada la superficie desprotegida de los espejos y éstos confabulan su venganza. Terrible venganza que expulsa su imagen de todos los espejos —aun de su personal espejito de bolsillo, de las vidrieras de la calle y de la blandura refleja del estanque— y lo confina a morirse poco a poco, amparado sólo por la piedad del olvido.

En *Las risas*, el personaje es un 'medium'. Su oficio es traficar con espíritus, pero no cree en ellos. Simplemente los manipula con irónica indiferencia, como un mercader su mercancía. Sin embargo, la aparente inexistencia de esas sustancias no tarda en quebrarse. El espíritu feroz de las cosas se encarna en él y lo destruye. El sonido escalofriante de las risas del protagonista, que lo han acosado y perseguido a lo largo del relato, queda sonando metálicamente mientras éste muere.

El último de los cuentos, *Final*, propone un personaje colectivo. Es la masa humana, indiferenciada y primigenia como era en un principio, antes de su individuación. Es el último momento del tiempo. La masa espera anhelante la llegada del instante que la liberará definitivamente de toda rigurosidad de ser. Pero el último minuto, anhelosamente esperado, llega tan vacío e indiferente como los demás y la muchedumbre se pierde en un resquebrajarse de todas las contradicciones, en medio de "millones de gritos"<sup>6</sup>.

---

6 *Ibid.* p. 88.

Hemos vivido junto al autor su aventura de lo posible. En un universo subvertido, los paisajes, el espacio, el tiempo, los espejos, los sentimientos, Dios —esto es, lo natural y lo sobrenatural— han sido sacados de quicio y giran ante nosotros en la generación vertiginosa de órdenes inéditos. Este es el aquelarre. Un caos que nos remite a un sentimiento nada retórico de angustia; la misma que pone en palabras el protagonista de *El pastor de paisajes*:

“Lloraba la pérdida de la alegría de su orden, tan suyo, de aquel enfilamiento de causalidades, que flanqueaban sus caminos con solicitud de lacayos cordiales i serviles que le aliviaban hasta de vivir haciéndolo por él.

Después el desparrame fué más total e ilóxico, hasta que en el rincón más insospechable, contempló un auténtico aquelarre de las cosas, en el sábado, en el gran sábado víspera del día final cuando se refocilaban en una libertad absoluta, límite de su aniquilamiento.”<sup>7</sup>

Un aquelarre sin macho cabrío. El demonio aquí no es sino el ser dormido de las cosas que ha despertado y exige la plena libertad de sus potencias, que abomina de cualquier límite que le haya impuesto la mirada limitadora del hombre. Este ha perdido su condición de centro. No cuenta ni siquiera con la fidelidad de su cuerpo.

Algo desorienta al lector a medida que se interna en la lectura. Siente que no puede dejarse llevar por la acción con la liviana entrega a que lo tiene acostumbrado el género. ¿Qué sucede que los acontecimientos importan menos que el sentimiento sucesivo de asombro, desconcierto, miedo y angustia que acelera los finales? ¿Por qué estos cuentos le exigen a la vez la lectura contenida, de lúcida tensión espiritual del poema? Quizás un adjetivo reiterado en tres de ellos nos acerque una de las claves para responder estas preguntas.

En *El pastor de paisajes*, éstos desean que el protagonista los libere del determinismo y los devuelva a la libertad primera, como era antes de la llegada al mundo del hombre, el “dómine de mirada transversal”, tras de la cual corrieron a ordenarse en “las absurdas

---

7 *Ibid.* p. 24-25.

jerarquías de planos i matices de los paisajes"<sup>8</sup>.

Luego, en *La conjuración de los espejos*, el narrador nos describe al protagonista como: alguien que

"Miraba de través, como si quisiera hundir sus miradas *transversales*, más en lo hondo de las cosas, desgarrando ese tejido adiposo que separa de nuestra vista la entraña íntima e inalcanzable de los objetos"<sup>9</sup>.

Finalmente, el protagonista de *Las risas* se complace en considerar con una "sonrisa *transversal*"<sup>10</sup> el escenario de sus engañosas sesiones, iluminado a pleno ante la expresión todavía espantada de dos ancianos, sus clientes.

*Transversal* es, pues, la mirada cortante, soberbia, del hombre frente a lo creado. Peligrosa ceguera en donde la 'amartía' de creerse centro del universo, provocada por la propia 'hybris', vuelve necesaria la purificación angustiosa ejecutada por la violencia de los entes. Nos domina el terror ante un universo que nos expulsa de su seno. Más que al modo de los cuentos, la acción se nos presenta hilvanada por un collar de metáforas, imágenes, prosopopeyas. ¿Economía y efectividad narrativas logradas con recursos de la lírica? ¿Por qué no? Otros han intentado muchas veces la empresa del poema en prosa o la prosa poética<sup>11</sup>. Nacida de esa misma actitud

8 *Ibid.* p. 15.

9 *Ibid.* p. 47.

10 *Ibid.* p. 64.

11 Antes que mencionar los nombres de quienes intentaron el poema en prosa o la prosa poética, prefiero citar a Charles Baudelaire, el antecedente más prestigioso para estos jóvenes que se nutran en la poesía de vanguardia. Al precisar su intención poética con respecto a los *Petits poèmes en prose* dice aquello tan recordado: "/. . ./ Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du Vitrier, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue? / . . ./" (*Poésies choisies. Petits poèmes en prose*. Introduction par Alphonse Siché. Paris, Nelson, 1936, p. 236) González Lanuza renueva la intención del maestro francés al coincidir en la necesidad de transmitir la vibración anímica de asombradas contemplaciones de lo real.

ilustre, la intención de González Lanuza va más allá. No busca una prosa poética, sino, con el beneplácito del maestro Croce, una narrativa lírica.

Cuando Amado Alonso, al desplegar el concepto croceano de la intuición lírica, describe lo esencial poético, arranca de la peculiar visión del mundo del poeta— confusa, sesgada, pero certera— y del sentimiento que, nacido junto con el acto mismo de ese mirar, lo conformará con movimiento de "lanzadera" en una visión orgánica, en una estructura, en una forma:

"Lo poético de una poesía consiste en un modo coherente de sentimiento y en un modo valioso de intuición. El sentimiento no es solamente vivido, pues todos vivimos sentimientos, sino a la vez contemplado y cualitativamente configurado por el poeta."<sup>12</sup>

Frente a los relatos de *Aquelarre* se experimenta la aseveración del prestigioso crítico español. Vemos cómo el escritor modela la materia verbal a golpes de sentimiento e intuición hasta lograr el perfil exacto que quiere participarnos desde una personal conformación del mundo. En los poemas iniciales de *Prismas*, González Lanuza ya había plasmado esa intuición estereoscópica del mundo; había sido el poeta en el centro mismo de la manifestación del ser plural y escindido de las cosas. Aquellas intuiciones juveniles lo abrieron a la maduración de lo *apossible*. Ahora, frente al mundo, juega a desordenarlo porque parte del supuesto de que sólo desquiciándolo mediará la distancia que lo separa de su misterioso ser esencial. De allí la unidad de sentimiento que estructura netamente los relatos.

Sin embargo, la intuición lírica nace del esfuerzo por fijar mediante la palabra la temporalidad misma de lo vivido. Un poema se logra líricamente cuando consigue trascender los límites históricos de la experiencia del poeta y acrisolar en un presente pristinizado y quieto el devenir del pasado y el futuro, cuando logra apresar el "ser cambiando o el cambio siendo", para decirlo con palabras de Antonio Machado<sup>13</sup>. La intuición lírica es, en tanto mirada que cala

<sup>12</sup> Amado ALONSO. *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1955. p. 11.

<sup>13</sup> Antonio MACHADO. *Poesías completas*. Prólogo de Manuel Alvar. 2a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1977. p. 324.

hondo en aquello que de individual intransferible y universal permanente tienen a la vez las cosas, una actitud que fija el fluir del tiempo en la quietud vibrante de vida de la imagen. En ella no cabe la sucesión temporal en cuanto tal; excluye, de suyo, el acontecimiento. ¿Cómo hace González Lanuza para fundir la antagónica experiencia del tiempo que realizan la lírica y la narrativa, el poema y el cuento?

Nuestro joven escritor echa mano al modo ultraísta de utilizar la metáfora. En ella y, sobre todo, en su variante animada, la metagogía, González Lanuza encuentra el cauce exacto por donde concretar en palabra poética su aventura de lo aposable.

A partir de los primeros manifiestos coherentes del Ultraísmo, la metáfora fue el constituyente fundamental de la nueva poesía. La consigna era alcanzar "una visión inédita de algún fragmento de la vida"<sup>14</sup>. Guillermo de Torre, el más importante teórico de la escuela, nos sintetiza:

"Eliminados, pues, todos los demás soportes, quedaba en pie sola la imagen, pero no la imagen simple, directa o reproductiva, sino indirecta y transportada a otros planos. De ahí la captación de imágenes duples, triples y múltiples que como raras y excepcionales flores polipétalas abrían y desdoblaban en nuevas perspectivas la percepción original."<sup>15</sup>

Eduardo González Lanuza parte de una realidad progresivamente desrealizada a través del juego de las imágenes. Pretende mostrar el error de pensar las cosas como ancladas en la pasividad del ente, condenadas a las categorías intelectuales del hombre. Crea, entonces, un orden distinto con los datos de nuestro mundo habitual; un orden abierto a realidades que están más allá de lo pensable. Tomemos algunos ejemplos de *El pastor de paisajes*.

El narrador en tercera persona nos presenta al protagonista: un contemplador de alma y mirada blandas, frente al cual los paisajes no se sienten violados ni sujetos a ninguna voluntad soberbia.

---

<sup>14</sup> Palabras de Jorge Luis Borges citadas por Guillermo DE TORRE en su *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en Literatura*. Madrid, Guadarrama, 1968, p. 64.

<sup>15</sup> Guillermo DE TORRE. Ob. cit. p. 62.

Ven en él a su posible conductor, a su guía, al líder que los rescata-  
rá de la antigua sumisión y les abrirá las puertas de la libertad.

“Ante él los caminos eran más transitables, más hechos para ser hollados, más abiertos que nunca. Cuando pasaba veloz en un auto o en un tren, los árboles le presentaban armas i los charcos lo miraban con miradas de esclavas enamoradas. Las lejanías le tendían sus brazos atónitos por el ansia virgen de ser poseídas por él.”<sup>16</sup>

Los paisajes y las cosas se humillan ante la suavidad protectora de la mirada del hombre, le muestran su confianza, le entregan su más secreta intimidad:

“I los montes adustos, apaciguaban su ceño a su paso, i los torrentes ponían sordina a su cólera, i todo parecía salir a su encuentro, como a la espera de aquellos ojos que quebrarían sus hierros, i en cuyo seno, encontrarían, no la fría razón que ordena, ni la pasión que domina, ni la intuición sutil que envuelve i anula, sino sólo el asombro, un asombro amplio, capaz de cobijar nuevos cielos i alegrías inéditas.”<sup>17</sup>

Pero el hombre no supo comprender el ansia de liberación de los paisajes. Era demasiado abierto. Por su alma corría la ternura desbocada de las cosas como por un cauce; él las amaba por eso. Entonces los paisajes se rebelaron. Dejaron de volverle muelle su vivir “de égloga”, se negaron a ser conducidos como un rebaño por su pastor “desde el abrevadero de la mañana, al redil de la noche, en el que ellos, se sumían en el sueño de la inexistencia”.<sup>18</sup> Le hurta-  
ron el rostro y lo envolvieron en un odio sólido, “macizo”. Los árboles lo hostigaban, las losas flojas lo escupían,

“Perdía las monedas, los cepillos, los pañuelos, esos objetos menudos que son, evidentemente, los hermanos menores de las cosas. Se le extraviaban en rincones inexistentes, que

---

16 Eduardo GONZALEZ LANUZA. Ob. cit. p. 13.

17 *Ibid.* p. 16.

18 *Ibid.* p. 19.

ellos mismos, se inventaban a propósito, i huían, corriendo a esconderse, sonando campanillas de burla.”<sup>19</sup>

El tiempo le caía vertical, granizándole la espalda con minutos y segundos como piedras; los calendarios le ofrecían monstruosas semanas de ocho o tres días.

“I en aquel barajarse en el que los lunes saltaban por encima de los viernes i los junios atropellaban a los desprevenidos febreros, los almanaques se desequilibraron hasta tal punto, que tras el 8 de diciembre, vino el 24 de agosto, i luego, tras el 11 de julio, llegó la sota de copas, i aquello ya no era un día, sino una carta, una baraja, algo intercalado en el tiempo i que no era duración, algo incrustado, como un cálculo, como una piedra en un cuerpo vivo”.<sup>20</sup>

Los horizontes se movían y las palmeras—telescopios enchufaban unos en otros sus anillos. . .

“Hasta las playas tironeaban a su vista, la siempre insuficiente sábana del mar para cubrir sus doradas desnudeces.”<sup>21</sup>

En el absoluto dislocamiento del orden —tranvías, colchones, trilladoras, Dios, periódicos otoñales, grietas del espacio—, el protagonista siente que las luces de un bosque de faroles lo tironean y lo crucifican en una estrella de mil sombras divergentes. Allí, lo traiciona su propio cuerpo. Finalmente,

“Una ráfaga de tinieblas cruzó, anulando el bosque de faroles.

Sintió una última presión que lo constreñía, ya en el borde de lo absoluto: Eran las amenazantes mandíbulas del arriba i el abajo que al fin se cerraban, devorándolo”.<sup>22</sup>

---

19 *Ibid.* p. 21.

20 *Ibid.* p. 22.

21 *Ibid.* p. 24.

22 *Ibid.* p. 26.

La metáfora ultraísta, la prosopopeya, modeladas a la manera epsteiniana como "relación entre dos ideas" que "a pesar de su instantaneidad móvil, debe estampar con un viro—fijador permanente la imagen trémula"<sup>23</sup>, amasan la textura poética de *Aquelarre*. Con ellas González Lanuza amalgama el opuesto modo de ser el tiempo de la lírica y la narrativa. ¿Cómo? Al metaforizar la realidad dotando a los entes de existencias que evaden la lógica cotidiana, no los des—realiza en meras abstracciones; los trans—realiza incorporándolos a una vitalidad que los arranca de la pasividad de la potencia y los transforma en seres—en—el—tiempo. Libera su estatismo, los vuelve históricos y crea el acontecimiento.

La lúcida contemplación ha penetrado el "recinto de lo impensado" que citáramos al comienzo. La aventura de lo aposible deja su horizonte hipotético y el poeta, al desnudar la entraña misma del mundo, se convierte en narrador, opera la síntesis y urde, con la ayuda de la metáfora animada del Ultraísmo, la realidad de una narrativa lírica.

Este hombre, que nació con el siglo y creció empapado en la diafanidad de una bahía azul sobre el Cantábrico, encontró en aquellos años jóvenes una escuela afín a su modo radicalmente espacial y visual de entender el mundo. La forma de estos cuentos no es una síntesis exterior o forzada. Cuando a los veintiocho años, Eduardo González Lanuza se pone a decir literariamente su búsqueda de lo aposible, no sólo prueba nuevos caminos expresivos, modula —sin darse acabada cuenta— uno de sus temas esenciales. Aquél que muchos años después él mismo definiría —ya definitivamente poeta— como "el pasmo ante la inagotable fertilidad del ser, y la inevitable certidumbre del no—ser que me acecha"<sup>24</sup>.

Nosotros, sus lectores, recibimos aún hoy, a más de cincuenta años de la redacción de estos cuentos, la matinalidad que su visión de lo aposible entraña; pero el asombro queda traspasado por un secreto terror: el de la posibilidad de la disolución de un orden

---

23 Cit. por Guillermo DE TORRE en su "Imagen y metáfora en la poesía de vanguardia". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 224-225. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968. p. 275-295. p. 276.

24 Respuesta de Eduardo GONZALEZ LANUZA publicada en la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, C.E.A.L., 1982, p. 489.

que, buenamente, habíamos pensado como inmodificable. Estremecimiento que dota a *Aquelarre* de proyecciones metafísicas que vanamente su autor trató de aventar al hacernos la previa salvedad, en el *Índice de intenciones*, de que eran "cuentos literarios. Nada más ni nada menos"<sup>25</sup>.

---

25 Eduardo GONZALEZ LANUZA. Ob. cit. p. 9.