Carlos Edmundo de Ory, un prosista postista

Tras casi dos décadas de silencio, la revalorización a comienzos de los setenta de este movimiento vanguardista de la posguerra española (1945-1948) tiene mucho que ver con la reactivación del clima experimental que se estaba viviendo en plena agonía del régimen franquista. Ante este «descubrimiento» tardío suele olvidarse la continuidad con los movimientos del brillante momento literario yugulado por la guerra civil, en cuyo rescoldo se gesta al igual que otros conatos sismográficos menores, como el *introvertismo,* el *tremendismo* —cuya entidad de ismo inconsciente es reconocida por el autor de *La familia de Pascual Duarte*— o el *introrrealismo* del propio Ory y del pintor dominicano Darío Suro. También conviene recordar sus orígenes como vanguardia «nacional», apadrinada inicialmente por el Régimen. La inmediata evolución del postismo hacia derroteros polémicos e inconformistas lo hicieron pronto incómodo, incluso para sus mismos valedores. *Postismo* y *Cerbatana,* ambas de 1945, no lograron pasar del primer número y los gestos exasperados y las discrepancias que pronto surgieron entre sus miembros propiciaron su disolución en 1948. Con todo, en esos pocos años se habían afianzado las semillas de un saludable inconformismo estético, compartido por un núcleo más amplio de escritores y artistas plásticos como Camilo José Cela, María Luisa Madrilley, Nanda Papiri, Ignacio Aldecoa, Gloria Fuertes, Francisco Nieva, Angel Crespo, Fernando Arrabal, Gabino-Alejandro Carriedo, Antonio Fernández Molina o Antonio Fernández-Arroyo[1].

El cultivo del cuento o la novela tampoco fue ajeno a las preocupaciones postistas, con aportaciones significativas de la mayor parte de los autores citados. Cuestión diferente es la de dilucidar la existencia y las características de una prosa postista como categoría diferenciadora de estas subterráneas producciones, tarea tan abandonada como polémica a

[1] *Proporciono una visión de conjunto de esta vertiente creativa en mi artículo «Introducción a la narrativa de los postistas», en el n° 19 de la revista* Castilla.

la que las presentes páginas pretenden contribuir mediante el estudio de uno de sus prosistas más representativos: Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923). Si su poesía viene siendo objeto de constante atención crítica, no ha sucedido lo mismo con sus libros de cuentos, y menos todavía con su desconcertante novela *Mèphiboset en Onou* que hasta el momento ha pasado totalmente desapercibida[2].

Un narrador postista

En el prólogo a *Toro-Mujer* de Gregorio Prieto, Ory establecía las bases de la poética de la narración postista. La ficción poética —decía, comentando a Weidlé—, la creación de personajes, de acciones, de mundos imaginarios, es la forma menos contestable, la más evidente y, sin duda, la más antigua del arte revelado por intermedio de la palabra. La novela llega a producir esos efectos de manera cada vez más confirmadora, aunque la «esencia de la ficción» no cambia en sus distintas formas de introducirla, como puede ser un cuento, un drama o un pasaje místico. Lo que importa es solamente esto: que los personajes creados tengan vida y desarrollos propios, que hablen y demuestren sus estados espirituales y que mueran, al fin, si ese es su destino, como sucede en la tragedia. ¿Y qué más da que ese mundo y los personajes que moran en él se parezcan más o menos a nuestro universo cotidiano y a las gentes que lo habitan? Poco puede impacientarnos tal o cual similitud, si lo que impresiona, sobre todo, es el hecho de encontrarnos ante un mundo imaginario.

Debe retenerse esta defensa de la incongruencia narrativa, porque «ya no se trata aquí de crear personajes reales, susceptibles de ser confundidos, a menos que esto ocurra de un modo emblemático, con los hombres y mujeres de esta tierra (...), sino que el autor ha sabido, merced a una inspiración genial, dar cabida en su fuerza creadora a esa concepción personal de su mente y fabricar un ser totalmente metamórfico, si bien no precisamente humano, que contiene, por cierto, una maravillosa dosis emocional de humanidad y, ¿por qué no decirlo?, una conclusión filosófico-moral»[3].

Ory da implícitamente por supuestos los planteamientos vanguardistas que todavía estaban en vigor en una parte de la novela y del cuento de los años cuarenta. No hay contradicción, por lo tanto, entre las reflexiones orteguianas sobre el destierro de lo anecdótico y el empeño de Ory en rescatarlo. La anécdota de Ory no es «la historia de Juan y de María» que ridiculizaba Ortega en sus diagnósticos de los años veinte sobre la deshumanización del arte, sino esa observación momentánea o ese detalle predilectos

[2] Mèphiboseth en Onou. Diario de un loco. *Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1973. Ory ha venido reuniendo sus principales cuentos en los siguientes libros:* El bosque *(Santander, Hordino, 1952);* Kikiriquí-Mangó *(Madrid, Imprenta Sáez, 1954);* Cuentos de la dicha y del miedo *(1960-1969, inédito);* Una exhibición peligrosa *(Madrid, Taurus,1964);* El alfabeto griego *(Barcelona, La Esquina, 1970) y* Basuras, *donde recoge una selección de su producción cuentística anterior (Madrid, Júcar, 1975). Es autor además de dos novelas inéditas,* La vida sin bondad *y* El caballero, la Muerte y el Diablo, *testigo del reto a tres bandas que con este título se impusieron en 1944 Ory, Chicharro y Sernesi, según afirma Jaume Pont en «Una novela inédita de Eduardo Chicharro».* Scriptura, *3, 1986, pp. 63-73.*

[3] *Carlos Edmundo de Ory: «Prólogo» a* Toro-Mujer *de Gregorio Prieto. Madrid, Ed. Cobalto, 1949, s.p.*

del arte nuevo, de los que se expresan lúdicamente sus potencialidades ficcionales.

Generalmente, esa anécdota es una historia anónima, un hecho insignificante tomado de la «materia cruda de la vida, y testimonio, en última instancia, de una esencialidad confusamente perdida en los bosques psicológicos del mundo»; una situación observada en comportamientos humanos, «vírgenes aún de la estigmatización popular y dejados atrás por la filosofía, cotidiana o eterna, que no quiso descubrir en ellos trascendencia alguna»; en fin, en otros casos, dicha anécdota puede tener relación con el subconsciente del artista y de sus fijaciones obsesivas. En cualquier caso, es una anécdota que, «salga de donde saliere, no sabemos si nos hace sonreír o más bien nos hace sollozar, por risueña o por sombría. ¿Se trata, al fin y al cabo, de una abstracción?»

Para Ory, una anécdota puede sucumbir, puede no ser recogida por nadie y perderse para siempre. Y, de hecho, sucumbiría, a no ser por esa función redentora de la ficción postista. «Ahora bien, existen ondas aéreas, ondas animadas por la mano silenciosa del tiempo que, como un olor indefectible, invitan a penetrar, si poseemos finos élitros, en las revelaciones del ambiente»[4]. De hecho, las narraciones de Ory consisten en estirar hasta el absurdo una situación o una anécdota «no estigmatizada» por el tópico, es decir, rescatada del gris anonimato de la vida cotidiana. El milagro ocurre frecuentemente en el hecho de reparar en lo obvio y en tender un cerco enrarecedor en torno al héroe. Entonces deviene lo insólito, la sorpresa, a partir de diálogos cargados de trivialidad, o de un discurso narrativo aparentemente neutro en su función informativa. Puede haber relatos, como *La alfombra*, en los que el narrador aplique a la ficción una lente deformante que llegue a dispararla hacia un clímax absurdo[5]. Pero lo habitual es que lo absurdo surja sin dificultad de un gesto, una fijación o una situación aparentemente intrascendentes en su inocencia ficcional, por la vulgaridad del contexto en el que éstos han emergido. El relato consistirá en transportar ese indicio germinal a otra realidad, incluyendo, en esa nueva realidad creada, la propia realidad del escritor, el universo de sus sueños y obsesiones.

El recurso a la especulación ficcional va a ser inherente en muchos casos al propio desarrollo de la acción o a la creación de ambientes intemporales o fantasmagóricos. Como en la narración vanguardista de los años veinte, la escritura va acompañada del espejo que refleja su proceso y, en ocasiones, advierte al lector de sus trampas constructivas. Así, en *La lista* se puede leer que «allá Arriba, el tiempo de ida y el tiempo de vuelta son una misma cosa»[6], mientras que, como se ha señalado, el mundo onírico suele descodificarse, aunque, como en algunos cuentos de

[4] *Carlos Edmundo de Ory: «Prólogo»* cit.

[5] *«Pero ya he exagerado demasiado. Mi pluma ha ido lejos la muy loca. Ahora me doy cuenta de todo lo que he exagerado durante el relato del triple suceso anterior...»* (Basuras, *p. 55).*

[6] Una exhibición peligrosa, *p. 68.*

Borges, el marco referencial pueda ser a la vez otro sueño contenido en otros sueños. Así sucede en *El carnaval,* de arranque tan caótico y visionario, que el héroe llega a afirmar que «cuando me despierto no comprendo cómo no me desperté desde un principio (...). A través de tanto tumulto escuché frases perdidas en el aire que se filtraban en mis sueños como por un embudo. ¿Soñaba o no soñaba?»[7]

La mirada —con su correspondiente espejo especulativo— es uno de los demiurgos más decisivos de la narrativa oryana. La aplicación de la mirada a un fragmento cualquiera de la realidad opera el milagro de aislar el contexto, y todo lo que pueda pasar a continuación se desprende de esa minuciosa observación de lo evidente. Como el estudiante, que...

> ... miró el suelo y se hundió el suelo en sus ojos por un instante muy largo y extrañamente deleitoso. Ya no tenía ojos ni cabeza. Sólo vivía un descendimiento instantáneo, como un fenómeno de sangre suspensa y del pensamiento suspenso, en tanto que su conciencia automática, trocada en apoteósica materialidad, como una grúa sutilísima, se puso al servicio del sueño. Era como un bajar a cierta profundidad arrastrando el cuerpo sin espacio ni tiempo.
>
> Le despertó por fin la percepción repentina, bruscamente aparencial, de la alfombra como cercano objeto físico. El suelo era, naturalmente, una alfombra extendida por completo a lo largo y ancho del pavimento; no se distinguía resquicio alguno del suelo[8].

Esta mirada es fecundante porque está revestida de poderes mágicos. Es la percepción iniciática de la cábala, pero, a la vez, una mirada infantil, la de la inocencia ante lo maravilloso. No por azar varios cuentos oryanos se acogen al patrón estructural de la parábola («Parábola del necesitado», «Parábola del hombre que quería matar su amor propio», «Parábola del bolso» y «Parábola del Papa»[9]). También *Las tres llaves* o *El mar,* donde un niño enfermo —como en el ejemplo agustiniano— quiere que le traigan a su casa toda la inmensidad marina.

La «Parábola del hombre que quería matar su amor propio» es la más representativa de esta vinculación, más que al género bíblico, al candor y la sencillez del cuento tradicional. Lo es también el relato del pescador enfermo y pobre, que traía dos truchas en su red y que, compadecido de los dos peces aún vivos, los coloca en la única olla que tenía y se resigna a cenar patatas. Lo maravilloso que sucede después se teñirá de tintes expresionistas y surrealistas: al no encontrar agua para que vivan las truchas, se orina en la cazuela y los peces ennegrecen y se convierten en ratones. Los coloca en una jaula y, al despertarse al día siguiente, contempla con sorpresa cómo dentro de la jaula se encuentran dos truchas muertas. Por último, en «Pues bien» confluyen el patrón del cuento de la buena pipa y el cuento que se cuenta a sí mismo. En él aparece un Ory

[7] Una exhibición peligrosa, *p. 264. Este mismo cuento es ejemplo de «relato del relatar» anclado en la estela más representativa de los ismos: «¿Qué estoy a punto de oír? Lo que escucho a través de la murga son frases cortadas con tijera. A decir verdad no sé de dónde vienen. Reconozco tan sólo que son voces varoniles. Copio literalmente.» (p. 265).*

[8] *«El suelo».* Basuras, *p. 63.*

[9] Una exhibición peligrosa, *pp. 249-260.*

cuentista que, a lo largo de dieciséis brevísimos capítulos, y ante el requerimiento de un grupo de niños, teje, desteje y comenta una historia[10].

Otras veces esa reflexión sobre el proceso del relato afecta a la entraña misma de la anécdota . Así, lo que le sucede al pescador enfermo se aclara como *suceso mágico* o *metamorfosis*, sin excluir la posibilidad de que quizá sea resultado de su estado febril, mientras que en *El suelo*, el acontecimiento mágico queda convocado como «pesadilla» o con los latines divinos y esotéricos de *raptus est* y *extasus*.

La atmósfera kafkiana

Un crítico afirmaba a propósito de *Kikiriquí-Mangó* que Carlos Edmundo de Ory pudiera haber nacido muy bien en Praga, como Kafka o Rilke, o en la isla Mauricio, como Malcolm de Chazal. Tales eran sus extrañas configuraciones mentales, necesarias para buscarle nuevos ángulos al vulgar y siempre repetido espectáculo de la vida humana[11]. Quizá la máxima referencia de la narrativa de Carlos Edmundo de Ory sea la obra de Kafka, a quien le dedica dos iluminadores artículos en 1964 y 1965[12]. Su propio proceso de escritura es, de algún modo, tan kafkiano como el Poder omnipresente del Dictador, ya que «bajo las dictaduras más oscurantistas, siempre se produjeron fermentos de habla sorda, por no decir tartamuda, capaz de emitir mensajes cifrados. Todo menos la sordomudez. Así surge una literatura críptica o una poesía metametafórica, so capa de esoterismo o de esteticismo, que siendo fraude es chasco a la vez. A mí me divierte mucho ese juego subversivo, y no en vano los postistas inventamos el *enderezamiento*, virtud capital de la modificación que, fuera de la belleza, puede emplearse para embaucar»[13].

Está por hacer la historia de la recepción de Kafka en España. En cualquier caso, dicha recepción, como la de los grandes maestros de la novela europea, comienza en las páginas de la *Revista de Occidente*, donde en 1925 se traduce por primera vez *La metamorfosis*[14] y los cuentos «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio»[15] mientras que Ramon María Tenreiro reseña con amplitud *El proceso* y *El castillo*[16]. Por lo tanto, la obra de Kafka resulta ya familiar para los prosistas anteriores a la guerra civil.

El gran *boom* del novelista checo en el mundo occidental sucede a partir de la Segunda Guerra Mundial. Como afirmaba Ricardo Gullón en 1952, tan sólo había necesitado un cuarto de siglo escaso para ganar a las

[10] Una exhibición peligrosa, *205-235.*

[11] «Aerolitos. *Prefacio de Marcel Bealn*». Indice, *166, 1962, p. 12.*

[12] *También los extractos de su* Diario *pueden constituir una referencia. En este sentido, el día 15 de octubre de 1950 anota: «Compro* El castillo *de Franz Kafka» (p. 76). En 1953 adquiere el* Diario íntimo *(p. 179). Más adelante confiesa: «Paso las noches leyendo cómo han sido las muertes de Kafka y de Rimbaud, de Hölderlin y de Carlyle, mis bienamados» (p. 191). A los pocos días escribirá «Una exhibición peligrosa». Las muestras de admiración, si bien no se prodigan en los años sucesivos, cuando aparecen no dejan de ser significativas: «Con el dinero reservado para pagar al sastre este mes, compro un libro. ¿Tengo derecho de hacer tal cosa? Mi deber es ir a ver al sastre y explicarle todo. Imposibilidad de hacer una cosa tan absurda. Por lo tanto, he cometido una falta pura y simplemente. El hecho es que si pudiera explicárselo al sastre, quizá comprendería. Incluso el sastre me pediría el libro para leerlo: los* Diarios *de Kafka». «Kafka soñaba enormemente. Creo yo. De* eso, *él y yo sacamos* esto». *(p. 277).* (Diario. Vol. I. *Barcelona, Ocnos, 1975).*

[13] *Antonio Beneyto:* op. cit., *p. 402* .

[14] Revista de Occidente, *VIII y IX (1925).*

[15] Revista de Occidente, *XVI (1927) y XXXVIII (1932).*

[16] *«Frank Kafka:* Der Process». Revista de Occidente *XVI, 1927, pp. 385-391.*

minorías literarias y artísticas del mundo entero y para conquistar algunas sólidas cabezas de puente en los reductos mayoritarios[17].

Es importante subrayar que a Kafka se le leyó inicialmente como autor experimental. Fueron en primer lugar los surrealistas quienes se fijaron en su nombre; pero su fama no llegó a universalizarse más que por obra y gracia de los existencialistas, de Jean Paul Sartre y Albert Camus, cuyo éxito mundial en la posguerra difundió por el mundo el nombre del oscuro y genial escritor checo, fallecido veinte años antes, pero que estos herederos habían leído en las pequeñas ediciones iniciales que la infidelidad de Max Brod había propiciado[18].

Por esas mismas fechas posbélicas comienza a experimentar una difusión semejante en lengua española. A este respecto, merecen destacarse los insólitos cuentos de cierto parentesco kafkiano contenidos en *Smith y Ramírez S.A.* (1957) de Alonso Zamora Vicente. La vía americana, que pasaba inevitablemente por Bioy Casares, Silvina Ocampo y, sobre todo, por Borges, venía a asociar la moda de Kafka a la tradición fantástica acuñada en el romanticismo, potenciada por modernistas como Lugones, Horacio Quiroga o Clemente Palma y continuada por vanguardistas como Vicente Huidobro (sin olvidar las conexiones postistas con Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar a través de las revistas literarias argentinas). A principios de los cincuenta ya estaba traducida en Argentina toda su obra y acababa de editarse en España el libro que le dedicara su íntimo amigo Max Brod[19]. En 1945, la *Revista de Occidente* volvía a editar *La metamorfosis*[20] y Guillermo de Torre se ocupaba del checo en su ensayo *Valoración literaria del existencialismo*[21].

La relación puede hacerse mucho más extensa. Debe incluir, al menos, un estudio de Ricardo Gullon[22], y los mencionados de Ory. En 1966, Valbuena Prat podía detectar en la nueva redacción de su *Historia de la Literatura* «la viscosidad obsesionante de las novelas de Kafka, hoy las más leídas»[23].

Más parco en su valoración, Fernando Puig lo consideraba desde la revista *Insula* como un autor raro, pues el público de Kafka, a pesar de lo pasajero de la moda, «había sido —tal vez lo será siempre— sólo éste: el refinado o el curioso o el que nutre de él sus excentricidades. De todos modos, poca gente»[24]. Sin ocultar sus preferencias por Sartre, Puig ponía de relieve la afinidad de Kafka con el existencialismo francés[25]. Si admitía, al margen de las modas, la originalidad del autor de *El proceso*, la reducía a una originalidad puramente literaria: a su absurdo expresivo, del que resultaba «un hilo de palabras que se llama novela». El experimentalismo que implicaba dicho absurdo expresivo sería el aliciente de las primeras lecturas de la posguerra española. Las siguientes se encargarían de afinarla

[17] *Ricardo Gullón: «Recuerdos de Kafka».* Cuadernos Hispanoamericanos, *29, 1952, pp. 215-217.*

[18] *Rafael Conte: «La posteridad negada».* El País, *3-VII-1983, p. 2.*

[19] *Ricardo Gullón :* art. cit., *p . 217 .*

[20] *Franz Kafka:* La metamorfosis (y dos narraciones más). *Madrid, Revista de Occidente, 1945.*

[21] *Buenos Aires, 1948.*

[22] *Ricardo Gullón:* Balance del existencialismo. *Santander, 1961. También: «Conversaciones con Kafka» (a propósito del libro* Kafka me dijo, *de Gustav Janouch)* (Revista, *58, 1953, p. 11), y «La novela española actual»* (Revista, *60. 1953, p. 53)* .

[23] *Barcelona, Gustavo Gili, 1968, IV, p. 834.*

[24] *«Salvamento de Kafka».* Insula, *18, 1947, p. 3.*

[25] *Para añadir que «Kafka presenta una afinidad con el existencialismo. ¡El existencialismo! Ese clavo ardiendo al que ya están agarrados los públicos de la posguerra, unos para entender su desesperación y hallar deleite en sus angustias —otros porque han oído decir que es el camino actual que lleva a la esperanza—, los más porque se han familiarizado ya con esta palabra, que circula por todas partes y que todo lo contagia, aunque, como si se tratase de una creación de Kafka, no lleguen a tener conciencia de en qué consiste y del sentido en que esta actuando.»*

y de valorar, no sólo la seducción del discurso narrativo, sino la de la inquietante cosmovisión que comunicaba.

En Francia —la referencia cultural más familiar para los escritores españoles—, el existencialismo, aunque leyó de forma diferente las obras de Kafka, tanto en su vertiente atea como en la católica, encontró en él al filósofo de la existencia. Sartre y Camus estaban iniciándose en el absurdo al mismo tiempo que en Kafka, al cual consideraron un nihilista y uno de los primeros filósofos del sinsentido de la vida. Sartre había descubierto la *náusea* a finales de los treinta, y Camus el *absurdo,* durante los años de guerra y ocupación. Ory no dejará de levantar acta de estos hechos, como tampoco de las referencias a Kafka de *El mito de Sísifo* (1946) o del capítulo sobre Kafka titulado «La esperanza y el absurdo» de las primeras *Situations* sartrianas[26].

Como señalaba Aranguren en un avisado artículo de 1951, las interpretaciones predominantes de la cosmovisión kafkiana se podían reducir a dos: la «religiosa» —que naturalmente, presentaba numerosas variedades (y a la que, en última término, se adscribía)—, y la «social-revolucionaria» —preferida por los críticos deterministas, muy numerosos y frecuentemente marxistas—, en virtud de la cual, «la obra entera sería una protesta dolorosa contra la alienación del hombre, zarandeado de acá para allá por Poderes deshumanizados, impersonales e irresistibles: la Sociedad, la Iglesia, la Burocracia, la Ley, el Estado...»[27].

Pero no es la compleja exégesis de la obra del novelista checo el objeto de este apartado —exégesis que, por otra parte, cuenta con una copiosa y diversificada bibliografía—, sino la influencia en España como escritura experimental, creadora de ficciones de una extraña originalidad.

En este sentido, Ory demuestra en su documentado artículo que está al corriente de los principales estudios que afrontan esta dimensión, desde Starobinski a Nathalie Sarraute o al influyente entre los postistas Maurice Blanchot, pasando por la *Introducción a la lectura de Kafka* de Marthe Robert, traductora al francés en 1946 del *Diario.* A propósito de la aparición en Francia de las *Obras completas,* Ory vuelve a dar noticia de este hecho y recoge un centón de juicios debidos a ilustres críticos y escritores[28].

Dadas las múltiples y contradictorias respuestas que concita la obra de Kafka, ésta reactiva una serie de lecturas que ahora van a considerarse como afines. Algunas de ellas constituían el mosaico referencial del modernismo, con el que los postistas nunca cortaron su cordón umbilical. Es el caso de los cuentos de Poe, a quien por estos años Ramón Gómez de la Serna está asociando a Kafka, pues «*El Castillo* de Kafka es ya, realizada, la idea de esa aparienciosidad encastillada del índice de los cuentos de

[26] *Carlos Edmundo de Ory: «Veinte años de Kafka en Francia».* Cuadernos Hispanoamericanos, *175-176 (1964). Recogido en* Estelas y Figuraciones. *Cádiz, Diputación Provincial, 1991, pp. 41-48.*

[27] *«Franz Kafka».* Arbor, *71, 1951, p. 227.*

[28] *«El "Nuevo Testamento" de la risa: Kafka —Obras completas—».* Indice, *194 (1965). (Recogido en* Estelas y Figuraciones, *cit., pp. 49-54).*

Poe»[29]. Por su parte, en el contexto de una lectura humana, María Zambrano reincide con agudeza en ese común cuestionamiento de la realidad de las ficciones kafkianas:

> Lo que sucede en *El proceso* tiene también ese aspecto del sueño, parece una pesadilla o una lectura de un autor policiaco que de pronto se ha vuelto loco. Parece como el extremo de algo que se da todos los días en el plano normal, sin que a nadie le extrañe. Es más que un sueño, una novela policiaca abstracta, esquematizada, la culpabilidad pura, la persecución pura. Y recuerda en esto a ciertas novelas de Dostoievski. El genial novelista del pecado y de la redención, nos presenta crímenes que jamás producen la impresión de realidad real, diríamos: pero, en cambio, tienen la virtud de poner al descubierto todos los misterios de una conciencia culpable. El criminal tal vez no ha cometido su crimen más que en el pensamiento, pero es igual, exactamente igual...[30]

Para Rafael Conte, Kafka se ha reencarnado en las diversas radicalidades de la literatura europea de los cuarenta y cincuenta, en el teatro del absurdo o en las novelas de Boris Vian o Maurice Blanchot. Es también el caso de Borges —que tradujo *La metamorfosis* y que quiso ser Kafka—, para quien la diferencia esencial de Kafka con respecto a sus contemporáneos reside en que con ellos uno no está obligado a tomar la referencia ambiental, la connotación con el tiempo y el lugar. Kafka, en cambio, tiene textos, sobre todo en los cuentos —para Borges, superiores a las novelas—, donde se establece algo eterno, ya que «a Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia[31].

Esa atmósfera onírica del mundo de Kafka está presente en los relatos de Ory. A ella, salvando las distancias, podría atribuirse también la experiencia de María Zambrano al leer por primera vez *La metamorfosis:*

> ...quedó fija en nuestra memoria, fija como una obsesión. Su persistencia es como la de ciertos sueños. Cuando están presentes parecen materia deleznable, sin contextura apenas. Están y no están, de tal manera que nos parecen, con estar presentes, que una distancia insalvable nos separa de ellos. En verdad, sentimos que nada tienen que ver con nosotros. ¿Por qué están ahí? ¡Qué extraños son! Y mientras están no creemos en su solidez, creemos que desaparecerán sin dejar rastro, que nada más pasen nos veremos libres de su influjo. Y luego, cuando ya han pasado, los sentimos incrustados en nuestra conciencia, casi formando parte de ella; sentimos que jamás podrán ser olvidados, que su suceso estará siempre pasando y volviendo a pasar y que en cada vuelta, lejos de desgastarse, su fuerza se verá acrecentada. Cada vez tienen más fuerza, porque cada vez son más claros. Es algo muy sutil que solamente conoce el verdadero arte, el más sabio[32].

Lo mismo le sucede al narrador —y al lector— con la visión de «La mujer de los tres trapos», imborrable pesadilla de una mendiga que surge del fondo de una noche negra y lluviosa, y de la que ya no puede desprenderse

[29] *«Edgar Allan Poe, genio de América».* Cuadernos Hispanoamericanos, *23, 1951, p. 323.*

[30] *«Franz Kafka, mártir de la miseria humana».* La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, *194, 1987, pp. 18-19.*

[31] *Jorge Luis Borges: «Un sueño eterno».* El País, *3-VII-1983, p. 3. Sobre su deseo de ser Kafka, aclaraba en este mismo artículo: «Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado «La biblioteca de Babel», y algún otro, que fueron ejercicios en donde traté de ser Kafka. Esos cuentos interesaron, pero yo me di cuenta que no había cumplido mi propósito y que debía buscar otro camino. Kafka fue tranquilo y hasta un poco secreto y yo elegí ser escandaloso. Empecé siendo barroco, como todos los jóvenes escritores y ahora trato de no serlo. Intenté también ser anónimo, pero cualquier cosa que escriba se conoce inmediatamente.»*

[32] Art. cit., *p. 18.*

jamás. Sensación semejante es la que se experimenta ante el héroe de «Basuras», en su búsqueda insensata y maniática de una cartera en una ciudad donde jamás encontraría nada, agachándose maquinalmente para revolver los desechos de un espacio urbano que se ha convertido en una fantástica ciudad de basura. O el clima subterráneo que vive Felipe bajo la alfombra («Felipe estaba en el submundo, inframundo más bien, o aún más exactamente extramundo. Luego se quejó de dolor, de una tristeza honda, hasta sin motivo; de una tristeza vacía e inútil. Se había quedado inmóvil allí, debajo de la alfombra, donde se había metido para no ver a su padre apuntándole con la pistola»)[33]. Un predicador puede exhortar a sus fieles a que se hundan en el fango. Uno de sus oyentes se levanta y lo pone en práctica. Luego se van enterrando mutuamente... Pero, en esta kafkiana parábola del Poder, queda el predicador, quien se marcha del lugar llevando sobre sus hombros el pico y la pala[34].

Es difícil deslindar en estos relatos lo kafkiano y lo que le llega a Ory de otras procedencias como el teatro del absurdo. En este sentido, el ejemplo más representativo es, precisamente, el cuento titulado *Teatro*, donde Bruno y Concha, como Mercier y Camier o Vladimir y Estragón, intentan suicidarse en los raíles de un tren. Situación similar se da en *La espera*, relato en el que un nutrido grupo de visitantes llama sucesivamente a la puerta del piso de quien sistemáticamente se niega a atenderlos. En cambio, espera con impaciencia recibir a un misterioso desconocido, al que algún día sus pasos le traerán por azar hasta su umbral. También en «El desenterrado» o en «La lección de francés».

Lo kafkiano de cuentos como «El equilibrista del hambre» se refleja en «Una exhibición peligrosa», en la que un hombre introduce su cabeza a través de los rotos cristales de una ventana. El cosquilleo masoquista de los afilados vidrios en el cuello y su dominio muscular prolongan esta demostración durante largo rato ante los ojos atónitos de los viandantes. Luego sobreviene un inoportuno golpe de risa, pierde el equilibrio, cae de la silla en la que se apoyaba y los cristales se hunden en su cuello.

Cabe citar además como familiar a la inspiración kafkiana «El loco absoluto», historia de un perturbado a quien los cuidados de la madre le excitan. Se calla, y el loco parece mirarla. Insiste la madre en sus desvelos y el loco le arroja un zapato. O ese José que, con el espíritu de la *Carta al Padre*, se dirige largamente a su progenitor, enterrado en el cementerio. Un hecho sorprendente ocurre a continuación: la voz del padre le pide que le reemplace durante cuatro horas; mientras, él se encarnará en el cuerpo de su hijo. Pero cuando regresa al cabo del tiempo fijado, José no contesta: ha ocupado definitivamente su lugar. Esa fijación en el padre se ve todavía más clara en «Un documento de la desaparición de mi padre»[35].

[33] *«La alfombra»*. Una exhibición peligrosa, *p. 93.*
[34] *«El predicador»*. Una exhibición peligrosa, *pp. 19-25*
[35] Basuras, *127-133.*

Algo hay también de la locura de ese discurso policiaco que señalaba María Zambrano en relatos como «El acto bruto», en el que Jeremías Perro desea hacer algo definitivo en su vida. El crimen de esta ficción existe: se ha asesinado a una silla. O en «La alfombra», donde los asesinos son los asesinados, aunque el desenlace desintegra la pesadilla. O en el discurso del Poder —de *El proceso* o de la «Colonia penitenciaria»— de «La lista». Aquí es el Secretario Mayor del Cielo, con una capacidad de orden y de vigilancia omnímoda (aunque menor que la del secretario privado de Dios) quien, meticuloso funcionario, conoce la lista de todos los seres de la tierra y nadie escapa a su control. Y es que en el acartonamiento estético y en el ambiente represivo de los negros años cuarenta sólo estaban permitidos los apocalipsis interiores y las regresiones a los secretos reductos de la conciencia. El ambiente expresionista que se estaba viviendo en la posguerra española favoreció la adscripción de los espíritus más lúcidos y sensibles a esta vanguardia germana, como modo de encauzar otras sedimentaciones radicales de aluviones de exótica y a veces contradictoria procedencia.

El expresionismo oryano

Como ya se ha apuntado, la sombra de Gregorio Samsa convive en la inspiración oryana con otras presencias fantásticas, en la tradición que arranca de Ludwig Tieck. Rafael de Cózar recuerda a este respeto que ya en este autor aparece la naturaleza como un medio inquietante, extraño, que cobra nuevos sentidos con el verdadero iniciador del relato fantástico moderno: E.T.A. Hoffmann. A él se le debe el distanciamiento del mundo exótico de la magia para acercar lo fantástico al mundo cotidiano. Otro de los principales precedentes de la modernidad es Heinrich von Kleist, uno de los más románticos suicidas del siglo, para quien la alucinación y el mundo del sueño fueron elementos claves de su obra, además de ser uno de los primeros defensores del valor del lenguaje por sí mismo.

Cózar completa esta nómina de estímulos oryanos con Hölderlin, Radcliffe, M.G. Lewis o Sir Bulwer Lyton, los cuales constituyen los precedentes ingleses de la obra de Poe, principal vehículo de la literatura fantástica posterior, papel precursor que ocupan en Francia Charles Nodier y Guy de Maupassant. «Kafka representaría a su vez la culminación de tales fórmulas, pues Howard Lovecraft nos parece más situado en el dominio del terror puro o de la voluntad de provocarlo, lo que no tiene mucho que ver con Ory»[36]. Todos ellos configuran el mundo referencial del expresionismo alemán, que los absorbe a partir de novelas como *Die andere Seite* de

[36] «*El mundo narrativo de C.E. de Ory*» *(en prensa), cuya consulta me ha facilitado amablemente el autor.*

Alfred Kubin (1909) o *Der Golem* de Gustav Meyrink (1915), representativas de un buen número de obras de comienzos de siglo que, conscientemente o no, desembocan en lo fantástico como imagen apenas deformada de una época caótica o como medio de escapar de ella[37]. Por otra parte, películas como *El gabinete del Dr. Caligari* o *Nosferatu* recrearon visualmente de forma imborrable comportamientos de locura y sonambulismo en un mundo de pesadilla que también se trasplantará a la narración. *El gabinete del Doctor Efe* (1931) es la temprana versión en lengua española de Alfonso Vidal y Planas, cuyo caligarismo le sirve de coartada para purgar novelescamente el asesinato en 1923 de su amigo Luis Antón de Olmet. Ory pudo leer también en su adolescencia el solanesco *Tres días con los endemoniados* (1930) de Alardo Prats y Beltrán, los cuentos de *Manicomio* (1931), Hernández-Catá, saludados por el reseñista de *La Gaceta Literaria* como representativa del moderno sonambulismo al uso de la literatura internacional. Ya en la posguerra, *Nosotros los muertos. Relato del loco Basilio* (1948) de Manuel Sánchez-Camargo ofrece afinidades con el sombrío manicomio donde está recluido Mèphiboseth.

También las presencias de la tradición plástica que menciona Cózar (El Bosco, Grünewald, Durero, Brueghel, Arcimboldo, Goya) figuran entre los *dii maiores* que fortalecen los cimientos de la cosmovisión expresionista. De lo que cabe concluir que es a este movimiento vanguardista alemán al que se aproxima la subterránea exasperación de la prosa oryana.

Las circunstancias sociales venían a propiciarlo. Recién acabada la guerra civil, el impacto de abatimiento y rebeldía interior que estaba torturando las conciencias se vería potenciado por el estallido de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias devastadoras. Esta atmósfera favoreció una revitalización del expresionismo. En este sentido, se tiende a considerar la existencia de un expresionismo internacional, cultivado todavía en la segunda conmoción bélica y en los años inmediatamente posteriores. Dicho expresionismo cuenta con referencias de impacto como las de Kafka, Werfel o Thomas Mann, pero también de Malcolm Lowry, Djuna Barnes, O'Neill o el mismo Faulkner de *The Sound and the Fury*, se dará la mano con el existencialismo europeo y el teatro del absurdo[38].

La sintonía con este ambiente expresionista recibió un impulso extraordinario a partir de las largas estancias de Ory en el París de principios de los cincuenta[39], si bien las propias circunstacias intelectuales y vitales del escritor, tal como vienen reflejadas en su diario, no dejan lugar a dudas sobre su inmersión en esta literatura de tiempos de crisis, cuya estética de éxtasis y exasperación demuestra conocer bien en su sugerente artículo «Las ratas en la poesía expresionista alemana»[40].

[37] *F. Courtade; Henri Veyrier:* Cinema expressioniste. *París, H. Veyrier, 1984, p. 45.*

[38] *En la apreciación de este «expresionismo internacional» coinciden la mayor parte de los estudiosos. Sobre su revitalización en los años treinta,* cfr., *Sherrill E. Grace:* Regression and Apocalypse. Studies in North American Literary Expressionism. *University of Toronto Press, 1989.*

[39] *Donde existía, como se ha señalado, una «atmósfera expresionista», lo que no se contradice con la tesis de Palmier sobre el profundo desconocimiento francés hasta tiempos recientes de algunos de los más destacados escritores y teóricos del expresionismo alemán (Cfr. Michel Palmier:* L'expressionisme comme révolte. *París, Payot, 1978, p. 15 y, especialmente, nº 3).*

[40] Cuadernos Hispanoamericanos, *185, 1965. Recogido en* Iconografías y Estelas. *Cádiz, Diputación Provincial, 1991, pp. 175-199.*

Nuevos estímulos se sumaron, derivados de la curiosidad intelectual y porosidad receptiva que caracterizaron al postismo. El mismo concepto de vanguardia defendido por Ory venía a confirmarlo, en la convicción de que, «psicológicamente, un escritor es de *vanguardia* cuando es un revolucionario del hecho estético (...) La vanguardia artística es lo contrario del museo». Para, más adelante, añadir que «todo lo que enriquece, lo que ensancha y abre surcos, produce cambio, fruto nuevo y metamorfosis» o que «la literatura de la transgresión es aquella que contiene crimen. En donde la libertad se confunde con la totalidad...»[41]. Como la imaginación de Kafka, la de Ory es fronteriza con el surrealismo de plásticos y escritores, dentro del que encajan sin dificultad algunas parcelas de su cosmovisión. En común con los surrealistas tiene esa alucinación discursiva, pues, como escribe Groethuysen, «nunca se razona tan bien como en sueños. Nunca se disputa mejor que en el absurdo. Todo es, a la vez, perfectamente lógico e incomprensible»[42]. Por otra parte, la evolución hacia el neoexpresionismo y la abstracción es también perceptible desde los primeros momentos del postismo —la mayoría de sus componentes hicieron compatible la actividad literaria con la pictórica—, con la invocación de los nombres familiares de Giorgio de Chirico, Chagall o Max Ernst. El resultado es un realismo mágico integrador, divulgado ya antes de la guerra desde el atento mirador internacional de la *Revista de Occidente*[43].

Mèphiboseth en Onou (Diario de un loco)

Kasimir Edsmid recordaba a los artistas la conveniencia de que buscarán en sí mismos una imagen del mundo no falsificada por la percepción exterior y, a la vez, sencilla y auténtica. Liberado de la realidad concreta y ajeno a la lógica y a la causalidad, el creador expresionista elige el mundo por una explosión de interioridad. Vive de entusiasmos, de éxtasis que le dan acceso a un conocimiento más allá de la cultura y de la reflexión. Ese es el caso del *Mèphiboseth en Onou* oryano, cuya «explosión de interioridad» desescombra los cimientos del yo en un doble proceso de apocalipsis y regresión. De la cosmovisión expresionista procede esa espontaneidad y ese primitivismo íntimo con el que se sumerge en los estratos más profundos de la personalidad en busca de la esencia de las cosas. El camino no será el del automatismo psíquico, sino el de la intuición bergsoniana, la cual orientará *inteligiblemente* sus exigencias espirituales de auscultar la raíces de su conocimiento de la realidad.

Mèphiboseth en Onou constituye un rito de iniciación intelectual y prosística. Las ambiciones estéticas del joven vanguardista eran las mismas

[41] *«Carlos Edmundo de Ory: Una respuesta a once preguntas».* Diario de Mallorca, *8-VII-1971, p. 25.*

[42] *Citado por José Luis López Aranguren:* Franz Kafka, *pp. 232-233. El propio Ory declaraba esta afinidad electiva, visible en el proceso de su creación: «Como escritor, no me autocensuro visiblemente. Escribo al dictado, las cosas vienen como vienen, a saber si ya pasaron por una censura metafísica. En casos menos pasivos, lo que tacho resulta de un acto de intervención refleja, lógicamente requerido por la reflexión, dentro de un orden de variaciones tecnoestéticas que tiende a conformar el ritmo expreso de una frase o la estructura de una idea. Cambia la literalidad. De ahí que no haya tacha absoluta. Cualquier cosa se puede decir de cuarenta millones de modos. En este aspecto infinito de la escritura sorpresiva, toda autocensura depende de un movimiento sentimental (cobarde) ante la aparición del significado, únicamente en su exterioridad. Cada texto cabal se basta a sí mismo, y es autístico por excelencia.» (En Antonio Beneyto:* Censura y política en los escritores españoles cit., *p. 402). No hay que olvidar, por otra parte, la descodificación surrealista que provocó la poesía postista, significativamente incluida por José Albi y Joan Fuster dentro de la segunda sección de su «Antología del surrealismo español»,* Verbo, *23-24-25 (1954).*

[43] El realismo mágico *de Franz Roh fue traducido por Fernando Vela, activo*

que años más tarde confesaba a propósito de las esculturas de Ferrant, Ferreira, Serra y Oteiza: «Los hombres parecen haber perdido la fe en su propia matriz, en sus sustancias nativas, en sus impulsos frescos y venturosos, en sus fuerzas volcánicas de expresión, en su libre y abierto verbo terrenal y evolutivo, en su visión profética y mágica, en su imaginación enloquecida, en su fantasía, en su espíritu puro, en su salto salvaje... Sólo la inmortalidad nos salvará. Creedlo. Sólo el olvido del vivir burgués, del progreso, de las artes, del mundo contaminado de las fábricas, de muerte, nos salvará. Por eso volvemos a empezar de nuevo, progresaremos hacia atrás. Ya haremos algo que no sabremos qué cosa sea. No ser artistas ni poetas. Contar tan sólo con un alma y una inequívoca ansia de comunicación, de hegemonía plástica y musical, de fenoménicos paisajes.»[44]

Ory tuvo que leer en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*[45] del expresionista Rilke el modo de encauzar esa explosión de interioridad. En el fondo se trataba del diario de un enfermo que, entre las sugestiones que emanaba, incitaba a actos de violencia estética sin par como el de consagrar su obra, «cada vez con mayor impaciencia, cada vez con mayor desesperación, a descubrir entre las cosas visibles los equivalentes de tus visiones interiores»[46].

Sin descartar otras lecturas, Ory asume el esoterismo oriental del mundo narrativo de Herman Hesse, cuya popular novela *Demian* se encontraba en el mercado español desde 1930. No falta tampoco la influencia del conde de Keyserling, autor expresionista que gozó de gran predicamento entre los círculos literarios de los años treinta. Su *Diario de viaje de un filósofo*[47] es un itinerario espiritual y, a la vez, un gran poema interior concebido de forma novelesca[48]. La divisa que lo preside («El camino más corto para encontrarse a sí mismo es dar la vuelta al mundo») se convierte en la angustiosa meta del viaje al fondo del yo de Mèphiboseth y de las geografías no holladas por pie humano alguno en las que desemboca el camino.

Los diarios tienen en común la accidental importancia concedida a esa topografía exterior. El gran viaje de Keyserling pasa por los Trópicos, Ceilán, la India, China y Japón y termina en América del Norte. Pero, ante todo, es un viaje interior, donde, como advierte, «los hechos o la topografía no son nunca un fin en sí mismos, sino siempre meros medios de expresión para un sentido que subsiste independientemente de ellos». Lo mismo que sucede en Ory, las descripciones «más posibles que reales» del místico alemán no enturbian el atractivo fondo de pensamientos y meditaciones. Lo que importa a ambos es alcanzar una nueva dimensión del conocimiento. En este sentido, Keyserling proponía al joven escritor reflexiones como la siguiente:

miembro del círculo orteguiano (Madrid, Revista de Occidente, 1927).

[44] *«Cuatro escultores actuales. Ferrant, Ferreira, Serra, Oteyza».* Cuadernos Hispanoamericanos, *19, 1951, pp. 69-70.*

[45] *Traducidos en estas fechas por Francisco Ayala para la editorial Losada y prologados por Guillermo de Torre. (Buenos Aires, 1941.)*

[46] Ibíd., *p. 94.*

[47] *Madrid, Espasa Calpe, 1928, 2 vols. La Editorial Espasa Calpe publicó varias obras de Keyserling, como* Norteamérica libertada, El mundo que nace y La vida íntima. *De su gran difusion entre los círculos intelectuales de los últimos años veinte da cuenta Angel Dotor y Municio en «El filósofo Keyserling»* (Mirador. Las letras y el arte contemporáneos: 1924-1929. *Madrid, 1929, pp. 208-215).*

[48] *«Ruego al lector de este Diario que lo lea como una novela. Está compuesto, sin duda, en gran parte de elementos provocados en mí por los estímulos externos de un viaje alrededor del mundo; contiene también muchas descripciones objetivas y consideraciones abstractas que podrían muy bien subsistir solas. Y sin embargo, el conjunto representa una creación, un como poema, que surgió de mi interioridad y que es uno con mi interioridad. Sólo quien así lo perciba habrá comprendido su sentido propio»* (Diario de viaje..., *I, 9).*

El alma plástica [del poeta y del artista], que siguiendo la ley de su naturaleza, se transforma a cada nuevo ambiente, no puede nunca vivir demasiado; de cada nueva metamorfosis surge más profunda todavía. Al experimentar por sí misma lo condicionada que, en general, es toda forma, los resortes que mueven a cada individuo, los nexos que los unen, va poco a poco descendiendo al centro de su conciencia, hasta llegar a aquellas profundidades en que mora la esencia. Y una vez que ha arraigado en estos planos subterráneos, ya no corre el peligro de exagerar el valor de ningún fenómeno particular; ya lo comprende todo desde el centro esencial. Esto es lo que Dios hace, desde luego, por virtud de su naturaleza divina. Pero el hombre, para llegar a tal punto, ha de haber recorrido antes todos los circuitos[49].

Esa es precisamente la meta de Mèphiboseth, santamente perturbado como el evangélico loco de Khalil Gibrán o el «loco en Cristo» de Hauptmann. Su locura es la fiebre intelectual que le embarga en ese vertiginoso descenso al fondo de sí mismo, a la búsqueda de ese centro liberador de las contingencias del tiempo y del espacio. Tanto el del habitante de Onou como el del infatigable cosmopolita Keyserling son viajes de aprendizaje, de los que se espera el sosiego final de la autoafirmación.

Sobre la génesis de una novela deslumbrante

En el primer volumen de extractos de los diarios oryanos se asiste al proceso de creación de esta novela deslumbrante. De sus anotaciones periódicas resulta que *Mèphiboseth en Onou* «es una obra escrita y pensada desde 1941»[50]. En 1947 «ya está realmente terminado el *Mèphiboseth*. Sin embargo, no puedo cerrar los ojos ante él. Necesita una revisión»[51]. En 1953 decide dar un título definitivo al libro: *Mèphiboseth en Onou (Cuadernos de un visionario)*. Cuando Eduardo Aunós se lo pide para editarlo, Ory se muestra insatisfecho con esta urgencia[52]. El 20 de septiembre, el libro es rechazado por la censura[53].

Sea por las sucesivas ampliaciones de un núcleo anterior concebido inicialmente con ambiguos propósitos genéricos —lo que reflejan también los sucesivos subtítulos—, sea por el tiempo transcurrido hasta su publicación en 1973, *Mèphiboseth en Onou* evidencia la yuxtaposición de distintas capas constructivas. La novela comienza con un breve prólogo-cuento —«fechado en Roma, agosto 1950»— en el que aparece el cervantino juego del manuscrito encontrado. Ese manuscrito es el «diario de un loco», que el editor se sienta a leer en un bar del Trastevere. Se trata del diario de Mèphiboseth, internado por propia voluntad en un manicomio, que a su vez escribe un diario.

Pero este soporte genérico da un quiebro a partir del capítulo V, donde el diario se convierte en la «carta de un loco», dirigida a su amigo y discípulo,

[49] Diario de viaje..., *I, 18.*

[50] Diario. Vol I. *Barcelona, Ocnos, 1975, p. 201. En un a modo de colofón, se lee al final de la novela: «FIN / de / MEPHIBOSETH EN ONOU / (Versión definitiva de París: 1955) / Este libro, «MEPHIBOSETH EN ONOU», fue concebido como idea en el año 1944, en Madrid. Siendo escrita su primera versión en esa misma época con el título de* «Diario de un loco».

[51] Ibíd., *p. 56.*

[52] *«Me he comprometido a entregárselo antes del día 15 del mes de julio próximo. Redoblaré el trabajo de copia... Y aún tengo que añadir nuevos capítulos. ¿Es posible que me publique este libro de adolescencia?»* (Ibíd., *pp. 205-206).*

[53] *«Mi libro* Mèphiboseth en Onou *impedido de publicación por la Censura. El editor dirige al Jefe de Censura una instancia de petición de revisión. Tengo pocas esperanzas de que lo dejen pasar, ni aun así. Desde Cádiz ya esperaba esta noticia. Hasta llegué a escribir en mi «Cuaderno de un vacunado contra la rabia» (mi cuaderno de viaje): «Mucho me temo, desde esta silla en que estoy sentado, que la censura autocrática de mi retrógrado país no deje pasar mi precioso libro. "No hay mayor ladrón en este mundo que quien nos roba nuestra libertad de pensar", dice un escritor».* (Ibíd., *p. 212).*

el enigmático destinatario Eri. Y, si en la página 55 el narrador había manifestado que «mi libro será como un cuento de hadas», esa definición se trueca dos páginas después por la de «luciferino relato». Por otra parte, desde el capítulo XVIII en adelante, la relación se desliza hacia una anotación de sueños mínimamente desarrollados y desemboca en un discurso «nocturno y demencial», apocalíptico y visionario. Es evidente que de toda esta mescolanza resulta una profanación de las convenciones y de los cánones literarios, que está en el origen de las actitudes vanguardistas.

En fecha tan tardía como la del año 1955 —es decir, cinco años antes de que Ory hubiese ya «cerrado» oficialmente su novela—, se pueden leer en su *Diario* anotaciones como la del día 13 de noviembre:

> A veces veo que *Mèphiboseth* va hacia adelante; a veces, me parece que va hacia atrás. Tengo en la cabeza el libro, pero no en las manos[54].

Y diez días más tarde:

> Contento con *Mèphiboseth*. Hay una mitad del trabajo realizado. Falta otra mitad. Si tuviese un mes de tranquilidad, no digo absoluta pero sí relativa, concluiría este libro que a veces me parece maravilloso. Sí, mi duda, hay cosas en él.
>
> Lo que quiero, en fin, es que *Mèphiboseth* sea una orquestación, un apretado nudo de música o algo así como una piedra sonora en su quietud. Nada de sombras. Un canto concreto y en cierto modo sinfónico; una conflagración de moléculas que danzan en lo invisible.
>
> Hablar de los encantadores de ratas, de los vendedores de aire, de los que ven a Sísifo, de los Ojos que escuchan. Hacer repetir a *Mèphiboseth* estas palabras: «El Ojo escucha». Y los guardadores de calor: el calor de Dios, el calor del Agua, el calor de los ángeles y de las piedras[55].

Durante el mes siguiente, Ory sigue trabajando en su novela, ya que el 8 de diciembre, en París, Maurice Nadeau «se interesea por *Mèphiboseth en Onou* y le pide que se lo lleve cuando lo termine»[56]. Y una de las últimas anotaciones del *Diario,* antes de terminarlo para la imprenta en mayo de 1956, refleja elocuentemente este interminable proceso de escritura:

> Apariciones matutinas de imágenes en carroza legítima; desde hace varias semanas, desprecio el consentimiento embustero de transcribir páginas de insincera literatura; me refiero a mi pobre esfuerzo por dar alguna contextura, sea ideal, sea simplemente coherente en el libro siempre concebido y nunca realizado: Mèphiboseth en Onou...[57].

Esa es la razón por la que *Mèphiboseth en Onou* es, en última instancia, una afortunada excrecencia de los diarios de Ory, verdadero taller de creación de donde proceden también muchos de sus cuentos. En este sentido, cabe señalar que algunas de estas anotaciones son ya propiamente relatos

[54] Diario I, *p. 324.*
[55] Ibid., *pp. 325-326.*
[56] Ibid., *p. 330.*
[57] Ibid., p. *336.*

brevísimos al gusto postista. De los diarios proceden también citas, nombres propios de autores y reflexiones, en una crónica de iniciación y de búsqueda intelectual, con la consiguiente reflexión en torno a esos descubrimientos y al estimulante poso que aportan a la cosmovisión del escritor. Las conexiones con el Mèphiboseth son patentes en casos como el siguiente, del 23 de noviembre de 1955:

> Trabajo en *Mèphiboseth* que se ramifica, se hace un libro largo, gordo y negro (como dijo una vez Paco Nieva), y muy denso y poblado de relámpagos. Amo esta empresa, esta obra, este desideratum. ¿Lo acabaré alguna vez? Repito que lo tengo en la cabeza y ansío darle forma.
>
> Para buscar un dato hojeo cuadernos de mi largo Diario. Encuentro testimonios de mi vida apasionantes de delirio, dolor y sinceridad. Quiero leerlo entero para *verme*[58].

Las conexiones afectan también a la propia esencia del género diario:

> Bueno, ¿cómo no he leído a estas alturas el *Diario de un loco*, de Tolstoi, y el *Diario de un loco* de Gogol? Debo conocerlos para ver si mi *Diario de un loco (Mèphiboseth en Onou)* pertenece a la misma familia[59].

Esta vinculación a los diarios explica el sedimento unipersonal de confesión y de experiencia iniciática de la novela. Es un viaje a Eleusis que, en un principio, se subtituló *Diario de un visionario*. Cabe sospechar que el paso del visionario al loco refleja precisamente el proceso de redacción de este libro, donde la avidez «adolescente» por las fuentes del conocimiento resulta para el propio escritor —con la perspectiva que le proporciona la reescritura de los borradores a unos años de distancia—, un viaje hacia el fin de la noche intelectual. Porque se trata del diario de una búsqueda obsesiva: la de una mente que, ansiosa de la revelación, pasa por la noche oscura y desciende a los infiernos.

Este itinerario místico de aprendizaie es el que explica la heterogeneidad de *Mèphiboseth*. Su núcleo germinal lo constituye un flujo reflexivo empedrado de cristalizaciones en torno a citas, autores y libros, a modo de extractos de diario intelectual. La cábala, la sabiduría alquímica, la Biblia, las culturas orientales y el *Libro de los muertos* o *Les Grands Initiés* de Schuré representan algunas de las incitaciones de ese viaje a la ebriedad cognoscitiva. Así, desde el capítulo V hasta el final, se da una cierta coherencia en la tensión intelectual de la escritura. En este sentido, al comienzo del capítulo IX se puede leer que

> Este libro te confundirá porque es la carta de un loco. Es un libro santo, gordo y negro y sólo puede compararse con la célebre botella flotante que contiene un manuscrito. Si un día arriba a una playa, tendrá que esperar a que alguien la descubra, la saque y finalmente lea. Pero como todos los nobles mensajes embotellados,

[58] Ibid., *p. 325.*
[59] Ibid., p. *327.*

se trata de un mensaje sombrío-bañado de luz, oscuro resplandeciente. En suma: indescifrable[60].

Como tal libro santo —«libro de Job» se llamará en ocasiones—, intenta explorar en las fronteras de la sabiduría humana, concebida bajo la seducción oriental de un estado de plenitud nirvánica y, en la búsqueda, asume los arrestos románticos de un héroe de Carlyle. La locura y la santidad son las dos caras de esa añorada experiencia: «La locura es un ataque de no-ser. Pero la santidad es una locura de ser». En una de las muchas paradojas del libro, *Mèphiboseth* es el iniciado y el iniciador: el que anhela la revelación mistérica y, a la vez, el que cuenta sus cuitas y enseñanzas a su amigo Eri —¿Ory?—, en la primera persona de la confesión epistolar y del tratado sapiencial.

Es posible, por lo tanto, que este «reajuste» novelesco, que convierte el diario en una relación epistolar, adopte la mayéutica que en la famosa novela de Hesse *Demián* utiliza con el joven Sinclair[61], en tanto que el conocimiento de Kafka le conducirá hacia el reajuste final: a ver este *Heautontimoroumenos* como kafkiano y a confinar ficcionalmente su locura dentro de las sombrías paredes de un manicomio. Fue probablemente el descubrimiento del mundo de Kafka el que sumió a Ory en un mar de dudas acerca de la viabilidad narrativa del núcleo inicial y el que le movió a redactar los cinco primeros capítulos, dominados por las excentricidades del director del centro y otros locos, más que por la suya propia.

En realidad, estos cinco capítulos iniciales representan una narración autónoma con respecto al conjunto de la novela. Pocas veces se volverá a hacer alusión a ellos y, en todo caso, las recurrencias a esta situación inicial tendran lugar de un modo episódico. Por lo que no es difícil llegar a la conclusión de que la mencionada situación espacio-temporal de partida evidencia las cautelas del autor sobre la inconsistencia narrativa de su proyecto.

En esta línea de inseguridades y de «arrepentimientos», Ory se sintió obligado a incrustar en el último borrador todo el capítulo IX, verdadero añadido metaficcional para reforzar el sentido del informe palimsesto que tenía entre las manos. Se trata de una declaración de intenciones y de contradicciones y, a la vez, de una parodia de la crítica:

Te voy a confesar en pocas palabras claras, para confundirte, lo que es este libro si de la sola forma se trata. Veamos. La explicación que seguirá son las palabras de una persona atenta al curso de la narración. Piensa en que está leyendo una novela fantástica cuyos héroes son sombras negras que, bien miradas, no son ni sombras ni héroes, sino ratones de tamaño considerable que se arrastran lentos como si no tuvieran vida. Comprende que esto pasa en su cerebro y finalmente redobla tu atención en la lectura. A primera vista dictamina el juicio que te anunciaba —Un pulcro

[60] Mèphiboseth *p. 103. (Ory incluye en la novela las palabras de Nieva tras leer el manuscrito).*

[61] *Hermann Hesse:* Demian. *Madrid, Cenit, 1930.*

y refinado prosista, un purista de tamaño tal vez exagerado. La forma engaña. se advierte una evolución constante en la forma. Un estremecimiento retórico recorre por su léxico. Y he aquí lo sorprendente. De manera inesperada ajusta «su léxico» a exigencias que parecen impuestas a sí mismo como un verdadero castigo. Cierto que delira. Pero, si le seguimos con calma, veremos cómo huyen de la epidermis de sus escritos la insensatez y el ímpetu arrollador para entrañarse y cobijarse en la médula invisible. Mèphiboseth es, por lo tanto, el espejo claro en el que vemos, algo menos clara, la fisonomía soñadora —pero alerta—; apasionada —pero irónica—; desasosegada —pero firme—; loca —pero henchida de cordura—, de un ser en movimiento, que cree y que duda, que pide y se concede él, que ama y destroza, que piensa y niega, que clama y —al mismo tiempo— calla un sin fin de cosas[62].

Y antes:

La locura, eje de las conjeturas de este libro simbólico, se presenta, por una vez, como noción independiente de todo juicio condenatorio, sin que las aseveraciones, incluso bíblicas, con su tono conminativo, alcancen a impedir el ascenso de su vuelo hipotético. La imagen irrumpe ahora plena de irrealidad y el estilo ilusorio con que se desenvuelve su identificable modelo desborda con su contenido devastador las tierras promisorias de la utopía[63].

El juego especular afecta también «al personaje central de la novela: aparentemente, es un loco, es decir, su propio autor», una «grotesca criatura» arrancada de las «cavernas de la naturaleza imaginaria». Unamunianamente, Mèphiboseth no es el protagonista de un diario, sino «la lógica de su mismo Autor que corre duranto todo el libro por un camino tan poderosamente asombroso que no se asemeja a ninguna locura por ser de una locura superior».

El mismo interés que muestra ahora el autor en enfatizar la configuración del héroe y la pertenencia de su *Mèphiboseth* al género novela, se hace patente en el subrayado de un espacio y de una temporalidad nivolescos, transfigurados por la magia del realismo kafkiano. Onou es un lugar imaginario que no existe en ninguna parte. Es la geografía interior de la imaginación desbordada. Por eso el caligarismo de los capítulos iniciales posee una entidad meramente anecdótica. Como se lee al comienzo del capítulo V, verdadero núcleo germinal de la obra:

Estoy en Onou. Es un punto difícil de hallar en el entero mapa. No lo busques en vano como a mí ahora no me busca nadie. El lugar es absolutamente montañoso e impera la Naturaleza desnuda tal una presencia impetuosa cuyos latidos repercuten en el Gran Cosmos.

En líneas generales, es un espectáculo bravío, vale decir, un cuadro de ingentes proporciones que escapa a la regla y al compás. Perspectiva terrestre de profundidades primitivas. Se podría decir solamente que es el Mundo si, olvidando lo que llamamos «mundo», sostenidos en su vértigo, nos bañásemos en el incoloro vaho de la Eternidad.

[62] Mèphiboseth en Onou, *pp. 106-107.*
[63] *pp. 105-106.*

Huelgan las descripciones paisajísticas.(...) Una vez despreciadas las descripciones normales, diré todavía que veo espacios con formas, verdaderos dibujos gigantescos de frágiles vasijas sagradas que los vacíos prefiguran dentro del grandioso juego de montañas. Cristalizado en la visión conceptual, todo prospecto intuido es posterior a las ideales morfologías planetarias. Los espacios son aberturas de luz y cálidos nidos de la Noche. Las montañas, inmensas mamas erectas[64].

Se trata, por lo tanto, de una extraterritorialidad de la imaginación, lograda a partir de una obsesiva transgresión de las fronteras infernales del yo. Este nuevo elogio de la locura tiene mucho de descenso a la propia conciencia, de *nosce te ipsum* y de gimnasia ignaciana, donde el primitivo impulso confesional ha ido quedando progresivamente enmascarado por la fuerza de atracción de las incitaciones espirituales y estéticas esotéricas, expresionistas y surrealistas que han venido enriqueciendo al escritor. En este proceso también ha quedado enmascarada la realidad textual, en una metamorfosis que se inicia en el diario íntimo y desemboca en una ficción novelesca, bajo el estímulo de las cosmovisiones narrativas más extrañadoras de la posguerra europea.

El Ory de *Mèphiboseth en Onou* vuelve a confirmar la estética señalada en su obra cuentística y que, en definitiva, da aliento al conjunto de su obra y está en la base de la narrativa de los postistas: una estética de radicalidades vanguardistas y neovanguardistas, en la que expresionismo supone en ella la raíz primordial de su cosmovisión subjetiva y de su ambiciosa y exasperada escritura.

[64] Mèphiboseth, *pp. 45-96.*

José Luis Calvo Carilla