

cuentista que, a lo largo de dieciséis brevísimos capítulos, y ante el requerimiento de un grupo de niños, teje, desteje y comenta una historia¹⁰.

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 humana¹¹. 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 1965¹². 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 Beal». Índice, 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.

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.»

minorías literarias y artísticas del mundo entero y para conquistar algunas sólidas cabezas de puente en los reductos mayoritarios¹⁷.

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 herejeros habían leído en las pequeñas ediciones iniciales que la infidelidad de Max Brod había propiciado¹⁸.

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 Brod¹⁹. 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 Gullón²², 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 francés²⁵. 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

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* sartrianas²⁶.

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 escritores²⁸.

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—». Índice, 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

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.

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 textura 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 sabio³².

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