

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 pala³⁴.

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, meticoloso 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 respecto 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 ella³⁷. 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 conmovición 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 absurdo³⁸.

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 cincuenta³⁹, si bien las propias circunstancias 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. Paris, 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. Paris, 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.*

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 auténtico 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

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 neoespressionismo 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 pro-sística. Las ambiciones estéticas del joven vanguardista eran las mismas