

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 rescaldo 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-Arroyo¹.

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 desapercibida².

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 absurdo⁵. 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 suelo⁸.

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.