Los cuentos de Carlos Edmundo de Ory

José Manuel García Gil

Cultivado en todas las épocas y literaturas del mundo, el cuento ha constituido siempre uno de los géneros literarios que ha gozado de mayor aceptación por parte del público, aunque en España se le haya dado la espalda y no tenga la vitalidad y la significación que en otros países. Ya en los años cincuenta, en el café Gijón se

decía: "novela grande ande o no ande". A pesar de todo, en nuestra posguerra, cuando Carlos Edmundo de Ory comienza a escribirlos y publicarlos, el cuento es, si no el gran género literario, al menos uno de los más practicados. Repasemos si no la nómina de autores y libros: Jorge Campos (*Tiempo pasado*, 1956), Francisco García Pavón (*Cuentos de mamá*, 1952 y *Las campanas de Tirteafuera*, 1955), Ignacio Aldecoa (*Vísperas del silencio*, 1955 y *Espera de tercera clase*, 1955), Ana Mª Matute (*Los niños tontos*, 1956), Miguel Delibes (*Siestas con viento sur*, 1957), Julián Ayesta (*Helena o el mar del verano*, 1952) o Rafael Sánchez Ferlosio (*Industrias y andanzas de Alfanhuí*, 1952) –estas dos novelas, en realidad, son conjuntos de cuentos dotados de extraordinaria unidad-. En esos años, además, acogen cuentos la mayoría de las revistas y diarios españoles (*Arriba, Fantasía, El Español, La Hora, Vértice, Escorial, Revista Española*...) que aglutinan y dan voz a un grupo de autores -entre los que se encuentra Ory- que comienzan a hacerse un nombre como escritores dedicados expresamente al cuento (Fraile: 1971). Sin embargo, el interés de críticos y editoriales por el cuento de posguerra no ha estado a la altura de su importancia, ni mucho menos, y hasta, "acéfalamente", se ha conspirado contra él en beneficio de otros (Fraile: 2000).

En esa línea, los cuentos, una de las facetas más interesantes del conjunto de la obra de Carlos Edmundo de Ory, constituyen la parte menos estudiada y conocida de la misma. Hasta ahora no han recibido ni una mínima parte de la reflexión crítica (con las excepciones de José Luis Calvo Carilla y del desaparecido Rafael de Cózar) que ha merecido su poesía y es reveladora la ausencia de referencia alguna a su prosa en cualquier estudio sobre la narrativa española de los últimos cincuenta años. A ello se unen su desconocimiento por parte de los lectores no especializados y sus contadas inclusiones en antologías españolas de la segunda mitad del siglo XX: en 1959 fue incluido, por mediación de su paisano Ramón Solís, en el libro *Cuentos de la joven generación* del hispanista norteamericano William H. Shoemaker, y luego en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos 1936-1966* de Francisco García Pavón en 1971; en *Diez narradores españoles* de Antonio Beneyto en 1977; en *Narradores andaluces*, de Rafael de Cózar en 1981, y en *Cuento español de Posguerra*, de Medardo Fraile en 1986. Y poco más. No obstante, alguno de sus libros podría figurar entre los diez mejores libros de cuentos españoles del siglo XX, por valor histórico y literario, como dejó constancia de ello la revista *Quimera* en un número dedicado en el año 2004 al *Cuento Español en el siglo XX*.

Quizás Carlos Edmundo de Ory no estuvo nunca en ese escalafón literario por la construcción de un mundo imaginativo muy personal. Confeccionado a

partir de algunas obsesiones, de manías que tienen que ver con una personalidad curiosa, anacrónica y descolocada, deslumbra por su hondura y originalidad. Pero, marcado por una cierta negrura, exige casi siempre un especial esfuerzo por parte del lector. A pesar de ello, trataremos de demostrar que es uno de los grandes escritores de nuestra lengua y que fue un adelantado en su tiempo.

Su primer libro de cuentos, *Kikiriquí-Mangó*, es un libro que, lejos de prosas localistas y costumbristas, introduce a través de fuentes creadoras inusitadas, una cierta modernidad en la narrativa de la época. Ory había acumulado, en la biblioteca de su padre y por cuenta propia, lecturas muy modernas para lo que se estilaba en la España de entonces. Fuentes que incluyen desde Nietzsche o Carlyle, hasta Dostoievski o Faulkner, pasando por los autores hispanoamericanos, modernistas y decadentes. Él absorbe todas estas influencias, síntesis de sus muchas lecturas, y les da una impronta personal. No hay un escritor que sea absolutamente original, pero Ory aprende cierta manera de organizar todo ese bagaje y de volverlo creativo.

Como la realidad era, en medio de ese Madrid de represiones y mezquindades, una materia aburrida, Ory tuvo que inventarse otra realidad paralela. Así, la ficción se convertiría en su tabla de salvación, la ocasión de crear un espacio atemporal donde seres humanos, sin madera de héroes, deslumbraran con su ternura, pero donde también mostraran ese pequeño monstruo que llevamos escondido en nuestra conciencia. Lo cierto es, con respecto a su narrativa, iniciada en plena posguerra, que al lado del realismo entonces de moda, el suyo se diferencia absolutamente por ser imaginación real. Tratando de este asunto, Aurora de Albornoz dice así: "Si en la poesía de Ory la imaginación nunca falta, acaso en su narrativa late con más fuerza aún. (...) A través de sus relatos logra Ory crear magistralmente un mundo de sueño, de pesadilla en el cual el lector se siente plenamente cogido" (Albornoz: 1973). Citando a Ory, junto con algunos otros escritores "imaginativos", concluye el comentario: "He querido sólo mostrar que la imaginación no desapareció totalmente en la literatura de posguerra", aunque afirma que "en general nuestra narrativa se limitó a la mera reproducción. Hay excepciones, sin embargo" (Albornoz: 1973). Pero sólo encuentra dos, aparte de la narrativa de Ory, y son Rafael Sánchez Ferlosio, gracias a su *Alfanhuí* y Ana María Matute, gracias a *Los niños tontos*.

Excepciones que se insertan, más o menos claramente, en la órbita de la literatura fantástica, que ha tenido en el relato su máxima expresión desde el siglo XIX: la alucinación, el sueño, la magia, la relación entre la vida y la muerte, la fusión de los planos del sueño y la realidad, fantasmas y aparecidos, los fenóme-

El poeta y la flor (Cádiz, años 80)

nos inexplicables, la transmutación del espacio y el tiempo o el ámbito de la locura son aspectos habituales en este tipo de obras: una suerte de almacén de curiosidades de la literatura que no tenía, a mediados de siglo, público consumidor en nuestros pagos, interesados como estaban los lectores en la cultura dominante del realismo popular y del naturalismo descriptivo naturalista.

En esas coordenadas, al margen de las tendencias convencionales, se mueve Carlos Edmundo de Ory, el narrador más importante de la primera hora del postismo. Su primer cuento publicado, *La mujer de los tres trapos* ("La Cerbatana", 1945), supone el comienzo de una intensa labor cuentística. Sobre la misma, le escribía Juan Eduardo Cirlot, al conocer sus primeros relatos, el 15 de mayo de 1946: "Tu *Lamentación (sorda de María)* me parece magnífica. Para ser genial sólo le

falta el que no existiese el precedente de Maeterlinck que ha agotado ese estilo. En *La mujer de los tres trapos*, sí, eres genial (yo no uso casi nunca ese adjetivo)..." "No se pueden tener menos de veinticinco años y escribir esto (...) sin tener promesa de genialidad en las venas"

Aunque había publicado un pequeño volumen, *El bosque* (Santander, 1952), con sólo un par de textos, en una colección en la que ya estaba Cela, es *Kikiriquí-Mangó* su primer libro de cuentos y, en cierto modo, el más importante. Treinta y tres relatos reunidos en un volumen de cerca de trescientas páginas. Lo publicó la colección El Grifón, en Madrid, en 1954, bajo los auspicios de un antiguo ministro de Franco y por entonces presidente del Tribunal de Cuentas, su mecenas y amigo Eduardo Aunós.

El libro aparece el 14 de junio y dos días después, según anota en su Diario, su amigo Juan Eduardo Zúñiga va a su casa: "Hablamos... He visto su satisfacción por mi libro. Ha leído las primeras páginas y me dice: ¡La caraba! ¡La caraba! No es un libro para los españoles, ni para España... en estos momentos."

El 24 de junio -continúa en su Diario-, le llama Alejandro Busuioceanu a las 9 de la noche: "al hablar de la congruencia de modernidad de mi libro, encuentra Alejandro el triple reflejo del cine, de la música de Schoenberg y de la ontología moderna (fenomenología). Está muy bien visto. Alejandro dice que yo soy el último grito en literatura."

Anota después, el 6 de julio de 1954: "Fernando Quiñones viene a verme al parque. Ha escrito un artículo a propósito de *Kikiriquí* en un diario de Cádiz: "Este libro –digo lo que me da la gana, Carlos de los demonios, rayos que te coman- ha tenido Eduardo Aunós que "sacárselo" literalmente como volumen de la nueva colección El Grifón, en cuyo repertorio figuran obras de Nerval, Angelus Silesius, T.H. Hoffmann, etc. Los 33 cuentos de *Kikiriquí-Mangó* –título de uno de ellos- hacen feliz amalgame de calidad. En algunos a Carlos, el inclasificable, se le van las cabras del pensamiento considerativo, y filosofa largamente, hasta el deliquio. Otros son como una descomunal carcajada. Los más lloran. Todos cuentan y están llenos de poesía, de dolor, de fuerza y vivacidad. Recordamos a Kafka, a William Faulkner, al Bosco y a Wladimir Paratz –autor por descubrir aún-. Recordamos, sobre todo, a Carlos Edmundo de Ory..."

Gabriel Celaya, en carta de 6 de agosto de 1954, le dice: "Tu libro es un estupendo aparato de captación de "poesía real". Llamo "poesía real" –poesía no literaria- a eso que la gente cualquiera encuentra en los folletines, en la música de jazz, en La Codorniz, en la liturgia católica, etc. ... algo hay ahí de emocionalmente primario, de irrebatible, de idiotamente sacro y brutal.... En *Kikiriquí* hay mucha

magia material. A mí me han encantado, en el sentido literal de "encantamiento", porque es un libro fabuloso, comprensible e incomprensible, fantástico y andrajoso como una barraca de feria, sencillo en lo sorprendente, inverosímil como la evidencia y, en fin, pletórico de eso que llamo poesía real: la poesía de los grafitos, la de las canciones mecánico-paranoicamente deformadas por los niños, la de las blasfemias como cataratas, la de los circos, y las casas de putas, y las películas de episodios que, ¡ay!, ya no se proyectan..."

En elogiosos términos también, escribía Joan Fuster en un artículo publicado el 3 de abril 1955 en *Levante* de Valencia, con el título, "Ory, loco de una sola pierna", tomado del aerolito del propio Ory: "Loco de las dos piernas, el loco; loco de una pierna, el poeta": "A los cuentos de Ory ha trascendido la fantasía y el misterio que entonaban sus poemas. (...) fantasía y misterio, y como consecuencia una fuerte voluntad de simbolismo, aparecen encarnados en personajes, en anécdotas, en todo un mundo creado, con una consistencia humana impresionante. (...) Los tipos que Ory ha escogido, cuya aventura nos cuenta, pertenecen casi siempre a esa zona de humanidad que bordea el desequilibrio mental. (...) No se trata de historias de manicomio. Sus personajes sólo se distinguen del llamado hombre común en que son su proyección agrandada... (...) La intriga de los cuentos de Ory será desaforada o banal. Su efecto final es evidenciar la fragilidad interna de ese trágico pelele abandonado que es el hombre. (...) Se piensa en Kafka..."

También, sobre *Kikiriquí-Mangó*, copia carta de Francisco Nieva en el Diario, el 3-4 de julio 1956 (3 y 15 de la madrugada): "... Querido Carlos: He recibido tu libro y lo he leído enteramente, como si no te conociera ni conociera los cuentos que lo componen; todo ello para ver qué efecto me hacía. Hay cosas magníficas, Carlos; yo no sé qué extraña medida tienen tus frases cuando escribes cosas simples, cuando no tratas de ser demasiado analítico ni poético. Si escribieras una especie de novela corta así, en ese estilo un poco tartamudo de criatura escogida, miedosa, fantástica, sería una maravilla. Yo espero mucho de ti, yo tengo la seguridad de que no tardarás en ser para todos el gran escritor español... "

Todos sus libros posteriores de cuentos tomarán este *Kikiriquí-Mangó*, lleno de las alabanzas citadas, como nave nodriza para construirse a partir de él, quitando y añadiendo nuevos relatos. A partir del mismo, publicará, *Una exhibición peligrosa* en 1964 –con más de la mitad de los relatos provenientes de *Kikiriquí*, con leves variaciones-. Y luego, *El alfabeto griego* (1970), *Basuras* (1975) y *Cuentos sin hadas* (1999), que recoge la mayoría de los textos publicados en libros anteriores. Sin ser exactamente un libro de relatos, *La memoria amorosa* (2011) reúne prosas poéticas que son evocaciones de sí mismo en los lugares de su vida. Y si nos pone-

mos, la novela *Mephiboseth en Onou* (1973) podría entenderse como un mosaico de relatos.

En cuanto a las influencias más relevantes de toda su narrativa, la máxima referencia que siempre se le señaló, Kafka, a quien Ory dedicó dos iluminadores artículos en 1964 y 1965 y varias entradas en su Diario, no es quizás la más acertada. Quizás el gaditano sea más kafkiano que lo que su obra pueda estar influida por Kafka. Algo que ya señaló, acertadamente, Juan Ángel Juristo: "la pesadilla de Ory es de otra índole, de otra condición" (Juristo: 2007), y antes Medardo Fraile, quien afirmó que, en cualquier caso, era un Kafka "diluido, aguado" (Fraile: 1971). Su mirada, su estilo, se perfila de modo mucho más barroco, con una persistencia en imágenes envolventes que remiten a un mundo de absurdo, donde locura y muerte se dan la mano y donde perviven imágenes que vienen del ensoñamiento romántico y surreal, cómo no, pero también de un ensimismamiento que tiende a una inquietud del que sabe ya del horror de los tiempos modernos (Juristo: 2007). Muchos de sus relatos, escritos tras Guerra Civil y luego la Guerra Mundial, con su rastro de muerte y devastación, se orientaron así hacia actitudes que pueden calificarse de expresionistas. Un ambiente expresionista que se estaba viviendo en la España de posguerra y que favoreció la adscripción de los espíritus más lúcidos y sensibles a esta vanguardia germana (Calvo Carilla: 2012) y al surrealismo y a la abstracción, perceptibles también desde los primeros momentos del postismo. Pero hay que pisar con cuidado, pues calificar la prosa de los libros de Ory de postista, es caer en el puro reduccionismo. Y hablar de narrador surrealista, errar en el blanco. En sus cuentos, hay mucho más. Ory era un narrador ecléctico y complejo.

De ahí que sean perceptibles otras interferencias, como la de los cuentos de Hoffmann. Como él, Ory mezcla fantasía, recuerdos y sueños y transforma los espectros del desequilibrio en bella literatura (Cózar: 2001). Pero también respiran otros modelos: el Gustavo Adolfo Bécquer de las *Leyendas* y el Pedro Antonio de Alarcón, autor de las *Narraciones inverosímiles* (1882). La lista de precursores incluiría, además, desde Shakespeare hasta Novalis, pasando, por los *Cuentos de un soñador* del irlandés Lord Dunsany y sus continuadores, que instruyeron al escritor gaditano en las artes oníricas. En el caso de Edgar Allan Poe, Ory "no escupe a la cara" del norteamericano, consejo malsano de los surrealistas, sino que, como él, transforma el irracionalismo en romanticismo. No obstante, en el modo de ver lo anecdótico, lo cotidiano, Ory está más cerca de Hoffmann que de Poe (Cózar: 2001). El mundo mágico, insólito, terrorífico en Poe es más cerebral y

efectista, pero Hoffmann solía acudir a lo cotidiano para resaltar lo extraordinario, el elemento fantástico, y su mundo resulta por ello mucho más desconcertante.

Luego habría que subrayar la influencia del existencialismo francés. Sartre descubría *La náusea* a finales de los años 30 y Camus el absurdo durante los años de guerra y ocupación. Ambos consideraron a Kafka un nihilista y uno de los primeros filósofos del sinsentido de la vida. Ory no dejará de levantar acta de estos hechos y de su consideración. Precisamente, desde Chosica (Perú), en carta de 20 de septiembre de 1957, escribe por segunda vez a Camus en relación con sus cuentos y la posibilidad de publicarlos en Francia: "El propósito de esta carta es el de rogarle encarecidamente se interese en leer los tres cuentos (*El loco absoluto, Semejantes* y *La lista*) que le adjunto que forman parte de un libro que está traduciéndose al francés. Quisiera saber si merecen su aprobación, y si tal es el caso, los haga publicar en alguna revista francesa, con objeto de que mi nombre se conozca antes de que un editor se decida a publicarme." Durante su estancia en Perú (1957-58) y a su vuelta a París, Ory acaba convenciéndose de que es en la narrativa, mucho más que en la poesía, donde puede alcanzar mayores logros literarios fuera de España. Así, en estos años 50-60, serán traducidos y publicados sus cuentos en Alemania, en Suecia, en Suiza, en Italia o en Francia.

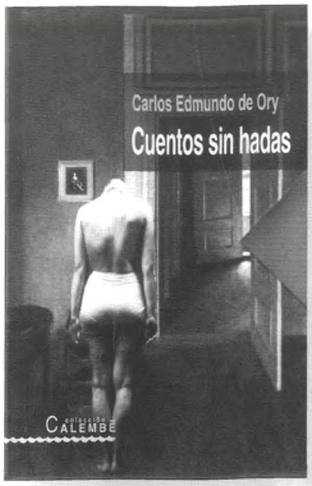
En otro orden de cosas, dos fuerzas complementarias mantienen en un raro equilibrio emocional su narrativa. Una fuerza centrípeta, la ternura, que provoca adhesión íntima, cercanía; y otra centrífuga, el humor, que le permite distanciarse de sí mismo. Resultaría absurdo subestimarlas. Son rasgos del hombre y del escritor, muy presentes en sus cuentos. La ternura le lleva a acariciar de un modo especial las cosas, la literatura, el amor o la muerte. También da una impresionante consistencia humana a los fantasmas, vagabundos, locos, amantes y suicidas que aparecen. Así, la angustia, la soledad, la pobreza, el dolor, la fatalidad o incluso la crueldad, Ory los hace aparecer con tal recogimiento, con tal reverencia, con tal respetuoso reconocimiento de la fragilidad de la vida, que el mundo contemplado bajo su sensibilidad, aparece visto desde ese ángulo distanciador propio del que realmente los padece. Porque la ternura es la modulación de su fuerza. Y eso, aun en los cuentos más duros o siniestros, como *El predicador*, donde los miembros de una secta se entierran los unos a los otros y cavan sus tumbas. Pero lo es sin ensañarse, sin obcecación ni alevosía. Lo es con esa especie de carencia de alma con que los niños juegan aparatosamente. Temibles pero inocentes.

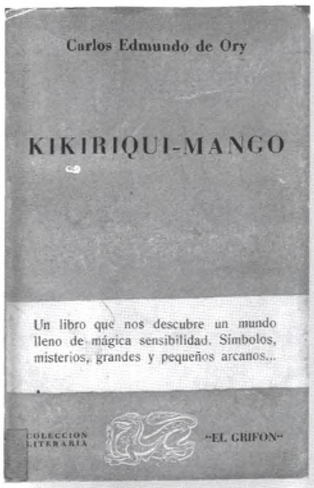
La segunda fuerza, el humor, aparece impregnado de absurdo. Es sutil, apenas una insinuación latente en el texto, un pálpito casi secreto, pero ahí está. Antídoto contra la cursilería y contra el tremendismo melodramático. Hay risa

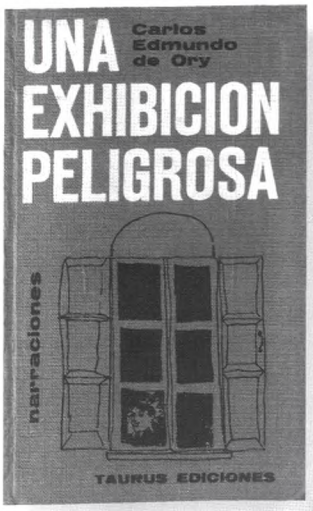
detrás de una mueca amarga. El humor, que no tiene por qué ser incompatible con lo fantástico -*El fantasma de Canterville* de Oscar Wilde, por ejemplo-, aparece en el relato de *José en el camposanto*, cuando el personaje ante la tumba del padre habla con este, muerto hace años: "los cigarrillos a medio fumar que te dejaste en la cajita de cartón de las tarjetas de visita, no pudiendo aguantar, me los fumé (...) Los muertos, ¿gastáis tabaco?".

Sus cuentos, por tanto, en ese equilibrio o desequilibrio de fuerzas, no son más que un acercamiento distinto al tema capital de su obra: la mirada paciente y amorosa sobre todas las cosas y personas que nos rodean. La mirada 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. En *El mar*, por ejemplo, un niño enfermo quiere que le traigan a su casa toda la inmensidad marina. Efectivamente, los relatos de Ory tienen algo de instantáneas enfocadas desde la lejanía de la infancia o el filtro del sueño, la recreación o reinvención de ausencias y de vidas imposibles. De ahí que no muestre interés por la verosimilitud, por la relación con la realidad. En sus ficciones, la fantasía y toda la imaginería vívida y asombrosamente detallada de los sueños son dobles del mundo real.

Existe, además, un grupo de cuentos –los últimos, sobre todo- que pertenecen a la corriente existencialista de la narrativa intelectual. La narrativa como un método de conocimiento del ser, de lo real por el pensamiento. Forma híbrida, como diría Sábato, porque participa de la razón y de la intuición, del sujeto y del objeto, del consciente y del subconsciente como todo arte, pero de un modo aún más complejo porque su instrumento es el lenguaje. En este sentido, escribir estos cuentos era para Ory un







entrenamiento existencial. Un ejercicio mental duro: dejar de contar historias, para empezar a narrarnos a él mismo.

En otros, el absurdo se erige como uno de los temas principales. Pero no un absurdo pesimista y crítico como pudiera verse en la obra de Beckett, sino quizás más desenfadado y burlón, como tiene lugar en Ionesco o en Virgilio Piñera. Absurdos son los planteamientos de cuentos como *Teatro,* donde Bruno y Concha intentan suicidarse una y otra vez en los raíles del tren sin llegar a conseguirlo o *La espera,* relato en el que un nutrido grupo 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. Recuerda este Ory a *El ángel exterminador* (1962) de Buñuel y al grupo de elegantes y educados burgueses que pretenden marcharse de la cena de gala y no pueden abandonar el comedor aunque no haya obstáculo aparentemente que lo impida. Por algún misterioso motivo permanecen allí. Elementos surrealistas aparte, ambos relatos pueden verse –y es también un rasgo que marca su personalidad- como una metáfora de la duda o de la imposibilidad de decidir.

Hay otro grupo de relatos en los que se narran pesadillas. Hasta el lenguaje tiene pátina antigua o descuido lógico, incluida la invención de alguna palabra, con una extraña sintaxis, oscilante entre la torpeza y la gracia, que, a veces, van juntas. Ory parece estimulado por la encarnación misteriosa de lo irreal (Fraile: 1971). Es el caso de *José en el Camposanto* y *Una exhibición peligrosa* que, con su humor y posible simbolismo, son dos cuentos característicos de Ory. La misma sensación angustiosa de cuentos como *El equilibrista del hambre* de Kafka se refleja en *Una exhibición peligrosa,* en la que un hombre introduce su cabeza a través de los cristales rotos 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 hasta que la cabeza cae a la calle.

O en el citado *José en el Camposanto* donde, con el espíritu de la *Carta al Padre,* el hijo vivo 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 para que éste vaya a resolver asuntos que atañen a su muerte, mientras él queda sustituyéndole en la tumba. Pero cuando el padre regresa,

José dentro de la tumba no contesta: ha ocupado definitivamente su lugar. Esa fijación en el padre se ve todavía más clara en otros cuentos como *Un documento de la desaparición de mi padre*. También familiar a la discutida inspiración kafkiana podría ser *El loco absoluto*, historia de corte también autobiográfico, protagonizada por 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.

En cambio, hay relatos con el candor y la sencillez del cuento tradicional. En *El pescador enfermo*, un pobre pescador, que traía dos truchas en su red, 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. Este cuento, recuerda, más que ninguno, al *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio, y como en aquel, late lo que luego se conocerá como realismo mágico.

Algunos relatos se corresponden, como hemos visto, con episodios de su propia vida. Amables como *El robo del saxofón*, donde una historia sobre la adolescencia deriva en una trepidante y rocambolesca aventura. Amargos, como *El paquete postal*, donde el protagonista es incapaz de envolver un paquete con hojas mecanografiadas y su mujer no le ayuda. Este relato hace referencia a los últimos momentos de su tortuosa relación con Denise, su mujer, y a su fragilidad para resolver cuestiones que a otros no les cuesta demasiado. Hay que observar que la alianza entre realidad y literatura, entre lo vivido y lo contado, entre autor y personaje, se convierte en ellos en un matrimonio tan inquebrantable como tambaleante. Nadie puede poner la mano en el fuego por la autenticidad de esas historias, porque los episodios de la propia vida pueden ser espejos cóncavos de los que no hay que fiarse.

A veces lo sorprendente de todos estos cuentos no radica en el golpe de efecto inesperado, sino en que no esperamos que suceda, es decir, lo más lógico, lo obvio: que el hombre de la ventana termine con el cuello cortado, o que los fieles cumplan a rajatabla lo que el predicador les pidió, o que las truchas del pescador aparezcan muertas en la cazuela. Por eso, cuando rozamos el absurdo, este no procede de la invención creativa, sino del mismo contexto cotidiano y dentro de una anécdota más o menos vulgar a la que se le saca las aristas mágicas, sin caer en el truco de la trascendencia, del dramatismo. La extrañeza sobreviene de modo

imperceptible a partir de un limitado número de recursos sabiamente administrados (un flujo informativo neutro, unos diálogos triviales, un esfuerzo por reprimir todo deseo de exotismo, el protagonismo de lo obvio y en la adecuada dosificación del absurdo susceptible de tender en torno al héroe cotidiano un cerco enrarecedor e inquietante) (Calvo Carilla: 2011).

En las narraciones se cuela el misterio para rescatarnos de la grisura de la vida cotidiana. Pero, todo eso no tiene en Carlos Edmundo de Ory nada de sobrenatural, de mágico, o de esotérico; por el contrario, ese sentimiento era natural en él, ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, era en él poco extraordinario. El estilo no es solamente la forma en la que uno escribe, sino en la que uno vive, come, camina y piensa. Por eso, es en los relatos donde mejor se evidencia una cualidad especial de Ory, su modo de ver, la óptica visionaria, que convierte en fantástica una anécdota elemental, cotidiana, tal como hacía el personaje alquimista de la novela de Rodrigo de Ribera, *Los anteojos de mejor vista* (1625) cuyos cristales le permitían ver la verdadera realidad que se esconde tras la apariencia.

Su Diario íntimo nos brinda una perspectiva privilegiada para conocer el proceso creador de sus novelas y cuentos. Escribe Ory el 21 de junio de 1957: "las ideas de mis cuentos me aparecen siempre de súbito, surgiendo del sueño de un solo golpe; me despiertan cuando duermo o en el mismo momento de despertar me sacuden con su impulso. Aparecen completas, en nudo, sin principio ni fin, en el aire, pero pesadas y, por así decirlo, visibles..., como síntesis imaginativa preconcebida. Puedo llamar a eso iluminaciones de relámpago. Todo lo que yo he escrito, en particular mis cuentos, se debe a un previo trabajo inconsciente o "trabajo subterráneo" en las esferas del sueño. Sale a flote cuando le doy expresión". El relato existe así y se constituye antes del proceso de escritura, tiene entidad y el lenguaje le dará cuerpo."

"La inspiración es traicionera", había anotado el 5 de abril de 1949. Y continúa: "La inspiración, no dice nunca que está, que llega, que ha llegado. Inútil es servirse de la inspiración para inspirarse. Lo que me ocurrió con mi cuento *El desenterrado* reviste un carácter similar a la concepción sorda, pero penetrante, del oído de la inspiración. Oí unas palabras de todo punto extrañas y ajenas a la lógica del momento. Las oí, y sin desviarlas de la zona irreconocible fabriqué mi cuento: una narración inconsciente que participa de aquel empuje inicial, impronta de una inspiración súbita. Sí, creo que era un impulso psíquico que se manifestaba en el misterio del verbo. Luego, a la zaga de una extraña pasión de palabras, bajo ese rito fueron naciendo aquellos

pensamientos que no se apartaban de la atmósfera del pensamiento germinal, tan oscuro."

No se puede ser escritor de cuentos, ni siquiera de cuentos malos, sin un conocimiento profundo de ciertas herramientas técnicas. Si para los poemas Ory era mucho más intuitivo y emocional, la narrativa le exigía esfuerzo y trabajo frente a la máquina de escribir: romper muchos papeles, cortar y pegar en abundancia. Sus cuentos, aun en una apariencia de espontaneidad, responden a una rigurosa organización y ofrecen evidentes testimonios de la construcción de un estilo narrativo personal y de una compleja y riquísima personalidad literaria (Juristo: 2007).

Se impone, finalmente, no sólo realizar el corpus completo de sus cuentos inéditos o no recogidos en libro, sino también un exhaustivo seguimiento de las probables transmigraciones textuales (de diario a novela, de novela a cuento) (Calvo Carilla: 2012). La obra de ficción de Ory no es muy extensa, pero se encuentra diseminada, por lo que seguir su rastro o tratar de compilar todos sus relatos es una tarea complicada. En este sentido, existen, al menos, dos volúmenes de cuentos inéditos. A Félix Grande ya le escribe desde Amiens, el 15 noviembre de 1969 para decirle que su libro *Cuentos de la dicha y el miedo*, por necesidad urgente de dinero, acaso lo mande al Premio Leopoldo Alas de la editorial Rocas de Barcelona, aun ignorando la cantidad y la calidad de la edición. Años después, en enero de 1973, le manda a J.J. Armas Marcelo dicho libro encuadernado para Inventarios Provisionales. Pero nunca llegará a publicarse. Además, como beneficiario de una beca de creación literaria en el extranjero, de la Fundación Juan March, de septiembre de 1973 hasta agosto de 1974, Ory escribe la colección de cuentos *Del aquí*, siendo Director Gerente de dicha Fundación José Luis Yuste, que el 19 de enero de 1975 le escribe y le dice que examinará las posibilidades de publicación como libro completo, lo que tampoco ocurre. Estos dos libros, independientemente de que pueda haber cuentos que se repitan en uno y en otro, continúan inéditos.

En mi opinión de entusiasta lector de Carlos Edmundo de Ory –y este texto me ha dado la ocasión de releer muchas cosas suyas, volver a sus cuentos, ojear sus diarios, picotear su correspondencia- uno de los tesoros mejor escondidos de su obra lo constituyen precisamente sus relatos. Sería de desear que si Ory va ocupando, poco a poco, un lugar definitivo en las letras españolas, por encima de la oportunidad y en nombre exclusivo de una calidad y una dedicación permanente a las letras, no se repita el error de siempre y en dicho lugar caiga en injustificado olvido su narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

ALBORNOZ, Aurora de (1973): *Prólogo*. En A. Sastre, *Las Noches Lúgubres*, de Alfonso Sastre. Madrid: Júcar.

Archivo Fundación Carlos Edmundo de Ory.

CALVO CARILLA, José Luis (1995): *Carlos Edmundo de Ory, un prosista postista*, Cuadernos Hispanoamericanos, 543, 89-107.

- (2012): *Ory en su mundo ficcional*, Ínsula, 789, 31-34.

CÓZAR, Rafael de (2001): *Un mundo fantástico en el relato: Carlos Edmundo de Ory*, República de las Letras, 69,17-34.

FRAILE, Medardo (1971): *Panorama del cuento contemporáneo en España*, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 17,169-185.

- (2000): *Cuento español de Posguerra*. (6ª ed.) Madrid: Cátedra.

JURISTO, Juan Ángel (2007): *Una exhibición peligrosa*, de Carlos Edmundo de Ory, ABC Cultural, 29-12-2007, Madrid, 28.

ORY, Carlos Edmundo de (1952): *El bosque*. Santander: Hordino.

- (1954): *Kikirikí-Mangó*. Madrid: El Grifón.

- (1964): *Una exhibición peligrosa*. Madrid: Taurus.

- (1970): *El alfabeto griego*. Barcelona: La Esquina.

- (1975): *Basuras*, Madrid: Júcar.

- (1999): *Cuentos sin hadas*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.

- (2004): *Diario 1944-2000* (3 volúmenes), prólogo y edición de Jesús Fernandez Palacios. Diputación Provincial de Cádiz.

- (2011): *La memoria amorosa*. Prólogo de J. Fernandez Palacios. Madrid: Visor.