

EL BUDISMO EN LA POESÍA DE CARLOS EDMUNDO DE ORY

J. RAFAEL MESADO

rafamesado@hotmail.com

IES. FRANCESC TÀRREGA, VILA-REAL

UNIVERSIDAD JAUME I, CASTELLÓ

Resumen: La poesía de Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923 – Thézy-Glimont, 2010) surge en la primera posguerra del pasado siglo y se instala en un espacio marginal respecto a las poéticas coetáneas. Se trata de una poesía de raíz metafísica que intenta desvelar el misterio que encierra la realidad. Para ello se acerca a la magia, la alquimia, la hermética, el chamanismo y las filosofías orientales. En este sentido, siguiendo los pasos del hinduismo, supone una mística que expresa una totalidad en la que no existe separación entre individuo y realidad. Poesía que profundiza en algunos aspectos propios del budismo *mahayana*, como la vacuidad y la budeidad. De budismo *zen* explora el lenguaje de silencio, cuyos signos complementarios son el *haiku* y el *koan*, la lógica paradójica y la percepción directa de la realidad, cuya expresión más clara es el *satori*.

Palabras clave: Poesía, Postismo, Hinduismo, Budismo, Zen.

Abstract: The poetry of Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923 – Thézy-Glimont, 2010) arises in the first post-war period of the last century and is installed in a marginal space with respect to contemporary poetics. It is a poetry with a metaphysical root that tries to unravel the mystery that reality holds. In this respect, he approaches magic, alchemy, hermetic, shamanism and oriental philosophies. In this sense, following in the footsteps of Hinduism, it supposes a mystique that expresses a totality, where it is impossible to separate individual and reality. This poetry implies some aspects of Mahayana Buddhism, such as *emptiness* and *buddhabood*. He explores the language of silence of Zen Buddhism, whose complementary signs are *haiku* and *koan*, the paradoxical logic and direct perception of reality, whose clearest expression is *satori*.

Keywords: Poetry, Postism, Hinduism, Buddhism, Zen.

Introducción

Tal como sostiene Rafael de Cózar (1978: 49-57), hasta el final de la posguerra la crítica de este país ha querido desvincular la literatura española del proyecto vanguardista europeo y mundial. Frente a ello ha sostenido una visión reduccionista basada en un aislamiento frente a lo foráneo, en el que se ha desligado la poesía nacional de sus relaciones con la vanguardia, sobre todo, con el surrealismo. De hecho, se ha intentado eliminar la presencia de este movimiento de la poesía de Carlos Edmundo de Ory. Algo así ocurrió con el pensamiento oriental. Según Cózar (1978: 51), los críticos no lograron trascender las coordenadas literarias que contextualizaron el estado de la posguerra. En cierto modo, se ha obviado la relación de la poesía española con el pensamiento oriental. En la poesía de Ory, sus convergencias quedan instaladas en el interés por el pensamiento nómada, heterodoxo, alejado del panorama cultural que marcaba la centralidad poética de posguerra. Este pensamiento foráneo viene trazado por los territorios que el interés cultural de Ory va atravesando e incorporando a su poesía, como son la magia, la alquimia, el chamanismo, el sufismo o las diversas direcciones del pensamiento oriental. En este sentido, resultan interesantes algunos estudios como el realizado por José Ramón Ripoll en «La memoria oriental» (2004), en el que se establece la relación de la poesía oryana con la poesía japonesa y con la sufi. Además el autor también señala la impronta oriental en los *aerolitos* de Ory. Jaume Pont indica, en *La poesía de Carlos Edmundo de Ory* ((1998: 187-203), que la atención prestada a las filosofías orientales queda enmarcada en el componente heterodoxo, que liga la poesía de Ory con el orfismo, la herméutica o el chamanismo. Rafael Ramírez Escoto (2001) vincula el orientalismo de Ory a su interés por la magia y por los poetas visionarios. Es el estudio, recientemente publicado por Mesado (2021), el que analiza con más profundidad las conexiones de la poesía de Ory con el hinduismo, el tantrismo, el taoísmo, el budismo y el *zen*.

Este trabajo intenta establecer, por un lado, las bases desde las que surge la preocupación metafísica y mística de la poesía oryana y, por otro, su relación con el budismo en sus diferentes líneas y derivaciones. También pretende demostrar que Ory tenía un conocimiento perfecto de las filosofías orientales y del budismo. Por ello, plantea, como objetivo, mostrar las indagaciones de su poesía en algunas cuestiones propias del hinduismo y del budismo.

El primer punto, titulado «Poesía y metafísica», manifiesta el interés metafísico de la poesía de Carlos Edmundo y cómo éste se va plasmando en sus obras poética y modificando

con ellas. A partir de aquí, el trabajo se dedica a explorar sobre cuestiones propias del pensamiento oriental y el budismo. El segundo punto, «Rasgar el velo de Maya», se centra en la pertenencia del ser a un cosmos divino, idea básica del hinduismo basada en perfecta unidad entre el individuo y la realidad. El siguiente punto, «La vacuidad», trata sobre los conceptos budistas de vacuidad y de budeidad. El punto cuarto, «El lenguaje de silencio», se centra en el *haiku* y sus implicaciones filosóficas y místicas. El quinto punto, «La lógica paradójica», desarrolla el componente ilógico del pensamiento *zen* y su plasmación en la poesía de Ory. El punto siguiente, «Aerolitos», se ocupa de la influencia del *koan* en el discurso oryano. Y el último punto, «Aquí y ahora», aborda la percepción inmediata del budismo *zen*.

1. Poesía y metafísica

La poesía de Carlos Edmundo de Ory es, desde sus mismos inicios, una poesía que intenta desvelar el misterio que se oculta tras las diferentes capas que configuran la realidad. Por ello, se trata de una expresión cuyo punto de atención se dirige hacia la metafísica y, desde la interioridad, se acerca a lo misterioso: la magia, el chamanismo, la alquimia y la mística. Poesía rizomática que, según los criterios de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988: 11-17), atraviesa diversas territorialidades a base de plegamientos y aristas, y crea una escritura poliédrica, pluridireccional, que va transformándose a medida que avanza por cada agenciamiento (Deleuze y Guattari, 1988: 42-43). Se trata de un lenguaje mutante, orgánico, que se pliega sobre la vida, de manera que se configura como aprehensión poética de la realidad y la poesía se convierte en realidad vivida. La poesía oryana ofrece de este modo filamentos de existencia.

La poesía de Ory ha sido siempre una poesía rara y heterodoxa, marginal, porque nunca se ha ajustado a los cánones de su tiempo (Gimferrer, 1971: 103-105; Grande, 1970: 103-105; Marco, 1972: 200-207). Ésta ha tenido difícil encaje en la geografía poética de posguerra del pasado siglo, preocupada por la incidencia en la realidad y por el ser humano como ser colectivo. Ha subvertido todas las normas y ha transgredido los límites impuestos en todas las circunstancias temporales. En plena Modernidad, cuyos proyectos se basaban en la razón como elemento modificador de la realidad y en la creencia sobre el proyecto político, el interés de Ory se dirigía a un método de conocimiento poético de la realidad. Su poesía proponía un acercamiento a otro paradigma, a una aprehensión del mundo basada en un pensa-

miento fluido y orgánico, opuesto a la bidireccionalidad del conocimiento lógico. Si el conocimiento racional estructura la realidad en una serie de etiquetas conceptuales y crea modelos interpretativos, el pensamiento de Ory se aparta de ellos porque trazan una red lingüística que se tiende sobre la realidad con el fin limitar y ordenar. Su interés apunta a la realidad fluida que escapa por los agujeros de la red conceptual. Así su poesía busca un conocimiento subjetivo capaz de ser aprehendido no sólo por el intelecto, sino también por el tuétano y los huesos. El centro de atención es, sobre todo, la poesía en sí misma. Poesía *perennis*¹, tal como queda definida en «Sueño de la poesía», introducción a la antología realizada por el propio Ory y titulada *Energeia* (Ory, 1978: 14-24). La poesía queda asociada a la magia y, como tal, expresa el misterio que se esconde en cada pliegue de la realidad.

Aunque la poesía de Ory, debido a la posición marginal que adquirió en las coordenadas culturales y poéticas de la primera posguerra del siglo xx, se publicó tardíamente y de manera dispersa, en ella podemos señalar cuatro estadios (Mesado, 2021). El primero es la poesía crepuscular, que engloba la primera producción poética, realizada entre 1937 y 1943 y publicada en forma tardía en *Poesía primera* (1986). Se trata de una poesía escrita siguiendo los parámetros del simbolismo poético de herencia modernista, impresionista, intimista y visionaria. Ory se acerca a un tímido surrealismo a través de la asimilación de la vanguardia poética peninsular. En ella encontramos ya la raíz metafísica de la poesía oryana. El siguiente estadio viene marcado por la poesía postista, escrita a partir de 1944, que responde a las tesis planteadas por el *Postismo*², movimiento surgido en Madrid en 1945 que supuso el inicio de la vanguardia literaria tras la guerra civil, cuyas conexiones pueden hallarse en prácticas como el *Letrismo* o la *Beat generation*, que marcan el inicio de la cultura artística de la posmodernidad. Esta poesía que propone un surrealismo radical unido a la experimentación lúdica se halla recogida en *Versos de Pronto* (1945) y *Los poemas de 1944* (1973).

1 Este concepto oryano hace referencia de manera directa a la obra de Aldous Huxley, *La filosofía perenne* (1945). Con este concepto el autor señala el fondo común que poseen todas las corrientes religiosas y místicas de la humanidad. «La Filosofía Perenne se ocupa de la Realidad una, divina, inherente al múltiple mundo de las cosas, vidas y mentes» (Huxley, 2010: 10).

2 Sus tesis son, en cierta medida, la reactivación de tres movimientos de la Vanguardia histórica. Del dadaísmo, el Postismo recoge la actitud radical, la transgresión y la ruptura con los parámetros sociales imperantes. Resulta interesante su estudio sobre el primitivismo o estética *naïf*, cuyas convergencias se hallan en el interés del movimiento por el ritmo orgánico de la vida, por la inocencia de la infancia y por la lógica paradójica del budismo *zen*. Del surrealismo, el movimiento rescata el interés por la realidad que se oculta en los sueños y por el inconsciente humano. Del expresionismo, el Postismo adopta la deformación feísta de la realidad y la estética de manicomio, alucinada y enfermiza. El movimiento Postista rechaza tanto la centralidad poética delimitada en la poesía garcilasista como los signos de la cultura oficial, por ello se sitúa en el espacio periférico de la marginalidad.

Rafael J. Mesado (2021): «El budismo en la poesía de Carlos Edmundo de Ory», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 5-31.

El tercer estadio es el más significativo en cuanto al acercamiento a la filosofía oriental y al budismo. Se trata de la poesía nómada, ésta queda, en un primer momento, adscrita a la irrupción del *Introrrealismo íntegro* en 1951, propuesta pictórica y poética creada por Ory y el pintor dominicano Darío Suro. Esta estética responde a una expresión de la realidad interior, preocupada, sobre todo, por la dimensión metafísica y mística del ser humano y por el misterio mágico de la realidad. La poesía nómada explora, desde una óptica poliédrica, espacios totalmente heterodoxos para las coordenadas culturales de la época. Entre ellos se hallan el chamanismo, la magia, la alquimia, la hermética, el hinduismo, el budismo, el tantrismo, la mística y la contracultura. Para Ory la metafísica se convierte en mística y la poesía en la expresión de la totalidad del universo infinito, de la profunda unidad de todos los seres y del aspecto sagrado de la existencia. La incursión en esta territorialidad nómada viene acentuada por el exilio voluntario en Francia de su autor en 1955. París y luego Amiens se convirtieron en el horizonte abierto donde poder atisbar espacios poco transitados por la poesía occidental. La poesía nómada, en la obra del poeta, se extiende hasta finales de los años setenta del pasado siglo y se puede percibir, sobre todo, en obras como *Poemas* (1969), *Técnica y llanto* (1971), *Lee sin temor* (1976), *La flauta prohibida* (1979) y *Miserabel ternura—Cabaña* (1981).

El último estadio de la poesía oryana es la poesía del recuerdo y se configura como un viaje a la memoria, tanto al pasado simbólico del ser humano como a la propia existencia. El recuerdo es el eje que estructura esta poesía rizomática. Es ésta una obra de madurez que se estructura como un ejercicio de meditación y una hermenéutica (Gadamer, 1977), que interpreta las imágenes arquetípicas (Jung, 1982: 133) y los símbolos de la humanidad. Viaje cultural y viaje interior que podemos encontrar en la poesía de *Melos melancolía* (1999) o en la prosa poética de *La memoria amorosa* (2011).

Aunque en la primera poesía de Carlos Edmundo de Ory ya se podía hallar una impronta existencial, la preocupación metafísica se hace mucho más patente a partir de los poemas escritos en 1946. En ellos se encuentra un sentido metafísico que trasciende la óptica transgresora y provocativa del Postismo y deriva hacia preocupaciones de signo mágico y místico, cuyo acento se dirige a las concepciones místicas de la antigua Grecia, la alquimia y las filosofías orientales. La poesía se erige como una forma de explorar el misterio de la existencia, por ello los poemas son aperturas hacia lo indescifrable y se abisman en él como una meditación. Metafísica que se convierte en mística, una mística de la inmanencia, que abarca desde el aquí más próximo hasta el allí más lejano. Esta concepción de una divinidad inmanente, que se confunde con la totalidad, tiene sus conexiones con la filosofía de Baruc Spinoza, que liga la totalidad a la naturaleza, y, sobre todo, con el hinduismo y su radical igualdad

entre el *atman* y *Brahman*. Identidad que queda formulada en la expresión *tat tvam asi*³ (Huxley, 2010: 16-19; Watts, 1972: 23-24). Se trata de la fractura de la oposición entre el *ego* y el *eso*, el yo y la realidad. En la cultura occidental el *ego* ha sido concebido como un encapsulamiento del ser humano, la existencia conceptual ha trazado una barrera que ha separado al individuo de la existencia tangible, exterior. La mística hinduista reconoce un monismo que impide tal separación, la divinidad no se halla en otro lugar sino en el aquí, en la totalidad de un cosmos divino del que el ser humano forma parte indivisa. Tal separación del ser y la realidad, denominada como concepto de *separatividad*, ha sido vista por Erich Fromm (1979: 20-21) como causa de la angustia humana. De esta profunda unidad sin fracturas, propuesta por el *Vedanta*, las *Upanisads*, la *Bhagavad-gita* o la filosofía de Sankara y coincidente con el taoísmo, surgen las demás concepciones filosóficas y místicas de Oriente. Raimon Panikkar, partiendo de la óptica *advaita* de Sankara, señala lo siguiente:

Lo que el *advaitin* reconoce no es su nada que se revela a él sino la Plenitud que se revela en *sí misma*. No hay por tanto lugar para un *ego* que pueda tener esa experiencia. La experiencia *es* y eso es todo. Todo retorno a un *ego* anularía la experiencia *advaita*. Es inefable porque no existe ningún *ego* para describirla o dar testimonio de ella (1989: 69-70).

Para Ory la poesía queda convertida en mística de la inmanencia en la que la divinidad se halla presente en el aquí, en todo lo existente, tal y como se muestra en el siguiente fragmento del pasaje titulado «Rosas azules» que pertenece a *La memoria amorosa*:

Miro alrededor mío y no me asusta nada. Soy todo lo que estoy mirando. Estoy enamorado del universo: el aire ondulado. Y oigo el trino de los pájaros. No sé lo que pensarán de mí los amigos. Ellos siempre me han tratado de loco. Jardines para estar contigo. Mariposas verdes. Rosas azules (Ory, 2011: 99).

Éste es el punto de partida (y de llegada) de la metafísica oryana, una mística del aquí, que se expresa en el pasaje de la misma obra titulado «Sobre un extraño adverbio de lugar»:

Aquí. Allá. Y cuando decimos Allá, suena Más Allá, o sea, *el más allá*. ¿Es eso un sitio donde se puede estar? Pero nunca decimos *el más aquí*. Y este aquí es el mundo ante todo, la tierra donde estamos ¡el inmenso aquí! Pero igualmente podrían ser lugares inmediatos, comunes, cercanos, nuestros aquíes personales (Ory, 2011: 103).

La mística de Ory plantea una divinidad cósmica, puramente inmanente frente a la trascendencia de cielos y nirvanas y propone la divinidad del ser humano que se halla en perfecta

³ Tú eres eso.

unidad con la totalidad divina. Esto es, la experiencia de concebirse como sujeto divino en cada instante y en cada espacio, poseedor de la energía cósmica en su interior.

Ahora bien, es la poesía nómada, escrita entre 1951 y finales de los años setenta del pasado siglo, el acercamiento definitivo al pensamiento oriental, sobre todo, a partir del conocimiento de la obra de Alan Watts, de Daisetz Teitaro Suzuki y de Lin Yutang.

2. Rasgar el velo de *Maya*

El hinduismo rechaza todo dualismo al negar cualquier separación entre *atman* y *Brahman*. En realidad, el *atman* individual, que anhela su identificación con la divinidad, *Brahman*, no se halla separado. Ello implica que no existe ningún *ego* que pueda separarse. La conciencia de separatividad se produce por la ignorancia, en el lenguaje occidental podría decirse que ser humano no es consciente de que forma parte de una realidad divina. No es consciente de que es un ser divino, no posee la iluminación necesaria para darse cuenta de ello. Para eso ha de romper el *velo de Maya* que enmascara la verdadera realidad, oculta tras la representación que ofrece la conciencia ilusoria. En el lenguaje budista se podría afirmar que el ser humano no sabe que posee la *budeidad* o naturaleza de Buda.

Maya supone el aspecto ilusorio del mundo creado por el pensamiento lógico y representacional que se muestra incapaz de percibir la realidad como caos y propone una red conceptual, lingüística, con sus límites para ordenar el engrudo ilimitado de la realidad. Es *maya* quien crea distancias y separaciones. Las *Upanishads* proponen rasgar el *velo de Maya* para poder percibir de forma consciente la realidad que se manifiesta como una totalidad en la que nada se halla separado. Este sentimiento de unidad es el que se expresa en la respuesta que Krishna le ofrece al guerrero Arjuna en la *Bhagavad-gita*:

¡Oh, Dhananjaya! Nada hay superior a Mí. Por mi acción, todo lo que existe se enlaza como un collar de perlas, sobre el hilo de un collar.
Yo soy el sabor de las aguas, Yo soy la luz del sol y de la luna. Yo soy la sílaba Aum de los Vedas, el sonido en el éter y la virilidad en los hombres.
Yo soy fragante perfume en la tierra y energía de luz en el fuego; Yo soy la vida en todos los seres que existen, Yo soy la fuerza ascética de quienes la practican.
Oh, hijo de Pritha! Yo soy el germen eterno de todos los seres existentes. Yo soy la inteligencia en el ser inteligente y la energía en el ser enérgico (Barrio, ed., 1996: 62).

En la poesía de Ory existen numerosas referencias al carácter ilusorio del mundo, *maya*, visto como noche, tristeza, dolor... La ruptura del *velo de Maya* significa atravesar el dolor,

como si de un rito chamánico se tratara, para acceder a la verdadera realidad. Así queda expresado en este fragmento del poema «Tenebrae» que pertenece a *Melos melancolía*:

No hay técnicos de eternas lontananzas
 Raros son los humanos que algo vieron
 ¿Por qué no se dan cuenta de la salud del viento?
 Con ojos tristes de bebé contemplo el mundo
 bañado en tinieblas
 ¡Ah pliega la vieja red!
 Me apetece ahora mismo escudriñar mi alma
 Si me arrimo a las cosas desusadas
 sabré también que crezco renovado
 Terriblez de la tierra
 Hemos sangrado a cuerpo vivo
 Sí la noche ha llegado
 ¡Y qué importa la angustia!
 Ahí búscalo todo con un salto mortal
 Busca el castalio chorro y olvídate del rictus
 de la mueca caduca del santo día humano
 que se escurre transido de sudores de espejos (Ory, 1999; 36).

En este sentido, la mística oryana se trata de un viaje hacia la luz en el que hay que atravesar la tiniebla y rasgar el velo que opaca la visión. Ahora bien, este concepto también implica una visión trágica sobre el ser humano que coincide con el símbolo de *los dormidos* expresado en la poesía de Vicente Aleixandre, aquellos seres sordos ante la llamada al amor de una realidad amorosa, ante la unidad de un cosmos divinizado. Soledad, tristeza, angustia existencial que ofrece la separatividad. Sentimiento expresado en el siguiente fragmento del poema de la misma obra titulado «Imágenes»:

¡Ay del nacido! ¡Ay del trotamundos!
 unos con sus pestañas quemadas otros con
 sus pezuñas de recua mas todos trajinando
 idénticos a máquinas pálidas y nerviosas
 han perdido la savia han perdido el saber
 dejados de la mano magnífica del cosmos (Ory, 1999: 46).

Ésta es la condena que pesa sobre el ser humano que, extraviado en los laberintos de *maya*, no se siente partícipe de la realidad divina, ni es consciente de su propia divinidad como sujeto. En resumen, no es capaz de deshacerse de su *ego*. Según Ory éste es el pecado cometido, concepto que toma de Alan Watts (1973: 89-329), para quien la noción de pecado significa desviarse del curso natural de las cosas. El ser humano, en cuando *ego* controlador, se siente atrapado en su propio atomismo, hecho que lo aísla de la realidad. Ésta, en definitiva, es una unidad sin costuras que todo lo incluye, *Brahman*. Pero el intelecto, racionalista, hace que el ser humano se perciba únicamente como observador y no como partícipe. Concepto

que queda perfectamente expresado en el siguiente fragmento del poema «La nada divina» que pertenece a *Lee sin temor*:

No hay más que un pecado el «Yo»
Mi ética es la ética de la compasión
de la catarsis de la purgación
de la completa liberación del ego
La Nada divina (Ory, 1976: 137).

En la poesía de Ory, en la que la mística supone una conciencia órfica y chamánica, la ruptura del *velo de Maya* supone una operación alquímica como la *nigredo*⁴ o retorno al útero, a la madre tierra, al origen. En su poesía Ory nos ofrece un rito de transformación, de renacimiento como lo eran los misterios de Eleusis y Mitra, una experiencia reintegradora en el flujo eterno del cosmos. Experiencia de despertar, en la que experimentar la divina unión de todo lo existente. La *nigredo* equivale a la pérdida del *ego* y para ello se debe atravesar las tinieblas y reencontrar el misterio original, la beatitud que devuelve al ser a su existencia luminosa. Romper el *velo de Maya* significa desechar los sistemas ilusorios creados por el pensamiento conceptual y acceder a la realidad primigenia, a la *materia prima* de la alquimia. Es decir, significa el despertar. A través del dolor la poesía de Ory llega a la percepción del éxtasis ante una realidad beatífica. Ello queda plasmado en el poema «Estoy callado» perteneciente a *Técnica y llanto*:

Nadie oye mis pasos
Abro y cierro los ojos en tinieblas
Mis pestañas se enganchan al vacío
Mi lujuria en el viento enfermo sangra

Espantado de mortal cansancio
Solamente vigilo mi silencio
Descubro tras la noche la gran puerta
donde el guardián invisible me espera (Ory; 1971: 44).

Se trata de un viaje hacia la luz a través de la oscuridad. Experimentar el dolor y la angustia para hallar entre las cenizas y el lodo la *pedra filosofal* que convierte el estiércol en oro, la sombra en luz, pues el paisaje de la tierra está formado por «Ruinas luminosas», título de un poema de *Melos melancolía*, del que se ofrece este fragmento:

4 La alquimia muestra cuatro estados: *nigredo*, *albedo*, *citrinitas*, y *rubledo*. Para Mircea Eliade (1974: 142-143) se trata de una experiencia de muerte y resurrección, un descenso a los infiernos que equivale a una *putrefactio* inevitable que desemboca en un despertar. La alquimia equivale a una mística en la que se obtiene la conciencia de totalidad.

Pon un dedo en el alma y que sus labios sabios
hagan de la garganta una página única
La batuta a mis pies más fina que un cuchillo
desde mi camarote me escondo del espanto
Y cueste lo que cueste buscaba y buscaré
la isla donde estuve cantándome a la vera
del retumbo infinito de las cosas
donde estuve junto a ellas cayéndose y también
me caía en camino a la espalda de los bosques
Un enfermero borracho que se rompe la frente
Mi cabeza rojiza se llenaba de llanto
Tengo razón de irme más cerca de lo lejos
para encontrar más pura la locura del canto
Oh ruinas luminosas no hay musgo
que cubra la memoria minada de zafiro (Ory, 1999: 71-72).

Tras atravesar la noche, la mirada poética de Ory revela que la realidad es resplandeciente. En este sentido, puede hallarse una cierta convergencia con la mística negativa de San Juan de la Cruz, cuya *noche oscura* significa la vía o proceso que conduce a la experiencia mística. La noche es el desierto que cabe atravesar.

3. La vacuidad

La relación de Ory con la visión sobre la realidad que ofrece el budismo la encontramos ya en el año 1940 reflejada en el gusto por el *haiku*, expresión poética propia del budismo *zen*. De signo budista también es la lógica paradójica propuesta por el *Postismo* en 1945. Ahora bien, la relación con el budismo se intensifica en 1949 a partir de la expresión poética del dolor existencial, que supone uno de los postulados del *Introrrealismo* (Ory y Suro, 1951)⁵. En el *Diario* (2004) Ory escribe el 18 de enero de 1951 estas palabras⁶:

No busques la Verdad. Besa el pecho del mar y mira el sol. El sol te da la vida. Y, de noche, la luna te llama para fortalecerte con su fósforo.
No busques la Verdad. Besa una piedra, aunque esta piedra tenga extremos cortantes. Y, si te clavás uno de sus picos, chupa la sangre de tu labio [...]
No me deis el pan de la Verdad, si me quitáis el hambre de la vida. No quiero vuestras migajas de reflexión, ni el frío pan abstracto de vuestros ideales. ¡Quiero la vida! (Ory, 2004: I, 113).

⁵ En *Nuestro tiempo: Pintura / Nuestro tiempo: Poesía* (1951), texto que puede considerarse el manifiesto de *Introrrealismo*, Ory escribe: «Se trata, naturalmente de un SUBJETIVISMO pujante, creador; de un estremecimiento sensual y patético de la vida, producido única y exclusivamente por la vida y su coro de sombras; es decir por el amor a la vida y el dolor que entraña la vida» (Ory y Suro, 1951; Ory, 1970: 307).

⁶ Entre 1949 y 1951 encontramos varias referencias más (2004, Vol I: 70-71; 92-93; 103-104; 111).

Este pasaje nos recuerda la parábola expuesta por el Buda histórico sobre el hombre herido por una flecha. Malunkyaputta formuló al Buda las preguntas metafísicas, objeto de sus preocupaciones y éste le contestó lo siguiente:

Supón, Malunkyaputta, que un hombre ha sido herido por una flecha envenenada y, siendo llevado al cirujano por sus amigos y parientes, diga: «No permitiré que me extraigan esta flecha hasta que yo sepa quién la disparó: si un *ksatriya* (casta de los guerreros), un *brahmán* (casta sacerdotal), un *vaisya* (casta de los comerciantes y agricultores) o un *sudra* (casta baja); cuál es su nombre personal, cuál su nombre de familia; si es alto, bajo o de estatura mediana; cuál es el color de su tez; de qué villa, pueblo o ciudad viene. No permitiré que se extraiga esta flecha hasta que yo sepa con qué clase de arco fue disparada; qué clase de cuerda de arco se empleó; qué tipo de flecha; qué clase de pluma se utilizó en la flecha y de qué material era la punta de ésta». ¿Cómo terminaría esto, Malunkyaputta? Ese hombre moriría sin saber todas estas cosas. Así también, Malunkyaputta, quien quiera que diga: «No viviré la vida santa bajo la dirección del Sublime hasta que él me explique si el universo es eterno o no, etcétera», de seguro morirá sin que el *Tathagata* le haya explicado estas cuestiones (Raula, 2002: 30-31).

El budismo rechaza la especulación intelectual y sus abstracciones y, en cambio, acepta la experiencia como base del método para conseguir la liberación o *budeidad*, pues según la propia mirada budista, toda persona posee la capacidad de alcanzar este estado. Frente a consideraciones intelectuales como el alma o el más allá, el budismo propone la meditación y la consciencia, el no apego al mundo y la idea de la impermanencia. La supresión del dolor existencial, ligada a la ignorancia que comporta la idea del *ego*, únicamente puede hallarse suprimiendo el propio *ego*. Negación que conlleva la eliminación del deseo. Frente al pensamiento racionalista, incapaz de concebir y expresar una realidad cambiante y fluida, el budismo propugna una concepción orgánica de la realidad, basada en el proceso permanente. En el *sambhādī*⁷ no existe dualismo entre *ego* y eso, no existe concepto. Por ello tampoco existe *ego*. Se trata de una conciencia más allá del pensamiento. La vacuidad, *sunyata*, supone que lo real (sea concebido como principio, esencia, normativa o sistema) no se halla sujeto a ningún asidero. Vacío desde donde surgen todas las presencias. En este sentido la óptica de Nagarjuna exige una demolición del pensamiento, pues si los fenómenos no tienen naturaleza propia, tampoco la tienen los conceptos.

Carlos Edmundo de Ory nos muestra en el poema «Manos humildes», perteneciente a *Miserable ternura*, que los conceptos correlativos «oscuridad» y «luz» o «aire» y «vacío» no pueden separarse porque en el gran vacío de la existencia no hay limitaciones que separen:

⁷ *Sambhādī* puede definirse como conciencia sin pensamiento o meditación.

Esto soy una llama material
llama que ama como el aire ama
el vacío vacío de sombras y tan sólo
lleno de oscuridad lleno de luz (Ory, 1981: 19).

Los conceptos siempre se autoexigen: luz y oscuridad, día y noche, vida y muerte... Es éste el significado expresado por las imágenes arquetípicas de la antigüedad como la espiral, la *svástica* hindú, el *yin* y el *yang* taoísta, la *anfshbena* o el *eurobos* alquimista. Esta realidad sin concepto, iluminada, queda expresada en el siguiente poema «Escrito increíble» que pertenece a *Lee sin temor*:

Mira hacer revivir las cosas Todo
Mira no has aprendido a revivir
Tanto tanto tanto cosas como tú y tú y tú
Mucho no es nada No cojas nada
Ten lo que viene y va Ten el aire
El asombro no se asombra del asombro
Después del éxtasis hay un después
Ningún después es antes o después
Que el asombro suceda al éxtasis
Lo maravilloso no parece maravilloso
La piedra que encuentro no es la piedra que busco
Busca hasta no encontrar Encuentra
lo nunca buscado y eso es nuevo
Nuevo es el ser Es sonrisa
Oro y agua de cristal
Sala sin puertas en el desierto
Todo tiene puertas sin puertas
Mira ya has pasado No estás (Ory, 1976: 38).

En el budismo se distinguen varias direcciones: el *hinayana*, el *mahayana*, el tántrico, el tibetano, el chino o taoísta y el *zen*. El interés de Ory se centra en el budismo *mahayana* y en el *zen*, que es su derivación. El budismo *hinayana* se basa en alcanzar el *nirvana* a través del proceso que lleva, una vez que se ha experimentado la naturaleza de Buda, al despertar. Ello supone el abandono de la rueda del *samsara* y el acceso a la libertad absoluta. El budismo *mahayana*, en cambio, pone el acento en el *samsara* al negar su oposición con el *nirvana*. Pues la *budeidad* únicamente puede realizarse en el aquí. El *nirvana* sólo puede experimentarse en el *samsara*. Lo que equivaldría en el lenguaje cristiano a decir que el paraíso o el cielo sólo pueden encontrarse en la tierra. El ser humano vive ya en una realidad divina, ya forma parte del cuerpo de Buda. Por ello, el mismo intento de alcanzar el *nirvana* supone un disparate, pues nunca puede conseguirse aquello que no se ha perdido. Así se expresa Ory en el poema «Canturria de la amnesia» de su poemario *Melos melancolía*:

El olvido es un destino
y uno no busca camino
No se va a ninguna parte

Muchas veces yo me creo
a las puertas del Nirvana
¿entro? ¿no entro? Me entra gana
antes de darme un paseo (Ory, 1999: 104).

En cierto sentido, el *mabayana* propone el abandono de la idea de búsqueda y lo conmuta por el concepto de darse cuenta. El ser humano es un ser divino, pero no se da cuenta de ello. Este desconocimiento, causado por el apego al *ego*, es el causante del dolor existencial. Ello queda expresado en el breve poema titulado «Y sufrimos», perteneciente a la obra *Lee sin temor*:

Y sufrimos
Damos vueltas y más vueltas en nuestro lecho de miseria
Y debajo de este lecho
está el cielo y no lo sabemos (Ory, 1976: 39).

El darse cuenta, el tomar conciencia de la *budeidad* o divinidad del ser, transforma el dolor en felicidad. El pensamiento budista no reconoce sujeto alguno, por ello concentra su atención únicamente en el objeto (Coomaraswamy, 1989: 73), concepto que coincide con lo que Ory expresa en el *Diario* el 26 de octubre de 1972:

Sólo cuenta la fascinación. Dicen que no soy frágil, dicen que no tengo miedo a nada. No es eso. Es no ser nada, la experiencia de no ser simplemente nada. Cuando el hombre no es nada, está con TODO.
Omnipresencia, flores y pájaros y eso soy yo (Ory, 2004, II: 372).

Para la escuela *Yogacara*, seguidora de la óptica negativa, la realidad no tiene entidad alguna, ni siquiera ilusoria.

4. Un lenguaje de silencio

En *Sombras y pájaros* (1940), primer poemario escrito por Ory, aparece ya el *haiku* japonés y el concepto de poesía como silencio. La vía de acercamiento a la estética del silencio establecida por el *haiku* es el intimismo poético de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez y de sus derivaciones en la poesía vanguardista, como la de Vicente Huidobro y la de algunos

poetas del 27, entre los que cabe destacar a Manuel Altolaguirre o Emilio Prados⁸. Aunque el introductor del *haiku* en la poesía castellana fue José Juan Tablada, Ory no explora el exotismo ornamental de su poesía, sino que se interesa por el concepto oriental de la poesía como silencio expresado en ella. El lenguaje del *haiku* significa un punto de contacto con la concepción del silencio, propia del taoísmo y del budismo *zen*.

El budismo *zen* surge de la expansión hacia Oriente del budismo *mahayana*. En China éste confluye con el taoísmo y se crea el budismo *ch'an*, denominado budismo *zen* cuando llega a Japón. Podría decirse que Bodhidarma, al llevar el budismo a China en el siglo VI, se constituye en el primer patriarca del *zen*. Tanto taoísmo como *zen* se oponen a la acción forzada de un *ego* y, por ello, de su pensamiento especulativo. Ambas concepciones rechazan el pensamiento conceptual, pues consideran que éste es incapaz de captar el *Tao*, el ritmo natural, armónico y desinteresado de la existencia. El *zen* propone una experiencia directa, sin mediatización conceptual, de la realidad. En este sentido el *haiku* significa el acercamiento al silencio mediante la supresión del lenguaje conceptual, del pensamiento del *ego*. Las palabras se alejan del ruido producido por la mente, cuando todo calla se manifiesta el *Tao*. El *haiku* podría definirse como las ondas de reverberación que provoca la caída de una piedra en la soledad de un estanque nocturno. Ondas que despiertan y transmiten un instante de lucidez, de plenitud, por ello se trata de una experiencia de *satori*. Éste podría definirse como la repentina iluminación, por ello se compara a un relámpago que automáticamente activa la *budeidad* inherente en cada ser humano. El *haiku* expresa un instante de gratitud ante el misterio que se ofrece ante los ojos, ante la realidad más inmediata. Por ello se configura como la celebración de la cotidianeidad permanente, de la materialidad más cercana. Este lenguaje de silencio, cargado de sugerencia y de sentido metafísico, atraviesa toda la poesía la poesía crepuscular y será retomado por Carlos Edmundo de Ory en otros escenarios de su poesía.

En *Sombras y pájaros* (1940) el *haiku* retrata un instante fugaz. En los dos ejemplos siguientes la brevedad de la forma poética ofrece, a base de trazos mínimos, una instantánea del anochecer:

El landó de la tarde
iba perdiéndose despacio
con el sol en el pescante (Ory, 1986: 35).

Con sus dedos sin forma

⁸ Si bien estos poetas no utilizan el *haiku*, como tal, algunos de sus versos funcionan como verdaderos *haikus* y poseen todos los signos de este lenguaje de silencio.

arañan los caminos
las uñas de las sombras (Ory, 1986: 43).

Este lenguaje breve y fluido se instala en plena estética impresionista, creadora de atmósferas inconcretas y de nebulosas que conectan perfectamente con la estética pictórica taoísta. Cuando cesa el yo, la realidad se manifiesta tal cual es:

Nocturno sideral.
florecen las estrellas
en el prensil astral (Ory, 1986: 45).

En el silencio de la noche aparecen los fogonazos de las estrellas. En la claridad del cielo queda registrado el vuelo de los pájaros:

En los rasos del viento
van bordando los pájaros
muñequitos de vuelo (Ory, 1986: 49).

En otras obras de esta poesía crepuscular, como *La canción meditada* (1941), *Paladín de Ponto* (1941) o *Poemas escritos en Sevilla y Cádiz* (1942), el *haiku* se adapta perfectamente al lenguaje popular siguiendo la estela de Alberti y de Lorca:

Desnudez, luz de caricias.
Las alas del eco llevan
espejos de luna y tarde (Ory, 1986: 79).

Dentro de la brisa
baila una hoja oscura
de ramas de oliva (Ory, 1986: 218).

A partir de la poesía primera, el lenguaje de silencio y el minimalismo estético, propios del *haiku*, serán una de las líneas de desarrollo de la poesía escrita por Carlos Edmundo de Ory. Estética minimal que se encuentra, sobre todo, en *Silencio* (1976), obra que forma parte de *Lee sin temor*. En ella cabe señalar la parte titulada «Poemas interminables» en la que cada verso, contenido en una página distinta, funciona como un poema. O bien la parte de *Cabaña* que se titula «Agua», compuesta por breves poemas. El lenguaje del *haiku* aparece retomado en varias obras, ahora con un sentido más metafísico. El poema «A una mujer», perteneciente a *Técnica y llanto*, es un ejemplo:

Estás aquí al lado mío
Y arrojas pétalos de rosas
en las aguas sagradas de mi cara (Ory, 1970: 19).

Verdaderos *kaikus* quedan incorporados a diversos poemas como un injerto. Un ejemplo de ello lo tenemos en el siguiente fragmento del poema «Quieto estanque», perteneciente al poemario *Miserable ternura*:

Al lado estaré siempre de los árboles
contigo quieto estanque de mi amor (Ory, 1981: 15).

O el siguiente fragmento del poema titulado «Urna diurna» que forma parte de la obra *Tambor de sicomoro* (1975-1977) y que se encuentra en la antología *Energieia*:

Los pies llenos de lágrimas
la cabellera enorme del silencio
sobre la almohada (Ory, 1978: 218).

5. La lógica paradójica

El Postismo supuso un acercamiento al budismo *zen* en plena primera posguerra del siglo pasado. Una de las convergencias del movimiento madrileño con el dadaísmo es el interés por lo *naïf*, por el primitivismo que ofrece esta estética pretendidamente ingenua, libre y espontánea. La impronta de esta estética celebraba la magia y la belleza del lenguaje infantil, a la vez que suponía un rechazo de los valores tanto de la cruzada imperial como de la cultura occidental, basada en el sentido crítico. Como el dadaísmo, el movimiento postista propugnaba un rechazo del pensamiento conceptual. En este sentido, postistas y dadaístas rechazan un pensamiento incapaz de expresar una realidad fluida e impermanente, porque supone una traición a la realidad multidireccional y poliédrica. Tristan Tzara en el *Manifiesto Dadá* (1918) ya pretendía una ruptura con el sistema lógico representacional:

Hemos arrollado la tendencia llorona en nosotros. Toda filtración de esa naturaleza es diarrea confitada [...] La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia (Tzara, 2004: 22).

En cierto sentido, el dadaísmo propugnaba un sistema de conocimiento y de aprehensión de la realidad más allá de los conceptos y de las palabras. El Postismo, en su búsqueda de la espontaneidad, también llega a un mismo punto y por ello preconiza una expresión alejada de la lógica. En definitiva, dadaístas y postistas coinciden en la búsqueda de una lógica paradójica. Definición que Eduardo Chicharro ofrece en el *Primer Manifiesto del Postismo*:

Rafael J. Mesado (2021): «El budismo en la poesía de Carlos Edmundo de Ory», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 5-31.

Tan sólo la niñez se halla en estado de gracia (¡Bendita niñez!, que nosotros defendemos hasta el aburrimiento de quienes quieran escucharnos. La adolescencia posee el caudal de la fuerza ciega, pero ya semiconsciente y abastardada; mas, por desgracia, ya ha malgastado gran parte de su herencia imaginativa. Y el hombre maduro de nuestros tiempos, después de perder toda su imaginación, pierde también su espontaneidad; es en este momento horrible cuando, lleno de falsa experiencia, es presa del egoísmo).

Todo lo que gana el hombre en cultura y en experiencia lo pierde en pureza de espíritu (Chicharro, 1945: 13).

Esta lógica paradójica tiene sus convergencias con el budismo *zen* y su lenguaje paradójico, ilógico y absurdo, como queda expresado en los siguientes versos de Fudashi (497-569):

Paso con las manos vacías, y ¿mira!, la azada
está en mis manos;
Yo voy a pie y cabalgo al mismo tiempo a lomos
de un buey;
Cuando paso sobre el puente,
no es el agua la que corre, sino el puente (Suzuki, 1992: 77).

Según Suzuki (1992: 79-80), en el *zen* las palabras sólo son palabras y tienen su lógica, pero la realidad tiene una lógica más profunda que se halla más allá de éstas. El *zen* rechaza las definiciones y propone una percepción de la realidad sin pensamiento, un acercamiento directo a la realidad, sin mediatización. Taisen Deshimaru (2002: 34) define el *zen* como abandonar de todo y sentarse en silencio, sin ningún tipo de finalidad. Deshimaru está definiendo el *zazen*, la práctica del *zen*, pues para el *Soto zen*, escuela de la que fue Patriarca, el *zen* se basa en el *zazen*, meditación sentada, ya que en él se experimenta de manera automática la iluminación o budeidad. Esta escuela rechaza el *koan* por considerarlo un acercamiento artificial al *satori*. El *zen* es totalmente ilógico y absurdo y su historia está llena de situaciones descabelladas y de respuestas caóticas. Un monje preguntó a Baso Doichi, Ma-tsu Tao-i, (-788) por la enseñanza suprema del budismo y como respuesta el maestro le golpeó. Otro maestro le preguntó a un discípulo suyo, que estaba en *zazen*, que para qué realizaba esta meditación. Éste le contestó que para alcanzar la iluminación, por supuesto; a lo que el maestro le respondió: «Así vas a conseguir llegar a la iluminación, ¿practicando *zazen*?».

En la poesía de Ory el aspecto ilógico del *zen* junto al interés por el surrealismo crea, en su etapa postista, un lenguaje que desafía todo control racional y toda objetividad referencial. Una expresión abandonada al propio oleaje del lenguaje, basada en la distorsión tanto fonológica como semántica. Las palabras se rebelan contra la tiranía de la pragmática y se enlazan en base a presupuestos lúdicos. Se trata de un juego de niños que se establece en la similitud

de sonidos. La proximidad fónica supone el enlace entre las palabras, que adquieren un significado extraño y absurdo, altamente disonante y contrastivo. La marea del lenguaje arrastra a las palabras en su corriente incontrolada. Este lenguaje a la deriva puede observarse en el poema titulado «Amigo fuma», escrito en 1948:

¿Qué muchacha misteriosa odiosa abre
su armario de luna y saca sus pechos de verdad
y de mentira y me entrega uno y a ti otro?
Las putas están cerca de los cuarteles
el viento anda despacio en su palacio
Dios está solo en su ascensor parado
En esta noche hay algo de navíos
de carnaval de Navidad en Navacerrada
de carne y vendaval noche de noches
noche de San Bartolomé perdóname
noche de la Edad Media a media noche
Noche del Renacimiento y de remordimiento
Se oyen besos por todos los rincones de la casa (Ory, 1974: 55).

Este lenguaje ebrio que aparece en la poesía postista supone el inicio de la escritura experimental oryana que puede hallarse en obras como *Arte de la fuga o ríg* (1973-1976), *Tambor de sicomoro*, *Lee sin temor*, *La flauta prohibida* y *Miserable ternura*. Las dos primeras permanecieron inéditas hasta la publicación de *Energeia*. La poesía experimental oryana se acerca al *Letrismo* francés y a la poesía visual. Esta dirección vanguardista de la poesía de Carlos Edmundo de Ory significa, junto a la poesía de Joan Brossa y la de Juan-Eduardo Cirlot, el punto de unión de la vanguardia poética anterior a la guerra civil y la poesía experimental posterior. Muestras de este lenguaje ebrio y dislocado podemos encontrarlas en el poema titulado «Res nullius» que pertenece a *El arte de la fuga o ríg*:

ESTRELLAS sin dueño
lejánicas cosas
Profesor de forma sin caña de pescar
pesco el nadir de nadie
Trabajo lo de abajo
Saco todo el arriba
Soy mágico soy másico
soy lótico soy másico (Ory, 1978: 209).

El poema queda convertido en una permanente hilaridad de metáforas fónicas, en las que el trasvase de sonido entre unas palabras y otras crea términos nuevos. El mismo lenguaje violento y alucinado puede observarse también en el poema «Ortografía ebria», perteneciente a la misma obra:

TABIOS mis tabios que bebíanse
 las tágrimas tan tristes
 Conozco la relleza de llorar
 Y aquí pienso en los meyes
 y las meinas y en los
 bríncipes y las brincesas
 que también lloraron
 de apores y de peseos
 mojando con sus tágrimas el trono
 y sus tabios de olo (Ory, 1978: 251).

El juego con el sonido, la ruptura de código y la semántica extraña y dislocada se hallan totalmente presentes en el poema «A Laura que se llama Laura» que pertenece a *Cabaña*:

A ti que no te llamas pepita
 y que miras sin pedir permiso a nadie
 A ti que no comes queso
 ni antes ni después de besarme
 A ti mujer de tantos kilovatios
 que vives en la isba del nictálope
 Te canto sentado en mi quinta dimensión

Laura que te llamas Laura
 oíslo esponja esposa o sea mi marida
 y que amo mucho amaré
 sin más testigo que la sombra del paipái
 y sin otro gran suceso
 que mi risa de río Orinoco
 A mí no me falta ya nada
 ni en los cielos ni en ningún
 paisaje del color de tu vientre
 de concubina balsámica
 Que desde que estás a mi ladito
 a Dios se le cae la baba (Ory, 1981: 142).

6. Aerolitos

Con todo, el aspecto más ilógico del *zen* se muestra en el *koan*, utilizado en la escuela *Rinzai* como método complementario en el *sambadi*. El *koan* debe instalarse en el contexto de la relación entre maestro y discípulo y pretende despertar el origen, el verdadero ser que se halla tras el *ego*. El *koan* impregna todo el pensamiento del budismo *zen*, extraño, paradójico y absurdo. Existen diversas colecciones de *koans* que han sido utilizados por los maestros desde siglos y siglos. Entre ellos podemos citar varios *koans* conocidos como el de Hakuin (1685-1768): «Dime cuál es el sonido de una sola mano», el de Eno, Hui-neng, (638-713): «¿Cuál es el rostro que tenías antes de nacer?», el de Ummon (-949): «¿De dónde vienes tú?»

o el de Joshu Jushin, Chao-Chu, (778-897): «¿Un perro tiene la naturaleza de Buda?». Muchos de éstos consisten en la respuesta del maestro a una pregunta del discípulo como en el caso del *Koan* de Chao-Chu, a quien un monje preguntó si un perro tiene la naturaleza de Buda, y respondió «Mu», vacío. Cuando Tozan le dijo a Ummon que le instruyese, el maestro le preguntó: «¿De dónde vienes tú?». A lo que Tozan contestó que venía de Sato. No entendió que Ummon se estaba refiriendo al origen de todo fenómeno. En otras ocasiones el *koan* se presenta como una situación. Cuando el gobernador Riko fue a visitar a Yakusan, Yao-shan, (751-834), éste no le prestó atención y no levantó los ojos de los sutras. Riko se sintió ofendido, no obstante le preguntó: «Qué es el Tao». Y el maestro *zen* señaló con su dedo hacia arriba. El gobernador no comprendió y Yakusan añadió: «Las nubes en el cielo y el agua en la jarra».

El *koan* supone una subversión del orden habitual, por ello desafía el pensamiento, ya que el *zen* va más allá y apunta a la talidad⁹ del ser. A su vez es una radical provocación (cuya convergencia más clara es la Vanguardia histórica) frente a un pensamiento estancado que choca contra el flujo ilimitado de la realidad. Lingüísticamente el *koan* supone una fractura discursiva porque plantea una paradoja radical. Es la expresión de lo absurdo e inesperado y busca un callejón sin salida donde acorralar al pensamiento racional. El *koan* exige una respuesta extraverbal. En este sentido se trata de un acercamiento al silencio que funciona en una dirección opuesta al *haiku*. Si éste busca, mediante el susurro y la atmósfera, un instante de lucidez y puede definirse como las ondas que emite una piedra cuando cae en un estanque, el *koan* supone una pedrada en plena cabeza. Se acerca al silencio haciendo que el lenguaje estalle, lo que produce un terremoto que expande el pensamiento proyectándolo más allá del lenguaje. Como el dedo de Yakusan, el *koan* apunta a la realidad de forma directa, sin mediatización alguna y sin análisis. Plantea una situación sin salida y busca la fluidez, la ocurrencia repentina, la clarividencia del gesto. Dirige su atención a la experiencia directa.

Una de las direcciones de la poesía de Ory busca el silencio para abismarse en él y por ello se configura como una meditación que posee dos direcciones: por una parte, la supresión del ruido que procura el *haiku* y, por otra, la fractura del lenguaje, propia del *koan*. Puede decirse que la poesía oryana se halla más cerca del *koan* que del *haiku*. En este sentido, la expresión de Ory más cercana al *koan* es el aerolito, un segmento lingüístico breve que puede compararse con la sentencia, la máxima o el aforismo. Éste presenta, desde un significante

⁹ La talidad se refiere a considerar las cosas tal como son. Éstas son el cuerpo de Buda, ahora y aquí.

inconexo y desde un significado paradójico, un instante de lucidez. El propio autor define sus aerolitos como «perlas del cráneo llenas de corazón» (Ory, 2004: III, 185). El aerolito no es un puro artefacto conceptual, no se trata de simple labor de orfebrería inteligible, sino que apunta a la totalidad del ser humano sin contemplar escisión entre cuerpo y mente. El aerolito conecta el discurso cerebral con la pura emoción visceral. Es un breve paisaje de la interioridad lanzado al exterior como un rayo que ilumina. Rehúye el discurso intelectual y se sitúa como discurso periférico: poético, visceral, onírico, absurdo, paradójico, lúdico y metafísico. En este sentido, aparece como un relámpago de luz que estalla en la mente lectora.

El aerolito se basa en la significación periférica de las palabras y atiende a un significado profundamente emocional, basado en la plurisignificación y en las resonancias connotativas despegadas del significado central, denotativo. Su aspecto lúdico lo conecta con la greguería de Ramón Gómez de la Serna, pues juego, humor y experimentación son sus elementos básicos. Como en el aforismo de Emil Cioran, el aerolito gravita sobre la paradoja, el contraste y la oposición, elementos propios del *koan*. Intenta subvertir las coordenadas que estructuran el pensamiento, su impronta es abrir brechas para que el pensamiento opere en nuevas direcciones, por ello plantea un *impasse* en nuestra rigidez mental, lo que propone un salto mental. Se trata de un juego que apunta a la elemental paradoja que supone el propio lenguaje. Como el *koan*, el aerolito hace estallar el lenguaje y dirige el pensamiento más allá de las palabras:

Pienso con las yemas de los dedos (Ory, 2005: 13).

Ciegos son aquellos que no ven lo invisible (Ory, 2005: 15).

Nunca cambia de sitio el infinito (Ory, 2005: 36).

Acuérdate de ahora mismo (Ory, 2005: 45).

La poesía es un vómito de piedras preciosas (Ory, 2005: 46).

El lobo es un hombre para el lobo (Ory, 2005: 51).

Llueve luego existo (Ory, 2005: 54).

Ningún espejo refleja la mismidad del ser (Ory, 2005: 88).

Todas las noches me muero (Ory, 2005: 94).

Sin previo silencio las palabras no suenan (Ory, 2005: 110).

Los libros son las hojas del árbol del pensamiento (Ory, 2005: 128).

Di algo que no sepas decir (Ory, 2005, 145).

Las páginas de un libro, las páginas de una cama (Ory, 2005: 152).

Los aerolitos de Ory se publicaron primeramente en francés y luego aparecieron en castellano en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*¹⁰. En forma de libro se encuentran en *Aerolitos* (1985), *Nuevos aerolitos* (1995), *Los aerolitos* (2005) y *Novísimos aerolitos* (2009).

7. Aquí y ahora

El budismo rechaza la especulación mental y propone, sobre todo el *zen*, un pensamiento más allá del pensamiento. El propio Buda señaló dirigir la atención al momento presente, cuando le preguntaron que por qué sus discípulos, que llevaban una vida tan simple, eran personas radiantes, respondió: «No se arrepienten del pasado, ni cavilan acerca del futuro, sino que viven en el presente» (Rahula, 2002: 89). Ni pasado, ni futuro, únicamente un presente continuo, ya que el pasado no es existencia, únicamente memoria, y el futuro tampoco, solo imaginación. El *zen* se basa en la atención al momento presente y su práctica se inscribe en lo que se llama una *vía de transformación*, que en el imaginario budista consiste en llegar a la budeidad. Concepto que para Deshimaru (1974: 23) consiste en un regreso al origen, a la vacuidad, pues la naturaleza de Buda la posee toda persona que existe:

Naturaleza de Buda significa la condición más normal que pueda darse: la natural, origen de nuestro espíritu [...]

Si abrimos las manos podemos poseerlo todo. Si estamos vacíos podemos contener el universo entero. Vacuidad es la condición del espíritu que a nada se anuda.

El *zen* pretende barrer tanto la especulación mental como la concepción metafísica y, en cambio, propone el abismarse en el silencio suprimiendo el pensamiento y centrando la atención en el aquí y el ahora. Para Deshimaru (1974: 127), en el *zazen* se alcanza de manera natural, inconsciente, instantánea y automática la naturaleza de Buda o *satori*, pues para él se trata del estado propio del ser humano. El individuo se siente partícipe de la energía cósmica y experimenta que ésta se halla en su interior. Para Masao Abe (1989: 30-31), la naturaleza

¹⁰ *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 181, enero 1965 y nº 230, febrero 1969.

de Buda no es potencialidad, no es algo que debe ser alcanzado, sino que se halla presente en la cotidianeidad del ser humano. Siguiendo el punto de vista de Dogen (1200-1253), no puede existir una naturaleza de Buda separada del aquí y el ahora. Por ello el *zen* es antiascético y antimístico, totalmente práctico y directo. Esta inmediatez se dirige, como en el *haiku*, al aquí más cercano y muestra un sentimiento de éxtasis ante el instante presente, tal y como se puede hallar en algunos fragmentos del poema «Más allá» de *Cántico* (1928) del poeta Jorge Guillén:

Ser, nada más. Y basta.
Es la absoluta dicha.
¡Con la esencia en silencio
Tanto se identifica! (Guillén, 1970: 48).

En el siguiente fragmento de «Los poemas de Karl Borromaus», que pertenece a *Lee sin temor*, Ory muestra la elementalidad, la inmediatez de la experiencia directa y en ella encuentra el éxtasis ante el instante presente:

¡Qué paz qué paz!
—fuente informal del ser
No hago nada
atención sin defecto
La cabeza en las llamas (Ory, 1976: 126).

Versos que se parecen a un instante de *satori*, el repentino despertar, cuya imagen más adecuada sería la de un rayo, instantáneo y automático. Se trata de la súbita comprensión que se produce en el aquí y el ahora. Suzuki (2002: 148-149) equipara *zen* y *satori*, pues sin este último no existiría el primero, y nos dice que el *satori* consiste en hacer consciente lo inconsciente. En él se experimenta el misterio que se halla más allá de las palabras. Cuando el *satori* es expresado de forma artística, crea obras que vibran, tal como ocurre en los *haikus*, en los jardines japoneses, en la pintura paisajista taoísta o en las líneas de la caligrafía (Suzuki, 2002: 150).

La poesía de Ory supone un intento de expresar el misterio infinito e inmediato de la existencia y en ella encontramos algunas instantáneas de *satori*. En el poema «Otra cosa», que pertenece a *Lee sin temor*, este instante de comprensión toma forma de luz, luz que dispersa la nube de conceptos que empañan la mirada:

Me vino a la conciencia como una luz de cerca
No tengo nada en lo que arrodillarme
Ya nada compraré ni venderé nada
He descubierto que existir es existir

Conozco la vida directamente
No hay iniciación sin iluminación
En el cielo desnudo soy estrella
Mi soledad es profunda y en su centro
comunico con lo íntimo irradiando (Ory, 1976: 42).

Luz que irradia la gratitud ante la experiencia de la realidad, esto es lo que se expresa en el poema titulado «Racimo», que forma parte de *Miserable ternura*:

De una infinita plenitud de luz
y una profunda felicidad
gota tras gota te lluevo oceánico
y para ti son mis palabras (Ory, 1981: 16).

Experiencia oceánica de ser «gota» del engrudo cósmico. Luz que ilumina al ser que está en perfecta concordancia con una realidad que también es luz. Así queda expresado en el poema «Plenitud pura» que pertenece a la misma obra:

¿Y tú? que eres testigo de mi más
Te nombro Intensidad de un más extremo
hasta el límite tenso de mi llama
de pura plenitud pulmón de luz (Ory, 1981: 24).

Una luz que se respira y no se piensa, luz que es plenitud. En el poema «Trono de la claridad», perteneciente a *Lee sin temor*, Ory utiliza la imagen del relámpago:

Veo la mano que pregunta por la flor
Ella misma la que había puesto en mí
plateado misterio
Mano del conocimiento
y la experimentación
en relámpagos
criatura sonriente niñecida
Sábelo (Ory, 1976: 140).

Ory se acerca a la experiencia expresada por William Blake en «Augurios de inocencia», de *Manuscrito de Pickering* (1803):

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the plan of yoir hand
And Eternity in a hour (Cazamian, 1983: 139).

Conexión que puede verse en el poema «Sub vesperum» de la obra *Cabaña*:

En más allá con forma de dedal
Y mi hogar en un grano de arena

El polvo y el vacío dialogan en vano
Nadie puede regalar visiones
Pon tus codos en las rodillas y luego
observa la salud de estar de pie (Ory, 1981: 150).

Conclusiones

Tal como se ha visto a lo largo del trabajo, el budismo recorre toda la obra poética de Carlos Edmundo de Ory. Se trata de una de las direcciones de una poesía poliédrica y plural. En la primera etapa poética, denominada poesía crepuscular, el budismo queda impreso a través de la presencia de *haiku* y de la adopción del lenguaje de silencio, propiamente oriental, cuya ascendencia se encuentra en el taoísmo y en el *zen*. El interés por esta estética minimalista responde, en cierto modo, a la mirada que el modernismo y el impresionismo, tanto en su dirección poética como estética, dirigieron al lejano Oriente. En la poesía postista, creada entre 1945 y 1949, la impronta budista queda ligada a la lógica paradójica, propia de *zen*, que articula tanto la estética del movimiento postista como la poética oryana. Estética que configura el gusto postista por la ingenuidad y la elementalidad *naïf*, propias de la infancia, y por la espontaneidad de signo dadaísta. La lógica paradójica se halla también en la sintaxis extraña que conforma un lenguaje poético ebrio, basado en la experimentación y el sentido lúdico, propios del período postista de la poesía de Ory.

A partir de la propuesta introrrealista, iniciada en 1951 junto a Darío Suro, el budismo se halla mucho más presente en la obra poética oryana, aquella que se corresponde con el tercer estadio poético, denominado poesía nómada. Sobre todo se halla presente en obras como *Lee sin temor* o *Miserable ternura—Cabaña*. Ahora bien, este interés por el budismo ya no será abandonado en obras posteriores porque forma parte del paisaje interior de la sensibilidad de Carlos Edmundo de Ory y, por ello, se manifiesta también en la poesía del recuerdo, última de las etapas de la poesía oryana. Carlos Edmundo de Ory no realiza un acercamiento al budismo de tipo ornamental y estético, sino que sus pretensiones van mucho más allá, ya que posee un conocimiento perfecto de las filosofías orientales y del budismo en todas sus direcciones: hinayana, mahayana, tántrico, *zen*... Por ello, su poesía supone una total profundización en el pensamiento budista, sobre todo en sus dos últimos estadios. Este pensamiento forma parte integrante de la cosmovisión de la poética oryana.

Pensamiento que queda reflejado en diferentes constantes temáticas. Una de ellas es la unidad inseparable entre el *atman* y *Brahman*, de origen hinduista y que se configura como la base de todo el pensamiento oriental. De aquí se deriva, como se ha visto en el primer

punto, una mística inmanente que no admite separación entre individuo y realidad. La poesía de Ory queda impregnada de concepciones budistas como la vacuidad, el vacío desde donde surgen los fenómenos, o la budeidad, idea que considera que todos los seres poseen la naturaleza de Buda. También se halla influida por la percepción directa, propia del budismo *zen*, cuya expresión más radical sería el *satori*, o repentina iluminación.

Por otra parte, los aerolitos de Ory suponen una indagación en el extraño lenguaje del *koan*, que persigue una fractura lingüística que intenta trascender el pensamiento y apuntar directamente a la realidad. Por todo ello, puede afirmarse que la impronta budista queda perfectamente enraizada en la poesía de Ory y que ésta proviene de un conocimiento profundo del pensamiento budista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abe, Masao (1989): «La naturaleza de Buda según Dogen», en Dogen: *Shobogenzo*, Barcelona, Obelisco.
- Barrio Gutiérrez, José, ed. (1996): *Bhagavad-gita*, Madrid, Edaf.
- Cazamian, M. L. (1984): *William Blake*, Madrid, Júcar, Col. Los Poetas.
- Chicharro, Eduardo (1945): *Primer Manifiesto del Postismo*, en *Postismo*, nº 1 y único, enero, pp. 4-5, 12-13. También en *Postismo y La Cerbatana*, presentación de Rafael de Cózar, ed. facsímil, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- Coomaraswamy, Ananda (1989): *Buddha y el evangelio del budismo*, Barcelona, Paidós.
- Cózar, Rafael de (1987): «Introducción», en Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia*, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1990, pp. 19-99.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Deshimaru, Taisen (2002): *La práctica de zazen*, Barcelona, RBA.
- Gadamer, Hans-Georg (1977): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme.
- Gimferrer, Pere (1971): «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», en Salvador Clotas y Pere Gimferrer, *30 años de literatura*, Barcelona, Kairós, pp. 89-108.
- Grande, Félix (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- Guillén, Jorge (1970): *Antología*, ed. J. M. Blecua, Salamanca, Anaya.
- Eliade, Mircea (1974): *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial.
- Fromm, Erich (1979): *El arte de amar*, Buenos Aires, Paidós.
- Jung, Carl Gustav (1982): *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona, Paidós.

- Huxley, Aldous (2010): *La filosofía perenne*, Barcelona, Barcelona, Edhasa.
- Marco, Joaquín (1972): *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen/Palabra seis.
- Mesado, J. Rafael (2021): *La poesía poliédrica de Carlos Edmundo de Ory*, Cádiz, Editorial UCA, Universidad.
- Ory, Carlos Edmundo de (1945): *Versos de pronto*, Madrid, *Fantasia, Semanario de Invención Literaria*, n° 19, junio.
- (1969): *Poemas*, Madrid, Rialp.
- (1970): *Poesía (1945-1969)*, ed. Félix Grande, Barcelona, Edhasa.
- (1971): *Técnica y llanto*, Barcelona, Llibres de Sinera, Col. Ocnos.
- (1973): *Los poemas de 1944*, Madrid, Joaquín Giménez-Arnau, Col. Aguaribay de Poesía.
- (1974): *Poesía abierta (1945-1974)*, ed. Jaume Pont, Barcelona, Barral, Col. Ocnos.
- (1976): *Lee sin temor*, Madrid, Editora Nacional, Col. Alfar.
- (1978): *Energeia*, ed. del autor, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1979): *La flauta prohibida*, Madrid Zero/Zyx
- (1981): *Miserable ternura—Cabaña*, Madrid, Hiperión.
- (1986): *Poesía primera*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura.
- (1999): *Melos melancolía*, Montblanc, Ígitor
- (2004): *Diario*, ed. J, Fernández Palacios, Cádiz, Diputación, Servicio de Publicaciones.
- (2005): *Los aerolitos*, Madrid, Calambur.
- (2011): *La memoria amorosa*, Madrid, Visor.
- Ory, Carlos Edmundo de y Suro, Darío (1951): *Nuestro tiempo: Pintura / Nuestro tiempo: Poesía*, ed. de los autores, Madrid, Imprenta Fareso.
- Panikkar, Raimon (1989): *La trinidad y la experiencia religiosa*, Barcelona, Ediciones Obelisco.
- Pont, Jaume (1998): *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Lleida, Pagès Editors.
- Ramírez Escoto, Rafael (2001): «La ascensión de Kundalini: el misticismo de Ory», en *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*, ed. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios, Cádiz, Diputación, pp. 319-322.
- Raula, Walpola (2002): *Lo que el Buda enseñó*, Barcelona, RBA.
- Ripoll, José Ramón (2004): «La memoria oriental», en *Documentos. Carlos Edmundo de Ory, RevistAtlántica de poesía*, n° 27. Separata, pp. 23-31.
- Suzuki, Daisetz Teitaro (1992): *Introducción al Budismo Zen*, Bilbao, Mensajero.
- (2002): *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, RBA.
- Tzara, Tristan (2004): *Siete Manifiestos Dadá*, Barcelona, Tusquets.
- Watts, Alan (1972): *El libro del Tabú*, Barcelona, Kairós.
- (1973): *El futuro del éxtasis*, Barcelona, Kairós.