

«La habitación vacía» de Juan Vicente Piqueras: sentir, nombrar, suspender

ELIDE PITTARELLO

Università Ca' Foscari Venezia
pittarel@unive.it

1. LA PUESTA EN ACCIÓN

Con el permiso del autor, reproduzco el poema inédito que le valió el Premio Poesía Manuel Alcántara, de Málaga, en 2012, publicado ahora por primera vez en esta revista. Es un texto que se presta a múltiples interpretaciones, de la referencial a la simbólica, de la estética a la trascendente, en una nebulosa de presencias y ausencias que se expande a medida que progresa la lectura. El enigma o hablar encubierto que aparenta prescindir de la dicción oscura es el más arduo, también el más fértil, sobre todo si no se acierta la solución. Cuando no es prioritaria la voluntad de poder, se valoran más el intento, el trayecto aventurero y la vaga espera de lo incumplido:

LA HABITACIÓN VACÍA

a Carlos Edmundo de Ory

Era uno de tus juegos preferidos.
¿Qué hay en una habitación vacía?,
preguntabas. Guardábamos silencio.

¿Qué hay en una habitación vacía?

- 5 Los que no conocían el juego
tal vez decían: *Nada*, y tú decías: *No*.
Nada es nada, he dicho qué.

Hasta que alguien decía, por ejemplo: *Silencio*.
 Y tú decías: *Sí*.
 10 Y otro decía: *Polvo*.
 Y el juego comenzaba a tomar vuelo.

Unas huellas de pasos en el suelo.
Un fantasma. Un enchufe. El agujero
de un clavo. La penumbra.
 15 *El cuadrado que deja en la pared*
la ausencia de un cuadro. Un hilo.
Una carta en el suelo.
La huella de una mano en la pared.
Un rayito de sol que entra por la ventana.
 20 *Una telaraña. Un trozo*
de papel. Una uña. Una hormiga extraviada.
La música que llega de la calle
(¿hay música sin alguien que la escuche?).
Una mancha de humo o de humedad.
 25 *Garabatos o pájaros o nombres*
o un dibujo de Laura en la pared.

Tú ibas diciendo sí o no.
 Tú lo sabías. Eras el inventor del juego.
 Tú ya sabías, Carlos, lo que hay
 30 en la habitación vacía donde acabas de entrar.

Era uno de tus juegos preferidos.
 - ¿*Qué hay en una habitación vacía?*
 - *Un fantasma.*
 - *Ya lo han dicho.*
 - *Sí, pero el que yo digo es otro.*

Después del título, la primera pista interpretativa, en el umbral del texto hay una dedicatoria reticente. A parte el nombre del destinatario, ésta no revela su naturaleza de homenaje póstumo. Hace falta saber que en 2012, fecha de la lectura pública de «La habitación vacía», Carlos Edmundo de Ory había muerto desde hacía dos años. Por lo tanto el gesto de Juan Vicente Piqueras es una conmemoración cifrada, un testimonio oficial y a la vez íntimo, dirigido en este caso a cuantos tuvieron trato con aquel líder del Postismo, del Introrrealismo y del A.P.O. (*Atelier de Poésie Ouverte*) que no cabía en ningún molde o canon literario español. Hablando de la controvertida recepción de la obra de Carlos Edmundo de Ory afirma un amigo suyo, el crítico y poeta Jaume Pont: «La adjetivación con que se accede al escritor admite pocas dudas: raro, extraño, caprichoso, original, extravagante, singular, marginal,

exterior, anormal, genial, maldito, estrambótico, excéntrico, fantástico, estrafalario, grotesco, etc.»¹.

Con la dedicatoria a Carlos Edmundo de Ory Juan Vicente Piqueras se presenta también a sí mismo, la figura del otro remite a su propia figura, la de un poeta ajeno a cualquier plenitud o precisión del lenguaje como corresponde a quien pone en tela de juicio a cada paso lo que experimenta y comunica. La incertidumbre es el aliciente de sus sondeos liminares, pues en sus versos percepción, pensamiento y palabra abordan siempre las cosas desde el margen con el más allá, con el arcano del origen sin fundamentos si se conceptualiza la cuestión con el lenguaje de la crisis de la metafísica occidental. No hay teologías ni teosofías con las que zanjar el dilema de este envés o negativo de la existencia, una herida que no se intenta curar y que por ello mismo genera interrogantes en forma de poemas, hipótesis sobre la posibilidad de captar y saber decir aquellas formas del no-ser que no remiten sin embargo a la nada. En la poesía de Juan Vicente Piqueras (y de Carlos Edmundo de Ory) hay que ponerlas más bien en un marco epistemológico afín al taoísmo y al budismo, a aquellas formas del no-ser (siempre circunstanciadas, ligadas al no-ser de algo concreto) que posibilitan la aparición de los entes, siendo útiles o funcionales a su constitución². Solapada e inevitablemente se trata al fin y al cabo de metapoemas, como lo es en efecto «La habitación vacía», centrada en este tipo de enlace fenomenológico con el mundo. Para hablar de la poesía de uno mismo honrando la de otro –alguien con el cual guarda los rasgos biográficos y artísticos de la extraterritorialidad y la errancia– Juan Vicente Piqueras ha elegido la vía aparentemente humilde de la anécdota. No un fragmento teórico o un evento efectista sacado de la hagiografía corriente de Carlos Edmundo de Ory, sino un recuerdo que acaba aleccionando al lector más que un manifiesto de estética. Al igual que el poeta al que le rinde homenaje, Juan Vicente Piqueras confía en la potencialidad creativa del día a día³.

Por escueta que sea, toda dedicatoria forma parte de un rito, es un acto simbólico que entabla en primer lugar un vínculo con el destinatario, el cual en este caso no se va a enterar porque ya no está en el mundo. Es pues un obsequio brindado desde la pérdida, una vivencia constante en la poesía de Juan Vicente Piqueras, quien –poéticamente

¹ Jaume Pont, «Carlos Edmundo de Ory: imagen y realidad de una heterodoxia», *República de las letras*, 69 (febrero 2001), p. 12. Véase también Jaume Pont, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*, Lleida, Pagès Editors i Universitat de Lleida, 1998, pp. 65-110 y pássim.

² Acerca del no-ser como utilidad finalizada al ser, precisa Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 9-10: «il non-essere non è né una parte dell'essere, né qualcosa di separato dall'essere, ma è la sua *funzione costitutiva* o la sua costituente funzionale: il vuoto di un vaso, infatti, non è semplicemente la sua parte interna o lo spazio vuoto che lo circonda, ma è ciò che lo fa essere vaso, ciò che rende funzionale la sua “argilla”, ossia il suo pieno. La stessa dinamica funzionale interessa i casi del vuoto del mozzo in rapporto all'utilità del carro e il caso del vuoto delle porte e delle finestre in rapporto alla casa; ma la stessa dinamica funzionale, per il taoismo, interessa *tutti* gli oggetti e gli eventi pur non appartenendo a nessuno di essi: in tal senso la possiamo definire “trascendentale”». La cursiva es del autor.

³ Carlos Edmundo de Ory quería rehabilitar justamente la anécdota cotidiana. Escribe a este propósito José Luis Calvo Carilla, «Carlos Edmundo de Ory, un prosista postista», en Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.), *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*, Cádiz, Diputación de Cádiz - Servicio de Publicaciones, 2001, p. 217: «La anécdota de Ory no es “la historia de Juan y María” que ridiculizaba Ortega en sus diagnósticos de los años veinte sobre la deshumanización del arte, sino esa observación momentánea o ese detalle predilectos del arte nuevo, de los que se expresan lúdicamente sus potencialidades ficcionales».

hablando— no ha parado de decir adioses desde que empezó a escribir: a los lugares, a las personas y, sobre todo, a su mismo yo transeúnte entre la existencia y su envés o negación, demorando en aquella soldadura inmanente/trascendente que, por ejemplo, ha expresado con una hilera de paradojas en una estrofa del poema «Modos y tiempos verbales»: «Soy el que fui y se fue pero también / soy el que no seré, el que nunca fui / y el que nunca se fue»⁴. Una variante más reciente y sutil son los dos versos que abren y cierran respectivamente el poema «Coros de hijos pródigos». La aserción inaugural: «Somos los que nos fuimos. / Somos los que no estamos» acaba con un veredicto nihilista que la paradoja a la vez disuelve: «Somos los que nos fuimos. / Somos los que no somos»⁵.

El autor tiene pues una gran confianza con los antónimos de cualquier plenitud o totalidad o solidez. Por eso en la dedicatoria de «La habitación vacía», paradigma modélico de una oquedad sólo aparente, anida el *pathos* trenzado con la devoción y la complicidad en el terreno del no-ser o del ser de otra manera⁶, es decir saliendo de uno mismo, de la identidad anclada más al orden del *logos* que al alboroto de *eros*, en su acepción amplia de potencia del deseo⁷. En efecto, este rito preliminar anuncia y enmarca otro rito, es decir uno de los juegos predilectos de Carlos Edmundo de Ory en el rol de inventor de herejías y experimentaciones. A aquella proverbial agudeza le corresponde Juan Vicente Piqueras con el poema «Gracia de Grecia», una sarta de paronomasias burlonas y absurdas, precedidas por esta dedicatoria: «*Un juego para Carlos Edmundo de Ory que nunca le envié*»⁸. Por lo visto, otro homenaje póstumo. En todo caso, «La habitación vacía» no es un poema cómico, pero tiene humor, un deje de melancolía y mucho más por encima o por debajo del efecto de soltura y naturalidad. En el texto se alternan diégesis y mímesis como pasa a menudo cuando se quiere dar cuenta de una experiencia grata y auténtica, de las que no se olvidan. Es un ejemplo de las «formas intermedias» entre poesía y prosa, que según Yuri Lotman son más frecuentes de lo que se cree⁹. Pero hay que añadir que Juan Vicente Piqueras considera la poesía un fenómeno arcaico y sagrado, anterior a la conciencia de cualquier técnica gramatical y métrica que rige convencional e históricamente su construcción lingüística:

Toda palabra es un poema. La palabra *hablar* viene de *fabulare*. La palabra *palabra*, de *parabolare*. El mero hecho de hablar es ya un acto poético, una

⁴ Juan Vicente Piqueras, *La latitud de los caballos*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 63.

⁵ Juan Vicente Piqueras, *Aldea*, Madrid, Hiperión, 2006, pp. 32-33.

⁶ Era el terreno propio de Carlos Edmundo de Ory, del cual dice Jaume Pont: «En la poesía de Ory lo visionario y lo cotidiano, agudizando su contradicción, se dan en un mismo tiempo. Estructuralmente, y de acuerdo con el orden de la formulación, el discurso poético empieza conformando pormenores de la vida, signos manifiestos de las cosas y los sucesos temporales. En este espacio de significación predominan el cuerpo sobre lo anímico, el objeto sobre el sujeto, el hedonismo del instante por encima de lo trascendente, lo matérico sobre lo espiritual. Por inversión categórica de los valores ideales, se intenta afirmar la presencia del “no-ser”. La única escapatoria de esa ritualización de la existencia se encuentra en la afirmación momentánea de los vestigios de la belleza, del amor y del placer» (Pont, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, cit., p. 277).

⁷ Cf. Sergio Givone, *Eros/ethos*, Torino, Einaudi, 2000.

⁸ Juan Vicente Piqueras, *Atenas*, Madrid, Visor, 2013, p. 52.

⁹ Cf. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, pp. 131-132.

invención, una fábula. El mero hecho de hablar es un acto sagrado aunque el hablante, para sobrevivir, se vea obligado a olvidarlo¹⁰.

El poema «La habitación vacía» tiene la andadura de un relato que representa el acontecer de un acto social, lúdico y creativo. Sin embargo nadie se llame a engaño sobre el alcance del texto o acto colectivo. Este es un homenaje urdido con la competencia del oficiante de una liturgia particular, una acción para iniciados que sin embargo no discrimina a los ignaros. Al contrario, les ofrece la posibilidad de emprender un nuevo proceso de aprendizaje.

2. UNA MAYÉUTICA ZUMBONA

El juego, la práctica que las vanguardias eligieron como savia de estéticas irreverentes y sensacionales, para Carlos Edmundo de Ory fue el móvil insoslayable de toda su literatura, teorizado desde el *Primer Manifiesto del Postismo* (Madrid, 1945). Allí el autor afirma que el juego es una técnica estructural de la creación artística, como son por ejemplo el ritmo en la poesía y la música, la composición en la arquitectura y en la pintura etc. Luego ilustra el concepto en relación con el movimiento que acaba de fundar:

Pero, ¿qué es precisamente el “juego” en el Postismo? Todo cuanto se ha dicho, pero llevado a la categoría de técnica-base, o de factor principio de lo emocional directo (pues la técnica base es factor emocional –en este segundo aspecto– indirecto o coadyuvante). Además, determinados aspectos de relación y determinada preferencia (cuya expresión se descubre en la repetición, el insistir y la vuelta o retorno) por formas ideológicas, lingüísticas, de materiales y objetos, así como una positiva diferenciación en todos los elementos expresivos y expresables, hasta llegar a rozar el monstruosismo, el desequilibrio y la desintegración, es el dominio del «juego». En el ambiente constantemente en transformación y constantemente en movimiento de ese perpetuo, repetido y alterno mecanismo de análisis y síntesis, en ese ver y soñar, recordar y perder, soltar y ganar, en el feliz y desinteresado casamiento del alma corporal y del alma espiritual, de la razón y el instinto, de lo subconsciente, de lo sensorial y lo inteligente; en ese ambiente constantemente en transformación y constantemente en movimiento se descubre la verdadera razón o la consecuencia inevitable del “juego” postista¹¹.

El juego como práctica antirrealista o ruptura de los hábitos daba cabida al asombro, al descubrimiento de lo inusual que debilita la conciencia vígil y sus certezas, haciendo aflorar

¹⁰ Juan Vicente Piqueras, «Poesía y gramática», *Yo que tú. Manual de gramática y poesía*, Barcelona, Difusión – Centro de Investigación y Publicaciones de Idiomas, 2012, p. 18.

¹¹ Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia. Estudios y textos*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, pp. 257-258.

lo que uno ignora acerca de sí mismo, de su ulterior capacidad de conocimiento¹². Para Ory el juego no dejaba de ser una ceremonia que posibilitaba el hechizo latente de lo cotidiano y su conversión en un discurso elíptico: era la condición imprescindible de su metafísica híbrida y disidente. Dada estas premisas, afrontemos la primera estrofa de «La habitación vacía» (vv. 1-3) que introduce la situación lúdica y a la vez experimental. Es una competición enigmática que no es en modo alguno una simple diversión, sino que entronca sin parecer con los orígenes arcaicos de la poesía¹³. Se trata de una situación análoga a las de los talleres de poesía abierta (A.P.O.), cuyos participantes eran autores del proceso de invención y comunicación lingüística puesto en marcha por *Les Propositions*. Aclara Rafael de Cózar que éstas eran «sentencias breves, aforismos o proverbios», a partir de las cuales Carlos Edmundo de Ory «cumplía la función de catalizador, promotor constante de los talleres, impulsor de la libertad de expresión y, bajo el presupuesto siempre de la imaginación, como agente libertador de las ideas. En eso incide su clarificada cualidad de improvisador»¹⁴.

Es justamente el papel que desempeña en el poema de Juan Vicente Piqueras, donde la voz que habla se apropia del aparato formal de la lengua y toma posición. Como afirma Émile Benveniste en su análisis de la enunciación, gracias a la estrategia comunicativa el hablante «implanta al *otro* delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro»¹⁵. El otro, es decir Carlos Edmundo de Ory, aquí tiene una presencia imponente, es el destinatario de una alocución llena de admiración, que lo realza con respecto al locutor testigo, el cual elige confundirse con el grupo de discípulos, amistades o extraños que desean participar en el juego creativo. Recordemos que Juan Vicente Piqueras es autor del poema «Don de ser nadie», cuya primera estrofa recita: «Escribir es lugar donde ser nadie / y todos a la vez, país desierto / en espera de pájaros-palabras / que consigan nombrar lo que no es, / salvarlo del olvido y de mí mismo, / de la jaula de ser sólo quien soy»¹⁶.

Es una declaración de poética que indudablemente ayuda a interpretar «La habitación vacía», cuyo hablante se engloba con todos los demás en la forma pronominal de la primera persona plural, el “nosotros” de una colectividad imprecisa y subordinada. ¿Son pocos, son muchos? Los participantes en los talleres de A.P.O. eran una veintena, pero el dato aquí no importa, los que formaban el grupo al que se refiere «La habitación vacía» iban a ser los aprendices de una rama descuidada de la perspicacia, entendida en su sentido etimológico. En latín *perspicere* significa ver a fondo y con esmero y Carlos Edmundo de Ory había afinado tanto esta facultad hasta el punto de decir: «Ciegos son aquellos que no ven lo

¹² Cf. Aldo G. Gargani, *Lo stupore e il caso*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

¹³ Escribe a este propósito Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2012, p. 203: «Así como la competición enigmática da origen a la sapiencia, así el certamen poético origina la bella palabra. Ambos son dominados por un sistema de reglas de juego que condiciona los conceptos artísticos y los símbolos, ya sean sagrados o solamente poéticos. La competición enigmática y la poesía suponen un círculo de iniciados que entienden el lenguaje especial que se habla. La validez del resultado depende, en ambos casos, de que concuerde o no con las reglas del juego. Es poeta quien puede hablar el lenguaje artístico».

¹⁴ Rafael de Cózar, «Introducción», en Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia*, edición de Rafael de Cózar, Madrid, Cátedra, 1990, p. 74.

¹⁵ Émile Benveniste, «El aparato formal de la enunciación», en *Problemas de lingüística general. II*, México, Siglo XXI Editores, 1977, p. 85. La cursiva es del autor.

¹⁶ Juan Vicente Piqueras, «Don de ser nadie», *Adverbios de lugar*, Madrid, Visor, 2004, p. 84.

invisible»¹⁷. Este aforismo no es más que la expresión hiperbólica de una certeza irrefutable, como muestran por ejemplo unas páginas de su diario, escritas el 11 de diciembre de 1984. El escritor está en su casa de Amiens, habla en detalle de la profusión caótica de objetos naturales y artificiales que constituyen su hábitat doméstico, el entorno material de su inclinación artística. Un espectáculo para los ojos y un estímulo para el lenguaje:

Tesoro privado óptico de mis cuartos, verlos sin tocarlos...

Santos objetos. Prohibido tocar. *Noli me tangere*.

Mis espacios lúdicos, mis espacios en filigrana. Mis mil fetiches. Rarezas intransferibles del maniaco solitario fabricante de atmósferas personales. Me muevo como un pez en el agua en estos climas estéticos estáticos. Ellos revelan semblanzas de mi propio mundo interior. *Me parece bueno leer un cuarto. Toda extensión ofrece lenguaje*. Apariencias ilusorias de la Maya, como todo. Experiencias visibles de lo exterior maniobrado por el capricho. Impresiones sensoriales.

Cada objeto es objeto de la conciencia que lo capta. Ondas, ondas, ondas, ¡qué ilusión! ¡qué cosquilleo sensible! *En verdad no hay nada estático*. ¡Oh cosas, oh átomos, electrones y protones girando y vibrando sin cesar!¹⁸

Este pasaje con final enardecido es una eficaz propedéutica a la interpretación de «La habitación vacía». Si bien no se dice a las claras, ya que era preciso ostentar una actitud desenfadada, el juego del que tratan sus versos tiene una repercusión trascendental. En su mayoría lo que se percibe está relacionado con lo visible que, en la milenaria tradición occidental, sigue siendo sinónimo de lo inteligible. Pero no hay que olvidar el injerto de las diferentes místicas orientales que Carlos Edmundo de Ory practicaba con fervor. En los talleres de A.P.O. la puesta era crucial para cualquier participante, fuera o no escritor, ya que el saber humano se profundiza gracias a lo que está aún por conocer¹⁹. Y, en efecto, la generalizada negligencia de las personas en el ámbito perceptivo de la vista, le causaba a Carlos Edmundo de Ory grandes enojos, como leemos hacia el final de la misma entrada del diario. El poeta habla de las visitas que iban a casa, donde vivía con su mujer, la pintora Laura Lachéroy:

Hay gentes que entran en mis habitaciones, cuartos de trabajo, dormitorio, la misma cocina, no ven, no ven. Ni los cuadros colgados en las paredes miran. Porque no ven nada más allá de su yo-cuerpo pesado. Raras son las gentes miradoras. Se lo digo a Laura, muchas veces: –Este estuvo dentro de mi cuarto de trabajo, en pie, hablando conmigo, venga a hablar con el poeta y sin fijarse en la fantasía del cuarto del poeta. ¡Mira que no ver los caballos, las marionetas asiáticas! ¡Qué avestruz!... Y Laura sonrío.

¹⁷ Carlos Edmundo de Ory, «Novísimos aerolitos», *República de las letras*, 69 (febrero 2001), p. 71.

¹⁸ Carlos Edmundo de Ory, *Diario (1976-2000)*. III, prólogo y edición revisada por Jesús Fernández Palacios, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz – Servicio de Publicaciones, 2004, p. 218. La cursiva es mía.

¹⁹ Afirma Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., p. 16: «i confini del campo delle conoscenze acquisite si possono allargare solo perché si danno gli infiniti territori delle conoscenze possibili; l'universo del conosciuto, del "pieno" di conoscenze, è in espansione solo perché mai cessa di aprirsi lo spazio "vuoto" del conoscibile».

Absolutamente ciegos, alérgicos a los recintos mágicos. ¿Será que los cuartos ajenos suscitan desinterés? Vienen a verme, entran y, confusos, apartan la vista de lo que tienen delante de los ojos, y detrás también, si vuelven la cabeza²⁰.

No cabe duda de que Juan Vicente Piqueras le asigna a Carlos Edmundo de Ory el rol del maestro que entrena a ver cosas de las que en general no se percata nadie. En el *incipit* del poema no lo nombra siquiera, para referirse a él acude directamente al sistema pronominal de la segunda persona singular («tus juegos», «preguntabas», vv. 1 y 3), dejando así entre bastidores al sujeto que habla. El “tú” remite a una situación de discurso tras la cual actúa por simetría un “yo” que se mantiene aquí púdicamente implícito. Esta pareja de pronombres carecería de realidad sin la dedicatoria: a falta de un referente quedaría flotando en la indeterminación²¹. Pero mientras el “tú” tiene un referente cierto y poderoso, el “yo” permanece en la sombra, renuncia a la individualidad, se limita a ejercer una función comunicativa anónima y sin embargo familiar. Recordemos unos fragmentos del poema «Sujetos». Juan Vicente Piqueras inaugura la primera estrofa con estos versos: «YO es el lugar de encuentro / de la conjunción copulativa / con la disyuntiva. Yo / vive entre lo que une y lo que separa»; en cambio, la segunda estrofa, reducida a la mitad en cuanto a extensión, recita así: «TÚ es un pronombre que pide, para ser pronunciado, / poner los labios como para un beso»²².

No por nada, en «La habitación vacía», el hablante emplea de entrada la forma de la alocución. El uso del imperfecto de indicativo del verbo “ser”, en la aserción que inaugura el poema, configura un marco narrativo inequívoco. No informa sobre el tiempo pasado, sino sobre la actitud del hablante, sobre su toma de distancia inicial, que es una expresión amorosa de respeto²³. No es elemento secundario, además, el refuerzo semántico del significante, pues ese imperfecto abre el primer verso lapidario, sellado por un punto final: «Era uno de tus juegos preferidos». Quien habla convoca al poeta desaparecido e ilusoriamente le devuelve la voz y el carisma, lo representa mientras actualiza a su manera un diálogo de tipo socrático para afinar las habilidades sensoriales y lingüísticas de sus interlocutores. Algo análogo pasa con el maestro de la filosofía *zen*, cuando plantear preguntas no implica intercambiar opiniones o intentar convencer, sino desorientar para hacer mella en las certidumbres que paralizan la mente de los discípulos²⁴.

En esto consistía el juego al que tanto apego le tenía Carlos Edmundo de Ory: una propuesta que es una pregunta desconcertante («¿Qué hay en una habitación vacía?», v. 2), referida en discurso directo (como señala la letra cursiva) y en tiempo presente de

²⁰ Carlos Edmundo de Ory, *Diario (1976-2000)*. III, cit., p. 218.

²¹ Cf. Émile Benveniste, «La nature des pronoms», *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 252-253.

²² Piqueras, «Sujetos», *Yo que tú. Manual de gramática y poesía*, cit., p. 23.

²³ Escribe Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974, p. 104: «La frontera estructural entre el mundo narrado y el mundo comentado pasa a través del pasado y la cuestión que se plantea es si, bajo estas condiciones, tiene algún sentido hablar “del” pasado. El lenguaje, en todo caso, no pone a nuestra disposición una forma semejante de comunicación. El lenguaje conoce dos clases de pasado: uno que es mío y del que trato como trato las cosas que directamente me afectan en mi situación comunicativa y otro del que me distancio a través del filtro de la narración».

²⁴ Cf. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., pp. 68-70.

indicativo para darle el mayor realce mimético y emotivo. Se establece así la dinámica del recuerdo, el vaivén entre el “entonces” factual, propio de la toma de distancia narrativa, y el “ahora” ficticio abocado a la participación del hablante²⁵. Puesta en el centro de la primera estrofa –un terceto–, la pregunta se repite inmediatamente después (v. 4), ocupando un lugar destacado y solitario, ya que guarda una distancia simétrica con la estrofa sucesiva, otro terceto (vv. 5-7). Al lado de la estrategia retórica, interviene el énfasis prepotente del significante visual, es decir una semántica complementaria dado que, en palabras de Lotman, «el fenómeno de la estructura en el verso es siempre, al fin de cuentas, un fenómeno de sentido»²⁶. La disposición tipográfica incrementa pues la fuerza ilocutoria de la anáfora integral, convierte la extraña pregunta de Carlos Edmundo de Ory en una interpelación imperiosa y en un móvil agonal de las relaciones del grupo. Lo lúdico deriva hacia lo sagrado, ya que para este autor la poesía –como sintetiza Rafael de Cózar– no era tanto una cuestión estética, sino más bien «ceremonia, andadura nocturna en el ritual o experiencia colectiva, el poema como imagen de tiempo y arquitectura de sonidos, partitura carnal donde la temática se dispersa definitivamente en unción de las claves, formularios, juegos y profecías»²⁷.

Tras estas premisas, la pregunta «¿Qué hay en una habitación vacía?» anima y provoca la percepción y la imaginación de cada uno, la heterogeneidad, el cúmulo irreconciliable, la aleatoriedad del descubrimiento y del impacto lingüístico. Llegan en seguida las respuestas de los novatos que se apresuran a contestar una obviedad lógica pero equivocada. Guiados por el sentido común, según ellos en una habitación vacía no hay «Nada» (vv. 5-6). Surge así el diálogo que ilumina, llevado a cabo con un discurso sincopado por el testigo anónimo que explota la potencia del verso sentencioso con el que clausura el segundo terceto. El uso reiterado del punto final es llamativo²⁸, cada verso está rodeado de silencios cargados de expectativas. Alternando diégesis y mímesis, el locutor sigue apostrofando al maestro, representándolo en el acto de confutar y ratificar las dos primeras respuestas, ambas introducidas por el mismo *verbum dicendi* («y tú decías», vv. 6 y 9). Quienes contestan «Nada» –una pluralidad– reciben por parte del maestro la invitación a pensar de nuevo, tras una explicación tautológica y una débil directriz: «[...] No. / Nada es nada, he dicho qué» (vv. 6-7). Es un nuevo inicio, una callada invitación a deshacerse de razonamientos gastados, a pisar otro terreno vaciando la conciencia de lo que la amuralla a la vez que la fortifica. La consecuencia es una debilitación del yo que tal vez fragüe hallazgos singulares. El método mayéutico apunta a suscitar en los interlocutores la verdad que ellos mismos no saben que poseen.

²⁵ Observa Benveniste en «El aparato formal de la enunciación», cit., p. 86: «De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo. El presente es propiamente la fuente del tiempo. Es esta presencia en el mundo que sólo el acto de la enunciación hace posible, pues –piénsese bien– el hombre no dispone de ningún otro medio de vivir el “ahora” y de hacerlo actual más que realizarlo por inserción del discurso en el mundo».

²⁶ Lotman, *Estructura del texto artístico*, cit., p. 152.

²⁷ Cózar, «Introducción», cit., p. 80.

²⁸ A este propósito escribe Bice Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 60: «In prospettiva testuale il punto si configura come elemento di divisione e, nello stesso tempo, di (forte) connessione quando interrompe una sequenza segnando una pausa significativa. Questa, nel parlato o nella lettura a voce, è una marcatura indispensabile per caratterizzare la struttura informativa dell'enunciato».

El descubrimiento, si se da, tiene que ser gradual y espontáneo, mientras el maestro se limita a aprobar de un modo tan lacónico como alentador.

El cuarteto siguiente (vv. 8-11) indica que hay una variación rítmica y un viraje semántico. La división tipográfica entre una y otra estrofa también se semantiza: es un blanco de la página y del referente, una pausa en el contrapunto que se desarrolla mientras los participantes más atentos empiezan a vislumbrar algunos fenómenos sensoriales. En una habitación vacía se activa, por ejemplo, el oído («[...] alguien decía por ejemplo: «Silencio», v. 8) o el tacto y la vista («Y otro decía: *Polvo*», v. 10). No son lexemas cualquiera. «Silencio» conlleva una suspensión que es abertura, es abandono a una pasividad que prepara otra escucha de las palabras que tiene uno a mano. Las palabras necesitan el silencio para cobrar una vitalidad (un sentido) que se ha dispersado con la rutina²⁹. El segundo lexema, «*Polvo*», es más importante todavía, por simbolizar, al menos según la tradición bíblica, la máxima destrucción de las formas que percibe el ojo humano³⁰. Es otro vaciamiento metafórico o atenuación de la conciencia que predispone a acoger lo inesperado e imprevisto. «*Polvo*» podría ser también el material para la creación de otras formas. La aserción que clausura la estrofa «Y el juego comenzaba a tomar vuelo» (v. 11) anuncia el acontecimiento de una fase creativa a partir de estas premisas. La mayéutica de Carlos Edmundo de Ory irá mostrando toda su eficacia.

3. ARRANQUES POÉTICOS

Un bloque de discursos directos –las respuestas de los componentes del grupo– es el corazón del poema (vv. 12-26). El resultado era impredecible y sorprenden las cosas abigarradas y nimias que salen una tras otra, según la vivencia y el talento lingüístico de cada participante en aquel coro imaginativo. El «qué» de la pregunta del maestro ha germinado, diferenciándose en entes que pertenecen al mundo orgánico («*Una telaraña.*», «*Una uña.*», «*Una hormiga extraviada.*», vv. 20-21) e inorgánico («*Un enchufe.*», «*Un hilo.*», «*Una carta en el suelo.*», «*Una mancha de humo o de humedad.*», vv. 13, 16, 17, 24). También aparecen fenómenos que se adscriben comúnmente al orden natural («*La penumbra.*», «*Un rayito de sol que entra por la ventana.*», vv. 14, 19) y representaciones que atañen al campo de las artes («*La música que llega de la calle.*», «*Garabatos o pájaros o nombres / o un dibujo de Laura en la pared.*», vv. 22, 25-26). Laura es probable que sea la mujer de Carlos Edmundo de Ory, la pintora Laura Lachéroy. Pero saberlo no es realmente fundamental, ya que «La habitación vacía» es un ejemplo de vivencia doméstica que se da a través de un caso concreto. En la lista de lo que hay no falta tampoco un ser del ámbito sobrenatural

²⁹ Escribe sobre esta cuestión Pier Aldo Rovatti, «L'esercizio del silenzio», en *L'esercizio del silenzio*, Milano, Raffaello Cortina, 1992, p. 126: «L'apertura che il silenzio della sospensione apre non ci mette in ascolto di un'altra voce, ma ci dispone a un *altro* ascolto delle stesse voci, delle stesse parole che abbiamo sotto mano, o semplicemente può metterci in grado di ascoltare quello che di solito ci limitiamo a misurare con lo sguardo».

³⁰ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1991, s.v. «Polvo»: «Disolución del mineral, es decir, estado de máxima destrucción, aún perceptible, de la forma más baja de la realidad a la metrología humana. Por tanto, el polvo, como la ceniza (aunque esta concierne al fuego y el polvo a la tierra), tiene un sentido negativo relacionado con la muerte».

(«*Un fantasma*», v. 13). Todo lo que el hablante va poniendo al descubierto no existía simplemente porque nadie había reparado en ello. La muestra no pretende ser exhaustiva ya que la competición podría no tener fin y, sobre todo, porque al igual que en la antigua Grecia es el proceso mismo del juego la verdadera meta³¹. No olvidemos, por otra parte, que también para el taoísmo la mejor acción es la que se lleva a cabo en el vacío de una finalidad, sin cumplir un deber³².

Desde el punto de vista retórico el conjunto de las respuestas es una enumeración caótica. Quien fue testigo del juego va dando cuenta de los efectos de la acción emprendida, desgrana las piezas heterogéneas con un discurrir conciso, entrecortado, próximo a la letanía ritual. El momento es solemne, en «La habitación vacía» están apuntando objetos y fenómenos que algún viviente percibe con el cuerpo y, acudiendo a su enciclopedia, les da carta de existencia lingüística a los entes. Son frases nominales, aserciones de distinta extensión y calidad sintáctica que se caracterizan por ser atemporales e impersonales, dado que no es relevante la exactitud del recuerdo, es decir en qué circunstancia se emitió cada frase, quién fue el autor etc. Aquí el juego preferido de Carlos Edmundo de Ory es un reto libre y tenso, cuyo premio consiste en encontrar algo donde se creía que no había nada y darle nombre, hecho que tiene en sí mismo un potencial poético. La propia función de ese espacio doméstico –una habitación implica una vivienda– remite tanto a alguien que lo ha ocupado en el pasado como a alguien que podría ocuparlo en el futuro. Es una ocasión para pensar en la transitoriedad o impermanencia o metamorfosis del mundo y de sus moradores.

Las frases nominales se acumulan por asíndeton en su mayoría. Por lo que se refiere al elemento que separa y une los componentes de la enumeración, prevalece con diferencia el punto final, diseminado en el interior y al final del verso. El efecto rítmico es contundente. Entre respuesta y respuesta este signo de puntuación marca pausas, suspensiones de la dicción y del enunciado que derivan hacia otros tantos casos de suspensiones del juicio o *epojé*³³. Lo que está en juego –nunca mejor dicho– es una actitud del sujeto que acepta rebajar su dominio del argumento y de la representación encarando lo inestable y opaco, habitando el enigma sin prisa por comprender³⁴. Sin embargo, tres encabalgamientos rompen el cerrado compás de la nómina, introduciendo otra tensión (otra atención) allí

³¹ Cf. Huizinga, *Homo ludens*, cit., p. 85.

³² Cf. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., p. 22.

³³ Un texto poético escrito es como un guión, da instrucciones de lectura. Sin embargo muy otro es el resultado cuando es el propio autor quien lee su poema, variando la disposición del significante. Cf. cómo Juan Vicente Piqueras recitó «La habitación vacía» el 20 de marzo de 2014, lectura grabada en el archivo digital *Phonodia* (phonodia.unive.it) de la Universidad Ca' Foscari de Venecia.

³⁴ Hay una relación analógica entre la *epojé* que se da en este poema y la que atañe a la filosofía de nuestro tiempo. Ilustrando el nudo de contradicciones en las que ha incurrido el pensamiento filosófico del siglo XX sobre esta cuestión, afirma Rovatti, «L'enigma dell'epoché», *L'esercizio del silenzio*, cit., p. 81: «Il pudore che caratterizza l'epoché rispetto a ogni altro sapere, teoretico e pratico, è allora anche il pudore nel linguaggio filosofico, il trattenersi del pensatore di fronte alla pretesa della filosofia di “far luce”: il riconoscere che qui siamo nell'ambito dell'*accennare* piuttosto che della rappresentazione certa, e che è proprio attraverso questo indebolimento del linguaggio che noi possiamo “tornare alle cose stesse”. L'enigma non può essere sciolto con un atto di padronanza categoriale: può solo essere *percorso* (e dunque raccontato come si racconta una favola) introduciendo una pausa, un silenzio, nella rappresentatività del linguaggio medesimo». La cursiva es del autor.

donde se enuncia lo que de verdad no hay, la desaparición de entes que estuvieron y ya no están. Estas sí son auténticas manifestaciones de “un vacío” en el interior de una habitación repleta de lo ínfimo que no se suele notar por indiferencia o descuido o automatismo de la *doxa*. Son «El agujero / de un clavo.» (vv. 13-14), «El cuadrado que deja en la pared / la ausencia de un cuadro.» (vv. 15-16), «Un trozo / de papel.» (vv. 20-21): pérdidas que remiten a cosas ausentes. Faltan el clavo, el cuadro, el resto de un papel que le devolvería al trozo hallado su medida y función originarias e indefinidas. De estos objetos no se conocen ni el origen ni el destino, sólo quedan sus rastros o restos, índices también efímeros de esa impermanencia que traba la poética de Juan Vicente Piqueras. Afirma Tristan Garcia que si hay algo, tiene que haber también su negativo, su impronta o huella inseparable. Lo negativo de una cosa es inseparable de la cosa misma, su ausencia o vacío la sigue, no le preexiste³⁵.

Desde este punto de vista, son significativos dos versos de la enumeración caótica que no han sido citados todavía. Se trata de los versos que remiten explícitamente al movimiento del viviente, a su tránsito por aquella habitación vaciada más que vacía, bajo forma de gestos o costumbres que quedan visibles y marcan el espacio que un tiempo fue habitado y que podría seguir siendo habitable en el futuro. Ambos versos expresan este fenómeno a través del mismo lexema «huella», lo visible que subsiste tras el acto del agente, la prueba de su estancia. En ambos casos este lexema ocupa la misma posición estratégica de comienzo del verso: el primero encabeza la enumeración («Las huellas de pasos en el suelo.», v. 12) y el segundo («La huella de una mano en la pared.», v. 18) está casi en la mitad de la lista. También la voz que habla tiene su juego preferido, el de fijarse en ciertas ausencias. De Juan Vicente Piqueras dijo Carlos Edmundo de Ory prologando uno de sus libros de poemas: «Y leemos, leemos, o más bien escuchamos una voz errante, beduina, desamparada, cantándonos sus sueños de insomne, llevando a cuestas el saco de carbón de la nostalgia de la vida como fue, como podría haber sido»³⁶. La nostalgia o dolor por el retorno imposible se va percibiendo con claridad creciente hacia el final del poema.

Finalmente queda por comentar la incidencia semántica de la variante en la estructura sintáctica de la enumeración. Aparece al final de la estrofa, en los últimos tres versos las frases nominales ya no se coordinan por asíndeton, sino a través de la conjunción disyuntiva “o” (vv. 24-26). Esta conjunción repetida sella, por un lado, el halo misterioso de la dicción intermitente, por otro introduce la equivalencia de los objetos y de su posible uso poético. La enumeración queda implícitamente abierta al infinito. En principio, no hay límites a los hallazgos del juego que la ha impulsado. Es el hablante quien le imprime otro giro. Pasa a otro argumento y a otra estrofa, un cuarteto.

El bloque central del poema, que contiene el desenlace exitoso del juego, queda así enmarcado simétricamente desde el punto de vista del significante (métrico y tipográfico)

³⁵ Tristan Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1910, p. 57: «En vérité, s'il y a quelque chose, il y a toujours, simultanément, le négatif de cette chose : toute chose a pour forme autre chose qu'une chose. S'il y a un univers physique, il y a nécessairement la forme d'autre chose que d'un univers physique. Mais ce contraire n'est pas son absence, son vide : son absence est une opération (qui aura peut-être lieu un jour) par laquelle sa forme subsiste sans la chose elle-même. L'absence de l'univers, ce serait le démoulage de l'objet "univers". Le vide, c'est le retrait de la chose, de telle sorte que le vide, comme l'absence, ne préexiste jamais à la chose». La cursiva es del autor.

³⁶ Carlos Edmundo de Ory, «Loa de un poeta desconocido», en Juan Vicente Piqueras, *La latitud de los caballos*, prólogos de José Hierro y Carlos Edmundo de Ory, Madrid, Hiperión, 1999, p. 14.

y del significado. La vuelta al cuarteto concluye la mimesis de los efectos conseguidos. Retomando la apóstrofe, inicia aquí de nuevo la forma asertiva, el anclaje a la realidad³⁷. El hablante vuelve a la alocución inicial, recordando nuevamente cómo llevaba la batuta Carlos Edmundo de Ory. Pero ahora su decir es más sentimental, aflora el *pathos* que hasta aquí había sido refrenado. Lo revela la propia disposición del enunciado a lo largo del cuarteto, cuyos primeros tres versos empiezan con la anáfora del pronombre de segunda persona, ese “tú” tras el cual el “yo” puja por salir al descubierto. La voz que habla no se limita a evocar al otro añorado, ahora lo invoca, lo llama por su nombre de pila, sabiendo que no volverá del Hades o más allá que expresa con una pirueta metafórica: «Tú ibas diciendo sí y no. / Tú lo sabías. Eras el inventor del juego. / Tú ya sabías, Carlos, lo que hay / en la habitación vacía donde acabas de entrar.» (vv. 27-30).

Fijémonos en el encabalgamiento que llama la atención sobre el enunciado de los dos últimos versos, rompiendo el ritmo anterior y pasando de repente al tiempo presente de indicativo, una elección estilística que revela hasta qué punto el hablante se está implicando emotivamente en su propio discurso. Es allí, en esos dos versos, donde el discípulo trueca la pregunta del maestro cambiando un solo artículo del sintagma. El ejemplo de «una *habitación vacía*», una cualquiera, por efecto de ese artículo sustituido se convierte en el hábitat definitivo de Carlos Edmundo de Ory, es decir en «*la habitación vacía*» por antonomasia: la concretización de su muerte o vida que se ha vaciado. Es entonces comprensible el título del poema, cifra del juego secreto del autor con su maestro, al cual le atribuye el saber del vidente, el conocimiento de la verdad. Mientras Ory aún vivía, Juan Vicente Piqueras así hablaba de él, en términos entusiasmados, en el prólogo a la edición italiana de dos de sus relatos, uno titulado «Como despiertan los pájaros» y otro «La deuda»:

*A propósito de deudas, la de la poesía española con Ory es enorme, impagable. Como la mía. De Ory aprendí a ser libre escribiendo, a dejarme llevar por las palabras, a ser mi propio maestro. Aprendí que las palabras son pájaros y que los pájaros son pensamientos perfectos que, si quieren y sabes, se posan y anidan en ti. Aprendí que en poesía estorba el nombre propio, que para escribir hay que saber ser nadie. Yo no tengo yo, me dijo la última vez que nos vimos. De él aprendí a estar fuera, a desconfiar del yo soy seguido de un adjetivo o de un oficio. Un día dijo: Llueve, luego existo, y supe que así era, que es imposible ser más conciso para elogiar la poesía y descartar a Descartes. Y después susurró: Si Dios ha muerto nosotros somos el cadáver de Dios. Aprendí a estar sentado en una silla pensando en la silla. Por él supe que todo es huevo bajo el sol, que la risa es sagrada y no viene del humor sino de la gracia. Pocos lujos tan asiáticos me ha concedido la vida como el de ser su apóstol*³⁸.

³⁷ A este propósito dice Émile Benveniste, «La phrase nominale», en *Problèmes de linguistique générale*, cit., p. 154: «Une assertion finie, du fait même qu'elle est une assertion, implique référence de l'énoncé à un ordre différent, qui est l'ordre de la réalité. A la relation grammaticale qui unit les membres de l'énoncé s'ajoute implicitement un “cela est!” qui relie l'agencement linguistique au système de la réalité. Le contenu de l'énoncé est donné comme conforme à l'ordre des choses».

³⁸ Juan Vicente Piqueras, «Carlos Borromeo Edmundo de Ory», en Carlos Edmundo de Ory, *Rescaldos de vida*, prólogo de Juan Vicente Piqueras, ed. bilingüe en español e italiano, trad. del español de Loretta Frattale, Roma, Instituto Cervantes, 2006, pp. 11-12.

Nada autoriza a identificar formalmente al «apóstol» Juan Vicente Piqueras con la voz que narra «La habitación vacía», ni es imprescindible respaldarse en el formalismo de las teorías literarias que hacen de un autor una función del texto. Limitémonos a notar que la estrofa conclusiva empieza con el mismo verso del *incipit*: «Era uno de tus juegos preferidos» (v. 31). Este paralelismo cierra en círculo el episodio a la vez que injerta una escena ulterior que no es la repetición del recuerdo, sino una fantasmagoría de la añoranza. La mimesis de la última estrofa es un diálogo formal entre dos, cuidadosamente marcado por la señal tipográfica del guión que precede los enunciados de cada interlocutor. La pregunta de Carlos Edmundo de Ory es la misma («- ¿Qué hay en una habitación vacía?», v. 32), pero quien narra ahora ubica al maestro en el más allá y cambia las reglas del juego, establece otras para sus adentros.

La lección ha sido aprendida y es el discípulo ahora quien avanza otra propuesta. Ya había hecho apuntar su voz, por sorpresa, hacia el final de la enumeración caótica, encajando en la sucesión de frases nominales un interrogante propio. Lo lanza tras la aserción de alguien que percibe «La música que llega de la calle» (v. 22). Al preguntar discretamente «(¿hay música sin alguien que la escuche?)» (v. 23), el que fue partícipe y testigo destaca su presencia en el haz de relaciones de todo con todo: entre el dentro y el fuera de *una* habitación vacía o entre el aquí y el allá de *la* habitación vacía, la reciente morada de Carlos Edmundo de Ory. Por eso a la misma pregunta del maestro el discípulo contesta: «- *Un fantasma.*» (v. 33). Posiblemente sea este el vacío o negativo del ser querido que ya no habita la tierra, su apariencia que subsiste sin su persona. En todo caso el otro no se da cuenta del cambio y comenta: «- *Ya lo han dicho.*» (v. 34). Por primera y última vez el discípulo contradice al maestro y se expone en primera persona con un acto lingüístico de gran fuerza ilocutoria: «- *Sí, pero el que yo digo es otro.*» (v. 35). Ese “yo” suyo largamente ocultado entre verso y verso surge por fin como remate no tanto para hablar de Carlos Edmundo de Ory, sino con Carlos Edmundo de Ory, el maestro muerto. Filtra en la brusca despedida un aura benjaminiana, «la manifestación irrepetible de una lejanía»³⁹. Por su sobriedad tajante la prosopopeya turba y conmueve. Podría ser el germen de un poema. De este mismo poema, por ejemplo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Problemas de lingüística general. II*, México, Siglo XXI Editores, 1977.
- Calvo Carilla, José Luis, «Carlos Edmundo de Ory, un prosista postista», en Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.), *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*, Cádiz, Diputación de Cádiz - Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 213-239.

³⁹ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982, p. 24.

- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1991.
- Cózar, Rafael de, «Introducción», en Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia*, edición de Rafael de Cózar, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 17-99.
- García, Tristan, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1910.
- Gargani, Aldo G., *Lo stupore e il caso*, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- Givone, Sergio, *Eros/ethos*, Torino, Einaudi, 2000.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2012.
- Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- Mortara Garavelli, Bice, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Ory, Carlos Edmundo de, *Nuevos aerolitos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1995.
- «Loa de un poeta desconocido», en Juan Vicente Piqueras, *La latitud de los caballos*, prólogos de José Hierro y Carlos Edmundo de Ory, Madrid, Hiperión, pp. 13-15.
- «Novísimos aerolitos», *República de las letras*, 69 (febrero 2001), pp. 69-71.
- *Diario (1976-2000). III*, prólogo y edición revisada por Jesús Fernández Palacios, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz – Servicio de Publicaciones, 2004.
- «El anillo de Ory», en Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.), *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*, Cádiz, Diputación de Cádiz - Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 119-136.
- Pasqualotto, Giangiorgio, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Piqueras, Juan Vicente, *La latitud de los caballos*, Madrid, Hiperión, 1999.
- *Adverbios de lugar*, Madrid, Visor, 2004.
- *Aldea*, Madrid, Hiperión, 2006.
- «Carlos Borromeo Edmundo de Ory», Carlos Edmundo de Ory, *Rescaldos de vida*, prólogo de Juan Vicente Piqueras, ed. bilingüe en español e italiano, trad. del español de Loretta Frattale, Roma, Instituto Cervantes, 2006, pp. 7-12.
- *Yo que tú. Manual de gramática y poesía*, Barcelona, Difusión – Centro de Investigación y Publicaciones de Idiomas, 2012.
- *Atenas*, Madrid, Visor, 2013.
- Pont, Jaume, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia. Estudios y textos*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.
- «Carlos Edmundo de Ory: imagen y realidad de una heterodoxia», *República de las letras*, 69 (febrero 2001), pp. 11-16.
- Rovatti, Pier Aldo, *L'esercizio del silenzio*, Milano, Raffaello Cortina, 1992.
- Weinrich, Harald, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.

