

En (el) lugar del verso

LAS GEOMETRÍAS POÉTICAS DE FRANCISCO PINO

Víctor
INFANTES

*Busca el silencio
el reposo
en la palabra.*

RAMÓN MARURI, *La luz en ruinas*

Mi presencia aquí, y ahora, se debe a una deuda de gratitud con los organizadores de esta merecidísima congregación en torno a Francisco Pino (1910-2002) y a otra, igual de emotiva y personal, con el propio poeta, porque me acogió hace años y me convirtió en lector suyo y en cruzado convencido de su causa literaria.

Hablo de unos años en que Francisco Pino era un misterio poético (que lo sigue siendo en otros muchos sentidos, el último trabajo que conozco sobre él, de este mismo año 2006, le denomina todavía «rara avis de la poesía española» [Hub Hermans]), un nombre/isla en la mar del olvido de las letras hispanas, una especie de incógnita pucelana a la que sólo accedían —y con enorme cautela— algunos iniciados; pero, en cualquier caso, un torrente activo de versos que manaba, constante y empecinado, hacia muchas direcciones y con muchas direcciones. (Un crítico de sus desvelos decía acertadamente que era un hombre/nombre que «renuncia a existir para seguir existiendo», una máxima *goethiana* que parece remitir a la existencia de una *nada* voluntaria, pero siempre presente.)

A mí, entonces (y ahorasiempre), me interesaba más la poesía experimental, gráfica, visual, la *otra poesía*, que en aquellos años finales del decenio de los seten-

ta tenía aires iconoclastas, de enfrentamiento literario, de voluntad transgresora, de contienda cultural; casi de militancia activa contra la poesía, la (también) *otra poesía* (para los otros poetas/ creadores), cargada con una historia propia y asentada, de nombres sonoros y constantes, de presencias duraderas y reconocibles. Por ello, pensaba encontrarme con un agitador decidido —conocí entonces a bastantes hoy todavía versoheridos en combates imaginarios— y me encontré, a cambio, un poeta que venía (sosegadamente andando) de un pasado literario vivido con la intensidad de una devoción, que apenas exhibía con el silencio denso (y los silencios son muy importantes en su obra, como luego veremos y como revela ese *marcapáginas / marcapausas* que tienen en sus manos) de una constancia mantenida a lo largo de los años. Y tuve, también entonces, que reconocer sus muchas aventuras anteriores para entender su obra, sus obras múltiples, que se gestaban y se (re) producían en el almacén vital de ese enigma poético que vivía (voluntariamente aislado) entre los pinares de Valladolid.

Yo, como casi todos entonces, porque el sintagma «Francisco Pino» parecía un seudónimo agreste y ocasional, el primer Francisco Pino que conocí fue el poeta experimental, gráfico, geométrico, matemático; para quien la poesía era, o al menos así la (re)presentaba, como un inmenso —e intenso— juego de posibilidades icónicas, físicas, materiales y, finalmente, *espaciales*. Un poeta(creador) que había lanzado, siempre *organizadamente*, la palabra fuera de la planimetría histórica de la página, devolviéndola, también siempre *organizadamente*, a su origen natalicio de signo activo y necesario, hasta caer en el silencio absoluto del silencio: en esa *nada* nutriente en la que tanto le gustaba vivir, llena ahora de unos vacíos y oquedades limpios de palabras, que exhibían, con su presencia, la ausencia de la materia verbal.

Baste leer —y no es una *contradicción* logofágica [Túa Blesa]— este soneto que abre la última sección de su libro *Antisalmos* (1978), aunque elaborado entre 1965 y 1976 [*Distinto*, 3, pp. 215-289], «Antisalmos del que se acuesta» [*Distinto*, 3, p. 283]:

NADA

No amo las letras, no me dicen nada,
amo la vida vida que cual nada
se erige hermosa en luz que es también nada,
hermosa por ser luz y por ser nada.

Amo del hombre la ingeniosa nada
que es nada y es todo y a esa nada
que en social forma no traduce nada
y que llamo familia, mesa o nada;

a esa nada de estómago de nada,
lo firme, lo seguro, techo y nada,
nada por cima por debajo nada,

y que en planeta se halla. Tierra es nada
o el conjunto final. Mas en la nada
la Tierra es todo, todo lo que es nada.

Pero siempre con el asombro, con ese misterio que le persigue y le hace ser una *nada* llena de poesía, porque entonces, en 1978, el vacío se había vuelto a llenar de la palabra, de las palabras dichas para recordar su ausencia, de ahí la logofagia, los «trazos del silencio». Una imagen terminal, huella de todas las huellas anteriores y futuras, pocos lo han logrado: llenar de sonido la poética del silencio. (Es decir: no existir, existiendo.)

Estamos hablando de haber llegado hasta ahí (desde la *nada*) con sesenta años, con toda una vida prendida en la memoria que necesita haber transitado por muchas andaduras, haber sentido muchas emociones y haber tenido una llaga creativa todavía abierta, supurando una sangre todavía motriz y urgente asida a las palabras. Como el caso de una palabra inocente, leve, pero terca en su sonoridad activa, perdida entre los verbos: «inmiscuir». Nos dice el poeta en un texto autobiográfico incluido en *Distinto y junto* [*Distinto*, 1, pp. 11-12]:

Recuerdo una [palabra] que me causó gran impacto: *inmiscuir*. *Inmiscuir*, en realidad, fue la palabra que me lanzó a la poesía. La oí de labios de un profesor hacia los 12 años. No conocía su significado y por esto mismo se me apareció como palabra, como portadora de un misterio. Al escribirla, su grafía se me antojó vital; las tres íes, los ganchos de las enes y de las emes, ¿no le daban un aspecto de oruga, de ciempiés? No sé si consulté el diccionario. Más que su semántica me interesaba su vida. Necesitaba un encase para coger aquellos extraños seres. Apareció la página y con ella mi deseo de escribir, de envasar palabras, de hacer poemas. Bien sabía yo que todas las cosas tenían ya su nombre, su palabra, pero también intuía que podía darles mi significado, aquél que me las hiciera entender tal y como yo las entendía o me las figuraba. Es decir, que debería desconcertarlo todo para concertarlo conmigo mismo.

Y así tiene que hacerlo el lector / mirador de Francisco Pino, entender su poesía como una tensión de conciertos y desconciertos, de palabras y antipalabras, de formas y de vacíos, de sonoridades e insonoridades que le han llevado —desde aquellos doce años en su memoria— a muchísimos territorios en busca de soluciones poéticas para organizar el asombro, los asombros, de las múltiples formas de la expresión del verso.

(Por eso, es terrible (para mí) hablar de la poesía de Francisco Pino, sabiendo que ya no está entre nosotros (ni conmigo) Francisco Pino. No poder decirle de nuevo, con otras palabras, que no pueden ser las suyas ni nunca jamás cómo las suyas, lo que él nos ha dejado dicho ya. Aunque tengo una única disculpa, y es que un poeta no puede nunca contradecir a ningún lector suyo —algunos, desasidos de orgullo, lo intentan con denuedo— e incluso alguien ha sugerido que bastante trabajo ha tenido ya con haberlos creado, y, por tanto, como lector y *espectador*

suyo voy a exponer — y que conste en *acta*, Ramón, que les estoy pidiendo cariñoso permiso— la explicación de mis sensaciones y nunca la explicación del asombro literario que es Francisco Pino.)

El postista Eduardo Chicharro dio, hacia 1959, una definición de la poesía, de hecho del proceso de la creación poética, que cuadra perfectamente con el universo literario de Francisco Pino, decía en su «Autobiografía» [*Música celestial*, pp. 332-333]:

La escasa, aunque larga experiencia —los años, no otra cosa— me han enseñado que en una composición poética, si no se contienen ambos, ha de haber por lo menos uno de estos requisitos: un contenido anímico, humano, puro y lleno de verdad o el vencimiento de alguna dificultad técnica o de cualquier otra clase. Esta última, sí, debe ser visible.

Esta concepción debemos entenderla en los parámetros, admitidos como identificación de un tipo de poesía, de la poesía *discursiva*; la poesía que un lector (no sé sí también un *creador*) asume como modelo poético más o menos normativo; este paradigma debe reunir casi todas estas características:

- +) Un sistema lingüístico conocido y reconocido por el poeta y por el lector, es decir: una lengua común.
- +) Una sintaxis lógica o que al menos expresa organizadamente unos contenidos que se reflejan, siempre inalterables, en ella, es decir: una gramática.
- +) Una acentuación y una puntuación admitidas como código de entendimiento común; es decir, unas normas (de juego).
- +) Estos tres canales expresivos se manifiestan en una *presentación* formal del texto —representada como debemos suponer que el autor quiso que se representara— que se inserta en la disposición de una escritura tradicional: izquierda/derecha arriba/abajo
 inicio/fin: verso, poema, libro
 vacío (blanco, nada)/lleno (tinta, materia).

Dando por hecho que se revelan y formalizan en un sistema de conversión gráfico/técnico con el que llega al lector, es decir, a través de la imprenta.

Y, además debe decir algo (de lo que apuntalaba Chicharro).

Escribí hace cierto tiempo, pero mantengo todavía [*Tipografía*, pp. 18-19]:

Un texto no es más que la representación gráfica de unas ideas y si, además, es poético puede contener hasta emociones, pues cualquier obra se convierte al final

tan sólo en una geometría regular y secuencialmente compacta, monótona y simétrica, cuyas posibilidades de combinación (más o menos lógica) son infinitas. Sobre la poesía se ha dicho casi todo y se ha vuelto a decir y se dirá de nuevo, incluso se ha evolucionado en la forma de no decir lo ya explicado; pero un factor se mantiene invariable desde sus orígenes: el alfabeto y sus reglas de combinación, que lejos de ser una entelequia se pueden observar matemáticamente representados desde los mismos nacimientos de la expresión escrita. Se pueden retorcer sus formas al gusto de cada época y de cada ingenio, pero necesitan siempre identificar en cada signo el significado único de su contenido; la ley del juego establece la correspondencia más igual y más exacta. Y ahí siguen inalterables y silenciosas las letras que forman un poema, distribuyéndose como hace tantos siglos que se originaron, manteniendo su oscuridad lineal y congregando en su reunión organizada la representación gráfica de cualquier poesía. La historia de la poesía, vista desde la vista, parece la historia de una aburrida geometría euclidiana ininterrumpida.

Con este sistema llevamos algunos siglos ya y los poetas mantienen una lucha por establecer las pautas de este misterio con posturas y resultados muy diferentes. Es la historia de nuestra poesía *normativa* hasta la irrupción de las vanguardias a comienzos del siglo XX, y, en parte, también para los que siguen atados a las normas de una *poética* de más que probada eficacia cronológica.

Por ello, los poetas de ese siglo pretérito se encontraron con dos caminos, que, aunque empezaron separados, distintos y sólitos, tienen interconexiones fortuitas que han servido de refugio (y de justificación) a muchas actitudes, a muchas bellezas y a muchas decepciones. El verso, como expresión sagrada de un arcano ya milenario sufrió una conmoción: se desgarró, se laceró, se fragmentó, se intentó matar (él nunca se suicidaría); pero aún herido, dañado y (casi) olvidado siguió existiendo. Fue sustituido, ocultado, olvidado, negado, escondido y disfrazado; pero: ningún poeta puede renunciar a él, por presencia o por ausencia, porque se queda sin la materia original, sin su razón de ser natalicia, sin nada (pero claro está, que no la *nada* de Francisco Pino).

Desde entonces hay quienes siguen a su lado, luchando por expresar su leve enigma: los *poetas*; hay quienes renunciaron a él desde el principio, luchando por intentar expresar el leve enigma de su ausencia: los *otros poetas*. La poesía y la otra poesía, la poesía y la escritura; con una historia propia de existencias compartidas, de oposiciones larvadas, de falso entendimiento, de necesarias interdependencias, de ingratas colisiones. La poesía para ser leída y la poesía para ser vista («veída», ironizaba uno de los combatientes del segundo ejército). La lucha de dos gramáticas: la gramática de la lengua y la gramática de la vista, la antigua historia del lector y la moderna historia del mirador; al fin, el verso como palabra de palabras y el verso como forma de formas. De la primera están enterados todos y carga con algunos siglos de herencia compartida, la segunda, a cambio, es todavía muy reciente, visible (casi) en sus orígenes, parte sustancial de un proceso que todavía está buscando su estatuto (parece que nunca) definitivo.

Francisco Pino forma parte sustancial de ambas, porque no hay dos franciscopino, hay uno sólo, que emprendió hace años una tarea inmensa y bifronte: no renunciar al verso, pero, a cambio, saber enseñarnos todas las formas posibles de su representación, incluida la de su ausencia, la del vacío, la de la nada; pero ese vacío, esa nada, estaban ocupadas también por el propio verso, por su fantasma rememorado, como un palimpsesto apenas perceptible donde se grabó (y se escribió) su existencia. De ahí mi título, y sé que he tardado en justificarlo, les ruego que no me perdonen, porque ha sido queriendo.

Voy a reparar, entonces, los jalones de una historia poética que representa para mí —y si estoy aquí y ahora, pienso que también para los organizadores— una de las más bellas e intensas contiendas creativas que ha podido vivir un poeta del siglo pasado, que, por demás, su autor nos la dejó impresa, secuencial y bellísimamente testimoniada. Francisco Pino no renunció jamás a creer en el verso, pero nos demostró extensiones impensables en los territorios de su permanencia; entre ellos, nos entregó su ubicación en el vacío, la presencia de su ausencia, su transparencia (in)visible. Su obra experimental reunida se titula, de manera inequívocamente consciente: *Síyno Sino Poesía cierta mente ciertamente*.

Desde el inicio de su escritura poética, la superación de alguna «dificultad técnica» ha sido la tarea constante de Francisco Pino. Su poesía discursiva, normativa y *versal* acusa desde sus orígenes la preocupación, la lucha interna y el desasosiego por las posibilidades sonoras y visuales de la poesía, por el protagonismo gráfico y por su representatividad física; es consciente de su enigma fónico/lingüístico, rítmico, pero también geométrico. Baste recordar su mítica revista *DDOOSS*, de la que hoy poseemos un adecuado facsímile [*Tres revistas*], y, al paso, los títulos que se irán desgranando contra la lengua a lo largo del tiempo. En algún momento de su vida literaria los poemas se convirtieron en *poeturas*.

En *Méquina dalicada*, de 1924-1934 [*Distinto*, 1, pp. 79-114], existen ya disposiciones textuales que buscan su propia expresividad plástica, con blancos interspersales que denuncian el dinamismo del silencio tipográfico y con una ausencia deliberada de la puntuación en los poemas y en las *prosas poemáticas* de la sección de «Materia encontrada», titulación en absoluto ocasional. En *Versos para distraerme*, de 1940-1960 [*Distinto*, pp. 217-265], aparecen disposiciones paramétricas, en una línea creacionista, con secuencias de letrismo poético. Al tener ahora reunida toda su producción (digamos) «experimental» —y así la denominaba el propio poeta en las fajas impresas de algunos de sus libros—, la concepción de la plasticidad poética sufre una (re)interpretación, lo que Antonio Piedra llama (acertadamente) «una secuencia conjugada» [*Síyno*, 1, p. 20], porque se disocia el momento de la creación de los textos, y sus relaciones con su propia andadura poética (incluso la de los demás, por influencia o por comparación), con la de su aparición impresa. Existe, pues, una divergencia entre lo que el poeta produce, selecciona y ordena y lo que el lector conoce, interpreta y asume como descubrimiento de la obra; en estos años Francisco Pino vuelve a ser el autor secreto / público, auto / consciente

de su creación y, muy especialmente, de la proyección pública y del conocimiento de esa creación.

El primer libro como unidad será *Textos económicos* (1969), aunque gestado en su mayoría en 1962, que dio origen a un pequeño ciclo denominado «Crisis», este es el «I» y *Solar* (1970) será el «II», compuesto entre 1961 y 1964; pero hoy sabemos —en esos años sólo se tenía noticia de los libros que aparecían publicados— que antes de su aparición impresa existían diferentes tanteos y ejercicios expresivos de esa dicotomía creativa. Dos casos concretos son testigos de estas diferencias cronológicas. El primero es *Realidad* (1976), pero que corresponde al periodo 1948-1956 [*Siyno*, 1, pp. 33-60], y representa una interrogación sobre el concepto de la tangibilidad, desarrollado en una (de)gradación icónica. Aquí, el texto (el verso) se ofrece como una representación gráfica de su propia representación, con una automutilación fónica de la «o», con el valor del negro ordenado que se va desarrollando hasta el (nuevo) blanco; del todo (= la realidad) a la nada (= el blanco); el verso se desintegra sin desaparecer, pero secuencialmente disociado, (rea)pareciendo como radiografías superpuestas de la palabra poética, como una laminación (casi imposible) de los planos verticales, desarrollados planimétricamente, con el refuerzo de la repetición de las páginas, no presente en la edición de *Siyno*, pero sí en la edición original. El poema final enfrenta, armónicamente dispuestos, dos únicos puntos negros, fusión de todas las *oes* previas, llenas ahora de materia gráfica [*Siyno*, 1, p.]. El segundo es *Géneros*, no publicado en su momento, pero elaborado en 1949, con su letrismo manuscrito, que produce asociaciones plásticas de lo que se ha nominado una «gramática erótico-genética» [*Siyno*, 1, pp. 61-83].

Pero volvemos, aunque en realidad llegamos, de nuevo a «Crisis» «I», con *Textos económicos* (1969), aunque creado en su mayoría en 1962 [*Distinto*, 3, pp. 77-128], es donde creemos que se inicia la presencia del valor añadido del propio soporte físico, con quien entabla un diálogo gráfico/visual: papel Kraft, formato vertical, etc. Libro pleno de la desintegración tradicional del verso, en donde surge, plena y (casi) tectónica, la cosmografía poética: letrismo, disposiciones geométricas y tipográficas, concretismo, etc.; dando *forma* a las formas de una escritura sigilaria y braquigráfica. Importa ahora, y mucho, recordar el título completo del libro en su disposición de triple estalactita: «Textoseconómicos o delanadaalamoradanoversosss» [*Distinto*, 3, p. 79] y, en él, el poema número 4: «Lírica que se vuelve económica» [*Distinto*, 3, p. 84], donde se han sustituido las palabras por los signos ortográficos, dispuestos en una secuencia armónica triple, que evocan la ausencia de las palabras, un *no-texto* que utiliza Túa Blesa para ejemplificar la *fenestratio* [Blesa, pp. 34-35]:

con mayúsculas (intertextuales)— el «*Aude commnere opes*» virgiliano en medio de una descendente topografía taquigráfica *tecleada*:

[...]
 mentira
 ira fraude
 aude CONTEMNEREOPES engaño
 añoningunouno
 [...]

El propio poeta explica su creación [*Distinto*, 3, p. 213]:

Aude contemnere opes. Ten valor para despreciar lo superfluo. Con este verso de Virgilio intercalado en la sucesión de letras se intenta agrupar dentro de un sentido su inarticulación. Todas las palabras de este texto pretender resaltar el fraude y la mentira a la que se ha entregado el autor como tarea de su vida. No se mienta en todo el poema a la poesía pero se sobreentiende que ésta es el origen del proceso. La tipografía deshilvanada recibe el trallazo del verso de Virgilio que aumenta la angustia de la galopante estructura tecleada.

Libro, en suma, donde late la topografía orgánica de los poemas vista desde la solaridad cenital, donde la luz planetaria del autor ilumina la planimetría telúrica de la página y baña el nadir oscuro de la tinta. No podemos olvidar tampoco el color amarillo de la cartulina, enfrentado al poema como negra sombra tipográfica, y el formato vertical de la edición, con una forma ascensional del texto hacia la luz cenital; pero también (y por qué no) como un solar/tierra vacío de edificaciones, pero lleno de las geometrías azarosas de los textos, que pueblan la tierra de la página y germinan en las construcciones de los poemas.

El poeta en estos dos libros/obras, que por fechas se deben situar como un claro antecedente de otros muchos experimentos posteriores, se ha encontrado con el *laberinto*, por un camino donde va a golpear el centro, la *nada/todo*, y por otro va a recrearse en sus recorridos a través de diferentes redes de geometrías apodícticas.

Por ello, *15 poemas fotografiados* (1971), un estuche que contiene 22 diapositivas secuencialmente numeradas, aunque compuestos entre 1940-1950 [*Siyno*, 1, pp. 84-108], van a representar, independientemente de sus contenidos *temáticos*: letrismo conceptual y anarquía objetual, una nueva *visualización* del poeta desde la exudación de la página. (Se habrán dado cuenta, y hace ya rato, tiempo y libros de Francisco Pino que hemos cruzado el umbral de la palabra y hemos entrado en la focalización de la *mirada*.) La poesía (el verso, los versos (des)articulados) no *está*, está el ojo que la tiene que ver y mirar, como una poesía exógena, irradiada hacia su permanencia invisible. Más tarde en una obra con un título tan expresivamente alquímico como *Revela velado* (1972), que se compuso en 1958 [*Siyno*, 1, pp. 169-182],

el autor nos comunica que los «personajes del poema son los siguientes»: y nos relaciona la espectrografía de los colores, conservada en el soporte: la transparencia. Es decir, la luz ha atravesado la página (que no existe como tal página, sino como numen de la misma), se acaba de revelar —en los dos sentidos, puesto que hay de formalizar la *foto*— el *detrás* del verso, que no es que no se vea, es que existe para que exista su *delante*; la geometría escondida, protegida por su geometría aparente. Nunca mejor dicho que en, y desde, el *fondo* nos está *revelando* la materia existente detrás de la materia.

A mí me interesa, para hacerme a la idea que tengo que terminar, resaltar la serie del «mundo de los agujeros», porque conduce hacia el final de la aventura espacio/visual de Francisco Pino y culmina la indagación de unas oquedades que dieron volumen al poema y al libro, pero sin olvidar los avatares —y menos todavía los procedimientos— que circundan y prolongan estas tuberías armónicas del *leucós* definitivo.

Forman un conjunto de una veintena de obras, que se inicia con *Poema* en 1972 y termina con ■ en 1977, aunque en muchos casos —como pasa siempre en su obra y por su (in)decisión de dar a la imprenta determinados textos—, arrancan de muy finales de los años cuarenta. En este universo creativo de fecunda producción poética existe una unidad geométrico/espacial, pero representada por dos líneas divergentes, que aunque se unifican en muy parecidos planteamientos, se distancian en los resultados explícitos y, sobre todo, en su condición de haber sido publicados o no.

La primera está formada por un grupo de obras que se inicia con *Bloques* (1974), impreso en papeles Glasé y Printomar, con formato plano [*Síyno*, 1, pp. 109-119], que representa la conjunción de los elementos de la tierra (marrón) y el vacío (blanco) en una representación estructurada (en bloques) del caos, como un aluvión poemático de versos/arados/tierra y su no especularidad: versos/líneas, manchas/páginas y versos/frutos, versos/manchas. Siguen *Oes* (1975), aunque terminado en 1949 [*Síyno*, 1, pp. 123-129], una interesantísima divagación del mundo entrópico del círculo (la «o»), de la disyunción (la «o»), del absoluto condensado (la «o») y, de nuevo, de la nada (la «o»), que el propio Francisco Pino reconoce como una «experiencia obsesiva e incontrolable».

De muy parecidas fechas, aunque no publicadas en su mayor parte en los años de creación, es un conjunto de catorce obras de muy diferentes caminos experimentales, aunque todas ellas hermanadas por una constante búsqueda metapoética. Hay que citar, ver y recordar *Rostros técnicos*, compuesto de cuatro *poeturas* muy *saurianas*; [*Síyno*, 1, pp. 341-346]; los rasgueados *collages* de *Vía crucis* [*Distinto*, 2, pp. 253-267, pero mejor en *Síyno*, 1, pp. 131-168], *Común en luna*, compuesto de juegos gramaticales, en esta ocasión desde la *lunaridad* enfrentada a la *solaridad* [*Síyno*, 1, pp. 183-188]; *Poemas linotípicos* [*Síyno*, 1, pp. 189-198], donde vuelven las constelaciones que caben en el «hueco de la linotipia», con la geometría del verso decidida por la medida del tipómetro y la poesía concebida como un «hueco» del

plomo; *Cabriolas textuales* [*Siyno*, pp. 202-211], donde aparece la rasgadura calculada de unos agujeros que traspasan la visualización de la página siguiente; *Stamp art* [*Siyno*, 1, pp. 213-222], antología de estampillas de caucho e íntimamente relacionado con *Manchas vivas* [*Siyno*, 1, pp. 284-297; *Mail art* [*Siyno*, 1, pp. 223-263], de postales; *Estado de luz* [*Siyno*, 1, pp. 264-297], de nuevo *collages* sobre elementos reciclables, vinculados a *Canciones* [*Siyno*, 1, pp. 347-360] y a *Bloc, hojas avisadas* [*Siyno*, 1, pp. 381-397]; *Piedras martirizadas para que crezcan* [*Siyno*, 1, pp. 299-340], donde caligrafía, dibuja y transforma directamente sobre la materia mineral y, finalmente, *Secreta a José María Luelmo* [*Siyno*, 1, pp. 361-379], manuscrito elegíaco orlado por el dolor azul hacia el amigo y compañero desaparecido.

Un caso aparte representa una de las secciones del libro de *Antisalmos* (1978), pero gestado entre 1965 y 1976, compuesta por trece poemas fonéticos subtitulada «Los antisalmos del que se acuesta» [*Distinto*, 3, pp. 283-289], y del que ya citamos el soneto que los prologa. Se trata de un conjunto desarrollado en intensas variaciones fónicas del *no silencio* o del *silencio significado*, donde la palabra, dislocada en la oposición geométrica de «arriba/abajo», suena ahora en una infinita prolongación que esconde todos los sonidos en un juego constante de la reduplicación de las vibrantes y las oclusivas que vertebran este núcleo poemático, caso, como simple ejemplo, del «Antisalmos 73» [*Distinto*, 3, p. 288]:

1. R'o ai duda ke rro de ariva
d'e vier'e avakko.
2. ke rro de avakko
d'e vier'e ariva.
3. ke ddodo ed' ur' kekkido
r'i devakko r'i er'd'ivva.
4. rra rrur'a ed'dda ariva
devakko.

La segunda línea, mucho más relevante e irremediabilmente asociada a su nombre y a la experimentación que proponía este poeta pucelano en estos años iniciales de los setenta, es la serie formada por una septena de libros uniformes realizados con troqueles: *Poema* (1972), *Octaedro mortal* (1973), *Hombre, canción* (1973), *Voz clásica*, el único no publicado, *Terrón, cántico* (1974), *Ventana oda* (1976) y ■ (1977), este último ya no titulado, aunque, a pesar de la voluntaria falta de designación, debería llevar (también) «[]», contando con la existencia de una doble ¡portada! y del lomo del libro (en mi ejemplar, dedicado expresamente por el poeta, puso: «[]»; es decir: optó por el blanco). En la nueva edición de toda su poesía experimental se han respetado las características de las impresiones originales, hasta donde es posible técnicamente llegar en la escrupulosidad facsimilar [*Siyno*, 2 y 3], pero no

siempre ha sido (físicamente) viable, y lo que no se ha podido reproducir han sido ciertos detalles: las franjas, los colofones, las tiradas, etc., que acompañaban a los libros originales; en algunos casos necesarios apelaremos a estas pequeñas minucias editoriales, que, en el caso de la intencionalidad poética de Francisco Pino, siempre tienen su importancia.

Poema tiene como lema: «Inicial P [= Pino] por y para la poesía» y una franja donde se indica(ba): «El texto de este *Poema* carece de letras, signos y dibujos», declaración del abandono definitivo de la descodificación de todo el equipaje poético anterior. El progresivo abandono (y metamorfosis) de la *versalización* se ha vuelto progresivamente cúbico y nos vuelve a revelar el grosor especular invertido de lo elemental opuesto: blanco/negro; nos habla, además, del ideograma del *poema absoluto*, aunque exista todavía una opacidad central, dos hojas que protegen el deslustre de los elementos antagónicos, aunque la obligatoriedad de *mirar* —ya no podemos *leer*, no quiere y no nos deja el poeta— no nos permite traspasar el muro del silencio, constituido por una materia (ahora) blanquinegra. Los demás libros de la serie, incluido el no publicado de *Voz clásica*, son dilaciones de todo el universo intuido en *Poema*, divagaciones reticulares, aunque habitadas ocasionalmente todavía por células textuales; *ventanas* plurimétricas, con referencias estróficas: oda, terceto, etc.; opacidades retraídas en calculadas proporciones volumétricas; fracturas lenticulares; vericuetos cromáticos, desde la primera a la última claridad/oscuridad y reflejos irisados de la luz (el blanco) y de la no luz (el negro). El propio libro se convierte entonces en una epifanía ortogonal de materia, en un objeto poético ensimismado en su propia estructura, constituido como icono de su propia creación y representado en un sólido embalaje que actúa de sarcófago donde se encierra el cuerpo de una poesía embalsamada a través de las radiografías múltiples de su metabolismo literario. Una galaxia bidimensional de topografías tramadas, de veladuras superpuestas, donde el verso, que fue primero medida de las palabras como una línea métricamente atada a su construcción fonética, ha dado paso a un volumen habitado de múltiples figuraciones; hendiduras y fallas en la materialidad inerte del papel; cicatrices abiertas que despliegan su sangre gráfica hiriendo la corporeidad de la página, mostrando la inexistencia de una sangre versicular ausente. La geometría del plano se ha ido convirtiendo en la geometría del espacio y se va abriendo paso en una trayectoria de luminiscencia progresiva que lleva hasta el absoluto, hacia ese absoluto anunciado ya en *Poema*. Este peregrinaje estructurado tenía que terminar a medida que se agotaban las posibilidades de refractar la poesía y se terminó en ■, que representa el final de un recorrido que se cerró en 1977.

Cuando Francisco Pino entró, con toda una historia poética a cuestas, en el primer vacío de *Poema* —¡qué le estaba esperando desde hacía tantos años!—, quizá imaginaba que iba a llegar al fondo de la *nada*, de una nada plena, inmensa y llena de una blanca negrura (y no es, en este caso, un oxímoron premeditado), y valga recordar que su último libro publicado se titulaba *Claro decir* (2002). Hoy podemos

ver desde el blanco iniciático y primigenio de *Poema* el túnel poético que desemboca en la cripta especular de ■. El verso y su lugar, el *todo* con su vacío pleno; un zeugma genésico y primordial, que envuelve una cosmogonía poética de agujeros negros. Es un agujero multidimensional, que, como nos recuerda su prologuista, es un «principio activo por el que la intangibilidad poética, en los márgenes de la nada, totaliza el perfil de la materia convirtiéndose en experiencia beligerante y creadora» [Antonio Piedra, *Síyno*, 1, p. 19]. El propio poeta nos lo define como vivencia jubilar, impregnada de claridad, recurriendo al verso tradicional [*Síyno*, 1, pp. 19-20]:

todo lo que no se veía, al fin
se ve, el silencio canta
y el vacío sostiene
los cuerpos luminosos.
Entonces, de la nada surge
el todo, y se aparean
para que todos nazcan de la mente
que, sin conocimiento
ya,
feliz
ordena.

Unas geometrías poéticas que descubrieron la *gravedad* del verso: su peso, su volumen de caída hacia la tierra impresa, su sentido grave, su sonido inaudible; llegando, ahora sí, al *poema absoluto* que contiene todas las materias, denunciado en aquel soneto que recordaba la aventura y que leí anticipando una conclusión entonces evidente. *Poema* tiene un «Índice» que sacralizaba el convencimiento de alcanzar la plenitud del poema absoluto [*Síyno*, 2, p. 45]:

Texto 1.º	12 cms. x 19 cms.
Texto 2.º	10 cms. x 17 cms.
Texto 3.º	8 cms. x 15 cms.
Texto 4.º	6 cms. x 13 cms.
Texto 5.º	4 cms. x 11 cms.
Texto 6.º	2 cms. x 9 cms.
Texto NADA o	
Página BLANCA	
Texto TODO o	
Página NEGRA	
Margen negro 1.º	7 cms.
Margen negro 2.º	6 cms.
Margen negro 3.º	5 cms.
Margen negro 4.º	4 cms.
Margen negro 5.º	3 cms.
Margen negro 6.º	2 cms.

Margen negro NINGUNO o
Poema ABSOLUTO

En ■ ya no hay ninguna posibilidad de *ver* lo que antes estaba *sugerido* todavía por la escritura, por la geometría o por el volumen, porque todas las palabras se han enterrado en las huellas visibles de su cavidad terminal; palabras voluntariamente omitidas, cuya afonía todavía resuena en este vacío silenciosamente lleno. Cobra así pleno sentido este hermetismo simbólico, como llegada sepulcral a una tierra poética definitiva que le estaba esperando, donde se encierran (y entierran) todos los versos escritos con anterioridad y depositados en la luz negra de una nada, encendida para siempre por el silencio en que vivió, y por este silencio tan blanco que (ahora) nos ha dejado su último silencio.

**BIBLIOGRAFÍA FINAL, MÍNIMA PERO NECESARIA,
PARA QUE NO SE SIENTAN INCOMPRENDIDAS ALGUNAS LÍNEAS DEL TEXTO**

[Todo lo que antecede sonó públicamente el 23 de noviembre de 2006 en el «IX Encuentro con las Letras/Taller de Poesía Visual», organizado en el Aula de Letras del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Cantabria. Quienes allí estuvieron, fueron premiados con un «Marcapáginas/Marcapausas para leer y escuchar a Francisco Pino», testigo efímero y vegetal de aquella tarde y que se cita (en el texto) para su recuerdo; en él (en el «Marcapáginas / Marcapausas») se hallaba impreso, sobre papel vegetal que transparentaba los sentidos, este texto:

P O
A I
L C
A N
B E
R L
A I
: S

Era recuerdo y a la postre esqueje primordial de otro texto que en su día dediqué al poeta y que leyó y calló ante (y para) mí con sus ojos angulares:

Poética para Francisco Pino

Silencio.

Palabra.
Silencio.
Palabra.

Silencio.
Palabra:
silencio.

Palabra,
silencio:
Palabra.

Silencio.
Palabra.
Silencio.

Palabra.

A sus almas tutelares, Antonio Montesino y Ramón Maruri les debo mi presencia y un doble agradecimiento: por invitarme entonces y por oír (impávidos) mis palabras. Con posterioridad no fue posible su publicación, y de ahí las referencias bibliográficas a una fecha anterior a la muerte de Francisco Pino, pero reparé el olvido en Víctor Infantes, *Bina obsequia*. 1. En (el) lugar del verso. Las geometrías poéticas de Francisco Pino 2. «Alzo el verso esta noche». *El ADN poético (de doble hélice) de Rafael Gutiérrez-Colomer*, Memoria Hispánica (Homenajes, nº 2), Madrid, 2011, pp. 1-36, en tirada no venal de 112 ejemplares; ahora, salen de nuevo para todos.]

Existe, afortunadamente, una edición cuidadísima de las obras poéticas completas de Francisco Pino hasta 1995, de cita y manejo imprescindible, y a donde remitimos las menciones necesarias; en sus márgenes recogemos algunas referencias menudas que hemos utilizado y que se deben entender como complementarias. Usamos el paréntesis, tras el título, para indicar la fecha de la publicación original de la obra, importante para y por su ubicación creativa, y su ausencia para señalar que se mantuvo inédita hasta su inclusión en 1990 o en 1995. Huimos de las notas al pie, y también a la mano, y por ello encorchetamos mínimamente el nombre, los volúmenes y las páginas usadas, como referencia explícita de su manejo y de ayuda al lector interesado; no queremos empoltronar de cojines académicos un trabajo que no creemos que lo necesite y, además y muy especialmente, porque a Francisco Pino no le gustaba.

Túa **BLESA**, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Anejos de *Tropelías* (Colección Trópica, 5), Zaragoza, 1998.

Eduardo **CHICHARRO**, *Música celestial y otros poemas*, ed. de Gonzalo Armero, Seminarios y Ediciones (Trece de Nieve, Libros de poesía, 1), Madrid, 1974.

Tres revistas vallisoletanas de vanguardia. Meseta (1928-29), DDOOSS (1931), A la nueva ventura (1934), ed. facsímil, Ateneo de Valladolid, 1984.

Hub **HERMANS**, «La poética de Francisco Pino, rara avis en la poesía española», *Neophilologus. An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature*, 90, 3 (2006), pp. 463-489.

Víctor **INFANTES**, *Tipografía poética tipográfica*, Vèrtex (nº 12), Mataró, 1992; luego incluido en Víctor Infantes, *De la imprenta. Tres tratados: I. Tipografía poética tipográfica II. El espacio gráfico y literario del libro (La memoria es un silencio de madera) III. El texto: lectura y mirada*, Memoria Hispánica (Tratados, nº 1), Madrid, 1997, pp. 15-26.

Felipe **MURIEL DURÁN**, *La poesía visual en España (Siglos X-XX) (Antología)*, Almar (Patio de Escuelas), Salamanca, 2000.

Francisco **PINO**, *Distinto y junto. Poesía completa* [citado como *Distinto*], ed. de Antonio Piedra, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990, 3 ts. y *Síno sino Poesía cierta mente ciertamente* [citado como *Síno*], ed. de Antonio Piedra, Ayuntamiento de Valladolid/Fundación Jorge Guillén, 1995, 3 ts.; *Siempre y nunca*, ed. de Esperanza Ortega, Cátedra, Madrid, 2000.

José Antonio **SARMIENTO**, *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*, Universidad de Castilla-La Mancha (Monografías), Cuenca, 1990.