

Francisco Pino:

EL POETA DE LOS AGUJEROS

Esperanza

ORTEGA

No he sido yo la primera ni seré la última en llamar a Francisco Pino «el poeta de los agujeros». Él mismo se identificó con este epíteto en muchas ocasiones, pues consideraba que los espacios troquelados de sus libros poseían una significación especial en su obra. ¿En su obra experimental o en su obra no experimental? Tales denominaciones son tan ajenas a la concepción poética de Pino que sin duda voy en contra de su voluntad al aplicarlas a su comentario. Incluso en este texto, en el que me voy a referir especialmente a sus libros de poesía visual, libros concebidos para ser contemplados en algunos casos sin palabra ninguna, citaré constantemente poemas no visuales a la hora de interpretarlos, poemas que reflejan en el espejo de sus páginas las figuras de sus libros experimentales. No hay ruptura entre ambas facetas de su obra, aunque él mismo, traicionando también su propia aversión a las etiquetas artísticas, cuando reunió y seleccionó en vida sus Obras Completas, publicara por separado y con títulos diferentes las dos trayectorias que se engendraron al unísono y conformaron juntas un mismo sentido. Su obra «no-experimental» se titula *Distinto y junto* (1990), y en los libros que componen sus tres tomos encontramos numerosos poemas con elementos visuales: ilustraciones, caligramas, fotografías... De igual manera, en los tres tomos de *SIYNO SINO*, título de las obras completas de su «poesía visual», publicados cinco años después, hallamos citas de otros autores y versos del propio Pino, sin los que el texto visual difícilmente tendría sentido. Si bien es verdad que este mismo título, *SIYNO SINO* alude a la supremacía de la poesía visual, pues el «sino», entendido como «destino» poético, disuelve la dicotomía entre el «sí» y el «no», entre lo gráfico y lo

escrito, entre lo material y lo espiritual, entre lo comprensible y lo incomprensible. Como el trueno se escucha cuando el relámpago ya ha aparecido, lo visual en su poesía es primordial, aunque los dos elementos sean tan complementarios como son insolubles en el rayo el estruendo y su resplandor. Así pues, sería más justo decir que ambas facetas, la más tradicional y la más vanguardista, separadas solo de forma convencional e inexacta, representan la misma concepción de la poesía como «manifestación de existencia», más allá de los conceptos de conocimiento y comunicación, cuyos límites a Francisco Pino le parecieron siempre estrechos para contener algo tan ilimitado como el misterio poético.

Pino concebía la poesía a la manera creacionista, como un acontecimiento vital y no como una representación intelectual. Según esta concepción, el texto aspiraba a ser la cosa misma y no la palabra que representaba la cosa, acorde con la formulación de Vicente Huidobro, cuando afirmaba que el poeta debería crear el poema como la naturaleza hace un árbol. Para expresar algo semejante, puso al frente de su libro de poesía visual *REVELA VELADO* (1972) esta cita de San Agustín:

Y tengo especialísimo empeño en persuadirte, si pudiera, de esto: nada aprendemos a través de esos signos llamados palabras, porque según he dicho, el valor de la palabra, esto es, la significación oculta en el sonido, lo aprendemos a través de la cosa en sí significada, tras su conocimiento, más que percibir la cosa a través de su significación¹.

La vida misma, contradictoria, nunca materia inerte, es lo que busca plasmar Pino en toda su poesía, por todos los medios posibles: la letra, la palabra, la fotografía, el blanco de las páginas, la imagen dibujada o el agujero troquelado. Pues esa cosa de la que hablaba San Agustín, aplicada a su poesía, no es otra cosa que el soplo de la vida sin el que la creación no se concibe.

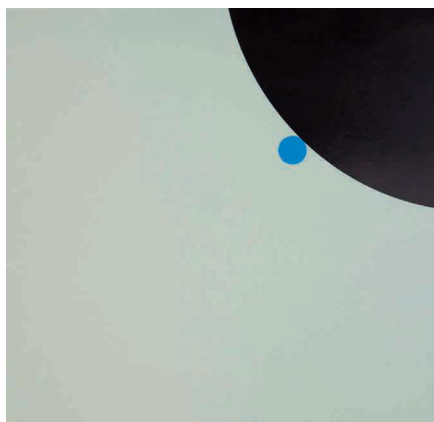


Figura 1. Poetura de *REVELA VELADO*

¹ San Agustín, citado en Francisco Pino, *REVELA VELADO*, Imprenta Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 1972.

La poesía visual de Pino posee, en consecuencia con lo dicho anteriormente, un sentido religioso, rescatando en la palabra «religión» su significado etimológico, que alude a re-ligar, volver a unir lo material y lo espiritual, lo inmediato y lo trascendente, es decir, lo que se ve y lo que no se ve pero está en las cosas sensibles. El poeta sería, precisamente, el encargado de hacer visible lo invisible. Prueba de esta religiosidad consustancial a su poesía experimental es el dato de que *Cinco preludios* (1966), una de sus obras más importantes de tema religioso, es también el libro en el que aparecen por primera vez rasgos de poesía experimental. Con este libro inicia Pino su recorrido por la poesía experimental en un momento de crisis profunda de su vida, y siguiendo por ese camino encontrará los libros de caligramas o los libros de agujeros troquelados, además de sus «poeturas», poemas visuales que se pueden incluir en libros o en carpetas, pero que tienen una entidad individual en sí mismos.

Antes de comenzar a explicar el sentido religioso de su trayectoria poética experimental, quiero dejar claro su concepto de «poetura», que es como llamaba Pino a sus poemas visuales, realizados siempre de manera automática —sin ensayo o plan previo ni tampoco corrección ninguna—, en soportes efímeros, como el folio de gramaje normal, con tinta china y con el pincel que él mismo formaba con el propio papel. Todo material desechable y perecedero, etiquetas, recortes de periódico, sobres timbrados, cartones..., nada con vocación artística de eternidad ni tampoco relacionado con el diseño concebido como arte decorativo y, por tanto, nada semejante a la fusión entre poesía y pintura. Pino negaba la composición más evidente de la palabra «poetura» y la sustituía por su propia definición: poetura vendría de «poiesis», creación absoluta, más allá de los límites de la poesía convencional, y «tour», vuelta en francés, giro que desdice la trayectoria esperada, señalando así el equívoco imprevisible que siempre ha de tener la poesía. Y finalmente, el verbo arcaico «turar», que en castellano antiguo significaba «durar», es decir, permanecer en el tiempo efímero, sin ningún afán de eternidad. Esta efimeridad del soporte y del sentido es consustancial con su obra, siempre atenta a recoger lo desechado e inspirar en ello el hálito de la creación, y expresa también la humildad y la gracia poética, que se halla en el riesgo de la levedad —en uno de sus versos dice que la labor del poeta es «construir sobre ala»— y no en la materia inerte del mármol perdurable. Así pues, la poetura sería una creación anti-convencional sin vocación de eternidad, ajena a la Historia del Arte, pero inmersa en el tiempo de la vida. Además del sentido religioso, la poesía visual de Pino es coherente con su rebeldía vital, que choca con los dogmas y convenciones. Esta rebeldía se pone de manifiesto en el poema que preside *Cinco preludios*, donde el poeta anuncia la crisis con respecto a su poesía anterior y se identifica con el silencio de un «pájaro equivocado», que se interna en la profundidad de las aguas mudas, tras renunciar al vuelo y al trino:

... Vuelva a nadar el pez, de otra manera,
 el que se quiso si invisible fúlgido,
 vuelva a nadar, mas esta vez en agua
 propia, sencilla, de inaudible música;
 siempre y nunca.

Como entonces el pájaro imposible
 piar no quiere y ya no quiere más
 que menear un poco las aletas
 con ansia de ondular como la música;
 siempre y nunca...²



Figura 1. Poetura Espina y peces transparentes», collage sobre cartón con marca textil, 320 x 325 mm (1999)

En una de sus últimas entrevistas, Pino comentaba el sentido de este poema:

Sí, me afirmo en este pájaro equivocado, porque en su vuelo equivocado encuentra la dirección que le lleva a la verdad. Siempre me he salido del camino correcto, para encontrar el mío, mi propia dirección. Y esa dirección me ha empujado a descender

² Francisco Pino, «El pájaro enjaulado», en *Cinco preludios*, Sever Cuesta, Valladolid, 1966.

a la profundidad, porque el pájaro equivocado vuela en la altura y nada en el firmamento³.

Equivocado, sí, pero siempre despierto, incluso mientras sueña, debatiéndose entre sus propias contradicciones, como manifiesta en estos versos definitorios de su personalidad:

Así viví los años, sin vivirlos,
ajustado a los peces y a los mirlos,
a los deslices y a los silbos varios.

Jamás supe si fui diamante o turba,
transparente o tupido, recta o curva;
sé que viví tan solo de adversarios⁴.

En una trayectoria tan extensa como la suya —empezó a publicar en los años 30 y sus últimos libros, *Claro decir* (2002) y *El pájaro enjaulado* (2002), aparecieron cuando ya había comenzado el siglo XXI—, es normal que convivan distintos lenguajes poéticos, pero en Pino encontramos una especial trabazón que hace que su obra siempre se muestre como unitaria y coherente. Tras sus comienzos vanguardistas, con poemas creacionistas que solo aparecieron publicados parcialmente en revistas de vanguardia, una vez terminada la Guerra Civil publicó libros de factura tradicional. Estos libros son los que componen, en sus propias palabras, el «Curso» de su poesía. Hasta que en los años sesenta llega su «Crisis» poética, y la figura tradicional se invierte viniendo a coincidir de nuevo con la postura vanguardista de sus poemas juveniles. Sin embargo, este esquema tan claro que acabo de exponer se desmorona en cuanto leemos y contemplamos con interés sus poemas, que siempre acogen una misma insatisfacción artística y vital. Por citar un ejemplo, copio un fragmento de un poema que pertenece a *Más cerca*, un libro que data del año 1965, cuando Pino no había publicado todavía ninguna obra experimental:

Crear es otra cosa, es penetrar
al fondo de lo oscuro y contemplar
la oscuridad de cada cosa y luego
olvidar las palabras, los colores
los números, las notas, y callar...⁵

Quizá por eso Pino se mantuvo siempre al margen de la política poética española, de sus tendencias y convenciones, siendo un poeta desconocido, inno-

³ Esperanza Ortega, «El poeta en su jaula. Francisco Pino», *El País, Babelia*, 1 de junio de 2002.

⁴ Francisco Pino, «Como frenado», en *Antisalmos*, Hiperión, Madrid, 1978.

⁵ Francisco Pino, en «Crear», en *Más cerca*, Sever Cuesta, Valladolid, 1965.

brado en las historias de la Literatura y en las principales antologías de la poesía española de su tiempo. Voluntaria o involuntariamente, su poesía, publicada en ediciones de autor de una tirada mínima, sobrevivió en la clandestinidad conservando así su potencial de rebeldía.

Con el nombre de «libros de agujeros» me refiero a sus obras troqueladas, a las que no llamo libros-objeto porque, para la concepción poética de Pino, todos los libros que guardan poesía poseen alma. En los libros de agujeros hay espacios abiertos en los que no solo aparece el blanco de la página sino también el vacío de la ventana recortada. Estas obras, las más radicales, los que le valieron en su momento el título de loco incomprensible, son los que para él mejor representaban su búsqueda poética. Con sus ventanas quería representar el vacío y el silencio consustancial a la poesía como música inaudible y espacio invisible. En ellos nos ofrece los planos de una arquitectura poética con la que representa el infinito por medio del espacio troquelado. Los libros de agujeros son maquetas del universo, miniaturas con sentido metafísico religioso. «La palabra escrita no dice todo, es oscura. El vacío, el agujero, es una palabra más contundente, más original»⁶, decía Pino en una entrevista.

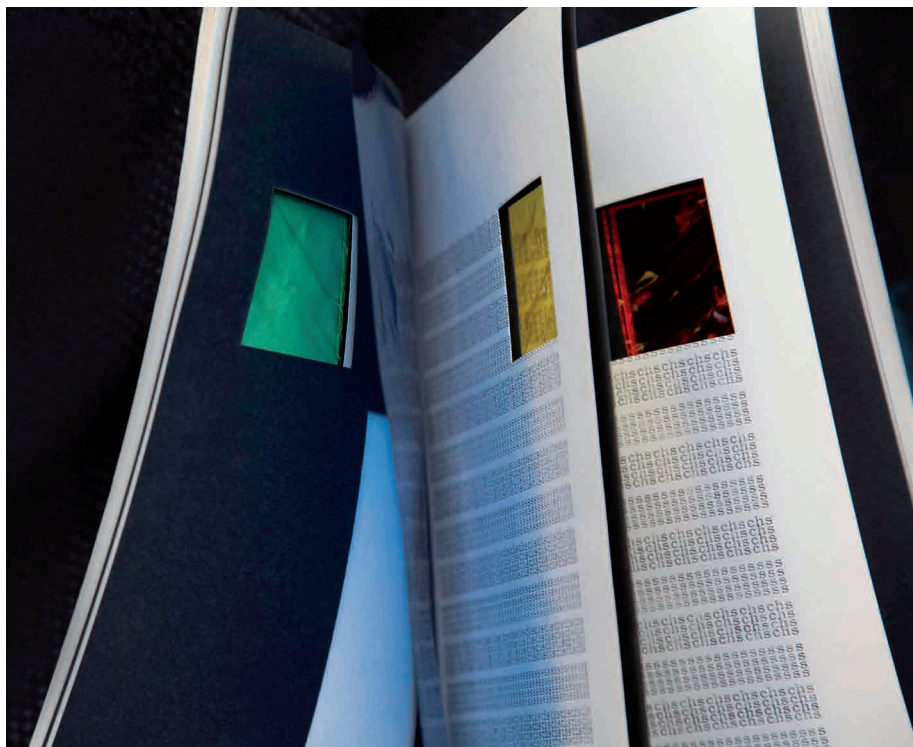


Figura 3. Libro de agujeros, VENTANA ODA.

⁶ Esperanza Ortega, «Entrevista con Francisco Pino», *El País, Babelia*, 26 de febrero de 2000.

Y en otra entrevista explica cómo estos agujeros representan el oscuro resplandor del firmamento nocturno de Castilla, en el que lo verdaderamente abismal, poético, es la gran palabra de la oscuridad, y no la caligrafía de las estrellas:

En aquella época salía a menudo por la noche, aquí, en El Pinar de Antequera, donde vivo desde que me casé. Eran unas noches maravillosas. Al ver las estrellas tan altas, tan altas, en la oscuridad, me dije. ¡Qué abismo! La noche es una palabra abismal⁷.

Internarse en ese misterio abismal sería la función del poeta, que, para conseguirlo, debería regresar al origen, al útero materno, símbolo de lo erótico y lo sagrado, agujero en donde anidó el primer sentido del mundo.

Esta relación entre lo erótico y lo sagrado está en la base de sus búsquedas en la poesía visual, con la que trata de acceder al cuerpo mismo del poema, siguiendo la concepción de los poetas visuales de la patrística cristiana. Me refiero, por ejemplo, a la definición de las representaciones de la Cruz realizadas con letras cruzadas por Octaviano Porfirio, en el siglo VII: «un cuerpo intermedio se va tejiendo oculto con ciertos modos de poner los nombres y los versos», decía Octaviano Porfirio de su obra visual. Con sentido semejante, Rábano Mauro, el maestro de Carlomagno, autor del libro considerado la cumbre del arte lírico gráfico medieval, definía así sus creaciones: “lingua, figura, manus, vox, sylaba, sensus”. Pino coincide con los poetas visuales de la patrística cristiana en la búsqueda de la palabra con voz, con lengua, con manos, con sílaba y sentido. Es este cuerpo poético, especialmente ligado al sexo femenino, el que está en el origen de la elaboración de sus libros de agujeros, que se decidió a publicar en los años setenta. El primero de ellos, *POEMA*, en 1972, y sucesivamente *OCTAEDRO MORTAL O RELOJ DE ARENA* (1973), *HOMBRE CANCIÓN* (1973), *TERRÓN CÁNTICO* (1974), *VENTANA ODA* (1976) y un último libro de agujeros sin título (1977) en el que no aparecía color ninguno excepto el blanco y el negro, y en el que la poesía era arquitectura del vacío, silencio absoluto. Estos libros, que él mismo publicaba en ediciones de autor en imprentas de Valladolid, y realizaba mientras los escultores Oteiza y Chillida horadaban agujeros en el hierro para conformar sus cajas vacías, buscaban expresar esa palabra nunca dicha que es la palabra poética. Quizá porque ya no se podía “decir” más con ese lenguaje mudo, a partir de los años ochenta deja de publicar libros de agujeros troquelados. También es el momento en que su obra comienza a publicarse por editoriales de tirada nacional y se impone una unificación gráfica, y Pino comienza a ser tímidamente comprendido y seguido por algunos poetas jóvenes. ¿Acaso había renunciado el poeta de los agujeros a la búsqueda de esa poesía absoluta tan incomprensible y silenciosa como el mismo Alá de los musulmanes, que representan lo sagrado con una ventana que comunica al hombre con lo divino? En absoluto.

⁷ Esperanza Ortega, «Fragmentos de una conversación. Con Francisco Pino», *Hablar-falar de poesía. Revista hispano-portuguesa de poesía*, 2 (1999). **PÁGS.**

Como tampoco es cierto que «el poeta de los agujeros» se circunscriba a la poesía de la década de los años setenta, cuando publica sus libros troquelados. Diríamos mejor que ya desde sus primeros versos se manifiesta esta búsqueda que, después de esta década, va a adquirir figuras diferentes para regresar de nuevo en forma de agujero troquelado en alguna de sus obras finales.

En el poema titulado «Borde», que Pino situó al comienzo de *Distinto y junto*, pues pertenecía a sus poemas juveniles inéditos, ya se identificaba con «un hueco que toca, que contempla». En «Borde» el poeta aparece representado metafóricamente con el pozo que recoge el agua de la lluvia, lluvia que a su vez remite a la misma palabra poética. Esa palabra de agua fue antes cielo y es puente de comunicación con lo sagrado, con lo inalcanzable:

Heme encontrado: un hueco
que toca, que contempla;
soy yo mismo mi aljibe.
Agua que he recogido,
que en su agua se mira,
lo que es lluvia fue cielo.
Las palabras me empapan.
Dejad que no me encuentre
como un ave en la sombra
que de olvido se llena.
Palabras en mi aljibe,
lluvia celeste y
decir adiós al cielo⁸.

El poeta es vacío, hueco que solo adquiere forma al recibir el poema, pozo, agujero en la tierra que comunica con las profundidades. Por eso se sitúa en el borde, en el arista o instante en que el cielo se hace agua, en que la poesía, siempre inalcanzable, adopta la forma de lenguaje y puede ser recogida, expresada en palabras. Lo que hará posteriormente con sus libros de agujeros es poner al lector al borde mismo del aljibe, situarlo en el lugar y el instante en que la poesía habla sin grafías.

Al comienzo de uno de los poemas de *Méquina dalicada*, libro que recoge en 1981 los poemas vanguardistas de juventud, encontramos otra formulación de los agujeros, en este caso como promesa exaltada del sentido de su poesía futura:

Agujeros felices
verás como una música
oirás como un color
todo será al revés...⁹

⁸ Francisco Pino, «Borde», en *Distinto y junto: poesía completa*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990.

⁹ Francisco Pino, «Materia desenterrada», en *Méquina dalicada*, Hiperión, Madrid, 1981.

En este pequeño fragmento vemos que, dentro del agujero, la música se hace imagen y se escucha la voz del color en hermandad sinestésica, dotando, como ocurre en la poesía visual, de color y forma espacial a la palabra. No otra cosa es la palabra poética para Pino, palabra absoluta, captadora de música e imagen de sentido total, como la vida. Muy posteriormente, en sus libros troquelados, esa será la función de los papeles tornasolados de color verde, rojo, amarillo...

La intuición del hueco como figura poética de lo sagrado aparecerá en 1966 en *Cinco preludios*, representada por medio del círculo de la letra O. Efectivamente, es en este libro donde se halla por primera vez en la obra de Pino la letra liberada de la palabra, cuya caligrafía compone una figura poética visual. La letra O es un símbolo religioso que significa tanto la lágrima de Dios como la huella del asombro ante su Creación. En «Festividad, preludio», uno de los poemas de este libro, podemos leer y contemplar ese agujero de asombro que ya no desaparecerá nunca de su poesía:

Siempre esto o lo otro.
La o siempre; o siempre, o siempre.

O o
o
o
o
o
o
o
o o

¡Partícula divina que aclara el misterio y no distingue la humildad del infinito;
la distancia que no admite distancia; la duda que no la admite!
¡Oh cerrada, hermética o, significación sobre toda significación!
Lágrimas que salieron por el lagrimal;
¿quién no ve en ellas lo que no ve mediante el reflejo celeste de las voces y de las notas?¹⁰

La O de este poema tiene un significado identificativo, que no expresa disyunción, que admite todos los conceptos en su redondez plena y sencilla. Es el agujero por donde asoma el rostro invisible de Dios y su nombre infinito, que no puede expresarse con palabras, que aún lo celeste y lo terrestre, lo material y lo espiritual, la imagen y la música inaudible. El poeta busca a Dios ahora en la letra vacía, aparentemente sin significado, aunque cargada de sentido. La O representa el asombro y la plenitud, y festeja el misterio de la encarnación divina, anunciando al Dios hecho carne, a la palabra que se hace cuerpo –“Oh”, exclamó María al saber que iba a concebir-. Este mismo sentido tendrá el libro titulado *OES*, enteramente

¹⁰ Francisco Pino, «Festividad, preludio», *Cinco Preludios*, Sever Cuesta, Valladolid, 1966.

visual, publicado casi quince años después, en 1975. *OES* es un libro sin palabras en el que el trazo de la letra es el único motivo, y de esta manera “realiza” el experimento no de representar sino de ser la poesía misma como ya había anunciado en “Antiestrofa”, otro poema de *Cinco preludios*:

Al poeta, ¿quién le puede escuchar? Pintura es, pintado en las hondas cuevas está.

¡Oh oculto! ¡Oh oculto! ¡Oh oculto!¹¹



Figura 4. «Última estrofa», en *OES*

En «Última estrofa», del libro *OES*, aparece pintado ese agujero por donde se percibe lo oculto, llegando a contener todas las oes, todo el asombro y el vacío del mundo. *OES* no incita a la lectura sino a la contemplación, por eso no tiene sintaxis y posee un carácter por completo exclamativo. Significativamente, al frente del libro de las *OES*, Pino incluyó esta cita de Adriano Spatola: «l'abolizione del significato/ l'ampliamento del contesto no linguistico/ la poeía è ciò che si vede»¹².

¹¹ Francisco Pino, en «Antiestrofa», en *Cinco Preludios*, Sever Cuesta, Valladolid, 1966.

¹² Adriano Spátola, citado en Francisco Pino, *OES*, Imprenta Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 1965.

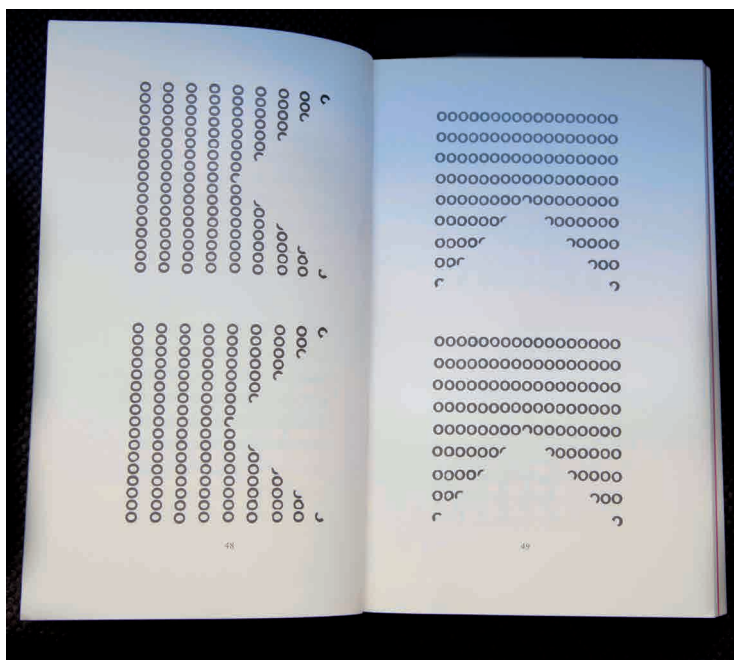


Figura 5. Páginas contiguas de REALIDAD

Podríamos seguir añadiendo múltiples ejemplos de este valor significativo de la O en la obra de Pino, por ejemplo como constituyente casi único de su libro de poesía letrista *REALIDAD*, pero, volviendo a *Cinco preludios*, quiero señalar también cómo el agujero espacial tiene su correspondencia en el agujero del sonido, es decir, el silencio. El silencio adquiere un valor no solo con respecto al ritmo, sino también al significado. El silencio es la voz del misterio y aparece cuando se produce un paréntesis, un agujero en el tiempo que en algunos poemas se asociará al olvido o capacidad de borrar las huellas para escapar de la banalidad de la historia. En *San José, preludio* (1965), ese agujero se produce en el conticinio de la noche, que es cuando San José recibe el mensaje del ángel, en el momento en que todo calla. Entonces la voz silenciosa de Dios se interna en el agujero, en la rendija que divide la noche y el día:

Y esto aconteció en el conticinio de la noche, en el vértigo del silencio, cuando hasta los ruiseñores dejan de cantar y solo son las estrellas, por su luz, las que hablan, y Dios por los labios de sus ángeles.

Y esto aconteció en el silencio.

Y este silencio te transportó hasta el alba.

Y fuiste el alba¹³.

¹³ Francisco Pino, *San José, preludio*, Sever Cuesta, Valladolid, 1961.

Después de la publicación de *Cinco preludios*, que no hemos de olvidar que data de 1966, es cuando sobreviene la crisis que va a suponer, en su vida y en su obra, una inversión equidistante de los valores hasta ahora expresados. Quiero decir que se puede considerar a esta segunda etapa como el envés de la primera, un envés en el que siempre se va a transparentar la figura anterior, que encajará en el mismo molde y será, en cuanto al sentido, equivalente. Lo que acabo de decir se ve con claridad en la inversión del verso con el que finaliza cada uno de los poemas de *Antisalmos* (1978): «La luna está arriba, debajo». La misma inversión había aparecido en el título y el contenido de *El júbilo. La última sílaba* (1976). En *El júbilo. La última sílaba* los versos están escritos en minúscula, excepto la última sílaba, que da título a cada poema. En coherencia con esta inversión de los valores, Los vivos están presos en el aire y los muertos son libres dentro de la tierra. Así pues, Las figuras jubilosas de este libro son los muertos, que gozan de una paradójica vitalidad, acorde con la «advertencia» que figura al frente de la obra: «A los muertos se les considera como materia enterrada —no como espíritu ascendido— que viaja con la tierra mientras dure». Así expresa Pino el nuevo misticismo de lo bajo, la profundidad de la materia. Si en sus obras anteriores se percibía un impulso de elevación, ahora se percibe el impulso de descenso, el anhelo de internarse en el fondo, en lo oscuro, en el agujero. Por eso ya no canta a los vivos sino a los muertos, porque la respuesta no está en el inicio sino en el final, no en lo primero sino en lo último, allí está el hueco en donde se sitúa el poeta y desde esa ventana ve su otro mundo. Dice en «62 NA»:

todo lo que no se veía, al fin
se ve. El silencio canta
y el vacío sostiene
los cuerpos luminosos...¹⁴

Es en ese momento de crisis cuando Pino publica sus libros de caligramas: *Textos económicos* (1969) y *Solar* (1970), con un contenido ideológico de oposición al sistema capitalista —sobre todo el primero de ellos— y de afirmación pacifista, que choca directamente con la esencia de la Dictadura.

Efectivamente, los libros de caligramas se publican al final de los años 60, en la época en que muchos poetas españoles escriben poesía social, más preocupados por transmitir un mensaje de transformación de las conciencias que por innovar en el plano formal. Pino es el único que se plantea una expresión acorde con el contenido revolucionario del mensaje, por eso en *Textos económicos* encontramos poemas caligramáticos dedicados al Che Guevara o a Lutero King.

¹⁴ Francisco Pino, «62NA», en *El júbilo. La última sílaba*, Valladolid, Imprenta Ambrosio Rodríguez, 1976.

o
 n o
 o n o
 l o n o
 o l o n o
 m o l o n o
 o m o l o n o
 t o m o l o n o
 o n o l o m o t
 o n o l o m o
 o n o l o m
 o n o l o
 o n o l
 o n o
 o n
 o
 ¿ Q u é e s l o q u e h i z o ?
 o
 n o
 o n o
 l o n o
 o l o n o
 z o l o n o
 i z o l o n o
 h i z o l o n o
 o n o l o z i h
 o n o l o z i
 o n o l o z
 o n o l o
 o n o l
 o n o
 o n
 o
 c o l g o v o l o
 o l g o v o l
 l g o v o
 g o v
 o
 e n e l s a u c e

Figura 6. «La música que llevaba (Homenaje a San Juan de la Cruz)», en *Solar*

De esta manera, al contrario de otros poetas experimentales, los libros de caligramas de Pino huyen también de la trampa de convertir el poema en un mero

juego tipográfico, y trascienden lo accidental en busca de un sentido tan solidario como metafísico. En el prólogo de *Solar*, dice Santiago de los Mozos:

Lo que se busca y la expresión de lo que se pretende son una y la misma cosa: que el verso no nos distraiga del verso, ni las cosas, de las cosas; ni el paisaje, del paisaje; ni la fe, de la fe; ni del pueblo, su historia¹⁵.

Y en los libros de caligramas vuelve a aparecer el agujero. Por ejemplo, en el poema nº 34 de *Solar*, dedicado a San Juan de la Cruz, en el que integra en el caligrama la letra O, para expresar la vía unitiva de la mística, envés inevitable de la música del poema:

También en el poema titulado «Ciegos», de *Solar*, aparecen por primera vez los versos tachados, que reaparecerán en los sonetos tachados de *Antisalmos* (1978). En ambos casos, la tachadura supone un agujero en la sintaxis que convierte el poema en convencionalmente ininteligible. Lo poético es tanto el gesto de tachar como lo tachado mismo y el hueco que se horada en el texto.

Tras sus libros de caligramas, Pino publica los libros de agujeros troquelados de los que ya hemos hablado, desde el año 1972 en que aparece *POEMA* hasta el 1978, en que aparecerá el último de ellos, que no lleva título. Es significativo el nombre de *POEMA* para el primero, pues denota que el verdadero poema es el troquelado y no su representación en palabras dentro del verso. Estos libros no son poéticos, son poemas, creaciones auténticas de las que nada se puede decir y que nada ilustran, como un árbol no es la representación de un árbol ni significa nada más allá de sus ramas mientras nos cobijamos en su sombra. ¿Termina con ellos la poesía visual de Pino? En absoluto, como tampoco termina su quehacer poético, pues su impulso creador, que alguna vez yo misma he comparado con el “conatum” de Spinoza, le lleva a seguir escarbando en el agujero de la poesía. Lo visual como elemento poético formará parte del propio soporte de muchos de sus libros, realizados con papel inusual y con tipografía acorde con el significado de los versos. Algunos incluirán poeturas que ya trascienden el carácter de ilustración que tuvieron en sus obras primeras, para ser portadoras ellas mismas de nuevos significados.

Los agujeros aparecen también en otras obras de poesía visual, aunque no estén troquelados en la página. En *La salida* (1974), por ejemplo, los agujeros forman parte de fotografías de piedras horadadas. El poeta no dibuja, el poeta mira y sus ojos descubren esa única salida que ofrece la naturaleza. Su labor, como la de la gota de agua, no es otra que la de horadar agujeros por los que internarse en busca de nuevos sentidos:

¹⁵ Santiago de los Mozos, en Francisco Pino, *Solar*, prólogo a segunda edición facsímil en Institución Cultural Simancas de la Diputación de Valladolid, Sever Cuesta, 1970.

volar entre la piedra, sin desmayo.
el poeta dormido, agua triste y redonda,
en la piedra intratable el pan diario busca.

es la gota, la gota que acaricia y horada,
la gota de agua,
perla nunca,
lágrima vibradora
que se evapora y vuélvese a su nada
lo que importa, me importa.

¿no miras tú cual ella?
quizá, pero jamás cual las estrellas
de materia falaz, como la lírica
que las falaces musas venden, compran¹⁶.



Figura 7. Poetura fotografiada en *La salida*

¹⁶ Francisco Pino, *La salida*, El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón, 1974.

La ironía es uno de los nuevos componentes de la obra de Pino después su crisis. Y esta ironía, que contradice la fe de sus libros anteriores, se vuelve contra la “lirica”, entendida etimológicamente, como poesía recitada al son de la lira, acompañante de la música e ilustración de la misma, producto de compraventa de las musas. Las alusiones a Nerón que aparecen en otros versos de este libro lo confirman. La poesía visual será entonces una respuesta irónica a la lírica tradicional, fatua y sin contenido. Y para confirmar la presencia del poeta de los agujeros en la poesía de este momento, al final de *La salida* aparecen cuatro índices posibles. Este es el cuarto índice:

grabado 1º: yo ojo o
 “ 2º: tú ojo o
 “ 3º: él ojo o
 “ 4º: nosotros, vosotros ellos ojos o¹⁷

La O es ahora también el cero a la izquierda, lo que no tiene valor de cambio económico en la realidad, metáfora de la inutilidad de la poesía y del poeta. En todos las encrucijadas de su obra, Pino se ha identificado con lo inútil y lo insignificante, y esta concepción de sí mismo es la que le sitúa del lado de Francisco de Asís y de la pobreza como virtud ética y poética. Pero si en *Vida de San Pedro Regalado. Sueño* (1956) —libro centrado en la figura de San Pedro Regalado, franciscano y patrón de Valladolid— la humildad está contemplada sin ninguna ironía, en sus libros posteriores Pino asume la irrisión como cualidad de su poesía. El poeta es un ser ridículo, que no tiene un lugar respetable en el mundo, como él mismo expresaba ya en este soneto de *Más cerca* (1965), que comienza:

Soy de las nubes, Dios; de los idiotas;
 y por serlo me alabo y te doy gracias;
 prefiero a las victorias con desgracias
 por no serlo, las límpidas derrotas.

Y termina:

Huya de las del mármol petulancias.
 Quede, como el idiota, en intenciones
 de nube, y sean de aire mis ganancias¹⁸.

Con un mismo sentido afirma Pino en su última entrevista, que apareció en El País poco antes de su muerte:

¹⁷ Francisco Pino, *La salida*, El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón, 1974.

¹⁸ Francisco Pino, «Soy de los idiotas», en *Más cerca*, Sever Cuesta, Valladolid, 1965.

El poeta me da pena, porque se habla de él con desprecio. En el fondo, nadie, su ser consiste en carecer de valor en la sociedad de lo económico. En no tener nombre, en no dejar huellas. Pero el poeta espera, su lugar es la esquina, como las prostitutas, esperar, esperar avanzando, como el agua, ése es su oficio. Y transcurrir sin ser nadie, reflejando, siendo el eco de lo efímero. Yo he elegido estar siempre dentro de esa efimeridad, recogiendo lo inservible, lo inútil, lo que no aspira a ser eterno, lo que no es de nadie. Siempre es arriesgado seguir ese camino, siempre hay el peligro de caerse, de perder la apuesta, de hacer el ridículo. Pero nunca me he cansado, y sigo estando ahí, esperando. Salirme, abandonar ese ángulo, esa esquina, sería dejar de existir, renunciar a la vida. En la verdad del poeta no hay nadie, y en ese nadie está su potencia, en no ser¹⁹

Esta vocación de nulidad, de cifra sin valor económico, que también le hacía situarse en “el limbo de las haches” en *Cuaderno salvaje* (1983), es la que le lleva a utilizar grafías infantiles en algunos libros de poesía visual inéditos y de fecha incierta, pues no aparecen hasta la publicación de *SIYNO SINO*. Al ver estas obras comprendemos que el sentido de muchas de las innovaciones de sus libros de poesía visual es coherente con aspectos de su obra anterior, en la que ya aparecían intuiciones muy tempranas. Pero es en el momento en que Pino conoce que existe un movimiento de poesía experimental en España cuando se decide a dar forma y publicar, con su torrencial escritura, esas intuiciones que ahora pueden tener una recepción aunque sea muy minoritaria. Sin embargo, algunas de esas obras se quedan en el cajón, como sucede con *GÉNEROS*, a la que ahora me voy a referir.

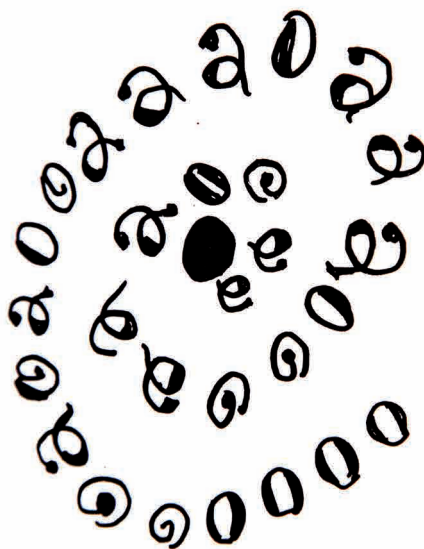


Figura 8. Poetura en *Géneros*

¹⁹ Esperanza Ortega, «El poeta en su jaula. Francisco Pino», en *El País, Babelia*, 1 de junio de 2002.

En *Géneros*, segunda obra reseñada en *SIYNO SINO*, pero no publicada anteriormente, encontramos de nuevo las oes flotando en la página. La O aparece en este caso acompañada de la A, con un sentido de unión sexual. Ambas grafías conforman en espiral un agujero lleno de letras. El infantilismo deliberado de la grafía es lo que hace irrisorio el poema, que se ofrece como juego erótico-irónico, como se pone de manifiesto en el mismo título de la sección a la que pertenece: «Comedieta de Cigales».

Esta irrisión no supone en absoluto ni un desprecio ni una renuncia de la búsqueda del significado metafísico del agujero, sino que más bien expresa la lucidez ante la carencia de valor de cambio del texto, que no destruye su valor de uso poético, pues, como ya hemos señalado, el erotismo es, en la obra de Pino, la mejor compañía de lo sagrado. Así como la exposición al ridículo y la irrisión pública una de las condiciones del poeta. De ahí su riesgo, pero de ahí también su grandeza.

Podríamos elegir innumerables ejemplos para demostrar la vitalidad del poeta de los agujeros, que siguió publicando poemas visuales en todo tipo de soportes, desde postales, hasta piedras pintadas. Y también es conveniente señalar cómo en los libros de poesía «no-experimental», los publicados en editorial Hiperión durante los años 1987 y 1992 (*Así que, Hay más e Y por qué*) los espacios en blanco entre las palabras de los versos son agujeros por donde respira la poesía, liberada de las rejas de la línea versal y en muchos casos de las cadenas de la sintaxis. Esta búsqueda de una salida liberadora expresa el desasosiego del poeta, enfrentado en esa época a la soledad y el desconcierto, pero sin renunciar a lo que siempre ha sido su única guía en la selva oscura: la poesía. Como ejemplo, valgan estos versos de *Hay más*, en los que se refiere a la labor poética de toda su vida como «Calamidad hermosa»:

esto hice
 aquí se halla
 mis oídos mis ojos mis preguntas
 conocen que fue un vientre
 una jarra vacíos
 ese fondo del mar
 que ni arena contiene
 de bombilla fundida
 cualquier hilo
 vibrátil cualquier verso
 su entregarse total
 a un no alumbrar a cuántas
 páginas
 sin tachar y tachadas
 y seguir y seguir y amanecer
 diariamente odiándolo
 y seguir y amar tanto

esta calamidad
su atracción su hermosura²⁰

De esta hermosísima calamidad a la que nunca renunció da cuenta en sus Obras Completas, que preparó y publicó en la misma época: *Distinto y Junto*, en 1990 y *SIYNO SINO* en 1995, en ediciones sufragadas por la Junta de Castilla y León y la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, pues era imposible que llevara a cabo su publicación una editorial comercial, sobre todo en el caso de los tomos que reunieron su poesía visual.

Para terminar, voy a referirme únicamente a sus últimas publicaciones, las que realizó en los años finales de su vida, en los que se produjo un regreso a sus experimentos primeros. Pino escribió su testamento poético durante esos años, confirmándose en todas sus facetas, incluida la visual, que consideraba la más característica de su personalidad. Además de *Pasaje de la muerte niña* (1999), obra en la que incluyó sus características poeturas, publicó en 2000 dos libros relacionados íntimamente: *Tejas: lugar de Dios. Obertura* y *TEJAS: LUGAR DE DIOS. POEMA*. *Tejas: lugar de Dios. Obertura* es un libro de poemas en versos libres, acompañados de ilustraciones en tinta china; *TEJAS: LUGAR DE DIOS POEMA* es un libro de agujeros troquelados que incluye algunos breves poemas con los que representa el recorrido del hombre por la vida y la trayectoria total de su poesía. La estructura y el título de cada uno de estos dos libros revela claramente que las palabras de los versos son el prelude, la obertura que introduce al verdadero poema, y que el poema total es el libro de poesía visual. De esta manera, Pino afirma nuevamente que la verdadera revelación de su obra se produce en el descubrimiento del silencio y la oscuridad del agujero. Y como gesto testimonial, publica *TEJAS: LUGAR DE DIOS. POEMA* en la misma imprenta vallisoletana que había editado los libros troquelados en los años setenta.

Los pájaros son los protagonistas de ambos libros. En la obertura, están sobre el tejado, vecinos de lo sagrado en su humilde animalidad. Son estos pájaros, los de *Tejas: lugar de Dios. Obertura*, los que siguen cantando, y de su canto dan constancia las palabras del poema, cuyos versos conforman este último trino. Todo el libro posee modalidad exclamativa, con admiraciones que expresan la vida beatífica de los seres alados, inocentes y felices en su insignificancia, como el propio poeta. Con sus plumas construyen un texto sencillo que es un canto de alabanza a la creación, a la manera franciscana. Sin embargo, en la página final, esa visión paradisiaca se ve desmantelada, al tiempo en que el pájaro pierde sus plumas. La destrucción del pájaro supone el final del trino y, en consecuencia, prologa el silencio sin canto de *TEJAS: LUGAR DE DIOS. POEMA*. La última ilustración es muy significativa: de las plumas revueltas del pájaro surge el texto, pues una de esas plumas será el instru-

²⁰ Francisco Pino, «Calamidad hermosa», en *Hay más*, Hiperión, Madrid, 1989.

mento con la que la mano del poeta escribe. La poesía sobreviene cuando llega el silencio, y es consecuencia de la destrucción del lenguaje.



Figura 9. «El pájaro deshecho», ilustración de Tejas: lugar de Dios. Obertura

Lo mismo sucede con el poeta, que tiene que autodestruirse, agujerarse para que la trama de su tejido sea traspasada por el significado. En una conferencia pronunciada en el Ateneo de Valladolid en 1972, Pino había dicho: “El poeta labora contra sí, y no puede hacer posible nada más que a través de su incendio”. Y en 1978, en una entrevista publicada en *El País* por Ernesto Parra, había declarado:

Si escribir es poner palabra por palabra en correcta sintaxis más o menos tradicional, no merece la pena hablar de nuevos pactos con el lenguaje. Si escribir es rasgar, caligrafiar, hacer danzar y explotar las letras y las palabras, escribir encuentra su destino, éste: mentar sin ley o nunca mentado.²¹

Así pues, la desaparición del poeta en el entusiasmo exclamativo del poema nos conduce de regreso hacia la concepción de la poesía como manifestación de existencia y no como comunicación de mensajes más o menos canjeables, pues no puede haber canje ni trasvase posible por parte de quien se pierde y desaparece. Ese es el significado de la última página de *Tejas: lugar de Dios. Obertura*, que termina con el silencio en el que resuenan dos únicas palabras: “¡El tintero! ¡El tintero!”.

²¹ Ernesto Parra, «Entrevista con Francisco Pino», *El País*, 30 de abril de 1978.

Sin duda el conjunto de estos dos libros hubiera sido un final perfecto para la trayectoria poética de Francisco Pino, demasiado perfecto para un autor que buscaba siempre desdecirse y no renunció nunca ni a la lucidez irónica ni al impulso angustiado del deseo. Esta lucidez queda patente en su último libro: *El pájaro enjaulado* (2002), publicado meses antes de su muerte. En *El pájaro enjaulado*, la pluma de Pino, que había salido indemne después de atravesar la “llama de amor viva” en los dos libros anteriores, vuelve a recorrer el camino lineal de los versos, en un afán de escritura que es a la vez fruto de la vocación y la condena. El poeta está preso entre los barrotes de sus propios versos, que le rodean y le impiden volar, salir del agujero. No hay libertad posible, la poesía es esa jaula por la que atisba la libertad creada. Y sin embargo, el poeta parece feliz en la jaula de la escritura, asumida ya como destino. En su última entrevista, titulada precisamente “El poeta en su jaula” dice a este respecto:

Sí, todos somos pájaros enjaulados. Estamos enjaulados en la vida. La jaula, la vida, está colgada en un espacio que llamo Dios, un espacio que represento con el color azul. Por eso el pájaro es infeliz, porque tiene límites, porque está preso. Pero canta y con su trino es feliz; al final es feliz en la vida, a través de la poesía, del canto.²²

Tras derramarse en el agua del aljibe, el poeta despierta y se encuentra de nuevo en el borde, como en su primer poema. Y allí hubiera permanecido, si no hubiera llegado la muerte, ese gran agujero sin salida posible por el que se internó a los pocos meses de la publicación de *El pájaro enjaulado*.

En *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, otro pájaro había volado sobre sus páginas, entre la vigilia y el sueño: el pájaro solitario del que habla Pino en estos versos:

Dormido está el pájaro, el pájaro solitario;
 en la rama más alta, dormido está;
 en la rama invisible de la copa invisible,
 de la copa del árbol invisible...
 Ya no le ven mis ojos.
 Ya sus sueño en la noche está sumido;
 ya es una esfera, una esfera de amor;
 ya, ya rueda su olvido²³.

Ese pájaro solitario, invisible, es el que entra y sale todavía por los agujeros de la obra de Pino. Ojalá este artículo haya servido para que algún lector decida internarse y seguirlo por la senda sin huellas de su vuelo imposible.

²² Esperanza Ortega, «El poeta en su jaula. Francisco Pino», *El País Babelia*, 1 de junio de 2002.

²³ Francisco Pino, *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, Meseta, Valladolid, 1956.

- Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, Meseta, Valladolid, 1956.
- San José. Preludio*, Server-Cuesta, Valladolid, 1961.
- Más cerca*, Server-Cuesta, Valladolid, 1965.
- Cinco preludios*, Server-Cuesta, Valladolid, 1966.
- Textos económicos*, Librería Anticuaria Relieve, Valladolid, 1969.
- SOLAR*, Server Cuesta, Valladolid, 1970.
- REVELA VELADO*, Imprenta Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 1972.
- POEMA*, Server Cuesta, Valladolid, 1972.
- OCTAEDRO MORTAL O RELOJ DE ARENA*, Imprenta Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 1973.
- HOMBRE CANCIÓN*, Imprenta Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 1973.
- La salida*, El toro de barro, Carboneras de Guadazaón, 1974.
- El júbilo. La última sílaba*, Imprenta Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 1976.
- VENTANA ODA*, Imprenta Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 1976.
- REALIDAD*, Imprenta Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 1976.
- Antisalmos*, Hiperión, Madrid, 1978.
- Méquina dalicada*, Hiperión, Madrid, 1981.
- Cuaderno salvaje*, Hiperión, Madrid, 1983.
- Así que*, Hiperión, Madrid, 1987.
- Hay más*, Hiperión, Madrid, 1989.
- Distinto y junto. Poesías*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990.
- Y por qué*, Hiperión, Madrid, 1992.
- SIYNO SINO. Poesía visual*, Fundación municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 1995.
- Pasaje de la muerte niña*, Ave del Paraíso, Madrid, 1999.
- Tejas: lugar de Dios. Obertura*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2000.
- TEJAS: LUGAR DE DIOS POEMA*, Imprenta Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 2000.
- Claro decir*, Lumen, Barcelona, 1992.
- El pájaro enjaulado*, Imprenta Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 2002.