



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA

TESIS DOCTORAL:

PALABRA Y POÉTICA EN FRANCISCO PINO

Presentada por **Carlos Frühbeck Moreno** para optar al grado
de doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

José Ramón González García

Este libro está dedicado a la memoria de mi padre.

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no se habría podido realizar sin el constante apoyo, la seriedad y la precisión intelectual de mi director de tesis, D. José Ramón González. Vaya para él este primer agradecimiento y también para Dña. Pilar Rubio Montaner, que fue quien dirigió mi tesina de D.E.A. y me guio con acierto durante los primeros compases de este trabajo.

No me puedo olvidar tampoco de los compañeros de la Università degli Studi di Enna “Kore” y de la Università degli Studi di Perugia que de algún modo han colaborado en la composición de esta tesis. Gracias a todos y, de forma especial, al profesor Claudio Vinti.

A todos aquellos que han visto cómo la palabra amistad madura con los años y se vuelve más hermosa.

Y, por último, quiero agradecer a mi madre, a mi hermana Estefanía, a mi mujer Claudia y a mis hijos Carlos y Alessandra el apoyo que me han dado durante estos años de lecturas, escrituras y reescrituras. Gracias sobre todo a ellos este libro es una realidad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
UNA POÉTICA ESENCIALISTA	15
<i>ESENCIA E IMAGEN</i>	16
<i>ESENCIA Y BIOGRAFÍA</i>	66
<i>ESENCIA, PALABRA Y EPIFANÍA</i>	97
LAS RAZONES DEL SILENCIO	144
<i>EL ABANDONO DE LA PALABRA COMO ÉTICA</i>	145
<i>LA MENTIRA EN LA MIRADA Y LA AUTONOMÍA DEL LENGUAJE</i>	169
<i>LIBERACIÓN DE LA ESCRITURA</i>	209
<i>AGUJEROS PARA LA POESÍA</i>	268
<i>MITOLOGÍAS DEL SILENCIO</i>	297
CONOCIMIENTO Y POESÍA	347
<i>AÑICOS DE LA REALIDAD</i>	348
<i>IMAGEN Y CONOCIMIENTO</i>	423
<i>LA INVISIBILIDAD DEL PAISAJE</i>	445
<i>LOS REFLEJOS DE LA MÁSCARA</i>	475
CONCLUSIONES	512
BIBLIOGRAFÍA	519

INTRODUCCIÓN

La elección de Francisco Pino (1910-2002) como tema de un trabajo de investigación se debe, en primer lugar, a lo que creemos que es uno de sus mayores atractivos: su condición de autor excepcional, punto de encuentro de poéticas contradictorias que van desde la vanguardia más crítica hasta la tradición más reconocida. Una condición que escapa de las clasificaciones de los libros de texto y que, por lo tanto, pone en evidencia el método generacional como mutilación de una realidad literaria, fugitiva por naturaleza al etiquetado en un concepto altisonante (Goytisolo, 2012, 31 de marzo). Sobre todo, si tenemos en cuenta la vaguedad del concepto “generación de 1936”, que es a la que se suele adscribir al autor. Sin embargo, al comenzar las lecturas preparatorias para este estudio, y tras comprobar que la mayoría de la bibliografía crítica que íbamos manejando giraba siempre alrededor del concepto de singularidad, aceptado de manera casi apriorística, nos hemos planteado dar el siguiente paso: hemos creído que, más que asumir como dada la diferencia, podía resultar más fructífero estudiar la conformación de Pino como tal singularidad en relación con las mutaciones del campo literario del que formó parte y con los avatares de la historia oficial de la Literatura.

Para ello, a partir de un enfoque sociológico sostenido sobre las categorías de análisis de Pierre Bourdieu y con un corpus de textos que va desde los escritos y declaraciones del autor hasta su recepción crítica y periodística, hemos intentado

acotar las dimensiones de la diferencia con el objetivo de atribuirle un significado preciso en su devenir histórico. El resultado ha sido la individuación de una poética de corte esencialista con sólidas raíces románticas en la que el poeta es considerado un sacerdote elegido separado de la humanidad y la poesía una esencia inalcanzable que pone en discusión la suficiencia del lenguaje para dar nombres precisos a la realidad. En esta poética hemos identificado también elementos pertenecientes a la Modernidad literaria, tales como un cierto halo de malditismo que envuelve la figura de un poeta que vive una religiosidad de ruinas, construida con los fragmentos que la muerte de Dios ha dejado en su camino y que cifra su canto en la efimeridad, en la huida de la Historia a través de la persecución de un tiempo kairótico y en una continua apelación a la humildad para salvar la contradicción que se da en ese cantor de lo fugitivo que acaba siendo incorporado como maestro en las Historias de la Literatura.

Asimismo, también hemos comprobado que, por un lado, este esencialismo se ha convertido en instrumento crítico a la hora de analizar la obra del poeta y, por otro, en un arma multiforme que lentamente trasladará a Pino desde su largo aislamiento en su villa de El Pinar de Antequera hasta el centro del campo literario, utilizando como argumento de lucha las características intemporales de su labor poética en cuanto testimonio del contacto con una supuesta visión de la eternidad. No creemos equivocarnos si postulamos como primera tesis una poética caracterizada por una persecución de la trascendencia. Sin embargo, más que oponer a la multiformidad del campo literario una poética maciza y estable a lo largo de una vida, podemos decir que la poética de Pino ha gozado de una gran capacidad de adaptación, de una versatilidad que ha sabido leer bien los signos de los tiempos en un continuo trasvase de vanguardia a tradición. La mejor prueba de ello es la conversión de ese poeta entendido como elegido que defendía su soledad durante la posguerra, en un experimentador que persigue lo indecible con la llegada del terremoto que también en lo estético supusieron la década de los sesenta y los años de la Transición Democrática.

Por eso, al constatar que esta búsqueda de la trascendencia se mantiene de forma casi constante en su obra, y teniendo en cuenta las dimensiones de nuestro

trabajo, hemos optado por la explicación holística de las líneas maestras que recorren su larga trayectoria poética más que por desgranar la misma analíticamente. Así, de la individuación de esta búsqueda de la trascendencia hemos pasado a una necesaria consecuencia que lo es también de la Modernidad: la relación conflictiva entre poeta y lenguaje. Entre el nombre que asignamos a la realidad y la existencia de regiones de la misma que escapan al bautismo.

Este conflicto se sustancia en los dos polos sobre los que hemos construido nuestro trabajo: el primero es la condición insuficiente del lenguaje y la inteligencia racional para expresar la trascendencia y la consiguiente persecución por parte del experimentador de nuevos códigos comunicativos que le sirvan para trazar con precisión los contornos de lo fugitivo. El segundo es esa condición de la poesía como constructora de conocimiento, de nuevos modos de entender una realidad siempre inaprensible, aunque sea en los páramos de la insatisfacción. No hemos interpretado este emparejamiento como una oposición binaria en la que un elemento excluye al otro, sino más bien como un juego dialéctico en el que cada miembro complementa y define mejor al otro, dándose así una interpenetración que evita las contradicciones insalvables y las síntesis reductoras (cfr. Valesio, 1980, pp. 66-67).

De este modo, la inefabilidad con que el poeta viste el tacto de lo trascendente lo conducirá, en primer lugar, a rechazar contenedores insuficientes para tanto azul y, por tanto, a la formulación de una teoría del aprendizaje poético que supere las barreras de la racionalidad y que nosotros no dudaremos en identificar con el conocimiento intuitivo asociado a las filosofías irracionalistas. La otra consecuencia necesaria será la predicación de una palabra que a través del uso poético supere también la imperfecta segmentación de la realidad inmediata y deje de decir para convertirse en sustancia, deje de significar para quedar como preñada de todos los significados, y dé así espacio a esa realidad que ningún código puede dividir.

Llevado por las mareas del campo literario y por una militancia vanguardista a la que Pino nunca renunció, aunque la dictadura la condenara a la oscuridad, el sacerdote se irá perfilando progresivamente como experimentador.

El conocedor irracional del paisaje se preguntará sobre el por qué de la insuficiencia y sobre la naturaleza de la propia poesía. Y el poeta, en primer lugar, irá definiendo esta insuficiencia congénita del lenguaje como un síntoma de la barbarización de la sociedad. O más bien leerá lo que de instrumental tiene el idioma en cuanto venda que nos cubre los ojos para impedir apercibirnos de la mecánica del dominio. Por lo tanto, en su madurez el compromiso social tendrá unas coordenadas bien diversas de aquel de la posguerra: la poesía no será un medio que usa un lenguaje comúnmente aceptado para la consecución de fines extraliterarios. Más bien, será la constatación de que su orden es diverso del de la realidad que se tiene voluntad de nombrar. El compromiso social supondrá crear en el poema espacios para lo no-idéntico, para aquello que escapa de los límites del código impuesto por las mecánicas de poder. En este sentido, no dudamos en afirmar la cercanía del Pino experimentador de los años sesenta y setenta a ciertas provincias de la Estética de la Negatividad (Vilar, 1999, p. 209).

A continuación, el buscador de la trascendencia intentará acotar mejor los límites de su deseo buscando alternativas al idioma articulado. Es por eso que en Pino se dará, ya desde su primera juventud vanguardista, una reflexión sobre la forma escrituraria como lenguaje en sí mismo, fuera de cualquier voluntad mimética con respecto al lenguaje hablado. La consecución más feliz será esa *poetura* que nosotros interpretaremos, desde el punto de vista de la semiótica y de la historia de la escritura, como una pictografía que ha nacido arrancada de cuajo de un imposible código comunicativo y que por eso es capaz de albergar en su interior, aunque sea parcialmente, la indeterminación de lo indecible. O como simple manifestación de un estado anímico no susceptible de repetición en el que la lectura se desplaza desde el contenido de la unidad del signo a las huellas que la mano emocionada que escribe ha dejado en la caligrafía.

Pero los códigos de la escritura no serán la última frontera en la peregrinación de Pino. En su afán de decir lo imposible a través de la semiotización de elementos de la obra literaria que nunca habían sido codificados antes, recurrirá para su aventura al soporte físico del libro. Y así nacerán los libros-objeto de *el mundo de los agujeros*, con esas páginas troqueladas en las que

vista, tacto y oído se conjugan con la cartulina y el celofán en idiolectos que intentarán acercar un poco más al lector a significados no segmentados, a esos espacios de la realidad que siempre escapan a cualquier expresión, y que por eso mismo el poeta se ve siempre obligado a decir. Nuestro análisis de este aspecto de la obra del poeta se realizará en las coordenadas de la semiótica y el principal instrumento crítico que utilizaremos serán las categorías incluidas en el *Tratado del signo visual* de los neorretóricos de Grupo μ . Así, veremos, de forma general, que en Pino, más que una voluntad de reducir el lenguaje articulado a cenizas con la creación de un idioma nuevo que solo se pueda leer con la intuición irracional, hay un moderado diálogo entre los nuevos signos y los viejos que acota en gran medida las posibilidades de interpretación.

Hasta ahora hemos definido el trato de Pino con el lenguaje como encerrado en una jaula de insatisfacción. Sin embargo, no podemos olvidar - y en general la recepción crítica de este poeta lo ha hecho - que toda insatisfacción nace del sueño imposible. Que el poeta constata lo inútil del lenguaje porque tiene la creencia mitológica en un idioma incontaminado en el que la ligazón entre palabra y cosa es un hecho cierto. Por todo esto, a pesar de que no ha sido considerado con detenimiento por la crítica, la utopía de la palabra motivada ha tenido en Pino diversas realizaciones a lo largo de su trayectoria - aunque todas ellas fallidas .

De este modo, el poeta-sacerdote de la primera etapa propondrá, en sus mundos coherentes y estables y con la máscara del juego retórico, una palabra que revelaría su verdadera esencia al entrar en los dominios del poema (o, simplemente, por formar parte de la tradición religiosa) y que al final se descubrirá como aspiración imposible, dogma o mero fingimiento. Y el experimentador perseguirá la motivación en los laboratorios del simbolismo fonético, la combinación serial propia de la música dodecafónica o la ilusoria comunión entre escritura, sonido y realidad de la poesía concreta. Pero no hay salida para el sueño: el experimento será siempre sinónimo de error.

Sin embargo, la insatisfacción, la maldición de conocer la realidad con un instrumento, nuestro lenguaje, que tiene un orden autónomo, está

indisolublemente unida a otro aspecto capital: el juego con esta autonomía que construye nuestra conciencia es, a pesar de sus limitaciones, un potente medio de indagación. Así, nuestro primer objetivo ha sido estudiar la huella de la vanguardia histórica en Pino en cuanto método de conocimiento capaz de añadir nuevos significados al mundo que nos rodea y, de paso, precisar la magnitud de las tan traídas y llevadas influencias en su obra de Cubismo, Creacionismo y Surrealismo. Nuestra investigación nos ha llevado a concluir que más que revelarse el predominio de un movimiento sobre otro hay un haz de rasgos vanguardistas que conviven en Francisco Pino y que van desde la imagen telegráfica cargada de electricidad de estirpe reverdiana hasta la composición que exige una lectura surrealista, siendo ambas los extremos de un *continuum* en el que la frontera entre influencia e influencia es como mínimo nebulosa. Algo que es, a nuestro juicio, común a toda la vanguardia nacional. Sin embargo, si de tendencias tenemos que hablar, sí que hemos observado un movimiento hacia el segundo polo en la juventud del poeta, combinado con un viraje hacia el primero durante su madurez con la publicación de libros como *Así que* o *Hay más*. A todo esto hay que añadir la pervivencia de elementos propios de la poética cubista en sedes tan insospechadas como *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, donde es utilizada en el planteamiento de la polémica entre la unidad de la esencia y la multiplicidad de lo creado.

Pero en Pino la vanguardia es mucho más que esa cantera de recursos a la que las poéticas más conservadoras quieren reducirla. Así, en lo que a programas se refiere y sin poder calibrar con precisión lo directo de esta influencia, hemos encontrado evidentes convergencias entre Pino y el proyecto creacionista de Vicente Huidobro, Gerardo Diego y Juan Larrea. Y, visto lo visto, es lógico que así ocurra. La poética de Pino y el Creacionismo tienen en común la anormalidad de conjugar vanguardia y persecución de la trascendencia con un planteamiento esencialista de la labor poética a la sombra de Bécquer, algo que comparten tanto Pino como Diego. En ambas se da una consideración de la imagen como medio de conocimiento capaz de crear nuevas realidades y de poner en duda las certezas impuestas por la sociedad, y ambas vuelven a encontrarse en el fracaso del

proyecto. Y, para terminar este incompleto resumen, particularmente llamativo en el caso de Pino es la convivencia en sus libros de posguerra del poeta considerado como “hombre total” promovido por Huidobro con el irracionalista descrédito de la inteligencia a favor de la intuición. A todo esto hay que añadir que este análisis lo hemos realizado desde la consideración de la vanguardia como lenguaje crítico capaz de derrumbar palacios, estéticas y certezas, y de las consecuencias que ello tuvo en la biografía del poeta.

A continuación, hemos aplicado el estudio de la poesía como conocimiento a dos aspectos fundamentales en todo poeta: la lectura del objeto –el paisaje- y del sujeto. Y, sin salirnos nunca de la persecución de la trascendencia y del descubrimiento de nuevas realidades con *lo poco del lenguaje*, es en estos capítulos donde la poética piniana se nos ha revelado en toda su multiplicidad, que no heterogeneidad. Sin embargo, hay elementos dominantes: en el caso del objeto, en sus primeros libros de posguerra hemos individualizado una lectura del paisaje castellano entendido como pasaje, como umbral que lleva a realidades intemporales. Y esta lectura se concreta en una continua práctica de desrealización de los objetos a través de la metáfora o de su reducción simplemente a características esenciales, como el color que la luz vierte sobre ellos. Son varios los paralelismos que se pueden plantear con las artes plásticas y nosotros hemos elegido el *orfismo* de Delaunay por lo que tiene de desmaterialización del objeto contemplado a través del efecto de la luz y su reducción a meros colores, creados incluso por el pintor. Esta visión convivirá con la conocida fusión romántica entre sujeto y objeto y una original conjunción entre la interpretación noventayochista del paisaje como reflejo de una serie de valores morales y la mencionada metáfora de la invisibilidad del paisaje desrealizado como puerta abierta hacia lo eterno.

Y, para terminar, en la parte del yo nos hemos dado de bruces literalmente con toda la riqueza de la obra de Pino. Porque aquí es donde mejor se revela ese vaivén entre vanguardia y tradición que, al decir de la crítica, ha caracterizado su trayectoria. Nuestro punto de partida teórico ha sido la consideración de la subjetividad como un concepto inaprensible y, por lo tanto, herido por la relatividad en su lectura. De esta forma, pasamos del yo romántico pétreo, de la

personalidad irrepetible del poeta-sacerdote que construye con la poesía su coherencia, a su cuestionamiento por parte del experimentador vanguardista como parte de una escritura que desea superar. Y a mitad de camino queda su uso casi como excusa impuesta por las circunstancias culturales de posguerra en otra escritura que lo disuelve a través de la orfebrería del lenguaje o la máscaras pudorosas que la norma literaria de los años sesenta impuso a la autoexpresión romántica.

En resumen, nuestra tesis es que la poética de Pino, tradicionalmente considerada contradictoria en cuanto elecciones estéticas, se puede articular sin excesivos problemas alrededor de la imagen, culturalmente muy consolidada, de un poeta entendido como perseguidor de lo trascendente que progresivamente se irá metamorfoseando con los cambios del campo literario y que, a la postre, acabará por protegerlo de cualquier terremoto estético, pues otorgará a su práctica una vitola de intemporalidad. Y esta naturaleza la hará refractaria a cualquier intento de clasificación. Esta búsqueda de la trascendencia se sustanciará en los dos pilares sobre los que se sostendrá su obra: la doble condición del lenguaje, como instrumento insuficiente para conocer la realidad -por poseer un orden autónomo - y como medio de conocimiento capaz de cambiar radicalmente la idea que tenemos de ella.

UNA POÉTICA ESENCIALISTA

ESENCIA E IMAGEN

La teoría poética de Francisco Pino se articula alrededor de una concepción de corte esencialista de la labor poética, en la que se le atribuye al poeta el papel de un sacerdote en estrecho contacto con lo sagrado. Un sacerdote que juega con esencias siempre extranjeras; tan ajenas y poderosas que acaban inevitablemente por superarlo, por escaparse de forma un tanto contradictoria entre las grietas del idioma¹. Es por eso que nuestro punto de partida será la distinción que establece el poeta vallisoletano entre poesía y poema. Entre sustancia poética y expresión lingüística. Francisco Pino es claro: ambas no se deben confundir nunca, porque la esencia de la poesía es una entidad independiente de la subjetividad y de la mano que escribe los versos. Así lo afirma en su conferencia *Hacia la poesía*: “¿Dónde está la poesía? Quien camina hacia ella supondrá que se hallará en algún sitio. Que habrá una tierra donde esta extraña ave deambule, haga sus nidos, habite con los suyos y ofrezca su presencia a los que deciden buscarla” (Pino, 1986, p. 29).

Así, con la ayuda de la famosa Rima de Bécquer en la que se identifica con la amada, Francisco Pino esboza la siguiente definición: “Y entonces nos mareamos.

¹ Aunque no siempre ocurrirá así. De hecho, más allá de nuestra teoría poética es posible rastrear en nuestro autor una concepción suficiente del lenguaje poético. Véase el capítulo *Mitologías del silencio*.

La poesía es el propio lugar donde está. Y está siempre en lo otro. En ese “tú” que nosotros creamos y que por sí mismo no es ni está. Es una encarnación de lo inexistente placentero en cierto ser y, mediante él, se manifiesta” (Pino, 1986, p. 30)

La poesía tiene la consistencia del ideal, como en la mejor tradición romántica. No duda por eso más adelante en definirla como “entelequia” (Pino, 1986, p. 41) por la que muchos escritores se quitaron la vida. No se trata de una sustancia que podamos tocar con la mano, existe, sí, pero, al menos en esta parte de la obra de Pino, sólo como aspiración inalcanzable. Así, en *Sobre la manifestación y el lenguaje último en poesía*, profundizando en esta caracterización, vuelve a tomar como referencia otra Rima de Bécquer, en este caso la IV. En ella se compara el amor de tres mujeres: una simboliza la pasión, otra la ternura y la última el ideal. El poeta sevillano opta por la última. Francisco Pino hace lo mismo porque “aquí sí que están comprendidos todos los caracteres de la poesía: incorporeidad, intangibilidad, negación del acto posesivo, imposibilidad de relacionarse con el poeta” (Pino, 1986, p. 41) [Las cursivas son nuestras].

La relación de esta lectura de la labor poética con el pensamiento de Bécquer y con el movimiento romántico en general es profundísima. Para ello, creo que es suficiente recordar el resumen que hace José María de Cossío de la citada Rima IV: “La poesía tiene una existencia objetiva, independiente del poeta que la capta. La onda existe sin la antena” (citado en Guillén, 1999, p. 364).

Luis García Montero, a propósito de las *Rimas* de Bécquer (2001, pp. 34-47) justifica el recurso al esencialismo por la necesidad del artista romántico de construir un territorio “subjetivo, lejano, misterioso, no contaminado” en su intimidad. Se trata de un territorio que le ayudará a superar la contradicción, la escisión a la que le condena “el mundo artificial, mortal y fugitivo del pensamiento burgués” (García Montero, 2001, p. 39). Montero analiza la identificación entre poesía y mujer como expresión del sentimiento y estudia cómo progresivamente el romanticismo va construyendo una mujer-poesía, ese *tú* que parece que es ajeno al poeta, un ideal sustentado sobre la noción de vaguedad.

Para García Montero, el discurso de las rimas se caracterizará por “la representación de la identidad del sujeto en tanto que alteridad mediante un discurso basado en una estrategia retórica (la ilusión conversacional) y otra figurativa (la imagen femenina en su doble vertiente realista-preciosista y visionaria-onírica)” (García Montero, 2001, p. 41).

En otras palabras, en realidad el poeta estaría hablando consigo mismo. Este concepto de poesía que se identifica con la mujer y con la vaguedad sería una representación del alma del poeta escindida por una sociedad de la que siente que no forma parte. El poeta crearía una ficción a la que aspirar para poder ¿superar?, ¿sobrellevar? el sufrimiento al que le condena la escisión de su subjetividad. Tomaría distancia con respecto a sí mismo para poder elaborar un ideal ficticio que le sirva de consuelo. Este ideal deberá ser por fuerza abstracto, porque el consuelo “solo se alcanza en la inexistencia o en la realidad lírica de lo inexistente” (García Montero, 2001, p. 42).

Tan profunda es la relación de Pino con esta poética que la concepción de la escritura como división binaria entre la masculinidad del poeta y la feminidad de la Poesía, postulada por el mismo Bécquer en sus *Cartas literarias a una mujer* (cfr. García Montero, 2001, pp. 34-47), se mantiene a lo largo de los escritos teóricos del poeta hasta llegar a ser una de las líneas maestras sobre las que gravita gran parte de su comentario y, lo que es más llamativo todavía, la narración biográfica realizada por sus críticos.

Poeta insatisfecho y poesía inalcanzable y femenina, seres complementarios que se persiguen eternamente. En uno de los últimos discursos de Pino, el de su toma de posesión como académico de la Academia Castellano-Leonesa de la Poesía, el poeta insiste en esta idea, añadiendo un pequeño matiz provocador para cierto tipo de público:

El poeta es ser doméstico. La palabra poeta en griego si es masculina tiene terminación alfa femenina, y se halla entre numerosas palabras femeninas, acariciada por un sexo sensibilísimo y ajustada a este sexo que la circunda, obliga y la llena de una sensibilidad y delicadeza máximas. El poeta es más la

poeta y así se envive y manifiesta. Es un ser doméstico. La poesía nace en voz de mujer , obrando, cosiendo. La poesía es hija más bien de la costura que de la escritura. En las jarchas espera al *habibi* en la puerta de casa. El hombre regresa a caballo. (Pino, 1998, p. 15)

A pesar de esta aparente identificación que se da entre poeta y poesía, siendo el primero el hombre que recoge esencias pertenecientes al sexo opuesto, creemos que en sustancia la dicotomía romántica entre la poesía ajena y el poeta perseguidor se mantiene. Entre otros modos, a través de la división de roles masculinos y femeninos que se nos presenta como si de una verdad inmutable se tratara. Esta predicación de la diferencia es síntoma de lo que ya hemos venido señalando desde el principio: la lectura de la poesía como una radical otredad, una sustancia que queda siempre fuera del alcance del poeta, aunque éste adopte ademanes “femeninos”. Como señala Helene Cixous en su reflexión sobre las oposiciones binarias que definen la diferencia entre hombre y mujer en la cultura occidental, todo estaría girando alrededor del hombre y su relación con una femineidad misteriosa, inalcanzable, que resulta estarle subordinada. Porque, a fin de cuentas, es siempre él quien escribe (cfr. Cixous, 1995, pp. 22-23).

Ya hemos adelantado que esta concepción de la feminidad asociada a la sensibilidad en oposición a la racionalidad masculina es una constante en gran parte de las narraciones biográficas sobre el poeta de las que disponemos. Siempre es la mujer el resorte que hace saltar en Pino la vocación poética. Sin embargo, su papel se queda ahí. En particular en los relatos de juventud, la mujer inspira, cuida, representa el arte puro, pero es siempre el poeta quien escribe. Es como si se buscara confirmación de la poética esencialista en la presentación de los personajes alrededor de los cuales se articuló la vida del poeta. Empecemos con el esbozo biográfico que ofrece Esperanza Ortega:

Nació Francisco Pino en Valladolid el día 18 de enero de 1910, el mismo año en que nacía en Cuba Lezama Lima [...] No era la suya, sin embargo, una familia de tradición intelectual, pues su padre regentaba un comercio de

tejidos y únicamente su madre poseía afición a la lectura. Esta circunstancia, el que su familia fuera tan ajena a sus anhelos e intereses, intensificó en vez de aminorar su vocación artística, aunque le arrastrara hacia la marginalidad, en donde permanecen los que se saben *desde siempre incomprendidos* [...]

En la vida de Francisco Pino, las mujeres siempre han sido coadyuvantes, se han comportado como solícitas Beatrices, cuidando de que el poeta no se perdiera en la maleza de la selva oscura. (Ortega, 2002a, pp. 17-18) [Las cursivas son nuestras]

En este texto se resumen las dos ideas con las que hemos iniciado nuestra reflexión: en primer lugar, la consideración de la mujer como suplemento de la inteligencia masculina propio de la sociedad burguesa y, a continuación, la presencia de una imagen muy concreta del poeta como ser separado de los valores de la sociedad establecida. Esta imagen de la mujer siempre entendida como representante de una sensibilidad opuesta a la racionalidad también se ve reflejada en la representación de la madre del poeta que realiza Antonio Piedra, opuesta a la mente burguesa y analítica del padre:

En el otro extremo de la realidad se sitúa, con relación al poeta, María del Carmen Gutiérrez y García de la Cruz, doña María. Se trataba de una mujer profundamente religiosa, dotada de una gran sensibilidad, y de una formación literaria que adquirió como lectora y al contacto de Campoamor y Zorrilla, a quienes conoció y en el caso de Zorrilla incluso frecuentó. Los años infantiles del poeta, y la recordación autobiográfica en la charla, están impregnados por la presencia evanescente de unos ojos azules y una tez rubia, recortados por una figura esbelta y elegante. (Piedra, 1998, p. 63) [Las cursivas son nuestras]

La madre de Pino responde aquí al ideal de mujer burguesa: sensibilidad que necesita la guía racional del hombre y que constituye uno de los dos polos sobre los que se sostiene la formación infantil del poeta. La madre de Pino está

dotada una cultura literaria que hace de ella una gran consumidora de productos culturales pero que no le permite tener una voz propia. Obsérvese también cómo en la prosa del crítico se reproduce de nuevo esa representación de la mujer *evanescente*, fugitiva, fácilmente relacionable con la alteridad que la mentalidad romántica asociaba a la poesía. Más concreta será la figura del padre, esta vez en declaraciones del poeta. Como buen burgués, odiará la poesía y todo aquello que no produzca beneficios. Sin embargo, Pino encontrará un reflejo de esa esencia poética en el entusiasmo que pone en sus negocios: “Pero sí sé que la poesía es el entusiasmo por vivir. Mire, mi padre no podía ni ver la poesía, pero su entusiasmo por un negocio rutinario era su poesía, porque era un entusiasmo por algo en lo que no cabía el entusiasmo. Igual que la poesía” (ABC, 1998, 14 de noviembre, p. 57).

Si seguimos revisando las biografías de Antonio Piedra y Esperanza Ortega, junto a la madre, colaborará en la formación del poeta María Anievas, la sobrina de Martina, la cocinera de la casa, que, como no podía ser de otro modo, también se caracterizará por su sensibilidad y afición al teatro y a la lectura (Piedra, 1998, pp. 63-64; Ortega, 2002a, p. 18). Por último, en lo que se refiere a la representación de María Aguirre, su esposa, nos encontramos igualmente con el arquetipo burgués de la mujer paciente, “femenina” en cuanto subordinada al hombre como complemento que antepone la estabilidad de la familia a los propios intereses, que sabe *perdonar* las infidelidades del marido en el nombre del amor:

Solo María Jiménez Aguirre, su esposa, *con gran sentido del humor y con una conciencia de femineidad muy definida* y alejada por supuesto de doña Inés –sabía que más allá de las palabras de la seducción iniciaba un proceso de arrepentimiento y un volver a empezar con nuevos errores-, dio estabilidad a este naufragio de erotismo confuso. (Piedra, 2010a, vol. I, p. 12) [Las cursivas son nuestras]

Todas estas representaciones apuntarían a las construcciones culturales que orbitan en torno a los arquetipos femeninos creados por la sociedad burguesa.

La relación entre hombre y mujer, siguiendo a Lucía Guerra, se parecería parcialmente a la que se establece entre el colonizador y el colonizado, con la diferencia de que este Otro es además un ser amado con el que se comparte tanto la etnicidad como los valores de clase. Los valores que tratarán de transmitir estas construcciones culturales serán los de pureza, hermosura, sensibilidad, sacrificio (Guerra, 2006, pp. 21-22). Una alteridad que no es sorprendente que se identifique con la esencia poética, ya que también será depositaria no solo de los valores de los que carece el hombre y que necesita como complemento, sino también de todo lo que le es ajeno. Así la mujer será también considerada como enigmática, peligrosa, algo como una fuerza de la naturaleza hambrienta. A la vez Objeto de Veneración y Objeto de Odio, siempre construida por la mirada del hombre. El hombre proyectaría sobre la mujer todo lo deseado y lo temido, como hemos visto que hace el poeta al hablar de poesía² (cfr. Guerra, 2006, p.23ss). Buena prueba de la influencia de estas ideas propias de un *habitus* burgués es este fragmento de una semblanza del poeta dibujada por Gustavo Martín Garzo:

Luego salió el tema de la mujer. Leyó unos versos de una poesía de Tita, en que hablaba de la *levedad*, y Pino entusiasmado habló del ser de la mujer, de su *deseo de forma*, de ser acariciada y sostenida. De ese instante de su entrega en que son alzadas por la ola invisible del deseo amoroso. Toda su vida había sido un gran *devoto* de la mujer, y en su juventud había tenido un éxito apreciable con ellas. Pero ya no quería saber nada. La mujer era *el pecado, la destrucción, el desvelo* y la vida con ellas era incompatible con ese ideal de vida retirada que reclamaba para sí. (Martín Garzo, 1990, p. 28) [Las cursivas son nuestras]

² No es difícil, si profundizamos un poco más en este aspecto, encontrar similitudes entre la representación de la mujer que se da en esta crítica y su consideración burguesa como “ángel del hogar”, esa mujer roussoniana que tiene su imperio en la casa y que es reina del orden del corazón, que por naturaleza es altruísta y que tiene como primera función sacrificarse por el hombre y servirle de inspiración. (Guerra, 2006, p. 65ss).

Lo importante no es hasta qué punto Pino compartía estas opiniones que se le atribuyen sobre la mujer. Lo realmente interesante es cómo en la prosa del novelista se condensan las características de la visión romántica de la mujer como otredad inalcanzable. Y cómo esta visión va dando coherencia, esculpiendo, el personaje público de Pino. Tomamos una serie de tópicos comúnmente aceptados sobre el poeta en la sociedad contemporánea y a través de ellos narramos su vida, quizá con la colaboración del mismo poeta. En este caso, la mujer escribe poesía, es cierto, pero de esta poesía destacamos la “levedad” por encima de todo. La mujer, además, se caracteriza por un deseo de forma que quizá solo el hombre le puede otorgar. La conclusión necesaria de esta relación es una devoción similar a la que Pino siente por la poesía en los textos que hemos mencionado anteriormente. Sin embargo, toda moneda tiene dos caras: en la otredad no habitará solo aquello que lo complementa sino también aquello que no formará nunca parte de su naturaleza y que es, por tanto, peligroso: de ahí que la mujer también sea pecado, destrucción y desvelo. Características que Pino asociará igualmente a la poesía.

En resumen, nos encontraríamos con la predicación de corte romántico de una sustancia poética, siempre inalcanzable para el poeta y que curiosamente encuentra una confirmación en la representación de la mujer propuesta por gran parte de la crítica asociada a nuestro poeta y por él mismo. Creemos además que estas representaciones femeninas están estrechamente relacionadas con el siguiente aspecto que trataremos en este capítulo: la construcción, tanto por parte de Pino como de sus críticos, de una imagen de poeta, de una “vida” de poeta, con una serie de características que resultarán impedimentos para el acceso al campo literario y que serán auténticas armas de guerra en las tomas de posición –en las posturas- que Pino adoptará a lo largo de su existencia y que justificarán sus movimientos.

Porque creemos que es posible resumir un amplio segmento de la vida literaria del vallisoletano en un progresivo desplazamiento desde una posición de aislamiento con respecto a los movimientos y corrientes estéticas dominantes, con los que mantendrá una relación ambigua, hasta un lugar central y prestigioso,

protegido de cualquier vaivén. Este movimiento se concretará a través de la predicación esencialista de la imagen de poeta ya esbozada y de una lectura sin alternativas de dicho aislamiento como una elección personal que justificaría la pureza de un proyecto estético contrapuesto a otros “corrompidos” por su relación con la sociedad burguesa. Así, su separación con respecto a las corrientes dominantes será entendida como una legitimación de una poesía de características “atemporales” (y subrayamos las comillas). En este sentido, creemos que este aspecto de la vida literaria de Pino es producto de la tensión entre centro y periferia propia del campo literario y que Bourdieu describe del siguiente modo:

Véase, por ejemplo, el propósito de los “centrales”, es decir de los dominantes, de describir las tomas de posición de los “periféricos” como un efecto de retraso o del “provincianismo” y, por el otro lado, la resistencia de los “periféricos” en contra del desclasamiento implicado en esta clasificación y su empeño en convertir una posición periférica en una posición central *o por lo menos en una separación electiva*. (Bourdieu, 1995, p. 434) [Las cursivas son nuestras]

Y en ese movimiento hacia el centro, Pino contará con el apoyo de un grupo de críticos que en gran medida defenderán la misma imagen de poeta que podemos asociar a una visión del mundo muy concreta y establecida como si se tratara de una verdad ahistórica para justificar –al menos en parte– la calidad de la obra del vallisoletano. Estos críticos llegarán a tener relaciones conflictivas entre ellos en lo que será una auténtica guerra de conquista por la titularidad del redescubrimiento y por “capitalizar” su prestigio. Es por eso que en la misma escritura de los textos de recepción crítica y biográfica se dejan ver premisas similares a las que Pino plantea en sus escritos de teoría poética. Y que de esta forma se deja un poco de lado la radical historicidad de las categorías de valoración de la obra de arte. Porque más que hablar de esencias estamos hablando de normas cuyo respeto sanciona el reconocimiento del artista (cfr. Bourdieu, 1995, pp. 435-436). Así reproduce Antonio Piedra estas dinámicas –

apelación al esencialismo incluida- en los primeros compases de su monografía sobre el poeta. Por su interés para nuestros argumentos, reproducimos íntegra la primera página del proemio:

Que de un poeta de este siglo nos llegue como única noticia su poesía, y que al final de la vida, como ocurre en Francisco Pino, aquélla aparezca como el único resumen operante y personal, no deja de ser, aunque aparente exceso, una rareza.

Recurrir en estos momentos al tópico del poeta desconocido para explicar esta realidad resulta un contrasentido o cuanto menos un argumento baladí. Dados los parámetros que hoy predominan en el enjuiciamiento de la obra literaria, el ser conocido no garantiza, en la mayoría de los casos, una lectura mínimamente fundada, y tampoco esta difusión determina un criterio fiable. Los motivos, por tanto, son otros. Si Pino, en los años cuarenta, elige ser poeta en un mundo distinto al literario, no decide, en contra de lo supuesto, automarginarse sino seleccionar un objetivo razonable y sistemático que refiera únicamente la naturaleza de su rebeldía. En esta contienda radical, entre lo que es literariamente correcto y lo que funda la ocupación poética, que Heidegger identifica como la “*auto-afirmación*” de la esencia, Pino organiza su trayectoria sin importarle demasiado las implicaciones. (Piedra, 1998, p. 13)

En consonancia con la estrategia que hemos hecho explícita apelando a Bourdieu, se subraya la *voluntariedad* del aislamiento ya que, de no ser así, este podría ser interpretado como una situación de ostracismo en un campo literario recurrido por múltiples tensiones. Un campo literario en el que la recepción crítica relacionada con las tendencias dominantes es desacreditada de forma sistemática. Nos parece leer entre líneas no solo una defensa del marginado con respecto al reconocido, sino también una defensa del crítico de este poeta con respecto a aquel que lo olvidó. En consonancia con todo esto, se comienza a construir una figura de poeta caracterizada por la rebeldía conjugada con la búsqueda esencial a

la que nos referíamos al inicio de nuestro trabajo. El proemio continúa como ya era previsible: ácida crítica a la literatura oficialista por parte de un crítico que tiene voluntad de ser maestro de críticos en una lucha por la interpretación, por ese desciframiento “adecuado” del texto y de su autor:

El error del crítico sigue siendo reincidente pues una vez más piensa que lo notorio es lo razonable de la obra y reduce la necesidad del autor a una relación dependiente: a la práctica usual del momento que es una verdad restrictiva, y esto, lógicamente, es inaceptable. Podrá, de modo accidental, un autor adecuarse a esta razón práctica pero nunca renunciará a su instinto de supervivencia. (Piedra, 1998, p. 16)

De la densa prosa de Antonio Piedra se deduce una defensa de la independencia del autor con respecto a las asechanzas de una crítica más bien encaminada a realizar una interpretación conforme con una serie de tendencias dominantes que, más adelante, no duda en descalificar. Piedra emprende una auténtica ofensiva para sacar a la luz a su poeta a través de la defensa, en primer lugar, de la diferencia del propio oficio crítico. Qué duda cabe que aquí nos encontramos con esa concepción de la crítica que lúcidamente estudia Stanley Fish (1980, p. 352) y que se entiende como una continua de superación de lecturas y cánones pasados dentro de los límites interpretativos que dibuja una comunidad dada y que tiene entre sus objetivos principales no el cuestionamiento de los criterios de dicha comunidad sino la búsqueda de reconocimiento por parte de la misma como “miembro competente”. Y esta competencia se sustanciaría en el supuesto hallazgo de la verdad absoluta del texto. Verdad que en realidad sería simplemente el diálogo con otras interpretaciones también impuestas por un marco institucional.

Antes de considerar estos textos como una justificación, a través de su propia escritura, de la esencia poética defendida por Francisco Pino, también creemos que pueden resultar útiles para empezar a reconstruir el *habitus* del poeta, entendiendo esta noción, central en la sociología de Pierre Bourdieu, como un

sistema de disposiciones duraderas y transferibles cuyo origen reside en los condicionamientos vividos como perteneciente a una clase social o la experiencia de ciertas realidades de existencia. Se trataría del producto de un pasado que lo proyectaría como realidad hacia el presente (Bourdieu, 1991, pp. 92-98). Por ahora, podríamos caracterizar a Francisco Pino como miembro de la alta burguesía de una ciudad de provincias. Y a través de los testimonios que hemos transcrito podríamos decir que vivió en un ambiente en el que se asociaba el rol masculino a la practicidad, a la producción, y el rol femenino a la sensibilidad. Una de las consideraciones que se tendrá del poeta en este contexto será la de un ser sensible, que produce objetos inútiles y que vive fuera del mundo real. En resumen, un solitario por naturaleza, que está en contacto con esa repetida esencia inalcanzable. Así lo podemos ver en este otro testimonio de un compañero de infancia de Francisco Pino:

Como ahora. Ya a los diez años era distinto, estaba prendido de una rama muy alta, no andaba ni vivía en el mundo, sino que andaba y vivía en su mundo. Yo me entendí con él de maravilla porque, hacia los trece o catorce años, intentamos hacer una revista en el Colegio, que después no salió. Yo quería ser el gerente y Pino, como es lógico, sería el director literario, pensábamos. (Piedra, 1998, p. 69) [Las cursivas son nuestras]

Obsérvese la perfecta distribución de papeles en la gestión de la hipotética revista literaria que se realiza entre los dos adolescentes y cómo encontrará su confirmación en el discurrir futuro de las vidas de ambos: el testigo llegará a ser, en palabras de Piedra, “presidente de las Cortes en tiempos de Franco” (Piedra, 1998, p. 69) y Pino vivirá su exilio interior en el Pinar de Antequera. Desde este punto de vista, el burgués considera al poeta como elegido que vive en un mundo que no es el real y, por eso, digno a la vez de admiración por su papel como creador de prestigiosos productos de consumo cultural y de lástima por la falta de valor económico de los mismos.

Quizá una de las explicaciones más satisfactorias de este alejamiento del poeta con respecto a los campos de poder nos la pueda proporcionar el mismo Bourdieu en su análisis de la emergencia del campo literario en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX. El sociólogo francés atestigua un cambio en el paradigma de relación entre literatura y sociedad, que se caracterizaría por la ampliación del público receptor, la profesionalización de los productores y la multiplicación de las posibilidades de recepción y consagración de la literatura. Este cambio tendrá como consecuencia la liberación de la literatura de las esclavitudes del mecenazgo. Sin embargo, también producirá una escisión dentro de la misma literatura entre aquellos que aceptan el cambio hacia la producción industrial y los que no lo aceptan, apostando por un arte autónomo, libre de la industrialización y la pretensión económica, un arte que cambiará los beneficios económicos por los simbólicos (Zapata, 2011, p. 43). Se trataría del advenimiento de las “dos modernidades” de las que habla Calinescu: aquella entendida como época histórica caracterizada por la fe en el progreso, el desarrollo técnico y el gobierno de la burguesía y esa otra que es un movimiento estético de convicciones claramente antiburguesas. En Francia, tomaría la forma de grito unificado contra el mercantilismo y contra la fealdad del mundo industrial, y se concretaría en un concepto *moderno* de belleza, diferente al de la Antigüedad (Calinescu, 1991, pp. 50-55). Así lo resume el mismo Bourdieu refiriéndose a este campo literario autónomo:

La economía de las prácticas se basa, como en un juego generalizado de “el que pierde, gana” en una inversión sistemática de todas las lógicas económicas habituales. La de los negocios: excluye la búsqueda de la ganancia y no garantiza ninguna especie de correspondencia entre las inversiones y los ingresos monetarios. *La del poder: condena los honores y las dignidades temporales. E incluso la de la autoridad cultural institucionalizada: la ausencia de todas formación y de toda consagración escolares puede presentarse allí como un título de gloria.* (Bourdieu, 1990, pp. 16-17) [Las cursivas son nuestras]

No es difícil relacionar esta cita con la elección por parte de Pino de una estética esencialista y también con su posición en el campo literario, orientada fundamentalmente hacia la consecución de un capital simbólico en vez de económico. Así, en el caso de Pino, el declarado rechazo de lo que el poeta llamaba despectivamente “lo social”, de los honores con los que la sociedad reconoce el mérito literario, será una constante a lo largo su biografía.

Si seguimos el fino análisis del sociólogo, nos damos cuenta también de que la elección de un determinado género literario por parte de un productor resultará también determinante a la hora de definir su pertenencia a uno u otro campo literario. Para Pino, la apuesta por la poesía es sinónimo de apuesta por la autonomía y el prestigio simbólico, en detrimento del beneficio económico que podrían aportarle otros géneros como la novela. En la jerarquía que se establece tradicionalmente entre los géneros en el campo literario, el beneficio económico es inversamente proporcional a su valor simbólico, y la poesía, el arte por excelencia de la tradición romántica, representaría uno de los extremos, tanto en el campo literario del IIº Imperio, como en el mundo burgués en el que se formó Pino (Bourdieu, 1995, p. 176). Así, la poesía es un género minoritario, que se despliega dentro de un campo literario muy restringido. Sin embargo, goza de una vitola de eternidad –o como es el caso de Pino, de crítica al tiempo con el que vivimos nuestras vidas cotidianas que hace que sus cultivadores acumulen una cantidad de *capital simbólico* que no está al alcance de los demás escritores. Veamos qué significa para nuestro poeta la expresión “malos tiempos para la lírica”:

Si convenimos que lo lírico carece de tiempo y espacio, al encarnarse en el poeta lírico nos acercamos a comprender que los tiempos de la lírica nunca han podido entenderse como seguros y estables, y que por tanto nunca han logrado una aceptación masiva y horizontal del público. En toda época los poetas se han leído entre ellos mismos, para elogiarse o recriminarse, o se han cortesanizado, “elitizando”, lo que es peor, a sus lectores, que se siempre se

han jactado de los malos tiempos que corrían para la poesía. (Pino, 1995, 1º de octubre, p. 27)

Poesía enormemente prestigiosa, pero solamente para unos pocos. Son unas declaraciones que contrastan abiertamente con la poética del lenguaje comprensible, de la recuperación del lector perdido que Ángel González defiende unas pocas líneas (o centímetros, porque comparten página) más arriba. Se trataría de un concepto de poeta radicalmente diferente al de nuestro poeta y que será víctima de una situación paradójica, al menos según Bourdieu, ya que a la crítica a la sociedad institucionalizada unen una dependencia digamos exclusiva a funciones externas al campo literario (Bourdieu, 1990, p. 18).

No es difícil establecer puentes entre el *habitus* que hemos planteado como hipótesis, la apuesta de Pino por un campo literario autónomo y su *postura* en el mismo como ser privilegiado en contacto con la verdad y radicalmente separado de la vida común de los hombres, en este caso la del capitalismo tardindustrial:

Por lo que a mí me afecta, si se me hubiese dado la vida como hecha por Dios y no por los moralistas y los legisladores, no hubiera tenido esta ansia de poesía, ya que hubiese vivido en la naturaleza, entre los hombres, y no en el artificio y entre apodos. *Los falseamientos de la vida por los hombres llevan a los poetas hacia la poesía que en definitiva es la única verdad.* (Pino, 1986, p.33) [Las cursivas son nuestras]

El poeta, como ya hemos adelantado al principio, se entiende como participante privilegiado de una visión –la poesía- que le pone en contacto con verdades superiores pero que lo aleja irremediabilmente de la vida en común. Si seguimos *Romantic Image* de Frank Kermode, uno de los estudios más completos sobre este asunto, una de las razones – o, mejor dicho, justificaciones- sobre las que descansa será la dificultad para hacer entender estas verdades a los demás,

dificultad que acaba siempre por aislar al vidente de la vida en común (Kermode, 2002, p. 8). El comercio con las esencias te separa de la vida cotidiana.

Quizá sea necesario recordar llegados a este punto las violentas denuncias del Baudelaire de “Sobre la idea moderna de progreso aplicado a las bellas artes” y sus violentos ataques al progreso y a la inevitable confusión entre mundo material y espiritual y su visión pastoral del artista moderno que busca su refugio en la naturaleza y desprecia el mundo que le rodea (Berman, 1988, pp. 136-141). Este artista se caracteriza por el individualismo llevado a la máxima potencia y la práctica de la soledad. En sus palabras, “solo es fiador de sí mismo. Muere sin hijos. Ha sido su propio rey, su propio sacerdote, su propio Dios” (citado en Berman, 1988, p. 138). Algo que no dudamos en aplicar a la práctica feroz del individualismo, esa vivencia de una existencia por encima de lo cotidiano que caracteriza la imagen de poeta de Francisco Pino. En esta visión del artista que dejará fuera al mismo Baudelaire y sobre todo en su polémica sobre la fotografía que privilegiaba una verdad bruta en descrédito de la belleza artística, Berman individua el origen de esos movimientos de vanguardia que perseguían el arte “puro” y la trascendencia, y a cuya estética una poética tan contradictoria como la de Pino no resultará ajena.

Pierre Bourdieu entiende que el *campo literario* se sostiene gracias a las fuerzas de atracción y repulsión que se dan entre sus componentes en un momento dado. Entre estos componentes diferenciaríamos, por un lado, a los autores o productores y, por otro, las fuerzas de legitimación: editores, críticos, periodistas, etc.... (Bourdieu, 1990, p. 3). Los componentes de este campo literario ocuparían una *posición* en el mismo según las *disposiciones* –características que recubren el *habitus*, inclinaciones personales - que se han aceptado. Esta posición se concretaría también dentro del *espacio de los posibles* en *tomas de posición* o manifestaciones de los agentes literarios incluidos en el campo que, además sancionarían su movilidad interior. Hablamos de elecciones estéticas o incluso de actitudes vitales (Bourdieu, 1995, pp. 342-347).

En el caso de Pino, uno de los puntos claves es su elección de una posición muy arriesgada económicamente, acompañada por una disposición tendente a la avaricia que difícilmente podría aportarle ganancias o garantizar su supervivencia a corto plazo. Bourdieu subordina una permanencia larga como la de Pino en una posición tan poco acogedora a la posesión de un capital económico y social de una cierta importancia que garantizara, por decirlo de algún modo, la experiencia de la audacia sin excesivos riesgos (Bourdieu, 1990, pp. 25-26). Pino responde perfectamente a este perfil gracias a la gestión de un comercio de telas en Valladolid que le permitió una vida tranquila, lo suficientemente desahogada para una práctica serena de la escritura, aunque esto ocurriera durante décadas en la semioscuridad. Así es la versión que contará Antonio Piedra en el prólogo a la última edición de *Distinto y junto* en la que se da a la biografía del poeta un no desdeñable matiz burgués muy útil para nuestro comentario:

Hombre de contrastes y realidades extremas, vivió en cambio del negocio familiar operando sin límites en la poesía, y trabajó *en el negocio familiar como si no le concerniera*. Pero en verdad se ajustó a los vaivenes de las finanzas, equilibró con tacto los conflictos sociales de la empresa, y llevó cuenta pormenorizada de ingresos y gastos hasta en el propio hogar. Su autoexilio en el Pinar de Antequera (Valladolid) a partir de 1947, con todos los atributos y servidumbres de la comodidad, añadía un componente épico: vivía en la villa modernista que perteneció al hermano de Buenaventura Durruti. (Piedra, 2010a, vol. I, p. 12) [Las cursivas son nuestras]

Se trata de un texto paradójico porque, en primer lugar, nos encontramos con el tópico del poeta que desprecia su existencia burguesa. Es un aspecto que tiene como objetivo la inclusión de Pino en el campo literario con la actitud que ya hemos esbozado. Ahora bien, a continuación llega la matización de la matización: en realidad, la vida de Pino no se correspondía con esa falta de interés defendido en las primeras líneas. Era esclavo y a la vez beneficiario de las servidumbres de lo práctico. Nos da la impresión de que aquí el personaje queda

como empañado, como escindido –recordemos las primeras páginas- entre un Pino que ocupaba una posición en el campo literario y otro con una cómoda situación en el campo del poder. Este texto, leído junto al resto de la exégesis crítica de la que disponemos, nos da la idea de un poeta que hace esfuerzos sobrehumanos para que su aura de artista puro no se escurra de sus sienes y acabe rodando sobre el fango del macadam como aquella que cae de la cabeza del Baudelaire amante de la ciudad moderna produciéndole sumo placer (Baudelaire, 2000, pp. 157-158). Esta escisión que se ve más nítidamente todavía cuando se habla del antiguo dueño de la Villa y la vida poético-burguesa de su actual habitante.

Es un juego realizado por el crítico a partir del tópico de la separación entre autor y escritor, o entre persona e imagen proyectada, una de las principales características de la personalidad del escritor en la Modernidad. Según Alain Vaillant, desde mediados del s. XIX, el autor separado de la sociedad, condenado al ostracismo, opta por crear un personaje en el que encontrar refugio. Una especie de máscara tras la que ocultar su verdadera persona. De esta forma, se convertirá en un tópico aceptado por la sociedad (Vaillant, 2011, pp. 29-33). Y Pino se acogerá al tópico del solitario en su paradójica lucha por el reconocimiento, ese será su papel en la gran escenografía en la que después del Romanticismo se convirtió la República de las Letras (Vaillant, 2011, p. 29). Para profundizar mejor en esto nos resultará de gran utilidad el ya citado concepto de *postura*.

Jerome Meizoz plantea la *postura* de un autor en el campo literario entendiendo ésta como la actitud que adopta a la hora de ocupar una posición dada. Como ya he dicho, se trataría de una especie de máscara de carnaval que se usa como *estrategia* para cumplir unos fines bien precisos. Los resultados de estas estrategias serán una serie de *tomas de posición* que servirán para variar o no el lugar que el autor ocupa en el campo literario. El concepto tendría dos dimensiones: el modo que tiene un autor de presentarse ante la sociedad y el modo en el que leemos esta actitud en sus escritos a través de la construcción de una imagen (Meizoz. 2007, pp. 128-133). Nos encontraríamos juntamente con el nivel del enunciado y la enunciación. La articulación del aspecto retórico y del

sociológico. Es un concepto particularmente útil porque coincidimos siempre con Meizoz que la imagen de un poeta va ligada a una poética, a una particular concepción de la escritura (Meizoz, 2007, p. 347). Y Pino tendrá una aguda conciencia de esta última afirmación. Así, es interesante ver cómo, en su prólogo a la edición póstuma de *El aroma del viento* de Justo Alejo, establece una relación directa entre la calidad de una obra poética y ¿un recorrido vital coherente? No, una imagen fotografiada. Para ser poeta debes ser visto como un poeta:

La obra poética de Justo Alejo es su vida y su vida es su obra poética. Hay tanta fusión, tanta confusión como debe existir en la obra de un poeta. ¿Cómo separar la vida de Baudelaire de su obra o la de César Vallejo de su vida y de su muerte? La muerte, la vida, la salud, la enfermedad son, en definitiva, las líneas del poeta. ¿En el retrato de Blake no se refleja toda su poesía? ¿En la fotografía en el sofá de Mallarmé no está Igitur? Pues también en la de Justo Alejo con su camisolín blanco, su biblioteca detrás o un horizonte largo, etc., contiene su obra y su muerte perfectamente asumidos. (Pino, 1980, p.7)

El texto es particularmente interesante porque no se trata simplemente de una comunión entre obra y biografía, entre escritura y hombre. Más bien se trata de un juego de máscaras en el que la obra se asimila a la imagen fotográfica de su autor, en la que la vida queda oculta tras el antifaz que en su ocultación habría dado al autor a la vez un consuelo y una armadura con la que presentarse, con la que hacerse fuerte para ocupar su espacio en el campo literario.

Así pues, la *postura* de Francisco Pino, de forma coherente, consistirá en la construcción de ese personaje de corte romántico y aislado porque se encuentra en contacto con esencias inmutables. Esta elección se realiza por dos motivos: el primero de ellos lo podríamos situar en el *habitus* asumido por el poeta con esa concepción heredada que ya tiene de la literatura y, en segundo lugar, como justificación a los largos años que el poeta pasará en una posición marginal del campo literario, como una forma de responder al desinterés sufrido con más desinterés todavía. Asimismo, esta actitud también serviría a Pino una vez llegada

la fase de reconocimiento de su obra para mantenerse firme en una posición ventajosa fuera de un vaivén de fuerzas que le resultaba todo menos favorable. Se trata de una auténtica estrategia para una campaña de guerra. Para ello contará con sus propias fuerzas a través de las ya citadas tomas de posición y con el apoyo de un grupo de miembros de otros sectores del campo literario: críticos, comentaristas, exégetas, que tendrán la función de promocionar tanto esa obra como la imagen a la que está ligada.

Y la imagen de la fotografía desarrollará una poética acorde a la imagen: en el caso de Francisco Pino, como es previsible, esta poética se vertebrará sobre una voluntad de trascendentalismo que tendrá su concreción en su adscripción a los pocos movimientos de vanguardia que reflejen esta voluntad, este entendimiento del poeta como aquel capaz de “dar un nuevo sentido a las palabras de la tribu” en una predicación de la insuficiencia del lenguaje y en consiguiente la búsqueda de nuevos códigos capaces de comunicar una esencia inexpresable.

De esta manera, la figura de este poeta *outsider*, personaje autónomo con respecto al campo de poder y al mismo campo literario, también será uno de los presupuestos esencialistas que gran parte de la crítica utilizará para otorgar a Francisco Pino un lugar preeminente. No es, por lo tanto, sorprendente que menudeen tanto en la bibliografía científica como literaria sobre nuestro autor referencias a la coherencia de la trayectoria vital del poeta –o de su figura- y su profunda relación con su obra. De particular interés es “El hombre invisible”, un artículo de Carlos Ortega (Ortega, 1997, pp. 81-91) en el que se hace hincapié en la total autonomía que tiene la labor del poeta con respecto a la realidad social que lo rodea y en una serie de características que debe tener cualquier (aspirante a) poeta para formar parte del campo literario:

De una personalidad rara como Simone Weil llegaron a decir sus colegas de instituto que era anormal en razón de su inteligencia extraordinaria y de su conducta social, mientras que un sector de la burguesía vallisoletana de los años sesenta consideró que Pino había enloquecido cuando supieron que el poeta no solo escribía sus sonetos, sino que además hacía libros llenos de

aire, de agujeros y balcones sobre el vacío, y componía extrañas páginas impresas con letras desmayadas o en aguerridas hileras [...]

Ese deslizamiento fuera de las “costumbres admitidas” no es más que una rebelión ante la espantosa cicatería de la Historia, que para Pino es solo sumidero de miseria y muerte. (Ortega, 1997, pp. 81-82)

Anormalidad, diferencia, que, en la biografía de Piedra, llega incluso a tener manifestaciones físicas, lo que lleva a este crítico a hablar de un “surrealismo congénito”, de naturaleza “fisiológica”, que servirá como instrumento interpretativo y que en la infancia del poeta se manifestaría de la siguiente manera:

El Dr. León Corral, catedrático de patología de la Universidad de Valladolid, fue el encargado de poner tope, un día sí y otra también, a una realidad enfebrecida que ya entonces no participaba ni del mundo de los adultos ni tampoco del mundo de los niños. Esquinado, entre relámpagos y oscuridades, viejo y niño a la vez, pendiente de las ternuras maternas y del sosiego religioso, delincuente de una personalidad ofuscada. (Piedra, 1998, p. 66)

El poeta queda –por motivos médicos- fuera del circuito social de la clase a la que pertenece, de un mundo en el que su oficio será de total cuestionamiento. Este texto es interesante no tanto por la anécdota en sí como por la forma de contarla. La enfermedad, el delirio son interpretados como signo de la condición de poeta. La fiebre lleva a un mundo inalcanzable donde habita la verdad y no conduce a los espacios de la alucinación. El niño es *leído* como un ser fuera del mundo “real” de la sociedad y es caracterizado con un cierto halo de malditismo con esa definición como “delincuente de personalidad ofuscada”. Esta lectura casa perfectamente con el *habitus* que hemos descrito más arriba y creemos que responde a un plan de construcción de un personaje cuyas experiencias vitales son, si no desfiguradas, sí observadas a través de un cierto cristal coloreado. Algo similar ocurrirá más adelante cuando transcribamos la narración que hace el

mismo Piedra de las tempranas experiencias religiosas del autor. Antonio Ortega también insiste en este abismo que se establece entre la labor del poeta y el resto de la sociedad de la que forma parte: “una experiencia poética como ésa no puede aguantar la mirada de un número grande de hombres. Por otro lado, alguien que deserta del vértigo de la gloria, que espera “salir sin ser notado”, debe además sentirse extraño entre los hombres” (Ortega, 1997, p. 84).

En resumen, se trata siempre del tema romántico del “poeta solitario” (también cfr. Friedrich, 1959, pp. 63-64) que vive alejado de los demás hombres y que, sobre todo, es descrito como tal por sus descubridores. La pieza que falta entonces a nuestro puzle para formar perfectamente la imagen y construir la diferencia es la consideración de esta definición como una noción esencial, ahistórica, que sanciona fuera de cualquier flujo temporal la condición de poeta. Por eso mismo, también de particular interés para nuestro trabajo es el comentario que realiza Esperanza Ortega al poema perteneciente a *La salida* que comentaremos posteriormente. Lo es porque no sabemos exactamente donde terminan las opiniones de Francisco Pino sobre la naturaleza del poeta y donde comienzan las de la escritora palentina. Se trata de una concepción de la crítica como apuesta, como instrumento para situar a un autor en un cierto lugar del campo literario a través de la aceptación de una serie de definiciones como verdaderas e inmutables:

Porque el poeta verdadero no *es* un individuo más de la especie, *posee* una rareza que impide su encaje como un eslabón más en la cadena de la vida. Único individuo de una especie singular, no se multiplica, es esencialmente estéril –rama sin fruto- y está siempre al borde del precipicio que comunica lo finito con lo infinito. El poeta verdadero, dice Pino, no es el primero sino el último, expresando con esta paradoja la inversión que se ha producido en su pensamiento. Al aplicar esta misma lógica, *nos damos cuenta* de que el elegido, el auténtico, será el olvidado, el relegado... como el vino de las bodas de Canaán, el último y el mejor vino, el que no estaba previsto y que resultó

de un milagro, por eso su sabor era tan misterioso como el poeta. (Ortega, 2002a, p. 85) [Las cursivas son nuestras]

Si prestamos atención a los verbos que hemos destacado en cursivas, vemos que este fragmento se construye a través del uso del presente de indicativo con un valor intemporal. La autora está expresando ideas en el texto tienen la condición de la transhistoricidad. A pesar de dar la palabra a Pino en un cierto momento, el planteamiento final del párrafo no deja lugar a dudas y a través del uso de la primera persona del plural en la locución “nos damos cuenta” se ve claramente que se tiene como objetivo la implicación del lector –y su consiguiente aceptación- en los presupuestos que se están defendiendo sobre la naturaleza de la literatura. Y, ¿cuáles son estos presupuestos? El poeta que es el último de los últimos pero que, sin embargo, y por eso, es el mejor porque está en contacto con un misterio. Siguiendo esta línea, la crítica, en su artículo necrológico publicado en ABC, dará un paso más allá y juzgará directamente la calidad de la obra de Pino a través de su vida, otorgando a lo que es una máscara un valor de autenticidad a través de la predicación de la sinceridad de la actitud del poeta a lo largo de su biografía:

Porque Francisco Pino no era poeta únicamente cuando escribía versos. No, pertenecía a la estirpe de los que, igual que Lope o García Lorca, son poetas al respirar, al despertarse cada mañana, al abrir la ventana o al agacharse para ponerse los zapatos, en todos los momentos de su vida. Por eso vivió a caballo entre el cielo y la tierra, la realidad y la fantasía. (Ortega, 2002c, 23 de octubre, p. 52)

Este artículo es un claro intento de canonización de Francisco Pino a la hora de su muerte. El motivo es muy simple: la comunión entre la poesía y un tipo determinado de actitud ante la vida es necesario para formar parte del repertorio canónico de la cultura. Desde el momento en el que se vive de un cierto modo es posible escribir en un cierto modo y es posible recibir un reconocimiento

merecido. Se trata de condiciones inexcusables y buena prueba de ello es la elección de Ortega, como ejemplos de comunión de actitudes, de una serie de escritores canonizados sin añadir ningún otro detalle que lo justifique. Obviamente, aquí estaría prohibido hablar de escenografía literaria, aunque se esté haciendo. La “sinceridad” de la actitud será excluyente para vivir de cierto modo y escribir de cierto modo (cfr. Bourdieu, 1995).

Y así llegamos a otra de las premisas de las que parte Bourdieu (1995, pp. 330-337): uno de los principales territorios donde se libra la contienda del campo literario es en el espacio de las definiciones. El planteamiento de las características que definen a un artista como tal y que, por lo tanto, sancionan su derecho de entrada en el campo literario y modulan sus posibilidades de consagración. De esta forma, si existe interés por parte de la crítica en la consagración de un cierto escritor, es perfectamente previsible que en la exégesis científica que se realice sobre el mismo se defienda de forma interesada un cierto concepto de artista que justifique todo el trabajo.

Así en Pino –a través de escritos propios y ajenos- se planteará una separación radical entre el campo del poder y el oficio de escritor. No es difícil aquí identificar una resistencia por parte del poeta similar a la que en la Francia de finales del s. XIX mostraron Baudelaire o Flaubert (cfr. Bourdieu, 1995, 98-109) con respecto a cualquier tipo de reconocimiento relacionado con las instituciones culturales sancionadas por una sociedad que despreciaban profundamente. Este desprecio puede a su vez ser leído como una reacción a la inevitable exclusión a la que el artista es condenado por una sociedad donde reina el principio de la ganancia. Se trataría de la recapitalización de un rol, el de poeta, que no encuentra su espacio en lo establecido y que ahora es interpretado por el mismo artista como un signo de distinción, como una diferencia con respecto a quien lo margina. El estigma se convierte así en marca de gloria. Se trataría de una pose, de una *postura* que tendría mucho de defensa ante una agresión previa.

De este modo, el poeta no será el que acepta los honores sino el que radicalmente cuestiona los mismos. Sin tratar de establecer comparaciones entre la postulación de Baudelaire como candidato a la Academia Francesa y la toma de

posesión de Pino como Académico en una Institución exclusivamente para poetas, creemos encontrar en el discurso de este último elementos enormemente reveladores. Veamos:

Yo, como vosotros, y suprimo el ustedes, pues trabajamos en la misma dirección, pertenezco a esta Academia de poesía de Castilla y León. Como todos reconoceréis el poeta es lo más opuesto a normas, leyes, regulaciones del decir. *Os creo por tanto académicos de esta Academia, adversarios de todo lo académico.* (Pino, 1998, p. 10) [Las cursivas son nuestras]

La Institución solo tiene justificación porque está formada por gente que rechaza cualquier Institución. Más adelante, Francisco Pino hace una lista de características “personales” e “intransferibles” del poeta que no dudamos en identificar como excluyentes para la pertenencia al campo literario:

[Sobre una cita de Fray Luis de León] Analizando los versos obtendremos los caracteres del poeta:

1. Todo lo que hizo le constriñe (le perfila).
2. El poeta debe vivir en la humildad.
3. El poeta debe retirarse.
4. Huir de lo social (fama, recompensa).
5. Ajustarse a la creación (Dios)
6. Vivir en soledad. (Pino, 1998, p. 11)

En esta búsqueda de la “humildad”, de la soledad, no solo podemos rastrear el modelo romántico de escritor iluminado por la visión sino también un intento de superar una de las paradojas inherentes de una Modernidad a la que no dudamos en adscribir la imagen del poeta aquí descrita: la condición del artista moderno “como dividido entre su impulso de separarse del pasado –hacerse completamente moderno- y su sueño de fundar una nueva tradición reconocida como tal en el futuro” (Calinescu, 1991, p. 75).

Ese cantor de lo efímero que más adelante encontraremos en Pino optará por no entrar en el devenir de una Historia que, como veremos, despreciará profundamente y considerará solamente como fuente de dolor a través de su aislamiento como poeta³. Y lo hará –entre otros medios- a través de esta interpretación de la humildad cristiana. Así, este concepto cambiará de significado y se transformará en una especie de tabla de salvación de lo efímero y justificación de la negación de la Historia. Y es desde este punto de vista desde el que podremos leer las continuas acometidas de Pino contra sí mismo o su propia poesía, que citaremos posteriormente. El problema, la paradoja, surge por el carácter normativo de esta opción. Visto que se utiliza para caracterizar de forma universal la figura del poeta, la conversión en esa tradición de la que se quiere escapar es inevitable. Porque Francisco Pino a la vez que cifraba en la separación y la humildad al verdadero poeta iba aceptando los denostados reconocimientos con que le galardonaba una sociedad que él decía despreciar (cfr. Pino, 1990b). De ahí que, como es el caso que nos ocupa, acepte ser académico y lo justifique en su discurso con la negación de todas las academias. Así, la referencia posterior a la *Canción de la Vida Solitaria* de Fray Luis de León –autor muy presente en su poética- es más reveladora todavía. Veamos qué lectura hace Francisco Pino de la Oda:

El poeta debe vivir en humildad. La humildad no es un estado de inferioridad ante nadie ni ante nada. No tiene que ver con la mediocridad ni con la poquedad, es un estado gozoso, es el estado ideal del poeta. Cuando Fray Luis dice: *dichoso el humilde estado*, lo dice con entera consciencia y conciencia, y así consigna sintiéndose abanicado por la luz y por su propia luz:

*Los árboles menean
con un manso ruido
que del oro y del cetro pone olvido.*

³ Recordemos el aprecio de Baudelaire hacia el poeta que “no deja hijos”.

Poner olvido es la característica del estado de humildad y se ensimisma:

*A la sombra tendido
de hiedra y lauro coronado
puesto el atento oído
al son dulce acordado
del plectro dulcemente meneado.*

Indolencia, abuso de atención a sí gustosísimo, desactividad activa, viento de humildad en fin, halagador y superador. *Esta presencia de humildad no se haya en los académicos.* (Pino, 1998, p. 13) [Las cursivas de la última frase son nuestras]

Se trata de una lectura a primera vista similar a la que plantea Ricardo Senabre en su clásico artículo “La “escondida senda” de Fray Luis” (Senabre, 1978) pero, eso sí, observado a través de las lentes de la Modernidad. Efectivamente, el *locus amoenus* que el poeta salmantino nos dibuja en su poema no tendría existencia real sino que sería un estado del alma, la de un alma que sigue esa “escondida senda” que Senabre identifica con la teología mística. En este sentido, creemos que para Pino la humildad, tal y como se plantea aquí, se entendería como un modo de acceso de la verdad –ese “abuso de atención a sí”, esa “desactividad activa”-, un estado natural del poeta que, tal y como demuestra la última frase en cursiva, se opone de forma radical a la poesía aceptada socialmente, a la literatura de las Academias. De este modo, la diferencia reside en que lo que era la senda de sabio para el poeta salmantino, en Pino se convierte el camino de los elegidos. Lo que era un modo de vida, se transforma en Pino en una norma inexcusable. Y el texto moral se transforma en un arma literaria.

Por otra parte, siendo el *locus amoenus* un estado del alma, parece contradictorio que el poeta vallisoletano se vea obligado a vivir en soledad “físicamente”, como hemos señalado más arriba, a menos que sea necesario para recorrer la escondida senda de Fray Luis. Sin embargo, no lo es. Porque tenemos

la sensación de que el Pinar de Antequera se convertirá en una especie de símbolo del alma del poeta en la mayoría de sus lecturas y, sobre todo, en la lectura que el poeta hace del paisaje tal y como lo plantearemos en el correspondiente capítulo de esta obra. Y no solo será símbolo de un alma, sino también de la diferencia, de la exclusividad de la vida e imagen de Pino con respecto a otros poetas.

Ya hemos mencionado que el modelo de poeta-místico-eremita, que supera sus contradicciones a través de la humildad, está perfectamente instalado en el campo literario contemporáneo y que sin dicha consolidación Pino no habría podido nunca defender su modelo. Si tenemos que recordar antecedentes, como ejemplo nos puede servir Pierre Reverdy, uno de los fundadores de la estética cubista que, como defenderemos en el capítulo titulado *Añicos de la realidad*, se puede emparentar con Pino tanto por su poética como por los resultados estéticos⁴. Así en esta traducción al italiano de François Livi afirma con respecto a la integración del poeta en el campo literario:

Perseguire la vera modestia. Non scambiare più l'insuccesso per un'ingiustizia e soprattutto trovare legittimo il successo degli altri [...]

Tutta questa gente avida e irriquieta si muove come pietre che scivolano sui pendii dei ghiacciai. A ciascuno il suo posto, la sua oscurità o la sua gloria. È una massa formicolante di ambizioni; ma nessuno è poi padrone del proprio destino. Chi si affatica tanto a vivere e a rimanere a galla non comprende che l'isolamento e il disinteresse siano possibili. *Eppure diventano facili, e addirittura deliziosi*, quando ci si è saputi *convincere che nulla è meno invidiabile del successo, che un carattere difficile tende sempre a ritenere immeritato. L'idea di una gloria che passa sopra di te è più amara dell'idea*

⁴ Y no solamente en la vida Pierre Reverdy, sino en el itinerario biográfico de otros integrantes del grupo cubista, como Max Jacob, observamos combinada una cierta búsqueda de la trascendencia religiosa con una decisión final de un aislamiento físico del mundo literario que se justifica con la consecución de una “mayor lucidez” a través de sucesos, como, y este es el caso del poeta hebreo, la conversión religiosa. De todas formas, sería demasiado atrevido establecer analogías unívocas entre la vida de Pino y las de los cubistas, como hace con cierta prudencia Esperanza Ortega (2000a).

di un'oscurità così grande che rischia di passare sotto di te. (Reverdy, 1968, pp. 69-70) [Las cursivas son nuestras]

Para Reverdy, el poeta encontrará su verdadera esencia cuando se dé cuenta de que la felicidad no está en el éxito, sino en la oscuridad, en el silencio que le rodea. Este mismo modelo será usado por los críticos para caracterizar a Pino. Así nos encontramos con la siguiente crítica a *Así que* (1987) que firma nada menos que José García Nieto. El ya anciano exponente de aquel garcilasismo del que Pino asimilaba en parte la estética y que viviría un poco en la sombra, justifica el movimiento hacia el centro del campo literario del vallisoletano y la calidad de su poesía -fuera de las guerras literarias- a través de la defensa de este modelo en el que se combinan aislamiento y humildad con la persecución de la trascendencia. Y para que todo esto funcione, hay que cumplir dos condiciones: la reclusión debe ser voluntaria y la actitud sincera. Por eso, para García Nieto, Pino no desapareció por culpa de las circunstancias. La razón fue una verdadera persecución del conocimiento, una persecución que lo hace diferente de los demás hombres (y poetas). Algo que, afinando un poco más, podemos relacionar perfectamente con esa tensión entre tendencia poética dominante y periferia provincial o provinciana:

Pero nunca en el olvido. La soledad del poeta es buscada intencionadamente muchas veces. Y las preguntas trascendentes también se las hace con frecuencia el propio poeta, aunque su fortuna acaso esté en no llegar a contestarlas nunca [...] Porque Francisco Pino no venía de la ignorancia, no parecía un desosegado buscador [...] Sus dotes musicales y expresivas hacían fácil su andadura, no había manquedad alguna en sus búsquedas. Y, sin embargo, un día vino la pregunta y se dijo: "¿Por qué ha de ser esta mi palabra?". Y aquí llegó la decisión sublime., y la verdadera originalidad de su nueva soledad. Porque amanecía una aurora que le empujaba a un sacrificio -¿era un sacrificio?- apartamiento. Adivinó que podía ser otro y renunció a toda facilidad; [...] (García Nieto, 1987, 30 de mayo, p. 5)

La otra consecuencia de lo señalado hasta aquí, es inevitable y ya ha sido esbozada: una de las claves de esta definición residirá precisamente en el fracaso social del poeta. Será un fracaso solo a los ojos de la sociedad burguesa, pues para el poeta será todo un triunfo, una liberación de ataduras, y la consolidación del ya citado capital simbólico. Y esta toma de posición polémica con respecto a la burguesía se concretará en una vivencia problemática de sus categorías epistemológicas, empezando por la experiencia de la temporalidad, por la vocación de permanencia con que se lee el devenir histórico:

ÚLTIMO

verdadero poeta
es aquel que no ha estado vivo nunca,
pero ha vivido siempre, sin ser parido, ahogado.
y sonrío.

verdadero poeta
es aquél que fracaso tras fracaso
contempla y ve su cara lodo en fango.
y sonrío.

verdadero poeta
es aquél que confía lo que ama al polvo y, calmo,
ve cómo el viento borra lo que ha amado.
y sonrío

verdadero poeta
es aquel que, serpiente, de trecho en trecho alza,
endereza su cuerpo y, fascinado,
mira. y sonrío (pero

con el dolor de no saber jamás
por qué se alzó y sus ojos qué miraron

mas volverá a imprimir su amor en polvo,
sin alas y sin pies cual fue creado).

Pasas rama mental jamás con fruto.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 18)

Este poema pertenece al libro *La salida* y está dedicado Juan Eduardo Cirlot en su muerte. Se trata de otro poeta que se vio obligado a vivir en soledad durante la dictadura. A través de la paradoja inicial, se postula como característica exclusiva y excluyente la experiencia de una vida que se encuentra fuera del discurrir temporal, radicalmente diversa de aquella ordenada cronológicamente, con su principio y su final, que vivimos en sociedad. El poeta está fuera de todo, empezando por el tiempo. Esta experiencia será lo que Octavio Paz en *El arco y la lira* describirá como el tiempo del poeta:

El tiempo del poeta: vivir al día; y vivirlo, simultáneamente, de dos maneras contradictorias: como si fuese inacabable y como si fuese a acabar ahora mismo. Así, la imaginación no puede proponerse sino recuperar y exaltar — descubrir y proyectar— la vida concreta de hoy. Lo primero, el descubrir, designa a la experiencia poética; lo segundo, la proyección, se refiere al poema propiamente dicho [...]

En cuanto a lo primero, empezaré por decir que la vida concreta es la verdadera vida, por oposición al vivir uniforme que intenta imponernos la sociedad contemporánea. Bretón ha dicho: *la véritable existence est aüleurs*. Ese allá está aquí, siempre aquí y en este momento. (Paz, *El arco y la lira*, pp. 100-101)

Pino entenderá también en sus escritos en prosa su vivencia del tiempo como problemática, proclamando que la poesía es algo que escapa del dato histórico:

El poeta es alguien que, por no pertenecer a la literatura, no tiene cabida en la fecha. Su actividad está fuera de cualquier calendario. Es y no es de pronto. Como el Guadiana, se entierra y se desentierra lejos del dato y de la fecha (caso de Góngora). Pero también se le lee como si existiese hoy, como si estuviera vivo. (Pino, 1990b, p. 22)

Algo similar defiende Antonio Piedra cuando resume la concepción del tiempo en el poeta señalando que “para Pino el verdadero tiempo es el que de alguna forma aún no ha sido vivido. Comienza una vez concluida la experiencia histórica y se sitúa allí, naturalmente y sin resistencias, en donde convergen con la “*inocencia*” del ser: en una espontaneidad que lo fugitivo no arrebató” (Piedra, 1998, p. 171). Quizá y como se verá con mayor detalle cuando analicemos la vivencia epifánica en la poesía piniana y su profundo desprecio por la Historia podamos relacionar esta vivencia del tiempo con la búsqueda de lo inmediato, de lo transitorio, como envoltorio de la eternidad que caracteriza a la Modernidad y que para Baudelaire significa “el presente en su presentividad, en su cualidad puramente instantánea. La modernidad, así, puede ser definida como una posibilidad paradójica de ir más allá del flujo de la historia a través de la conciencia de historicidad en su más concreta inmediatez, en su presentividad” (Calinescu, 1991, p. 58).

Este culto por lo inmediato nace de la concesión de un estatus de transitoriedad por parte del poeta francés al concepto de belleza (cuya otra mitad será un concepto de belleza eterna) y un particular entendimiento de la Historia como una sucesión de modernidades en las que cada una de ellas dispone una expresión artística única, impermeable a cualquier comparación. Esta separación transformará la creación poética en “una aventura y un drama en el que el artista carece de otro aliado que no sea su imaginación” (Calinescu, 1991, p. 58). Por

tanto, desde el punto de vista de la Modernidad, el pasado será sinónimo de tradición detenida, de pálido reflejo de este pasado ajeno, de empobrecimiento. La salvación estará en el presente, en lo efímero. Y es esta la lectura de la Historia que Francisco Pino hace en un libro tan alejado aparentemente de la poética de Baudelaire como es *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*:

XVI

Mis sentidos, alerta en mi pobre sueño, únicamente Historia percibían
como respuesta.

Ahítos de Historia se empobrecían y empobrecían mi sueño.

Otro era el deseo de mi alma.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 116)

Ese porqué, referido al amor, esa pregunta sencilla y esencial con que inicia el libro nunca podrá tener una respuesta concluyente en el devenir temporal, en la lectura histórica, siempre limitada. Más bien la respuesta se deberá buscar en una palabra poética absolutizada que en el libro le da su sentido último, o en el presente epifánico de lo efímero. Esta efimeridad en este mismo libro se asociará al ya explicado concepto de humildad, como elemento superador de todas las posibles contradicciones que pueda acarrear. El Santo no buscará alojarse en las páginas marchitas de la Historia, sino que se identificará con la vida fugaz y humilde de la nube:

X

Como la nube así quisiste tu existencia;
dolor resuelto en resplandor así te quisiste;
fragua de amor así quisiste tu vida;
tu ausencia, como la nube, en el aire de la tarde fue tu esperanza;
sin limitar con el cielo todos los bordes de tu ser,
¿quién te comprendería?
Esponja como la nube para el sol, fuiste;

y ahora yo te contemplo
cual tú a la nube contemplabas te contemplo.
Eres el esplendor de mi atardecer.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 143)

El ejemplo es perfecto para resumir esta faceta de la imagen del poeta. La nube aparece caracterizada a través de una serie de metáforas que subrayan su carácter transitorio mediante su asimilación, en primer lugar, con una sensación física que se extingue y en su desaparición encuentra su belleza (dolor resuelto en resplandor) y un espacio de movimiento continuo, como es la fragua del herrero. La humildad queda enlazada con la fugacidad a través del símil que compara la ausencia del santo con la nube que acaba de desvanecerse y que posteriormente se identifica de nuevo, en una metáfora abstracta, con la esperanza. La esperanza es sinónimo de desaparición, no de la permanencia que impone el monumento histórico. Así, esta fugacidad da sentido a la vida del santo y lo funde con los cielos. Sin ella, su existencia no sería posible.

Es particularmente delicado el juego que se realiza en los últimos versos con la definición de la subjetividad. Somos testigos, gracias a un juego consistente en pisar las huellas invisibles dejadas por los otros, de cómo el poeta acaba por fundirse con el Santo ausente a través de la contemplación de esa nube que el mismo santo contemplaba. Y el efecto de esta intersección se concreta en una de las constantes del libro: la fusión del plano del pasado y del presente hacia un presente superior en el que este santo humilde y ausente acaba por ocupar toda la naturaleza en una especie de tiempo kairótico y epifánico, apartado para siempre de cualquier tentación cronológica: “eres el resplandor de mi atardecer”. Ese tiempo que nunca ha sido vivido pero que es capaz de dar un significado al libro de la naturaleza.

La consecuencia lógica de la visión en conjunto de todos estos elementos es la radical vivencia del fracaso como triunfo y la consideración de la poesía como ciencia de lo efímero, en contraposición de la concepción del poema como edificio estable, cuya finalidad es conservar memorias eternas. Y del poeta como

sujeto de una visión que, según se apunta en la quinta estrofa del poema de *La salida*, no puede llegar a comprender, y cuya labor se basa en la búsqueda y no en el logro. Obsérvese la perfecta similitud que hay entre esta definición y la que ofrecerá Gustavo Martín Garzo, tal y como lo indicaremos en páginas posteriores.

En resumidas cuentas, nos encontramos con una concepción poética nacida como radicalmente impermeable a cualquier institucionalización y, sin embargo, plenamente aceptada por la sociedad de la que reniega. Sus características se puede resumir en las oposiciones binarias de efimeridad contra estabilidad, tiempo kairótico contra tiempo cronológico, fracaso contra reconocimiento, aislamiento contra vida en sociedad (cfr. Kermode, 2002, p. 22). Una poética que se ajusta bien a la *narración* de las circunstancias biográficas de Francisco Pino realizada tanto por él mismo como por los diferentes críticos que se han ocupado de su obra y más todavía si se subraya la elección voluntaria de dicho aislamiento y su necesidad para escribir esa poesía de características atemporales en la que venimos insistiendo a lo largo del trabajo. Así, en una carta a Juan Manuel Rozas, el poeta declara y resume lo que hemos dicho: “Mi encierro tiene un carácter tan voluntario que me encuentro a mis anchas en él. Me ha proporcionado la libertad, la soledad y la independencia. Si he conseguido algún verso se lo debo a esta incultración en la amplitud de los pinares” (citado en Rozas, 1986, p. 121). Efectivamente, esta conversión del ostracismo en independencia, combinado con la búsqueda siempre contradictoria de una poesía de características transhistóricas y trascendentes, permitirá a nuestro poeta, con la ayuda de sus críticos, consolidar una posición estable en el campo literario.

Es desde este punto de vista desde el que, para nosotros, hay que leer los diferentes poemas-artes poéticas que recorren la obra del autor. Como ejemplo, podemos copiar uno de *Cuaderno Salvaje*:

LA POESÍA

Per me si va tra la perduta gente

DANTE

La poesía susurró muy bajo:
“Forma da a tu vivir pero aeriforme”.
Y a su engaño accedí, con él conforme
estuve al ver fantasma mi trabajo.

En cualquier cruce pregunté a destajo
y me repuso el verso como enorme
serpiente. Le atendí. Justo es que hoy forme
con la perduta gente donde encajo.

Por poeta me odié pues viví en vilo.
Supuse que volé, mas tuve un hilo
que ató mis alas. Fue febril talego

la poesía que cargué en mi vida.
Me arrojó de la luz de amanecida
pero fue lazarillo de este ciego.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 354) [Las cursivas son nuestras]

En este poema se proporciona un compendio de las características del poeta de la modernidad. En primer lugar, se produce la clásica identificación entre poesía y vida. Y la vida de poeta, por fuerza, se deberá ver en oposición a la vida de la “Institución”. Como es norma en Pino, se canta lo “aeriforme”, lo efímero, en contraposición a la aspiración a ser imperecedero del arte institucionalizado. A esta ligereza, tanto Pino como sus exégetas asociarán valores como “irresponsabilidad”, “ingenuidad”, “infantilidad”, “ridiculez”, en contraposición a las supuestamente sólidas certezas de la sociedad burguesa. Se trata de un

contenido que contrasta explícitamente con la organización formal del poema. Así, la elección del soneto clásico transmite una sensación de estabilidad, de vocación de eternidad y de elaboración, de consideración de la poesía como trabajo, que está en franca contradicción con lo que se afirma desde los propios versos. Es como si hubiera una cierta vocación de institucionalizar lo efímero, de presentarlo como un dogma respetable. O quizá ocurre lo contrario: se quiere demostrar que el trabajo que constituye la composición de un soneto no tiene sentido sin una *cierta actitud* ante la escritura, que se concretaría en la *aceptación* de la esencia de la fugacidad.

A continuación, se nos plantea limpiamente la paradoja del poeta moderno. La poesía es a la vez –como la representación de la mujer que hemos tomado como punto de partida-amigo y enemigo. Por un lado, es un engaño, un construir castillos en el aire (con el conforme / estuve al ver fantasma mi trabajo). Por otro lado, el verso es una serpiente, el poeta está condenado y acaba por odiarse a sí mismo. El trato con la poesía, como el trato con las mujeres tal y como lo ha expresado Pino, trae como consecuencia la condenación, al menos en una sociedad que no lo acepta. Sin embargo, esta visión a la que Pino no duda en atribuir en este poema la consistencia del espejismo (supuse que volé, mas tuve un hilo / que ató mis alas), será al final la que dé sentido a su vida, la que sepa guiarlo en lo que es –quizás- un mundo de ciegos (Me arrojó de la luz de amanecida / pero fue lazarillo de este ciego). Al igual que esa otredad femenina que también es entendida como complemento del hombre. La crítica favorable a Pino leerá con atención esta poética y recurrirá a ella para justificar su obra y su trayectoria. Así, Gustavo Martín Garzo no duda, al narrar su encuentro con Francisco Pino, en definir al poeta de la siguiente manera:

El recuerdo sobre todo de ese temor inesperado de Pino, ya en la puerta, cuando se despedían, a lo que podía haber dicho en ese tiempo. Alguna inconveniencia, algún disparate, *como les pasa a los niños cuando se ponen a hablar.*

El poeta, un descabezado. El que habla sin saber lo que dice, traído y llevado por las palabras, como San Pedro Regalado lo fue por los ángeles. (Martín Garzo, 1990, p. 27) [Las cursivas son nuestras]

No es difícil encontrar también en este texto una manifestación del vitalismo, el infantilismo, la espontaneidad, de aquellos valores que los movimientos de la vanguardia histórica adoptaron como bandera, en oposición del arte institucionalizado de las sociedades burguesas. Y todo ello se nos hace pasar por valor intemporal, irrenunciable para entender a Pino y a la poesía en general.

Siguiendo con Gustavo Martín Garzo, hay otro artículo donde podemos identificar mejor todavía los resortes de una crítica que hace pasar por esenciales valores inseparables de las circunstancias históricas. Ahora ya no hablaremos del poeta “puro”, “esencial”, sino de las condiciones de lectura que esta naturaleza impone. Así, en “Lo que pasa con un pájaro”, un comentario a la labor de Delibes, Jiménez Lozano y el mismo Francisco Pino, el novelista vallisoletano toma como punto de partida una de una de las condiciones de la lectura dentro de un campo literario autónomo: la contemplación desinteresada que da a la obra de arte su estatuto como tal, contemplación que presta atención a la forma y no a la función del objeto contemplado (cfr. Bourdieu, 2002, p. 58):

Veamos lo que pasa con un pájaro. Contemplantarlo en una rama, o estar pendiente de su canto o de su vuelo, requiere sin duda unos sentidos aguzados, pero también una mente despierta. Una mente capaz, por ejemplo, de responder a la pregunta de su estrecha relación con la cultura y, en general, con el mundo de la imaginación, pues pocas criaturas han despertado un mayor interés en el hombre que los pájaros. (Martín Garzo, 2000, 27 de mayo, p. 17)

Tanto las miradas orientadas hacia la realidad –Delibes- y el arquetipo – Jiménez Lozano- como la orientada hacia la “invisibilidad” –Francisco Pino- tienen en común la observación sin objetivo. Y, lo que es más importante, se

diferencian entre sí por el modo de tratar al pájaro estilísticamente, por sus modos diversos de representarlo en la obra de arte, característica principal, a juicio de Bourdieu (2002, p. 61), de esta percepción artística. La conclusión necesaria que se extrae también de este pequeño texto es que se hace necesaria una competencia artística (a nuestros, juicio, esos sentidos aguzados, esa mente despierta) para conseguir *descifrar* la obra de arte presentada. El uso del pájaro, un símbolo de la espiritualidad ampliamente reconocido (cfr. Cirlot, 2002, pp. 356-358), permite atribuir a esta contemplación interesada el valor de ahistoricidad que este texto necesita. Así pues, cuando se ocupe específicamente de Pino también se nos presentarán como verdad esencial una poética que nace del devenir histórico:

Francisco Pino ve el pájaro invisible. Es el pájaro de la poesía, que para él nunca consiste en conseguir, como el cazador, o perderse en la trascendencia, como hace el amigo del conocimiento, sino en buscar y andar perdido. No quiere el pájaro cautivo, sino asistir al momento de su fuga. El pájaro que se pierde en la copa más alta, en la copa invisible del árbol invisible. El pájaro que no puede ser de nadie, porque la verdad no cabe en lo real. Su nombre es *Desconocer*. (Martín Garzo, 2000, 27 de mayo, p. 17)

Si despojamos a estas palabras de la máscara esencialista que las recubre, no es difícil reconocer en esa búsqueda atemporal de la poesía la concepción de la misma como *experimentación* de resultados inciertos (ese buscar y andar perdido) que caracterizó a la práctica neovanguardista en la segunda mitad del siglo XX (cfr. Fernández Serrato, 2003, p.65). El poeta pasa de formar parte del ejército de la vanguardia histórica a ser el especialista de la retaguardia que prueba nuevas fórmulas sin saber exactamente que es lo que va a ocurrir (Calinescu, 1991, pp. 122-126). Esta es la imagen que aparece aquí sublimada y asociada a esa visión poética, la de esa verdad última que supera la propia expresión. Esta práctica se relacionará estrechamente con otro aspecto fundamental de la poética de Pino, tal y como la veremos más adelante: la incapacidad del ser humano para conocer a través de los sentidos las verdades definitivas y la insuficiencia del conocimiento

intelectual cuando queda a solas ante el misterio. Por eso, también la poesía será búsqueda continua y fuente de insatisfacción (Piedra, 1986). De ahí esa predicación del *Desconocer* que afirma Martín Garzo y que efectivamente se concretará en Pino -en gran parte de su obra y de forma en ocasiones contradictoria- en una búsqueda de una especie de conocimiento intuitivo que lo libere de la prisión de la inteligencia.

La concepción de la poesía como juego infantil (cfr. Huizinga, 2002, p. 181) y del poeta como una especie de niño inconsciente, poseído, si no por la entidad del *Ion* platónico, sí por la furia de las mismas palabras será también una constante en la lectura que de Pino y de su obra hará Martín Garzo. Y, en realidad, seguimos en los mismos terrenos del elegido que entra en contacto con la visión, solo que esta vez los llevamos hasta el extremo y nos damos de bruces con una de las contradicciones que atraviesan la vanguardia de parte a parte: el niño es el mejor ejemplo del cuestionamiento de los valores de la burguesía gracias al hecho de que contempla las cosas por primera vez, con una ingenuidad no corrompida. Sin embargo, como imagen del poeta, también es totalmente inofensivo a la hora de cambiar la escala de valores que cuestiona. Quizá sea en un viejo artículo de 1956 de Roland Barthes publicado en sus *Ensayos críticos* donde mejor nos se exprese esta contradicción:

Es posible que la vanguardia nunca haya sido para el artista más que un medio de resolver una contradicción histórica precisa: la misma de una burguesía desenmascarada, que ya no podía aspirar a su universalidad más que en forma de una protesta violenta dirigida contra sí misma: violencia al principio estética, dirigida contra el filisteo, luego, de una modo cada vez más comprometido, violencia ética, cuando las conductas mismas de la vida asumieron la misión de oponerse al orden burgués (en los surrealista, por ejemplo); pero violencia política, nunca. (Barthes, 2003, p. 105)

Y este es uno de los fantasmas de la vanguardia y por ende de la práctica poética de Francisco Pino. Como veremos en el próximo capítulo, las corrientes

conservadoras en poesía rechazarán la práctica experimental, entre otros motivos, por una supuesta inoperatividad, por su incapacidad de cambiar nada a pesar de su funcionamiento crítico con respecto a los lenguajes establecidos. La pertenencia de Pino a la burguesía vallisoletana revela también esta contradicción: es como si la misma burguesía hubiera creado una serie de críticos que van cambiando de máscara alternativamente para mostrarse a sí misma sus propias miserias. Estos escritores críticos, como es el caso de Pino, la pueden poner en solfa a través de modos de vida poco usuales, como es el simple hecho de escribir poesía⁵. El problema que nos plantea una lectura atenta de la metáfora de Gustavo Martín Garzo es si realmente esa crítica realizada a través de la inocencia, de la espontaneidad, de la creencia en esencialismos, no forma parte de esa misma burguesía, no es ese modo de “adquirir universalidad” del que habla Barthes a través de la narración sublimada del novelista. El orden se mantiene porque el crítico forma parte del *establishment* y, a fin de cuentas, su comportamiento resulta inofensivo. Y no es ni mucho menos la voluntad de Pino en gran parte de su obra si tenemos en cuenta libros como *Textos económicos* o *Solar*, donde la crítica iba dirigida al mismo lenguaje.

De la misma forma, este niño inconsciente acabará por convertirse en una especie de santo. Así define el novelista al poeta en un artículo con un título tan significativo como es “Andar sobre las aguas”: “Pues bien, irse no se sabe por dónde, andar sobre las aguas es propio de esa rara especie de atravesamuros a que pertenecen los verdaderos poetas, que son traídos y llevados como San Pedro Regalado, lo fue por los ángeles” (Martín Garzo, 1997, 17 de febrero, p. 1). Aquí se definirán al poeta, al niño y al santo como *atravesamuros*, como seres capaz de recorrer la realidad de otra forma gracias a ese desconocimiento, esa ingenuidad y ese dejarse poseer. De este modo, todo encajaría muy bien con la poética de la vanguardia entendida como cuestionamiento que hace el arte de sí mismo (Bürger,

⁵ Nos basta poner como ejemplo la narración de Francisco Pino Jiménez de sus recuerdos infantiles a propósito del hecho de que su padre escribiera poesía. Véase el siguiente vídeo en YouTube: SILENCIO SE LEE (Productor). (2010, 22 de abril). *Hablando con... Francisco Pino. Centenario de su nacimiento – 02* [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=15Gf72qowKY&feature=relmfu> [Consulta: 5 de julio de 2012]

2000, pp. 62-63). En estos tópicos profundizará Esperanza Ortega en un poema dedicado al poeta:

niño
duerme en sus brazos
sin voz te dice
ni mentira
herido
por la luz
llagadorada
conmuévase la tierra casi
te dice
pero es el indefenso
el héroe sin puñal

(Ortega, 1990, pp. 35-36)

La poeta palentina resume de forma adecuada la definición de poeta que hemos venido esbozando hasta ahora. Una especie de niño ingenuo que tiene ante sus ojos una visión que le separa del resto de la humanidad, una luz inexplicable que lo hiera. Una luz que es a la vez maleficio y bendición:

temblor
de astro
olvida resplandece
fuga su voz
de pájaros cautiva
en cárceles de amor
todo se salva
no dice nada dice
asoma ofrécese
es el poeta

(Ortega, 1990, p. 36)

Esta iluminación lo aísla, lo deja indefenso, pero, a la vez, lo dota de una verdad que no poseen los demás, le hace “decir” cosas que quedan fuera del alcance de los otros. Poeta vidente, aislado, un hombre fuera de la humanidad. Con todas las contradicciones que ya hemos dejado escritas. Aquel que pertenece a los idiotas, como reconoce el mismo Pino en otro de sus sonetos más conocidos:

SOY DE LOS IDIOTAS

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.

Lo soy, pues soy amigo de remotas
volutas, Dios; amigo de esas gracias
tranquilas, muy tranquilas, sin falacias
ni historias que, benévolo, alborotas

pero –como a las nubes- de evasiones
y de iluminaciones y elegancias
¡Oh nubes de tu paz ilustraciones!

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

(Pino, 1990a, vol. I, p. 392)

En este poema se reproduce de nuevo el mismo esquema de oposiciones binarias a través de dos isotopías temáticas. La primera podríamos denominarla “espacio del poeta” y en ella estarían incluidas todas las palabras que tienen como

semas comunes /ligereza/, /efimeridad/, /derrota/. Las palabras que la formarían serían los siguientes sustantivos: nubes, idiotas, derrotas, volutas, gracias, evasiones, iluminaciones, elegancias, aire. Estos sustantivos van acompañados por adjetivos como límpidas, remotas, tranquilas. El espacio en el que se mueve el poeta, su patria, sería ligera, vagarosa, remota, inalcanzable por definición y le conduciría de forma inevitable al fracaso.

La otra isotopía la llamaríamos “espacio de la sociedad” y los semas nos comunicarían exactamente lo contrario de lo que se apunta en la primera: /estabilidad/, /solidez/, /victoria/ y, como colofón /negatividad/. Victorias, desgracias, falacias, mármol, petulancias. Es decir, el mundo que desprecia el poeta sería el de la certeza, el de la estabilidad, el de la victoria, pero también aquel en el que debe renunciar a sí para aceptar sus mentiras. A través del brillante conector de isotopías que es la última palabra del poema, “ganancias”, el poeta toma su decisión. Las ganancias, los beneficios que tiene la obligación de conseguir todo aquel que desee formar parte de la sociedad establecida serán de aire: es decir, se tratará de ese *capital simbólico* que hemos introducido antes como característico de campo literario que se resiste a su mercantilización. El poeta ganará solo cosas inútiles y tendrá a la vez la condena y la bendición de ser considerado un idiota por todos los demás hombres, con todo lo que ello conlleva. Es por eso que en la bibliografía sobre Pino se insistirá también en lo heroico de su condición, en su diferencia con respecto al mundo que nos rodea⁶. Así introduce Luis M. Marigómez una serie de citas entresacadas de sus conversaciones con el poeta: “Vamos allí siempre a escuchar sus palabras y silencios. Acudimos a la cueva del poeta, el héroe, el santo que ha dejado el mundo para vivir su sueño imposible, y entramos en un territorio aparte” (Marigómez, 1990, p. 20).

Cosa que el mismo poeta declarará a Esperanza Ortega:

⁶ Algo que ya hemos matizado convenientemente al inicio del trabajo. La posesión de un comercio le permitía el ejercicio de la escritura de forma desahogada.

A eso tiene que acostumbrarse el poeta, a no ser entendido, a ser considerado un idiota en el sentido griego, *un hombre sin relieve*, una calamidad. Pero el desprecio no le hiere ni al santo ni al poeta porque en su dimensión la calamidad es hermosa, es un milagro, como lo es la pirueta del payaso cuando camina por la cuerda floja sin caerse. (Ortega, 2010, p. 8) [Las cursivas son nuestras]

En conclusión, se da una repetición de los mismos conceptos, tanto en las declaraciones del poeta como en parte de la crítica que lo acompaña: idiota, niño, payaso, calamidad. Conceptos que se corresponden perfectamente con la imagen de poeta tan bien definida en la tradición contemporánea. Y será necesario que el poeta tenga vida de poeta a pesar de todas las contradicciones que hemos apuntado. De este modo, en no pocas ocasiones se intenta liquidar su vida como comerciante, como perteneciente al Valladolid burgués, asociándolo a conceptos como la desidia, el odio alternativo por la propia existencia y por su proximidad a la poesía que le impide estar en contacto con los demás o, lo que es peor, que hace que los demás le otorguen reconocimientos. Puede bastar como ejemplo este fragmento de Miguel Casado:

Acabó de leer lo que yo le había llevado y, después de algún comentario dijo: “odio la poesía, mi poesía”. Era el discurso de otras veces, pero más airado: nunca hasta ahora le habían preguntado por su poesía en la tienda, comprando un queso; nunca le habían dicho allí que merecía un premio; “y temo que me lo den y consigan meterme en el cementerio de la literatura” [...] Sin embargo, llega a encolerizarse cuando recuerda que le han hablado de hacerle un homenaje, la respuesta amenazadora que les dio. Vehemente, casi violento. Imagino la incompreensión de los oyentes, el susto, *él era un anciano bondadoso y educado, pulcro, sobrio, qué le ocurre*. (Casado, 1999, pp. 48-49) [Las cursivas son nuestras]

Sin embargo, en los últimos tiempos son sus mismos críticos quienes acaban por deconstruir la imagen de Pino. Así ocurre, de nuevo, en el Prólogo a la última edición de *Distinto y junto* en el que da la impresión de que existe una cierta voluntad de separar la máscara de la persona, la escenografía literaria de la vida, aunque sea a costa de sabotear esa trayectoria biográfica cuya narración coherente es tan necesaria para que el “personaje” literario funcione con eficacia. Así toda su actitud poética ante la vida es de nuevo matizable y queda como desvaída, como cuestionada ante las exigencias de la existencia práctica:

Su inconformidad estructural con todo y su tendencia a la acracia, unido a un sentido estético que iba más allá de lo reglado, le condujo inevitablemente a una utopía permanente y a la ambición más controvertida que propusiera Feuerbach: “ser especie” única en vida y en poesía. De aquí su autarquía perseverante, su contradicción voluntarista, sus cíclicas autodestrucciones, sus arrepentimientos constantes, y sus largos procesos de purificación impuestos por los devenires de la especie. *El resto de evidencias se intercambian con situaciones de ética o de moralidad más o menos acomodaticias dictadas siempre por el pulso y la percepción poética. Esto no quiere decir en absoluto que en su vida práctica no tuviera convicciones inamovibles.* (Piedra, 2010a, vol. I, pp. 13-14) [Las cursivas son nuestras]

El personaje vigoroso, esta especie única que Pino adoptó como máscara en el teatro literario, se va desdibujando progresivamente hasta aceptar las normas de una sociedad que en otros escritos estos mismos críticos habían afirmado que el poeta despreciaba, aunque contradictoriamente lo haga guiado por “la percepción poética”. Y el recuerdo del texto de Roland Barthes nos explota entre las manos. La literatura queda así convertida en escenario y representación. Y la vida de poeta se convierte en actuación de poeta en la última frase del párrafo: Francisco Pino tiene una serie de convicciones “en su vida práctica” que poco tienen que ver con las convicciones poéticas o cuya funcionamiento responde a criterios diferentes a los de esa poesía que supuestamente articula su experiencia.

Del texto se deduce que nadie puede ser poeta las veinticuatro horas del día. Más bien, solo se puede ser poeta cuando así lo exigen las circunstancias. Es decir, cuando uno está gesticulando sobre el escenario. En fin, un punto de vista que da un sentido radicalmente diferente al inicio del prólogo incluido en la edición de 1990:

Distinto y junto es la conclusión de un hombre que ha cifrado en la poesía el principio del ser y la existencia. Ni una pizca de retórica hay en este enunciado porque todo el mundo sabe que en Francisco Pino coexisten el provocador del acto poético y la persona huidiza que desaparece. Tampoco aquí se da contradicción, pues lo primero ha constituido el fundamento de una experiencia poderosa, que pocas veces en la historia de la poesía ha sido tan verdadera y prolongada [...] (Piedra, 1990, p. 7)

Por último, y sin entrar en el terreno de las relaciones personales, del que por desconocimiento no podemos hablar, sí que es apreciable dentro de este campo de crítica esencialista un juego de tensiones entre los mismos críticos por la preeminencia, por la titularidad en el descubrimiento del poeta, y quizá –y lo subrayamos- por el prestigio que ello conlleva. Hay que añadir que el modelo de poeta propuesto se prestaba particularmente a ello por esa condición de crítica a la sociedad establecida que hemos descrito con las debidas matizaciones. De esta forma interpreta Rafael Conte en una reseña a una novela de Martín Garzo el “cierre” de la revista *Un ángel más* después del número monográfico dedicado a Pino:

Era una publicación radicalmente castellana y hasta vallisoletana –véanse los nombres citados- pero de vocación universal, como lo muestran escritos y análisis sobre Emily Dickinson, Flannery O’Connor [...] y hasta su sección de creación poética se colocaba bajo la mallarmeana advocación de “Un golpe de dados”. Todo un programa, desde luego, que terminó bruscamente con un homenaje mal entendido al gran poeta Francisco Pino, cuyo tono –radical,

pero intachable en mi opinión- el “establecimiento” vallisoletano no pudo soportar. (Conte, 1993, 11 de junio)

Insistimos en movernos en el terreno de la hipótesis, pero tenemos la impresión de que esta revista fue un episodio más en una guerra literaria. En teoría, para el establecimiento vallisoletano una sucesión de semblanzas del poeta en la línea que ya hemos definido debería de resultar inocua por lo que hemos señalado anteriormente. Sin embargo, no ocurre así porque en el monográfico se realiza crítica de la crítica a través de apreciaciones que tocan el terreno de lo personal. En primer lugar, llama la atención la ausencia de Antonio Piedra entre los participantes. Llama la atención por su cercanía al poeta y el apoyo prestado en su emergencia de las sombras. En segundo lugar, llama más todavía la atención la caracterización que Juan Carlos Suñén hace del director de la Fundación Jorge Guillén:

Piedra salió del cuarto de al lado como un pedazo de queso sale de una alacena. Ya nos habían presentado al entrar; recoge y clasifica la obra del poeta. Tiró sobre la mesa un papelito. “Mira, Paco, he encontrado esta carta de Guillén...” La tiró tan despreocupadamente que me pareció que se dejaría matar por ella. Otra vez desapareció en su alacena. Los dedos finos y hermosos del poeta no se apresuraron a cogerla. (Suñén, 1990, p. 24)

No es difícil ver a Piedra en este texto como alguien preocupado más por los alrededores de la literatura que por la misma literatura. Se trataría, siempre para Suñén, del ratón de biblioteca –el símil con el queso no es ni mucho menos baladí- que el poeta en el fondo se ve obligado a soportar casi por exigencias del guion. La breve semblanza de Suñén termina con una especie de visión en duermevela durante el viaje de vuelta con los nombres del poeta, el crítico y su perra –Mosca- dando vueltas en su cabeza y combinándose entre ellos. Esta visión acaba por tomar matices escatológicos en los que Antonio Piedra no sale ni mucho menos favorecido:

[...] y, en el duermevela, me preguntaba si Pino espantaba las moscas con una Piedra. Y no podía saber, medio dormido como iba, si Mosca era el perro de Piedra o si el de Piedra era Pino. Y, al final, antes de que una mosca atolondrada me despertase, soñé con el poeta, que bendecía al perro, diciéndole: “Sobre esta Piedra plantaré mi Pino”. (Suñén, 1990, p. 25)

Llama también la atención en los escritos que hemos tratado la ausencia de diálogo entre los críticos situados en la órbita de Esperanza Ortega y el mismo Antonio Piedra. Parece haber, desde nuestro punto de vista, una especie de competición por lo que podríamos llamar casi “la autoría del autor”. Y también es llamativo que la mayoría del resto de los críticos lea esta figura desde el punto de vista descrito, arriesgando poco o incluso tomando solo en cuenta ciertas facetas del personaje para la defensa de los propios intereses. Y no es sorprendente que así ocurra debido al enfoque crítico que hemos esbozado: la unicidad con la que la crítica ha caracterizado a Pino hace que su exégeta, al menos dentro de las coordenadas establecidas, adquiera un prestigio superior al de los demás.

En el siguiente capítulo, seguiremos profundizando en la construcción del personaje pero esta vez dentro del devenir de la Historia Literaria. Analizaremos los movimientos de Francisco Pino por el campo literario desde su *emergencia* en el ambiente provincial de Valladolid, con la fundación de revistas de corte vanguardista y la fraterna amistad con José María Luelmo, hasta un tardío reconocimiento que se producirá tras largos años de estancia en la sombra tras una serie de *tomas de posición* que en un primer momento le llevarán a aceptar amplias parcelas de la estética garcilasista de la generación de posguerra y que posteriormente le conducirán a renegar de la poesía social. Durante estos años veremos cómo, progresivamente, se irá construyendo esta imagen de poeta solitario. Veremos también los años del *reconocimiento* en los que supo romper consigo mismo y aprovecharse de un ambiente, el de los años 60 y 70, dominado por una auténtica estética de la ruptura, siendo estos años proclives al descubrimiento de autores silenciados por la dictadura. Por último, veremos su

consagración con la publicación de sus obras completas y la estabilización de una imagen de poeta, de una vida de poeta al abrigo de las asechanzas del campo literario.

ESENCIA Y BIOGRAFÍA

Es difícil concretar la situación de Francisco Pino en la historia de la Literatura Española. En primer lugar, por un particularísimo recorrido vital que le condujo desde una juventud vanguardista, con estancias en Inglaterra y Francia y aspiraciones a la carrera diplomática, a pasar, una vez concluida la Guerra Civil, décadas de aislamiento de la vida literaria en su villa modernista del Pinar de Antequera. También lo es por la pluralidad de estéticas que recorren, de modo incluso contradictorio, toda esta obra producida en gran medida en la sombra. Es por eso que podemos decir que nos encontramos con un poeta *outsider*, de difícil clasificación, un nombre fuera de la lista de “afinidades electivas”, de más o menos reales concordancias estéticas con las que la crítica que utiliza el método generacional articula la historia literaria.

En segundo lugar, por un motivo estrechamente ligado a este método: la inmensa dificultad que supone la definición de la generación de 1936 como un grupo con coherencia e intereses comunes que vayan más allá del trauma de la Guerra Civil. Así, José Carlos Mainer reconoce lo complicado de su caracterización desde su nacimiento como denominación en América hasta su reconocimiento en la España de los cincuenta y sesenta como vindicación de grupo a través de los escritos de Dionisio Ridruejo, primero en la *Revista* y después de *Symposium* e *Ínsula*. A pesar de que Mainer le reconoce cierta

legitimidad al concepto, acaba por reconocer que “lo cierto es que el término de generación de 1936, a despecho de los sólidos argumentos que pueden sustentarlo, no suele tener más vigencia que la de una tenaz vinculación afectiva a un retrato de familia” (Mainer, 1998, p. 282). Se trata de una opinión que comparte también Guillermo Carnero (1978, pp. 79-80), cuando al hacer un repaso de la bibliografía relacionada con el asunto llega a la conclusión de que es imposible meter a todos los supuestos miembros en el mismo saco por lo diverso de sus vivencias y producciones poéticas⁷.

Los rasgos que caracterizarían -y subrayamos el condicional- a esta generación según Fanny Rubio y José Luis Falcó serían una débil dependencia con respecto a las dos generaciones anteriores, la admiración por Jorge Guillén y un cierto retorno a una estética clasicista que se concretaría en el magisterio renacentista de Garcilaso (Rubio & Falcó, 1981, pp. 28-29). Rasgos que Francisco Pino solo compartirá parcialmente, en simultaneidad con otras estéticas y no sabemos si por una voluntad personal de adherirse al ritmo de los tiempos.

En este sentido, tanto Mario Hernández (1981, p.8) como Rozas (1986, p. 121) reconocen tanto lo nebuloso del concepto de generación de 1936 como la imposibilidad de situar a Pino en la historia literaria “estándar” de nuestro país. En particular, para Rozas, el poeta, nacido el mismo año que Miguel Hernández, queda descolocado por la experiencia vanguardista que supuso la publicación de las revistas literarias *Meseta*, *DDOOS* y *A la nueva ventura* entre 1928 y 1934 y llega a decir que, con el actual molde generacional, hubiera bastado la publicación de un libro de matriz surrealista en los años 30 para que la situación de Pino en nuestra poesía fuera diferente (Rozas, 1986, p. 121). En otras palabras, se trata de una situación dentro del campo literario como mínimo problemática, en primer lugar, por las condiciones históricas que le tocó vivir y, en segundo lugar, por esa especie de autoexilio del que siempre se quiso subrayar la voluntariedad. Autoexilio que tuvo su reflejo en el ritmo de publicación de libros.

⁷ Para una mayor claridad, remitimos al conocido estudio: MATEO GAMBARTE, E. (1996). “El espejismo de la generación de 1936”. En MATEO GAMBARTE, E. *El concepto de generación literaria*. (pp. 179-186). Madrid: Síntesis

Baste señalar que el primer libro entregado a la imprenta por el poeta fue *Sonetos* (1942) -más tarde titulado *Espesa Rama. Sonetos a una mujer* en una de 1966-, cuando el poeta tenía 32 años, y que hubo un lapso de 10 años hasta la llegada del segundo, manteniéndose a partir de entonces un ritmo más o menos constante de ediciones de pequeña tirada que llegan hasta los años setenta y ochenta. Se trata de un autor que, siguiendo ahora los estudios semióticos de Lotman junto con los sociológicos de Bourdieu, después de una juventud vanguardista con tímidos acercamientos al centro, acabó situado en la periferia de la cultura de posguerra, entre los estratos no canonizados, aquellos que no reciben reconocimiento y que cuentan con una recepción muy limitada (cfr. Pozuelo Yvancos, 1998, p. 225). Y que a lo largo de su vida protagonizó un desplazamiento hacia el centro de la misma, hacia el lugar de las obras canonizadas. Este viaje hacia el centro, con el que siempre tuvo una relación de continua tensión, se realizó paso a paso, a través de la construcción de una imagen romántica de poeta como elegido.

El itinerario de Pino como hombre de letras comienza antes de la Guerra Civil, cuando publica con José María Luelmo de las tres revistas de juventud mencionadas más arriba. Se trataba de tres revistas de corte, como mínimo, ecléctico, que nacieron muy relacionadas con la burgalesa *Parábola* (cfr. Molina, 1990, pp. 106-107; p. 141; p. 161). A pesar de carecer de una tendencia estética clara, de la negación rotunda a cualquier tipo de programa sí que se podría adscribir, por ejemplo, a *Meseta* a ese vanguardismo de “baja intensidad” típico de la experiencia ultraísta (Aullón de Haro, 2000, p. 186) que más que intentar romper con lo viejo tiene una cierta vocación integradora. Así se sugiere en el editorial que abre su primer número:

Al reflejarla en estas páginas, al par de los jóvenes maestros que les honran con su compañía y guión no entienden –como los jóvenes de 1918- formar en una vanguardia demoledora y arcana. Toda labor dignamente literaria ha de ser reintegradora, y eliminar el zuño agrio es siempre aspiración y colmo de madurez. (*Meseta*, I, p.0)

En *DDOOS* y *A la nueva ventura*, sí que podemos ver una evolución hacia el surrealismo, o mejor dicho, hacia las modalidades surrealistas que se dieron en España y en cuyas características profundizaremos más adelante. Esto se ve particularmente en los escritos de Pino, a pesar de que estas revistas no abandonaron nunca su eclecticismo. Este viraje, siempre matizable, hacia el surrealismo quizá se pueda deber a un contexto propicio –ya había pasado 1929, año en el que la crítica no duda en localizar en España el triunfo de poesía de *características surrealistas*, a las que Pino no sería ni mucho menos ajeno (cfr. Monegal, 1991, p. 56-57). A pesar de esta moderación en sus propuestas y su no pertenencia a ningún movimiento –en sus páginas publican desde jóvenes escritores creacionistas como Gerardo Diego o poetas pertenecientes a la estética del Modernismo como José del Río Sainz o Antonio Corral–, en su introducción a la edición facsímil, insiste en la fría acogida que les dio el Valladolid de la época, un Valladolid volcado, entre otras cosas y siempre según el crítico, en la representación de sainetes. Y todo ello a pesar de un cierto apoyo institucional (, Corral, 1984, p. VIIIss). Si analizamos la biografía de Pino como si de un *proyecto autoral* se tratase (Zapata, 2011 p. 54) nos encontraríamos con un joven Pino inmerso en una fase de *emergencia*: la situación de todo joven que desea ser literato y que para ello se junta con otros jóvenes con una situación análoga en el campo literario y crean pequeños cenáculos o revistas en los que se ensaya con mayor o menor seguridad la *postura* que se adoptará en el campo literario y se establece una relación de cierta aceptación de la norma estética dominante. Estas tomas de posición serán siempre inseguras, con continuos tanteos que, tal y como demuestra el material publicado en 2010 por la Fundación Jorge Guillén, no solo no pueden adscribirse con certeza a un movimiento de vanguardia, sino que se caracterizarían por un continuo vaivén entre vanguardia y tradición (Pino, 2010a, vol. I, p. 475). Es este, por otra parte, un hecho perfectamente previsible en un joven que estaba en busca de su propia estética y que, en este caso, esa exploración se prolongaría a lo largo de los años tal y como testificarán las decisiones que nuestro poeta tomará en el campo literario.

De este modo, la cuestión principal es que en estas publicaciones nos encontramos con un Pino inmerso en los “ismos” que en el que se mezclan de forma problemática, casi con fronteras dibujadas sobre la arena, una estética Creacionista y Cubista con el Surrealismo. Después de una profunda investigación en los archivos del poeta, el crítico Antonio Piedra cifra en 13 los poemarios escritos –pero no publicados- en esta época de voluntad vanguardista (Piedra, 2010a, vol. I, p. 18). Esta evolución se verá truncada por la explosión de la Guerra Civil. A continuación, ya en la posguerra, se dará un brusco viraje estético, al menos en cuanto se refiere a las obras entregadas a imprenta.

Quizá la lectura más interesante de este aislamiento que marcó la biografía de Francisco Pino sea la realizada por Juan Manuel Rozas (Rozas, 1986, pp. 120-121). El crítico lo asocia a la pérdida de la inocencia que supuso su compleja experiencia durante la Guerra Civil y que estuvo marcada por su paso por diferentes prisiones y la supuesta contradicción entre su catolicismo militante y sus creencias republicanas (cfr. Piedra, 1998, pp. 81-88). Pino se aislaría para tratar de comprender un mundo en el que realmente había quedado aparte, siendo “perseguido por unos hasta acabar aborreciendo a los otros” (Rozas, 1986, p. 121). En el capítulo dedicado a las relaciones entre la obra de Francisco Pino y los movimientos cubistas y creacionistas analizaremos con mayor detenimiento las profundas contradicciones que vivió el poeta durante los primeros años del régimen franquista con una refutación pública de su pasado vanguardista incluida. Por ahora, nos basta, por su particular interés y por su dramatismo, un testimonio del poeta que recoge Antonio Piedra en *La tensión poética de Francisco Pino*. Transcribimos:

Yo viví contradictoriamente aquellos hechos y eso no quiere decir que los viviera en contradicción. Hechos que yo no provoqué me situaron en la vorágine del bandazo. He tenido que defenderme hasta de mi propio sufrimiento. Eso me ha hecho independiente. La interpretación que se haga de los hechos de mi vida nunca me ha interesado y ahora viejo con más razón. *Pero los signos contrarios de mi vida no son los de un colaborador*

ideológico, son los de un poeta nada más. Mi encarcelamiento no fue político porque yo sentía afinidades con mis carceleros y los sentía con aquellos falangistas que eran mis compañeros de celda. Lo mío ha sido siempre contar con mi olvido, enmendar mis errores con nuevos errores. (Piedra, 1998, p. 90)
[Las cursivas son nuestras]

Pino vivió la Guerra Civil prisionero de una profunda contradicción. Y decimos prisionero no solo en sentido figurado porque su detención el de 1936 fue solo el inicio de una larga serie de entradas y salidas de la cárcel. Es solo una hipótesis, pero nos parece que esta vivencia que lo situó entre dos aguas, el hecho de ser demasiado lúcido como para tomar una decisión y sacrificar de sí mismo lo que fuera necesario por encontrar su propio espacio, marcó la construcción de su personaje en el mundo literario. Es por eso que Pino habla de vivencia de poeta y de contradicción de poeta: bajo la irresponsabilidad del personaje se esconde una profunda conciencia de la realidad y de la historia. En este caso, la imagen de poeta sirve para justificar la contradicción del hombre. Su condición de elegido le impidió elegir. Su condición de elegido le regaló el derecho a equivocarse por vivir en una realidad diferente: la de la poesía.

Una vez terminada la guerra cambiaron las tornas. Tal y como reconoce el mismo Antonio Piedra en la última edición de las Obras Completas del poeta y dejando fuera *Espesa Rama* de la etapa de posguerra, a partir de los años cuarenta tuvo lugar un retorno a “un cauce de sosiego y sonoridades clásicas” (Piedra, 2010a, vol. I, p. 20). Esta segunda etapa recibirá el nombre de *Curso*, nombre que muy guillenianamente dará unidad a los libros publicados durante los casi veinte años que van de 1940-1959. Así resumirá Piedra esta evolución:

Aunque a veces larvado y otras explícito, lo cierto es que aquel ambicioso proyecto vanguardista de los años treinta queda aquí sumergido en una lírica que recuerda a Juan Ramón y muy pegada a la tradición clásica con una riquísima variedad formal de canciones, prosas poéticas, versículos, sonetos,

octavas y todo un amplísimo elenco de metros de arte mayor y menor. (Piedra, 2010a, vol. I, p. 20)

Toda una “vuelta al redil” o aceptación de las normas estéticas de su época. Nos encontramos con un poeta que, aparentemente, vive aislado del centro de la Cultura pero que acepta la forma clásica y la influencia generalizada de Juan Ramón (cfr. Rubio, 1983). Es un retorno que, eso sí, en el análisis de algunos sonetos de *Espesa Rama* o de *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, se podrá leer con las oportunas matizaciones. Pero un retorno al fin y al cabo al canon que le impone un sistema que, como autor, lo tiene anclado en la periferia. Obsérvese que de la lectura que hace Piedra se puede deducir la clásica concepción de la poesía como oficio, como trabajo que merece un reconocimiento por parte de la sociedad establecida. Algo así reconocerá el mismo Mario Hernández en el Prólogo a la reedición en los años 80 de *Vuela Pluma*, parte del cual había formado su segundo y ya inencontrable libro *XXV Canciones del Sol* (cfr. Ortega, 2002a, p. 62), al comparar su trayectoria con la de otros autores que sí gozaban de un puesto en el centro:

Por otro lado, la exaltación de tono surrealista de *Méquina Dalicada* desemboca en la contención y en la levedad –sonetos y canciones–, dentro de una línea de expresión que ofrece un evidente paralelo con la seguida por otros poetas de la misma generación, de Miguel Hernández a Leopoldo Panero o Luis Rosales. No importa ahora señalar las obvias diferencias, mas sí un aspecto de la singularidad de Francisco Pino: la reducida tirada de sus libros, publicados en ediciones de autor, apenas rebasaron un ámbito próximo a lectores amigos. *Circunstancias y deseo propio* impusieron al poeta la atracción de la sordina, el susurro de la palabra, que espiritual y sensiblemente se abismaba, distante aquel decir de los sucesos inmediatos de la historia. (Hernández, 1982, p. 12) [Las cursivas son nuestras]

Siguiendo ahora la teoría de los polisistemas de Even Zohar, tan relacionada con la semiótica de la cultura de Lotman (cfr. Even Zohar, 1999, pp. 22-52), nos encontraríamos con un productor que realiza sus productos siguiendo las normas sancionadas por las Instituciones culturales dominantes de la época y que, indirectamente, acepta el repertorio de obras que dicha institución impone como canon. El problema reside en que esta obra cuenta con pocos consumidores, al contrario de lo que sucede con las de los otros autores con los que se compara. Se trata de una solución de difícil salida que, tanto el autor como la crítica a él asociada, intentarán resolver a través del conceptos como humildad, de la predicación de la estancia voluntaria en el exilio y de un muy vanguardista o aristocrático desprecio a la Institución cuyas normas –a saber y muy someramente: metro clásico, claridad, confesionalismo biográfico- se aceptan.

Pasados los años, diferente será la actitud de Pino con respecto a las normas dominantes de la Poesía Social dominante desde principios de los años cincuenta hasta su crisis entrados los sesenta (cfr. Lechner, 1980, pp. 213-231). El compromiso civil de Pino, que se materializará en su siguiente etapa, se entiende de una forma radicalmente diferente al de raíz machadiana que concebía la poesía como palabra en el tiempo y que primaba el contenido sobre la forma, la comunicación sobre el conocimiento, en una dicotomía peligrosísima. Pino hará suyas las críticas que se hicieron a este movimiento (Lechner, 1980, pp. 222-224, Carnero, 1983, pp. 46-47): degeneración del lenguaje a la categoría de mero instrumento al servicio de un contenido testimonial, pérdida de efectividad ideológica a través de su convencionalización y reducción de un instrumento de lucha a producto de consumo solo dentro de los cenáculos literarios. La apuesta por el conocimiento del vallisoletano será tan entusiasta que no dudaremos en situar sus teorías sobre la escritura poética dentro de la órbita de José Ángel Valente. No hay espacio para esta temporalidad machadiana, esta subordinación de la poesía a unos fines externos en la poética de Pino. Todo ello a pesar de la amistad personal con algunos miembros de la estética dominante:

-¿La poesía debe ser comprometida?

-No. Yo era muy amigo de Rafael Múgica (Gabriel Celaya) y me gustaba llamarle así. Múgica encontró en la poesía comprometida un camino. A mí no me sirve. La poesía solo tiene el valor de ser poesía. Lo primero es ser poesía. (Antuñano, 2000, 22 de enero, p.52)

Si partimos de que el seudónimo es un ropaje más que cubre al hombre cuando entra en ese teatro que es el campo literario, nos encontramos con un auténtico “desenmascaramiento” de una estética. Eso sí, de un desenmascaramiento que se realiza a través del uso de otra máscara: una lectura esencialista del trabajo poético. De las palabras de Pino se deduce que consideraba el movimiento de la poesía social más como una especie de movimiento “escenográfico” que como una tendencia poética. Pero Pino, como ya hemos dicho no será refractario al compromiso: una vez superada la época de la poesía social desde finales de los años 60 hasta bien entrados los 70, entenderá el compromiso social en su segunda etapa⁸ como una crítica radical a los lenguajes de la sociedad establecida y a sus construcciones culturales.

A todo esto hay que añadir que a lo largo de estos años dominados por la norma estética de la primera y la segunda generación de posguerra, Pino también sabrá dar una impronta personal a su obra y escapar así al mero epigonismo. Podríamos cifrar su aportación principal en este momento en dos vertientes: la voluntad de crear mundos estables en una poesía religiosa de estirpe claudeliana, a través de una paradójica fe de raigambre cuasi heideggeriana en la palabra poética y, por otro lado, en el deseo de otorgar trascendencia a la contemplación del paisaje castellano con su realización en el lenguaje del poema.⁹ A todo esto podríamos añadir también una poética de la *cortedad del decir* que se alternará con la citada ilusión de un lenguaje motivado en la poesía religiosa y la pervivencia de varios elementos de poética vanguardista dentro de los moldes métricos y retóricos más arriba descritos. Todo ello bajo la siempre presente consideración del poema como vía de conocimiento interior.

⁸ Véase el capítulo *El abandono de la palabra como ética*.

⁹ Para mayor claridad, cfr. los capítulos *Mitologías del silencio* y *La invisibilidad del paisaje*

Y aquí es donde llegamos a otra de las claves para comprender mejor el exilio de Pino en el Pinar de Antequera. En esta oposición comprometido/no comprometido, arraigado / desarraigado -o por decirlo con el nombre de dos revistas que se han usado para caracterizar históricamente a la primera generación de posguerra: *Garcilaso/Espadaña*- no hay sitio para un arte que ponga en cuestión el lenguaje que tesis y antítesis aceptan sin rechistar. Así, la vanguardia quedará fuera, como elemento externo, como negación de lo establecido por el polisistema de la poesía española de la época. En palabras de Méndez Rubio, nos encontramos con la “invisibilidad” como estrategia de neutralización (Méndez Rubio, 2004, p. 44). Así lo demuestra el carácter marginal de los dos movimientos que en la época marcaron un contrapunto por su interés por el lenguaje y la experimentación: la aventura vanguardista del *Postismo* de Carlos Edmundo de Ory y la poesía pura practicada por el grupo *Cantico* de Córdoba (cfr. Debicki, 1982, p. 5).

Así que, en el caso de Pino, aquella producción que se formará desde ese afuera caótico (cfr. Pozuelo Yvancos, 1998, p. 225), es decir, su producción vanguardista, crecerá en la oscuridad sin encontrar espacio editorial hasta pasados muchos años. Si añadimos a esto la ya citada sequía de publicaciones hasta bien entrados los cincuenta, podremos entender mejor su tenaz ausencia en todas las antologías de la época, con excepción de *La generación poética de 1936* que publicó Luis Jiménez Martos ya en 1972, coincidiendo con una etapa posterior en el desarrollo del poeta.

Entre la escasa recepción crítica que recibió su obra durante estos años destaca la crítica que su amigo Francisco Javier Martín Abril publicó en *La Vanguardia* en 1957. Y resulta significativa ya desde el propio título elegido: “Vida de poeta”. Y la citamos porque en ella vemos cómo comienza a configurarse el personaje que hemos descrito en la primera parte de este trabajo. Y también se ve nítidamente cómo esta condición va de la mano con la interpretación de la poesía que escribe:

Este hombre que está en la altiplanicie de la vida y que vive refugiado y aislado en los pinares de Castilla, se ha empeñado en hacer vida de poeta, de auténtico poeta. Y lo ha conseguido. ¿De poeta o de anacoreta? Para un hombre juvenilmente maduro, que para mí es uno de los más profundos y *sinceros* poetas españoles., no existen las tertulias, los cabildos intelectuales, eso que se llama vida social [...] Y de vez en vez publica un libro de versos deliciosos no en edición para la colectividad, sino para los amigos. Le molesta que se hable de él, le molestarían las críticas elogiosas. Mi amigo es un caso. (Martín Abril, 1957, 31 de enero, p. 5)

El texto se sostiene sobre una curiosa contradicción: la vida del poeta que se aísla para buscar el conocimiento tiene como consecuencia la aceptación de la estética dominante en ciertos cenáculos poéticos de la época: forma clásica, “serenidad” de la escritura. El poeta busca la verdad y se hace clásico. La estética dominante queda así identificada con la verdad y el aislamiento de Pino queda en cierto modo relacionado con algunos grupos poéticos de los que no forma parte. Aunque, para nosotros, *Vida de San Pedro Regalado. Sueño* sea un libro aparte, una excepción dentro de la tendencia general de la poesía religiosa de la época. Dice así Martín Abril:

Francisco Pino –este es el hombre- fue uno de los impulsores del movimiento poético de vanguardia en España. De la mano con José María Luelmo funda revistas líricamente revolucionarias. Pero poco a poco Francisco Pino fue refugiándose sobre sí mismo y a la vez serenándose, haciéndose clásico. Busca la verdad en la vida y en la poesía. Y encuentra la verdad. Francisco Pino es hoy un poeta místico. En Puente Duero escucha las campanas del alba y canta. (Martín Abril, 1957, 31 de enero, p. 5)

La experiencia vanguardista de Francisco Pino es entendida como una especie de sarampión, como una enfermedad pasajera que el aislamiento y la meditación curaron hasta llevarlo a ese clasicismo que implícitamente se entiende

como única vía para acceder a la verdad. Es lógico que se tenga esta consideración de la vanguardia, visto que se trata de una práctica cuyo objetivo es poner en duda los lenguajes establecidos. Algo en contradicción con la poesía de aceptación que usaba lenguajes consolidados, que creaba mundos estables. Un hecho que el ya citado *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, a pesar de sus innovaciones, no ignorará en absoluto.

En otro artículo de 1965, Martín Abril reflexionará sobre esa doble vida que tiene que llevar el poeta en la sociedad contemporánea y sobre la que se articulan la persona y el personaje de Pino. Esta contradicción entre poesía y existencia burguesa se resolverá a través del desprecio de la segunda como realidad accesoria y de la consideración de la primera como vía de contacto con la verdad, con la visión que hace del artista un ser diferente:

El poeta vive en la realidad. Bueno, vive en la realidad durante el día. Hace el poeta su jornada de trabajo ordinario como un trabajador cualquiera, aunque de cuando en cuando, en las rendijas de su trabajo material, se escape a pájaros, a luces, a ventanas, a escalofríos de poemas.

Luego, al declinar la tarde, el poeta coge su coche y se marcha, ya desprendido de la ligaduras sociales a su refugio del pinar. Es entonces cuando el poeta se entrega a la vida del hogar, que hace compatible con la vida, alta y luminosa, de su poesía. (Martín Abril, 1965, 30 de octubre, p. 11)

Las características de la máscara que Pino hará suya en la comedia literaria, tan estrechamente relacionadas con su habitus, el lugar marginal que le tocó ocupar en el campo literario y sus disposiciones personales están claramente esbozadas. Sin embargo, el personaje se encontraba todavía en fase de formación. Durante todos estos años sí que intentó, no sabemos con cuánta timidez y de forma que nos parecería hoy en día contradictoria, mejorar su situación en el campo literario. El mejor ejemplo es el recurso a esos premios que siempre denostó con violencia tanto en sus declaraciones como en sus poemas. Y resulta lógico que así ocurriera, que buscara reconocimiento institucional, visto el

proceso de adaptación a ciertos aspectos de la estética dominante que tuvo lugar después de la guerra.

Así, en 1957 encontramos la noticia de que *Vida de San Pedro Regalado. Sueño* había quedado como último finalista del Premio Ciudad de Barcelona de 1956, premio que se llevaría Jaime Delgado (1957, 27 de enero, p. 9; Montaner, 1957, 27 de enero, p. 55). Todo esto tiene muchos puntos en común la experiencia de otros poetas “aislados”, como José María Fonollosa, que, a pesar de su ostracismo y su ostensible desprecio hacia el mundo literario, probaron suerte –sin tenerla- en la ruleta de los concursos, apuntando, eso sí, solo a los más prestigiosos. Esto también nos informa de que la estética de Pino en los años cincuenta no estaba tan lejana de la de sus contemporáneos como pudiera, en un principio, parecer. Y, aunque estemos hablado de futuribles, nos atrevemos a postular, vista la calidad de su obra posterior, que la imagen de Francisco Pino en el mundo literario sería distinta a la que se acabó consolidando si las votaciones finales hubieran estado de su parte en un certamen tan prestigioso.

En la siguiente etapa del poeta, la definida por Esperanza Ortega como *Cadozo* y que hace durar desde 1968 a 1978 (Ortega, 2002a, p. 80) -y por el último Antonio Piedra simplemente como *Crisis* y que hace iniciar a partir del año 1960 (Piedra, 2010a, vol. I, p. 21)-, nos encontramos con una mayor tensión dialéctica entre su ex-centricidad y el centro del campo literario, que Antonio Piedra sustancia en un entendimiento más cabal del mundo de la edición y una mayor apertura comercial de su obra (Piedra, 2010a, vol. I, p. 21). Apertura social y comercial que se concreta en la frecuentación de la tertulia de la librería anticuaria Relieve y en un cierto alineamiento -considerado siempre con muchísimas reservas- con los movimientos de neovanguardia que cristalizaron en la época.

Quizá la lectura más lúcida sobre la irrupción de la experimentación de raíz vanguardista, de la ruptura casi como principio estético regente –y su posterior caída- como mejor explicación de las consecuentes elecciones estéticas de Francisco Pino, sea la que plantea Antonio Méndez Rubio en la introducción de su *Poesía'68*, siguiendo a Buckley. La vanguardia apareció en España como

una serie de “proyectos” de transición, como un reflejo de un anhelo utópico que acabó por ser de lo que pudo haber sido y no fue. Este tiempo nuevo que se abrió entre 1968 y 1978 –obsérvese la similitud en las fechas con la periodización de Esperanza Ortega- estaba lleno de dudas, esperanzas y expectativas. Se trataba de un tiempo de transición en el que la mirada estaba más puesta en los desafíos del futuro que en las lecciones del pasado y esta situación se dio a lo largo y ancho del continente europeo (Méndez Rubio, 2004, pp. 20-25).

En España, podemos hablar casi de una retórica de la ruptura con la heterogeneidad de estéticas que se plantearon durante estos años, claves para la emergencia de Francisco Pino dentro del campo literario. Nosotros nos detendremos en tres: la poética del silencio, el advenimiento de los movimientos de neovanguardia en nuestro país y la revolución en las normas estéticas del campo literario que supuso la estética *novísima* con la conocida antología de José María Castellet como norma dominante en contraste con una poesía social en las últimas¹⁰.

Los *novísimos*, a pesar de haberse mostrado tan heterogéneos estéticamente a lo largo de los años, son buena prueba de la voluntad de cambio de la época con su reivindicación de las vanguardias históricas, en particular en lo que tienen de reflexión sobre el mismo lenguaje, y con la adopción de un cierto imaginario cultural y de una sensibilidad *camp* (cfr. Castellet, 1980, pp. 302-303, cfr. Carnero, 1983, pp. 50-53). Esta voluntad de cambio puede deberse a que, como ya hemos señalado, se trataba de una época con la vista puesta en el futuro en la que los jóvenes poetas se desentendieron tanto de la presencia histórica de una dictadura agonizante como de los viejos esquemas de la lucha antifranquista (García Berrio, 1989, p. 13).

Una consecuencia lógica de lo expuesto es la importancia que dentro del grupo alcanzará una concepción de la poesía como *conocimiento* que se sustanció

¹⁰ Emilio Quintana juzga que el advenimiento de los *novísimos* obedece a motivos de naturaleza socioeconómica como es la modernidad progresista de Barcelona, ciudad de lanzamiento de la Antología, y su condición de foco de poder literario. A esto habría que añadir el sorprendente efecto mediático que habían tenido las polémicas poéticas en los medios de comunicación de la época (cfr. Quintana, 1989, p. 135).

en una práctica extensísima de la llamada *metapoesía*. Es decir, en la creación de poemas que constituyen una reflexión sobre su propio estatuto y que sin perder su condición poética la disimulan, la disfrazan bajo el uso de un lenguaje de corte a veces científico, enfrentando al lector un nuevo modo de conocer. El poema estaría simultáneamente en dos niveles: el de su condición de poema y el de su condición de reflexión (cfr. Sánchez Torre, 1989, pp. 25-26). Se trata de una fase muy ligada al discurso de la crisis. Cuando una estética entre en crisis se cuestiona a sí misma y, por tanto, reflexiona sobre sí misma como modo de redescubrir sus propias posibilidades (Sánchez Torre, 1989, p. 28). Es un tipo de poesía que Pino, coherentemente con una poética sustentada sobre el conocimiento y la persecución de una esencia inalcanzable, también practicará de forma habitual a lo largo de toda su trayectoria. Sobre todo en la reflexión sobre la poesía como manifestación de la “cortedad del decir”, el entendimiento del poema como un pálido reflejo de una experiencia irreductible al idioma (Sánchez Torre, 1989, p. 26).

A pesar de su lejanía con respecto a los novísimos, quizá el siguiente testimonio de Justo Alejo nos pueda servir para hacernos una idea del ambiente que se respiraba en la librería Relieve -donde se situaba la tertulia literaria frecuentada por Francisco Pino en los años sesenta y setenta- y, por extensión, en todo nuestro país, y que anunciaba la situación que acabamos de describir:

Era un tiempo malherido; de mentira... de silencio... de penitencia... de ¿INCIENSO GUARDAR? Deseos y gozos apenas inventados nos miraban al bies. Éramos NÁUFRAGOS COLINDANTES; charlábamos por costumbre sobre *imposibles indicios de oro en el horizonte*. Y viajábamos en el fondo de la noche a merced de un OLEAJE DEVASTADORAMENTE OCASIONAL. Deriva fácil y premonitoria hacia la “CANTATRIZ” CALVA sin la ternura de Charlot. ORÁBAMOS POR NOSOTROS ¿MISMOS? en medio –*en miedo*- de aquel caudaloso desamparo. (Alejo, 1992, p. 13)

Todo en este texto con las variadas referencias a un imaginario cultural extranjero con Ionesco incluido, los juegos tipográficos con la materialidad de la escritura que se concretan en la abundancia de mayúsculas y cursivas que apelan a una insuficiencia del lenguaje hablado y esas miradas que siempre apuntaban al futuro, nos habla del carácter transitorio, de la voluntad de ruptura y fuga o peregrinación hacia el futuro de la época.

Todo esto justifica que, tanto en la antología de Castellet como en las numerosísimas que la siguieron, se insistía de forma casi machacona en el discurso de la “ruptura” con el pasado, de tal forma que este concepto se transformó prácticamente en un producto de consumo cultural que abonó el retorno a un nuevo clasicismo a partir de finales de los años 70 (Méndez Rubio, 2004, p. 25). Es desde estas coordenadas desde donde tenemos que entender el comportamiento de Pino en el seno del campo literario del que formaba parte, que tuvo como *toma de posición* la producción de su obra más experimental y arriesgada, en la que pasó del poema visual a los libros sin palabras, compuestos solo de páginas troqueladas, de *El mundo de los agujeros*. Para entender bien su actitud y su perfecta lectura del contexto que le rodeaba, basta recordar las declaraciones del poeta, repetidas hasta la saciedad, en las que confesaba que se estaba “agusanando” y en las que plantea una concepción de la poesía como protesta, como crítica a la sociedad establecida, empezando por el mismo lenguaje. Citamos la transcripción de Esperanza Ortega:

Aunque hubo un tiempo en que sentí que me estaba “agusanando”. Tenía que revolverme contra la molicie, no me salvaba ya la soledad. Fue cuando publiqué *Textos económicos* (1969) y mucha gente se asustó. En la poesía hay una parte oscura, como en la luna, con su fase menguante. Parece oscura, pero su resplandor permanece intacto tras la sombra. Es un misterio. Había que escribir también mirando hacia lo de abajo, protestar y reírse de todo, sobre todo del poeta convencional, de ese personaje que escribe versos mientras el mundo se deshace. Había que internarse por otro camino. La poesía no se

consigue, se persigue. Hay que tachar el verso, perseguir el hallazgo hasta lo desechable, en la basura, en el antipoema. (Ortega, 2010, p. 9)

Se trata de unas declaraciones que casan perfectamente con el signo de los tiempos. Es decir, esta situación llevó a Pino a plantear una concepción crítica de la escritura, como ataque a los fundamentos de los discursos establecidos a través del uso de procedimientos de composición de naturaleza inestable, estrechamente relacionados con las vanguardias históricas, y a plantear una imagen del poeta separada radicalmente de la convencionalidad: el poeta, como no podía ser de otra forma, es aquel que rompe todo, el que destruye, empezando por su mismo lenguaje. De esta forma, la imagen de poeta romántico entendida como elegido radicalmente separado de cualquier institucionalización será de gran utilidad. Esto encaja perfectamente con la concepción de la escritura vanguardista como el signo de una utopía nunca realizada, entendida como persecución, como destrucción de conceptos institucionalizados, empezando por el de la subjetividad (Méndez Rubio, 2004, pp. 35-43).

Ahora bien, el problema que se planteará para Pino será el de conciliar su nueva postura estética con las elecciones del pasado, con las que entraba en abierta contradicción. Y con su vida fuera de la mascarada literaria, que ya hemos visto que se cifraba en los signos de una apacible existencia burguesa. Esto hará que sea necesario caracterizar a Pino como un personaje que más que tomar decisiones es capaz de mirarse con serenidad en el espejo de la contradicción porque se encuentra más allá de las oposiciones binarias. Así, Antonio Piedra construirá con Pino un personaje que no toma decisiones, que no cambia su vida, sino que seduce con una especie de magnetismo donjuanesco a aquellos que sí lo hacen. Algo en cierto sentido relacionado con la lectura de la existencia del poeta durante la Guerra Civil. Así podríamos leer esta crónica del primer encuentro entre el poeta y el crítico:

Pino tenía entonces sesenta y cuatro años y estaba en posesión de esa plenitud que da la madurez cuando se dominan los recursos de la vida. Tenía una voz

potente, de modulaciones escénicas, que iba cambiando de registro conforme el escaso público se quedaba pasmado ante las palabras deslumbrantes que caían en la sala como una cantinela bien templada. *Su figura aristocrática, y de dandi bien conjuntado cuyos modales rezumaban pulcritud, contrastaba con aquella audiencia de izquierdistas que lucían sus mejores intenciones. Al final, cuando el diálogo desveló lo que los poemas constreñían, el Pino iconoclasta y ácrata acabó por conquistar las contenciones del protocolo parlamentario y poético de la audiencia.* Aquello fue para mí un acontecimiento porque la palabra de Pino creaba una atmósfera enajenante. Pero había algo más que temperatura, cuando le permitías la escucha estabas perdido porque entonces desplegaba sus trampas y trallazos con un puntero inmisericorde (Piedra, 2010b, 1º de febrero) [Las cursivas son nuestras]

Pino queda como un pez fuera del agua, pero es en su diferencia con respecto a los demás, en esa especie de dandismo magnético, donde reside la fuerza que da al poeta la prosa del crítico. Esta especie de caracterización baudeleriana permite que la audiencia perdone al poeta ese atractivo que representa aquello contra lo que se lucha. Esto se consigue a través de la caracterización de Francisco Pino como un seductor extraviado en el ámbito de una kierkegaardiana inmediatez (cfr. para un resumen de la imagen de Don Juan en Kierkegaard, Cañas, 2008, pp. 21-27). Estaría perdido en lo que Kierkegaard denomina “el camino del vértigo” y como personaje se caracterizaría por su gran capacidad de manipulación. Y, siempre a la sombra del filósofo danés, se convertiría en una especie de máscara más atenta a los beneficios inmediatos de la seducción que al salto cualitativo que supone su abandono a favor de una vida ética cuya último estadio sería la consecución de una relación directa entre hombre y Dios (cfr. Cañas, 2008, p. 27-32).

Esta caracterización será una constante en la lectura que hará Piedra de Pino y de su biografía. De tal forma que Pino se hará sinónimo de la tensión inherente al mito. Ya ha aparecido así en el momento en el que hemos comentado el papel de su mujer en su caracterización biográfica. No creemos equivocarnos al

afirmar que aquí nos encontramos con otra característica del poeta de la modernidad: una vivencia religiosa atormentada por el placer del pecado, la culpa y la recaída. Una vivencia religiosa heterodoxa que ondula entre el placer y la agonía, que se caracteriza por la angustia existencial (cfr. Calinescu, 1991, pp. 67ss). Así lo prueba el siguiente testimonio del poeta reproducido por el mismo Antonio Piedra:

Por lo tanto, yo no he estado informado por el sentido de Dios, *sensu stricto*; yo he estado informado por el sentido del pecado, en sentido absoluto, que es algo mucho más dinámico y terrible. Yo, desde niño, con esa sensación llegaba a sentir la perspectiva de la brevedad de una manera inmediata, pero un brevedad que me lanzaba, misteriosamente, al infinito. (citado en Piedra, 1998, p. 66)

Heterodoxia radical que, en cierto sentido, podríamos relacionar con una vivencia, no de la muerte de Dios en la Modernidad, sino de sus consecuencias. A pesar del catolicismo defendido a capa y espada por el poeta, su primer contacto con la trascendencia se resume en la angustia del pecado. Y al igual que su trato erótico con los demás, así será su trato con la poesía, tal y como es previsible en una poética de estas características. Así, podemos decir que la actitud del poeta tal y como nos la presenta Antonio Piedra queda salvada en este contexto. Veamos qué es lo que dice el poeta en su discurso “El premio en su fiel” en el que se entiende la poesía como gozo radicalmente diferente de los supuestos placeres del trabajo burgués y también como vaivén entre los polos del pecado y del arrepentimiento:

No he trabajado nunca. He gozado en los momentos de entrega a la poesía de una manera muy parecida a la erótica. En mí la poesía ha tenido una carga de erotismo muy marcada. En el momento, satisfacción; pasado el momento, el ansia de pedir perdón a los demás por lo ocurrido y el arrepentimiento de aquel suceso si inevitable, inútil. Insisto: creo yo que al poeta como al santo

les disgusta el premio, puesto que ni uno ni otro, con su actitud, buscan un premio. (Pino, 1990b, p. 23).

Texto que podemos relacionar sin duda con la actitud contradictoria que el poeta mostró a la hora de narrar su experiencia vital en la Guerra Civil, por ejemplo. Texto que también podemos relacionar con ese rechazo siempre contradictorio, siempre en tensión estructural con el reconocimiento social que caracteriza a este tipo de poética. Y, por último, con la vivencia dolorosa del Cristianismo marcada por los placeres de la culpa más que por los de la fe. En el tercer capítulo profundizaremos en las características de la vivencia religiosa de nuestro poeta.

Siguiendo a Lotman (cfr. Pozuelo Yvancos, pp. 226ss) podemos aquilatar mejor la aportación de Pino en este periodo si tenemos en cuenta la idea de que entre el centro y la periferia de un sistema cultural no se dan relaciones estables, sino que existe un dinamismo de intercambio. A esto hay que añadir que en la periferia, por la poca necesidad que existe a la postre de respetar las normas establecidas, hay una mayor creatividad en la producción de textos y en el inevitable cuestionamiento de los códigos establecidos. Y en el trasvase al centro de esta creatividad reside una de las claves necesarias para entender la vitalidad de una cultura. En este sentido, creemos que, llegado el momento, la obra que Pino había producido en soledad adquirió un significado que habría sido inesperado algunos años antes, que la libertad que le había donado su posición periférica empezó a tener un peso concreto, empezó realmente a acumular capital simbólico en esos días de cambio. A todo esto hay que añadir que el caso de Pino no fue ni mucho menos aislado en esta época. Así, en particular en la órbita de la poesía experimental, con el cambio de las tendencias estéticas, muchos autores que se habían visto abocados a la vida en la periferia. o incluso en el exterior de la Cultura. salieron a la luz. Así lo declara uno de los animadores de los movimientos de neovanguardia españoles, Fernando Millán:

Mientras que ellos han permanecido aislados, marginados y olvidados en los cincuenta, la oleada vanguardista de los años sesenta les pone en candeleros y, sobre todo, les anima. *Hay que entender lo duro que es para un artista trabajar en silencio, por mucha vocación marginal que se tenga.* La aparición de una nueva generación vanguardista dota de un significado a la obra de esta gente. (Millán, 1998, p. 31) [Las cursivas son nuestras]¹¹

De hecho, la idea del genio que salía a la luz después de haberse dedicado en exclusiva a su arte y tras un largo periodo de ostracismo fue utilizada en la presentación de Pino en los medios de comunicación. Así, por ejemplo, José Jiménez Martos subraya en octubre de 1976 que Pino jamás había leído en Madrid y que en sus jornadas de poesía debutaría¹² recitando poemas que nadie había escuchado hasta aquel momento (Trenas, 1976, 14 de octubre, p. 40). Por todo ello, creemos que Pino intentó aprovechar como ventaja esta condición de poeta secreto, de poeta que se aísla porque los tiempos no son propicios y que vuelve a reaparecer cuando termina la tormenta con una obra de naturaleza casi profética. En particular, creemos que es una condición indispensable para entender sus difíciles relaciones con los movimientos de neovanguardia que nacieron y se desarrollaron desde los sesenta hasta el final de los setenta.

El nacimiento de estos movimientos, a partir de *Problemática-63* y gracias a la labor divulgadora de Julio Campal y a la “importación” de la poesía concreta a través de los trabajos de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate en la *Revista de cultura brasileña* y la continuidad que tuvieron con grupos como N.O, Zaj, Parnaso-70 o revistas como la burgalesa *Artesa*, se puede situar dentro de este contexto más general de apertura hacia el futuro y ruptura con el pasado, con el

¹¹ Situación tan común en la época que era permeable a la ironía. Así, Ignacio Prat, al caracterizar estos años, ironiza con humor: “Autores raros y olvidados reaparecen en Segovia, quince, cuarenta años después; se publica, en Editora Nacional, la edición crítica del *Necronomicón*” (Prat, 1982, p. 117).

¹² No será el único anuncio de primer recital que se hará. Así, en 1991, se anunciará de nuevo con motivo de su lectura en la Residencia de Estudiantes su primer recital “público” (*ABC*, 1991, 3 de noviembre, p. 18). Dejando de lado la mayor o menor pericia del periodista en la transmisión de la información, creemos que nos encontramos con la utilización del tópico del “poeta solitario” con motivos publicitarios.

carácter transicional de la época y quizá, al menos en sus inicios, con una serie de tímidos intentos de apertura del régimen hacia los movimientos artísticos que se estaban desarrollando en el extranjero (cfr. Villar, 1973). Es decir, se trata de grupos que responden perfectamente a las características de su tiempo a pesar de lo extremadamente limitado de su influencia (Rubio & Falcó, 1981, p. 53).

Era una serie de movimientos que se situaban bajo la bandera de lo “experimental” entendido como búsqueda continua de nuevos lenguajes, nuevos modos de expresión más acordes con una nueva sociedad. Esta experimentación trae como consecuencia el tan traído y llevado derribo de construcciones culturales estables (García Sánchez & Millán, 2005, pp. 15-16). Asimismo, “recogerá” el testigo de las vanguardias históricas y tendrá como objetivo, a juicio de ambos autores, “hacer hincapié en el origen material de la poesía (producto de las posibilidades combinatorias y el uso atípico del lenguaje y se encamina a las leyes objetivas que rigen tal utilización” (García Sánchez & Millán, 2005, p. 16). La poesía se entenderá como una aventura continua hacia lo desconocido (Millán, 2009, pp. 14-15). Y esta experimentación se verá como un trabajo en los límites de lo comunicable, en la frontera misma del lenguaje (cfr. Millán, 1998, pp. 91ss).

Las afinidades estéticas con Pino serán más que casuales y la influencia en parte de su obra de movimientos como la poesía concreta, el letrismo o la poesía visual, será fundamental. Sin embargo, hay que volver a recordar que la relación que tuvo el vallisoletano con los movimientos de neovanguardia “oficiales” fue, como mínimo, problemática. En un principio, hubo una adhesión sorprendente que, como señala Fernando Millán, lleva al poeta a etiquetar su libro *Solar* como libro N.O. sin informar para nada a los componentes del movimiento (Millán, 1998, p. 60). Es decir, nuestro poeta secreto intenta quizá con excesivo entusiasmo subirse al tren de las neovanguardias salvando las diferencias generacionales a través de la comunión de estéticas. Pero no todo será agua de rosas. Así, tras una etapa de colaboración con estos grupos a través de las llamadas “carpetas”, revistas editadas por el mismo Francisco Pino por las que pasaron la mayor parte de los autores españoles de neovanguardia -Carpeta Amarillas (1971), Carpeta Blancas (1975), Carpeta Grises (1976), Carpeta Verdes

(1978)-, se produce el divorcio con la no inclusión de nuestro poeta en el principal producto de la neovanguardia española: la antología *Palabras en libertad* (1975). Como señala Mario Hernández, se trata de un olvido anómalo (Hernández, 1978, p. 58) que el mismo Fernando Millán, antólogo junto a Jesús García Sánchez, explica en los siguientes términos:

La selección de autores de este libro es algo que me causó problemas, evidentemente por las exclusiones. Por ejemplo. Alfonso López Gradolí dejó inmediatamente de hablarme. Francisco Pino, que estaba encantado con el asunto de la antología, me enviaba todas las semanas un sobre con poemas nuevos para que yo pudiera elegir. Cuando le escribo para decirle que estábamos revisando todo el proyecto, porque nos habían quitado noventa páginas de lo acordado inicialmente con la editorial, lo toma como una advertencia de exclusión y contesta a vuelta de correo diciendo que se lo ha pensado mejor y que ya no quiere participar en la antología. En los veinticinco años que han pasado desde entonces, esa historia no ha dejado de perseguirme. (Millán, 1998, p. 63)

No sabemos qué versión de los hechos es la correcta. Lo que está claro es que la ausencia de Pino fue como mínimo llamativa al ser durante estos años uno de los principales animadores y productores de la escena neovanguardista española. A partir de entonces, el poeta empezará a publicar sus colaboraciones de poesía experimental de forma mayoritaria en revistas extranjeras (Piedra, 1995, pp. 14-15). En una entrevista con Antonio Piedra, con motivo de la publicación de *SIYNO SINO*, el poeta apelará de nuevo a esa imagen esencial de elegido solitario para justificar esta separación:

A. Piedra: El cuidado que usted tuvo en no vincularse a los grupos de vanguardia que surgieron en España a partir de los años sesenta

F. Pino: ¿Cómo iba a unirme a los grupos de vanguardia? Yo quise ser mi propia vanguardia, huía de todo apiñamiento defensivo. Me había creído

siempre mortal contra el sentido de mortalidad de los románticos. Por otra parte, aquellos grupos eran deleznable apenas formulados. (citado en López Gradolí, 2008, pp. 210-211)

Salta a la vista el lógico resentimiento que se oculta tras estas palabras. No debemos olvidar que Pino era un autor que había llegado con una edad relativamente avanzada a la fase de *reconocimiento* después de largos años de trabajo en la sombra. Se trata de los años en los que Pino está comenzando a crear esa identidad pública que hemos descrito en el primer capítulo y en los que –no podemos salir del terreno de la hipótesis– buscaría los frutos de una serie de *tomas de posición* que si bien son arriesgadas resultan coherentes con las estéticas que están empezando a emerger. Estos frutos se concretarían dentro de un *campo de producción restringida* del que Pino forma parte. Particularmente dañina resultaría entonces la negación del reconocimiento por parte de los otros productores, que además serían su único público lector. No sabemos si fue por causa de esta batalla literaria o por error del periodista, pero Pino llegó a marcar en una entrevista la diferencia con respecto al resto de la neovanguardia española, al proclamarse inventor de la poesía visual a través de la experiencia mística de contemplación nocturna que comentaremos en el capítulo correspondiente. Realizó una toma de posición radicalmente excluyente con respecto a los otros poetas de producción vanguardista. La única verdadera poesía visual se correspondería a la práctica estrictamente personal de nuestro poeta. Del texto se deduce que todo lo demás queda fuera:

Yo inventé la poesía visual. En aquellos años, me decía: “Me estoy agusanando con la poesía tradicional, tengo que hacer algo”. E inventé esta poesía que luego se llamó visual. Paseaba por este pinar, miraba al cielo y veía que solo había pequeños puntos, que lo demás era un vacío. La inmensidad divina es el vacío y, en este sentido, agujero es la palabra de Dios. Con esta idea me puse a troquelar páginas, a hacer unos agujeros. Al final, elaboré un índice con una relación de los centímetros que tenían los

agujeros: tantos centímetros, tantos vacíos. Limitar el espacio fue el gran poema. (Antuñano, 2000, 22 de enero, p. 52)

Sin embargo, lo cierto es que, a pesar de las discordias, tenemos la impresión de que Pino no se aisló completamente del ambiente vanguardista en España. Así, es fácil rastrear exposiciones conjuntas con artistas con los que no rompió los lazos, como Felipe Boso, José Luis Castillejo o Joan Brossa¹³ en 1989, por ejemplo (*ABC*, 1989, 16 de septiembre, p. 47). En conclusión, tenemos la sensación de que Pino pasa de ser una especie de hermano mayor redescubierto de los grupos de poesía experimental a desmarcarse de ellos tras dolorosas incomprensiones¹⁴. Y para marcar las diferencias se usará como arma ese concepto de individualidad privilegiada que ya hemos analizado con cierto detenimiento.

Si seguimos dentro del ámbito de la poesía entendida como indagación, como aventura de conocimiento, no se hace difícil adscribir igualmente a Pino a la llamada Poética del silencio. No en vano, con Amparo Amorós, podemos fijar cronológicamente la configuración de la *poética del silencio* en estos mismo años (Amorós, 1982). No es casualidad porque estos tiempos son sinónimo de cuestionamiento de los fundamentos de la sociedad establecida, empezando por el propio lenguaje. Son sinónimo de exploración de sus límites.

Digamos por ahora, más que someramente, que se entiende el silencio como un elección ética ante el lenguaje barbarizado del mundo que nos rodea y se predica la existencia de realidades a las que el lenguaje es incapaz de poner nombre. Se busca un arte que critica sus propios medios de expresión. La palabra poética, más que decir, señalará o encerrará en el interior del significante una

¹³ Castillejo es un autor muy presente en *No importa qué idioma* y entre Pino y Brossa parece ser que hubo una larga amistad.

¹⁴ A todo esto nos parece conveniente añadir que el mismo Fernando Millán fue el comisario de la exposición de poesía visual celebrada en abril de 2010 en el Museo Pario Herrariano de Valladolid en homenaje a Francisco Pino y a Felipe Boso. A pesar de toda esta serie de polémicas, Pino nunca dejó de ser un miembro respetado en el campo literario de la poesía de neovanguardia. Para escuchar el comentario que hace Millán de la obra visual de Pino consúltese: ENCLAVE REVISTA (Productor). (2010, 19 de enero). *Francisco Pino y Felipe Bosso en la poesía visual*. [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=OFp9uIwcth4&feature=relmfu> [Consulta: 5 de julio de 2012]

especie de excedente semántico indecible. Amparo Amorós encuentra esta actitud ante el idioma, entendida como la afirmación implícita de una derrota -todo está dicho y la labor del poeta se reduce a hacer referencias a otros-, en gran parte de la producción de este periodo, incluso en el rico imaginario cultural novísimo. También lo encuentra en la misma poesía de la experiencia como medida de las capacidades del lenguaje para comunicarla (Amorós, 1989, p. 18-19).

Obras particularmente influyentes para la configuración de esta poética en nuestro país fueron *Las palabras de la tribu* de José Ángel Valente (1971) o *Lenguaje y silencio* de Ramón Xirau. De todas formas, es posible insertar el advenimiento de esta poética en un contexto internacional más amplio, tal y como demuestran los trabajos de George Steiner y Susan Sontag que usaremos en los capítulos siguientes¹⁵. Baste por ahora recordar que, entre las características del poeta defendidas por Francisco Pino se encuentra, como no podía ser de otro modo, la rebelión ante cualquier lenguaje establecido, algo que podemos relacionar fácilmente con la ya analizada idea de la poesía entendida como búsqueda o experimentación. Así en su conferencia *Hacia la poesía* no duda en decir que “Este poeta que colabora a engrandecer la majaderías de una sociedad y sus vergüenzas es un ser despreciable (Pino, 1986, p. 36). La práctica de Pino relacionada con la exploración de los límites de lo indecible está en estrecha relación también con su práctica más experimental en cuanto que esta se concreta en la búsqueda de nuevos lenguajes que, por un lado, puedan llevarnos más allá del nuestro, y que, por otro, pongan en discusión los lenguajes comúnmente aceptados por las sociedades del capitalismo tardío.

Siguiendo a Amorós (1991) esta estética encontrará su triunfo definitivo en los entre los años 1980-1984 para luego entrar en crisis ante el amaneramiento epigonal de sus últimos practicantes y la irrupción conservadora de poéticas “figurativas”, como la de la experiencia.

¹⁵ Quizá el estudio más completo sobre este tema en cuanto antecedentes y desarrollo sea AMORÓS, A. (1991). *La palabra del silencio: la función del silencio en la poesía española contemporánea a partir de 1969*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Incluye un pequeño estudio sobre Francisco Pino y la relación de su producción experimental con esta poética.

Para terminar con este apartado, tenemos que añadir que la adopción de esta estética por parte de Pino no estará ni mucho menos libre de contradicciones. De hecho, uno de los aspectos más interesantes de la obra de nuestro poeta será la adopción casi simultánea de una concepción de la palabra poética como ente motivado y suficiente para nombrar la realidad y la predicación de la insuficiencia del lenguaje. Quizá haya que decir que esta motivación está hondamente relacionado con lo que no dudamos en definir como la mitología del silencio: la ilusión de la existencia de un lenguaje puro que revelaba la verdadera esencia de las cosas al nombrarlas inocentemente por primera vez. Para entender mejor esta situación remitimos al capítulo *Alternativas al silencio: la palabra motivada*.

Esta década de aventura que empezó en 1968 terminaría al final de la transición democrática con una nueva vuelta al orden –al tradicionalismo, como justificación de la estabilidad que pretendía imponer la transición- y al despertar de soñadores (Méndez Rubio, 2004, p. 47), con la consiguiente caracterización de esta generación a través de conceptos como desencanto o infelicidad (Prat, 1982, p. 116). Y es justamente en 1978 cuando Pino cierra su producción más experimental y cuando llega el momento del reconocimiento: publicación de sus libros en la prestigiosa Editorial Hiperión y un fuerte apoyo crítico tanto en ámbito local como en el nacional, gracias a escritores y estudiosos como Antonio Piedra, Esperanza Ortega, Gustavo Martín Garzo o Miguel Casado, entre otros. Esta vez el aislamiento de Pino se transformará en una verdadera arma de supervivencia por los cambios que se están produciendo en el mundo poético. Desde mediados de los ochenta se ve cómo las normas dominantes del campo cultural empiezan a evolucionar hacia la figuración y hacia un cuestionamiento radical de las aportaciones de la vanguardia.

Así, Julia Barella (1998, pp. 13-18) habla de cuatro tendencias principales en la poesía española ya en los años 80: los continuadores de la estética novísima, la ya citada poética del silencio, un cierto intento de recuperación de la estética surrealista -con nombres como Blanca Andreu, Jorge Urrutia o Juan Carlos Mestre- y, por último, una tendencia a la que esta estudiosa da preeminencia y que constituye la llamada “poesía de la experiencia”, usando un

término tomado de Langbaum, o “poesía figurativa”, según etiqueta acuñada por José Luis García Martín. Para la Barella esta etiqueta englobaría toda la poesía de los años 90. Esta estética se caracterizaría por el uso de un yo poético que no se pone en cuestión tal y como sucedía en los poemas vanguardistas, una relectura de la tradición poética española, regreso al metro clásico y empleo de la ironía. Se usará un lenguaje que no se pondrá en cuestión a sí mismo con la intención de salvar al público. Como veremos en otro momento, la práctica vanguardista quedará afuera, será esa otredad que necesita todo polisistema para sobrevivir. La vanguardia será descalificada, se volverá –de nuevo- invisible (Méndez Rubio, 2004, pp. 50-54).

Vista la situación, asistiremos más que nunca al afianzamiento de esta imagen de poeta solitario, o, como ha sido definido por Hermans (2006), *rara avis* en el panorama poético español. Su aislamiento entendido como anarquía liberadora, su defensa de conceptos como novedad u originalidad ligados de forma irreversible a la poesía le daban patente de corso para la creación de una de las obras más personales de la poesía española del s. XX, sin preocuparse –ahora no- de los movimientos normativos del polisistema literario. Podemos hablar de una posición central en el mismo, de la presencia de parte de sus obras en el canon pero de una negación de la influencia de las mismas por parte de la estética dominante.

Esta posición central se sustanciará desde el ámbito nacional hasta el internacional: en 1989 recibirá el Premio Castilla y León de las Letras; en 1990 se publicarán en cuidadísima edición sus obras completas de “poesía discursiva” bajo el título de *Distinto y junto*. La crítica que Andrés Trapiello publica en ABC sobre esta edición ya nos informa de un poeta perfectamente consagrado, inmune a las asechanzas del mundo literario porque le protege, a juicio del autor, ese hermanamiento que se hace entre su vida retirada y un supuesto amor por la tradición. Siguiendo el texto, al ser un poeta sin generaciones, sin antologías, sin amigos, se verá también libre de las servidumbres. Y, repetimos, el supuesto apego a la tradición que el leonés propone como hipótesis le sirve como premisa para postular la existencia de una poesía esencial, intemporal:

Pino todo lo ha leído y de todo ello ha querido que se destilara un aguardiente abrasador en sus propios versos. Quizá a ello haya contribuido la soledad de Pino. *Pino ha sido un poeta sin generación, sin antologías. Me atrevería a decir que sin amigos en la poesía española*, haciendo bueno aquello de que el buey suelto bien se lame [...] Su mundo ha sido ese pinar donde ha vivido una vasta biblioteca [...] Pino se ha rodeado ya que no de vida social, sí de poesía: poesía escrita y poesía de la naturaleza. (Trapiello, 1991, 2 de febrero, p. V)
[Las cursivas son nuestras]

Nos interesa particularmente el artículo de Trapiello porque, curiosamente, transmite la sensación de que se recurre a la consagración de Pino para defender un tipo de poética muy diferente de la del vallisoletano. O, al menos, se restringe a solo una parte de la misma. En la crítica de Trapiello, Pino no se formará, no se sumergirá en la tradición para cuestionar lenguajes, sino para ser siempre seguidor de los mismos. Es cierto que nuestro poeta cuenta con una vasta cultura y que en su obra se observa un continuo vaivén entre vanguardia y tradición, pero creemos que Trapiello usa su nombre simplemente como herramienta para justificar un tipo de poesía que si bien está presente en Pino es solamente una de sus múltiples facetas. Pino ahora es un nombre importante en un campo literario en el que las posiciones centrales están ocupadas por otros que no comparten la poética con la que salió a la luz. Hay un uso algo interesado del prestigio de Pino para justificarlas como intemporales, como solución forzosa del algoritmo, ya se resuelva en compañía o en la soledad del Pinar de Antequera. De mayor agudeza serán críticas como la de García de la Concha a *Antología Esencial*, que no duda en situar al poeta en el ámbito del cubismo como cuestionamiento del lenguaje establecido y en miradas en la línea de Jorge Guillén (García de la Concha, 1996, 12 de julio). Se trata de un punto de vista muy similar al que defenderemos en este trabajo.

Distinto y Junto tendrá su continuidad con la edición de su poesía “experimental” bajo el título de *SIYNO SINO* en 1995. Ese mismo año el

Ministerio de Cultura Francés le concederá el título de Caballero de las Artes y las Letras. Y hasta su muerte recibirá homenajes y reconocimientos de diverso tipo con los que sistemáticamente se mostrará en desacuerdo, en consonancia con una ética o imagen de corte muy precisa (cfr. Alfaro Calvo, 2003). Con motivo de su centenario, la Fundación Jorge Guillén publicó sus *Obras Completas* con una ingente cantidad de material inédito, 55 libros¹⁶.

Antonio Piedra caracteriza la poesía de Pino durante estos años como una rara mezcla de equilibrio entre vanguardia y tradición (Piedra, 2010a, vol. I, p. 22): en el que el esquema poemático tradicional convive mayoritariamente con un tipo de poema que en este trabajo adscribiremos en gran parte a la tradición cubista. Por su parte, Esperanza Ortega subdivide estos años en dos etapas y los caracteriza con los muy reveladores títulos de *Corriente subterránea* y *Desembocar en la poesía*. Así, insiste también en el equilibrio entre vanguardia y tradición y juzga que la poesía de Pino se hace más hermética, más íntima y, por eso, se centra más en la realidad inmediata del poeta (Ortega, 2002a, pp. 91-92). Realidad en la que el poeta no renunciará a las obsesiones que le han acompañado en su trayectoria literaria: la dialéctica efímero / histórico, la naturaleza del lenguaje en tensión, una supuesta esencia poética y una particularísima concepción de la subjetividad.

En lo que se refiere a los tiempos más recientes, quizá sea en artículos conmemorativos como el titulado “Las raíces y el aire” de Eduardo Fraile, donde se vea mejor la posición de nuestro poeta ya difunto en el campo literario y la defensa de su centralidad a través de una muy precisa concepción del poeta y la poesía. Transcribimos un fragmento:

¹⁶ La cantidad de referencias en los periódicos es muy amplia y creemos que con lo que hemos citado puede ya ser suficiente. Sin embargo, no viene mal recordar el comentario de José María Guelbenzu a la concesión de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes al poeta. Para el novelista se establecerá un contraste enorme entre la sobreabundancia de galardones en la geografía española y la dignidad de Pino al alejarse de la vida social. Algo que Guelbenzu acabará por definir como “virtudes de la sustancia poética, de la esencia poética”(cfr. Guelbenzu, 2000, 6 de marzo), virtudes que paradójicamente reciben su premio.

La poesía de Francisco Pino, de excepcional calidad, se caracteriza sobre todo por su radical originalidad, y no solo en la forma, pues sigue persiguiendo la distinción incluso en los períodos clasicistas o místicos por los que atraviesa. Y es lógico pensar que en ese camino de perfección y búsqueda constantes haya habido, visto al final el dibujo de la rosa en conjunto, también sus vueltas y revueltas, y sus errores de dirección y sus tanteos y arrepentimientos (y aun sus caídas en pozos y en cárceles, bien reales o metafóricas, de silencio y desolación). (Fraile, 2011, 28 de marzo)¹⁷

La obra de Pino se salvaría a través del concepto de “novedad” y “originalidad” tan querido por las vanguardias y tan firmemente asentado en nuestro imaginario cultural (cfr. para una historia del concepto Aullón de Haro, 2000, pp. 45-56). Si añadimos al concepto de novedad la identificación del poeta con el niño, el vagabundo o el payaso, que hemos recordado en la primera parte de nuestro trabajo, no creemos que sería exagerado encontrar aquí las huellas de lo que Pedro Aullón de Haro ha llamado *principio de novedad por contraste* (Aullón de Haro, 2000, pp. 51-52). Es decir, la consideración del poeta como aquel que es capaz de ver el mundo por primera vez y que se sustanciaría en la apelación al negrismo o primitivismo en las producciones estéticas, o la caracterización del poeta a través de elementos como la ingenuidad o el exacerbado vitalismo. Aunque no ausente del todo, la producción de poemas explícitamente infantiles, de matriz dadaísta, creemos que es bastante residual en Francisco Pino. Sin embargo, uno de los motivos vertebrales de su obra será la pretensión de ver el mundo por primera vez, de recuperar esa visión ingenua que poseen todos los seres de la creación, salvo el hombre. En Pino estará siempre presente la nostalgia por el paraíso perdido, por los ojos limpios. Algo en perfecta consonancia con ese inconsciente que es el poeta, que se negará siempre a adoptar la visión corrompida de experiencia y racionalidad que impone el mundo burgués.

¹⁷ Otro ejemplo sería el volumen de artículos laudatorios que se publicaron en *El Norte de Castilla* con motivo del centenario de su nacimiento en 2010.

ESENCIA, PALABRA Y EPIFANÍA

Ya hemos señalado en los capítulos anteriores que Pino otorga a la poesía la condición de esencia inalcanzable, en sus palabras, de “ser esquivo y voluble” (1986, p. 40), irreductible al idioma. Es por eso que, como ya hemos mencionado anteriormente, trazará una frontera –que no respetará siempre- entre esa onda externa y abrumadoramente otra que se le presenta y su expresión lingüística:

Sin penetrar en el concepto de si el acto de pensar se produce en palabras o en ideas y haciendo caso omiso de todo el material que aporta la semiótica, intento insistir en el proceso ya descrito *de esa epifanía que repentinamente aparece en el poeta*, de esa eclosión inequívoca que le obliga a recordarla. ¿Cómo introducirla en el texto? [...] Hasta ahora el poeta no ha sido otra cosa que un mero traductor a un idioma determinado, de un estado ajeno al idioma” . (Pino, 1986, pp. 45-46) [Las cursivas son nuestras]

Aquí hay con dos conceptos claves para entender a Francisco Pino: la condición epifánica de la sustancia poética y la ya citada insuficiencia del lenguaje para expresarla. En un comentario anterior ya hemos hablado de la voluntad de fuga por parte del poeta del tiempo cronológico de la sociedad burguesa y lo hemos situado en las coordenadas de la Modernidad. Creemos

también que esta búsqueda de un tiempo superador de la mera sucesión que el historiador anota, el tiempo del poeta, definirá en gran medida su trato con las vanguardias históricas y su decantamiento por una estética que podríamos llamar cubista-creacionista que se desarrollará de forma explícita en varios libros de madurez.

El terreno de esta fuga creemos que tiene lugar en los terrenos de la epifanía poética, entendida, tal y como señala Beja, como una manifestación repentina, un movimiento espiritual, irracional, que trasciende al tiempo (citado en Wiggs, 1999, pp. 12-13) y cuya descripción más detallada en literatura inglesa debemos a James Joyce (cfr. Ballart, 2005, pp. 152-153). El novelista irlandés la considera como un momento en el que la visión adquiere una agudeza fuera de lo común, sin límites, en un momento irrepetible que coge siempre a quien lo sufre por sorpresa. Aquí podría estar situada esta sustancia poética de repentina aparición que encuentra Francisco Pino.

Esta manifestación de un tiempo kairótico (Ballart, 2005, p. 157) que divide la sucesión en instantes con patente de eternidad aparece ya documentada en autores como Proust o en poetas románticos como Wordsworth (cfr. Langbaum, 1983, pp. 335ss). Y el principal problema de esta aparición repentina, como no podría ser de otra forma, es la irreductibilidad de este presente eterno a su expresión a través del lenguaje. Quizá haya sido Suzanne Langer quien mejor haya resumido el dilema con el que se encuentra el poeta. Por su interés, transcribo esta cita del libro *Feeling and Form* incluida en *El contorno del poema* de Pere Ballart:

La contemplación es la sustancia de la lírica, que motiva e incluso contiene la emoción presentada. Y el tiempo natural de la contemplación es el presente. Las ideas son intemporales; en un poema lírico no se dice que hayan pasado, sino que virtualmente están pasando; las relaciones que sostienen todas juntas también son intemporales. La creación entera en un poema lírico es la conciencia de una experiencia subjetiva, y el tiempo gramatical de la subjetividad es el presente intemporal. (citado en Ballart, 2005, p. 157)

En otras palabras, la epifanía literaria casaría muy bien con la vocación simultánea de efimeridad e intemporalidad que estarán presentes en la poesía de Francisco Pino y que hemos situado en las coordenadas de la Modernidad. La presentación de ese instante en el que la sustancia poética toma posesión del tiempo hasta hacerlo eterno se dará en el poema a través del consabido artificio que es el uso del presente de indicativo: escribir como si la epifanía estuviera teniendo lugar de nuevo dentro del espacio de las palabras, de sus contrastes, de sus silencios representados como una página en blanco, conseguir el espejismo de que el tiempo se detiene en la inevitable sucesión del idioma. Para entenderlo mejor, veamos el siguiente poema de *Así que*, que resume perfectamente toda esta poética de lo epifánico:

EL CRISTAL

Dividir

esta luz es luz de octubre
el cristal llega al colmo
¿no es ya un éxtasis?

La habitación a un lado
el calor y la música
en el otro el pinar

un frío unos fulgores

Al cristal da el silencio de este bosque
también el de este otro

de notas de la música

Oyes ambos silencios

Arrojas tus oídos a los ojos y miras

Lo immaculado entiendes te anonada

Dividir es sumar

música y luz de octubre

El cristal el cristal

no no hay tiempo

no hay tiempo.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 382)

El poema se establece sobre una lucha continua contra dos sucesiones temporales planteadas dentro de la voluntad cubista de este poema como dos planos paralelos: la de la música que el yo poético está escuchando y la del lenguaje que se usa para expresar de forma muy aproximada la epifanía. Todo ello contrastaría con la aparente quietud del bosque al otro lado del cristal. Y todo esto solo puede tener lugar a través del uso exclusivo del presente de indicativo, como único tiempo verbal que puede dar la sensación que se da en ese cristal que separa, divide, al autor del bosque y que acaba por convertirse en síntesis, en una especie de punto de encuentro en el que el tiempo de la música se disuelve en la luz de los árboles. Llama la atención el uso de la palabra silencio, entendida no tanto como ausencia de ruidos sino como invitación a la trascendencia. Es como si dentro del significante hubiera desaparecido cualquier referencia a la ausencia y quedase solamente la presencia de aquello que no puede expresar el lenguaje, que habita largamente fugitivo dentro de una sola palabra y que solo encuentra su necesaria concreción en la luz del cristal (Al cristal da el silencio de este bosque / también el de este otro / de notas de la música).

El momento mágico de lo inexpresable tiene como consecuencia la negación del tiempo y el trasvase de la sucesión temporal de la música a la fijeza de la imagen. El sonido se disuelve dentro de la mirada. Pedro Aullón de Haro caracteriza a la vanguardia con un trasvase desde la música como paradigma romántico del arte hacia la plasticidad como referente (Aullón de Haro, 2000, p. 56-58). Así se conseguiría la conversión de la obra artística como expresión de la subjetividad en un objeto. Esto sucede así en este poema a mitad. Efectivamente, la disposición física de las palabras sobre el folio en blanco tiene como objetivo paliar en lo posible el discurrir temporal del lenguaje y producir en el lector una única impresión de simultaneidad. El poema así presentado en el folio se

transforma él mismo en un objeto que se dice a sí mismo. Sin embargo, creemos que este objeto no está libre de voluntad de trascendencia, que las palabras siguen funcionando como signos pertenecientes a un sistema y así acaban configurando un paisaje interior del alma del autor, que está cargado de subjetividad hasta las últimas consecuencias. Será el alma del autor en tensión con la materialidad de las palabras que la dicen desperdigadas sobre el folio, no un objeto sin alma. Es dentro del alma del yo poético, dentro del alma del lector donde se produce esa detención del tiempo y esa potenciación absoluta de la subjetividad.

Como es común en este tipo de poemas, hay una casi total ausencia de adjetivos para conseguir, como quería Ezra Pound, que las imágenes tengan una presencia maciza, concreta, en el poema, una presencia que carezca de matizaciones. Llama la atención que “inmaculado” aparezca nominalizado (Lo inmaculado). Esto nos lleva a interpretar que “inmaculado” está siendo utilizado para expresar un concepto que no existe en español, para el que no hay palabras pero que, sin embargo, el poeta en ese momento de lucidez absoluta que es la epifanía consigue entender limpiamente. Y la consecuencia no se puede expresar de forma más adecuada: Te anonada. Una frase de dos palabras en la que cabe lo indecible.

No es extraña tampoco la elección del cristal que separa la casa de la naturaleza, el sujeto del objeto, como espacio en el que tiene lugar la revelación. Efectivamente, en *Así que*, la omnipresente vidriera será el símbolo de ese presente absoluto de la epifanía: en la vidriera queda representada una escena inmóvil, construida sobre sus rasgos más esenciales que solo podemos contemplar cuando está iluminada por la luz. Esto justificaría el presente perpetuo de estos poemas y su apariencia icónica, tan cercana a la poesía cubista.

Es por eso que en los cuatro últimos versos el lenguaje muestra a la vez toda su poquedad y , su condición de *índice*, de signo que no dice nada por sí mismo, sino que se limita a señalar una presencia en el afuera del lenguaje, en el espacio de lo indecible (cfr. Casado, 2009, pp. 59-63). Así nos parece que ocurre en las dos repeticiones finales. En primer lugar, el poeta, sobrecogido, “anonadado” por la epifanía, solo consigue repetir el nombre del espacio en el que

el tiempo se detiene (el cristal el cristal) y esa repetición indica una experiencia que queda fuera del lenguaje y que, sin embargo, necesita un lector. No nos parece ocioso recordar aquí tanto la famosa cita de). en la que se define la labor del poeta como la capacidad de otorgar un sentido más puro a las palabras de la tribu, como aquella *Imagen directa* que defendía Gerardo Diego en su artículo *Posibilidades creacionistas* (Diego, 1919, p. 26). Esa imagen que es la palabra desnuda que funciona como si fuera pronunciada por vez primera. Efecto de sorpresa que se produce gracias al contraste lleno de carga eléctrica con los otros elementos del poema.

Esta experiencia adquiere una mayor concreción al contrastar con la repetición final, que es toda una afirmación del tiempo kairótico, del instante eterno. Pero hay algo más, pues dentro de la afirmación “no hay tiempo” se vuelve a superar el significado de las palabras que la forman. Y ese excedente se produce a través del contraste con la repetición anterior y el resto del poema. Es como si las palabras se cargaran con una corriente eléctrica que las hace funcionar de un modo que poco tiene que ver con el uso cotidiano del idioma. Y así conseguimos que el tiempo cronológico se convierta en la detención del kauris, como se ve perfectamente en este otro poema en el que ambas concepciones del discurrir contrastan casi con fiereza:

ESPERA

Para verte

oh extrañeza de estos pinos

¿cuántos años de espera

cuántos miles

al costado del viento

necesitó este palpito

esta pupila ínfima?

(Pino, 1990, vol. III, p. 385)

El tiempo cronológico está al servicio de la epifanía. La larga espera, el largo discurrir que ha pasado sobre la tierra, toda la larga evolución necesaria para que el poeta pudiera contemplar al objeto, para que el objeto realmente existiera, solo tiene sentido en el momento paradójicamente fugitivo y eterno de la contemplación. En ese tiempo que no discurre limpiamente sino que se divide en instantes que carecen de medida pero que lo llenan de un sentido inexpresable.

Pino, en el que es quizás su mejor libro de poesía religiosa, *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, llega a plantear lo que es toda una poética de la epifanía entendida como momento de máximo esplendor en el que habita todo el sentido de la historia y que nosotros podemos abarcar con una sola mirada. Se trataría, para Pino, del triunfo del espacio sobre el tiempo, de la huella como signo que se supera a sí mismo sobre el pie en movimiento que la imprime en la tierra. No nos extraña que así ocurra, pues *Vida de San Pedro Regalado. Sueño* es un libro que se basa sobre la construcción de una realidad de certezas que sirvan de cimientos a un dogma religioso. Así, en la materia misma del lenguaje, en los nombres de los lugares, habrá una motivación ligada a unas verdades superiores y en los espacios que han sido escenario de la historia habrá como grabada una huella, un momento eterno que hará como escapar al milagro de las garras del discurrir temporal a través de la revelación:

XXII

[...] Porque la naturaleza no ha cambiado
tan solo el tiempo...

El espacio es idéntico, el espacio es el mismo y con él sus naturales
frutos.

Y en este espacio, que abrazó el cuerpo de Pedro, yo estoy,

y al sentir que gravito en él, que me arropa el espacio donde él, en
su infancia, estuvo,
no sé qué dulce emoción
con no sé qué mano gloriosa
va tocando todos mis sentidos.

(Pino, 1990a, vol. II, pp. 148-149)

Será el mismo espacio el que revelará al poeta la verdad inmutable de lo allí ocurrido, el poeta verá con sus propios ojos la infancia del Santo (pp. 150ss). Es como si el tiempo se hubiera confundido por su espacio y cualquier sucesión hubiera quedado suspendida debido a la trascendencia de lo que allí ha ocurrido. Se trata de todo un ejercicio de construcción de certezas en nuestra realidad.

El otro aspecto fundamental del texto con el que hemos iniciado este capítulo es que esta epifanía, esta manifestación que supera las fronteras del tiempo comúnmente aceptado, es irreductible a la expresión lingüística. Vista la profunda relación de los escritos teóricos de Pino con Bécquer, podemos decir que nos encontramos de nuevo con una idea romántica de la labor poética muy cercana a la insuficiencia del lenguaje predicada por el sevillano. Tal y como señala Jorge Guillén, Bécquer se encontrará en esa disyuntiva a la hora de transcribir el sueño romántico que lo pone en contacto con la verdad, y lo será porque, al igual que para Pino, se trata de una manifestación “que es muy diferente a la palabra y, sobre todo, mucho más rica que la palabra” (Guillén, 1999, p. 372). Volvemos así a nuestro punto de partida: una cosa será la poesía y otra el poema. La epifanía tendrá que luchar contra las restricciones que le impone el lenguaje. El lenguaje llegará a su propio límite tratando de ser epifánico. Insuficiencia y manifestación que se cogen de la mano. En palabras del mismo Pino, “un poema es siempre algo distinto a la poesía manifestada en el atril del poeta” (1986, p. 73). Esta diferenciación queda más clara todavía cuando el poeta vallisoletano intenta describir con mayor detalle el proceso creador:

Un poema obedece a tres períodos: el de la *manifestación*, el de la *adecuación* y el de la *apariencia*. Los tres solo se salvan inscritos en la ingenuidad, en la humildad, en el aire [...] De los tres periodos, el primero es el más cercano a la poesía, al gozo; el segundo el más cercano a la técnica, al estilo, al esfuerzo en suma; el tercer período es puramente plástico (caligráfico, mecanográfico, tipográfico, ¿qué, mañana?), el más cercano a la vanidad. (Pino, 1986, p. 73)

De esta triple división podemos extraer varias conclusiones: la primera es que esta manifestación inefable de la que hemos hablado sufre en las dos etapas siguientes un proceso de adaptación a las condiciones de producción del contexto del autor. Este proceso requiere por parte del autor un esfuerzo, un saber técnico que se concreta en un estilo. Qué duda cabe que nos encontramos muy cerca del concepto de escritura entendida como labor artesanal con el que Barthes caracterizó a la Modernidad (Barthes, 2005, pp. 65-69). La Literatura dentro de la sociedad burguesa intenta justificarse a través del esfuerzo que supone la producción de la obra.

La posición de Pino con respecto a esta idea será, como Bécquer, esencialmente crítica. En primer lugar, Pino separa explícitamente cualquier parentela entre poesía y trabajo, entre arte y artesanía y cierra radicalmente las puertas del reconocimiento social al poeta.¹⁸ Así lo afirma en “El premio en su fiel”, su artículo más explícito sobre las relaciones entre poesía y reconocimiento:

Yo puedo afirmar que cuando he pretendido adentrarme en el terreno de la poesía me he distanciado de todo sentido de esclavitud social; un deleite mezcla de libertad y de rebeldía se me ha impuesto. Y este deleite imposibilita la noción que del trabajo tiene la sociedad. (Pino, 1990b, p. 23)

En segundo lugar, hay en Pino una constante desconfianza en las posibilidades del lenguaje para expresar esta manifestación. Esto se debe, entre otros muchos motivos, a su condición de código de comunicación público que

¹⁸ Todo ello con las debidas matizaciones, obviamente.

difícilmente puede adaptarse a la expresión interior. Esto llevará a Pino al extremo de salvar de los poetas solamente la actitud, por encima de los resultados. Demos la palabra al poeta:

Lo que tiene de malo la poesía es que se hace con un lenguaje dado, no creado por el poeta. El poeta tiene que huir de ese lenguaje y para ello inventa sus propias palabras. Las palabras del poema se aproximan al beso, a la mirada, porque tienen contacto con el espíritu, te sacan de la letra escrita para meterte en otro sitio, crean un ámbito vital. (Ortega, 1999, p. 49)

Qué duda cabe que nos encontramos también con la concepción romántica de la escritura entendida como expresión de una personalidad irrepetible, tal y como quería Herder (cfr. Taylor, 2010, pp. 450-478) y de la inevitable tensión que surge entre el lenguaje público y la expresión personal¹⁹. No es difícil ver en estas declaraciones la sombra de la Rima I de Gustavo Adolfo Bécquer y de ese sueño incumplido de palabras que “que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, dolores y notas” (García Montero, 2001, p. 129).

En este trabajo veremos cómo Pino intentará resolver el conflicto a través de la propuesta de un lenguaje motivado capaz de trascender las asechanzas de la Historia o, en el otro extremo, mediante la apuesta por el silencio. Es decir, la destrucción de cualquier escritura vinculada a una organización social para, a través de esta labor de piqueta –así definirá el poeta al lenguaje poético– “reencontrar la frescura de un estado nuevo del lenguaje” (Barthes, 2005, p. 76).

Y esta búsqueda de un “estado nuevo del lenguaje” conducirá al poeta inevitablemente a la reflexión sobre la materialidad misma del signo lingüístico y los mecanismos de significación. No es ocioso recordar aquí la experiencia de), con la ruptura de la relación entre palabra y cosa, en la que la palabra pasa a ser

¹⁹ Para una explicación pormenorizada de las relaciones entre lenguaje y filosofía, recomendamos la consulta del primer capítulo de *Filosofía y Lenguaje* de Emilio Lledó. Particularmente interesante nos parece la reflexión sobre la filosofía de Humboldt y sobre la concepción del lenguaje como medio de conocimiento capaz de dar una forma a la realidad (Lledó, 2008, pp. 19-48).

simplemente ella misma, libre de cualquier vínculo significativo con la realidad. Se trata de una literatura que ya no imita, sino que se dice a sí misma en pura materialidad.²⁰ Es en el ámbito de este *autotelismo*, no solo del lenguaje, sino también de los códigos comunicativos en general, en donde hay que situar el tan traído y llevado concepto de *sustantividad* planteado por Francisco Pino²¹:

El poeta no pretende comunicar sino indicar una presencia insólita o mejor mostrarla [...] El encanto, le charme, que diría Valery ha trocado al poeta en algo vital. *En algo cuya expresión radica en su propia sustancia*. Ni a una flor, ni a un gusano les tienta comunicar. Están ahí al que desee contemplarles, es decir, no necesitan correspondencia [...] *La poesía no funciona jamás como comunicación sino como sustantividad*. (Pino, 1986, p. 42) [Las cursivas son nuestras]

Antes de seguir, creemos que habría que considerar esta cita dentro de un contexto bien delimitado: la ya citada polémica entre conocimiento y comunicación²². Ya hemos apuntado que Pino toma partido por el primer bando.

²⁰ Cfr., por ejemplo, Taylor, 2010, p. 537; Steiner, 1981, pp. 210ss. La bibliografía sobre este tema es abundantísima

²¹ Está muy cerca, a nuestro juicio, de esa utópica voluntad de la poesía cubista de hacer que las palabras superen su condición de signos para convertirse en algo similar a los colores del cubismo órfico de Delaunay. Véase el capítulo *Añicos de realidad* del presente trabajo.

²² A grandes rasgos, esta polémica tuvo como origen un artículo de Vicente Aleixandre en el que se aseveraba que hacer poesía era, por encima de todo, “comunicar”, transmitir. Fue defendida por Carlos Bousoño en su libro *Teoría de la expresión poética*. Aquí definía la poesía esencialmente como “un vehículo verbal” –nada que ver con ese objeto que se presenta al lector- que sirve para comunicar una intuición previa. En palabras de Fanny Rubio, se trataba de una concepción de la poesía “como un hablar real del poeta, como una comunicación lingüística real” (Rubio, 1981, p. 65) muy relacionada con la poesía social que se hacía en los años 50, un tipo de poesía que tenía un valor netamente instrumental (Obsérvense las diferencias entre ese arma cargada de futuro de la que habla Gabriel Celaya y el poema lleno de poema, el poema que es él mismo, que se presenta como él mismo, como un objeto más de la creación que nos está descubriendo Francisco Pino.).

El otro bando estuvo formado por los poetas de la escuela de Barcelona que gravitaban alrededor de la revista *Laye*, una publicación que tenía un neto corte racionalista (cfr. Lanz, 2001, vol. I, pp.390ss). Uno de los principales hitos de esta polémica fue la publicación de *Función de la poesía y función de la crítica*, de T. S. Eliot, con un revelador prólogo de Jaime Gil de Biedma en abierta polémica con las ideas de Bousoño.

Un poema es un objeto que ha podido tener un arranque basado en una experiencia biográfica. Sin embargo, que exprese esa experiencia biográfica, o las ideas políticas del autor, o sus inquietudes, tiene una importancia limitada. Lo importante –y nos parece que así ocurre en gran parte de la obra

Su toma de posición se concreta en la enunciación, en sus escritos teóricos, de una serie de tesis muy similares a las expresadas por José Ángel Valente en el arranque de su libro *Las palabras de la tribu*. El poeta gallego, después de justificar naturaleza del conocimiento poético por la particular naturaleza del proceso creador a través del lenguaje y de caracterizar a la ciencia y a la poesía como dos sistemas de símbolos que sirven para profundizar en el conocimiento del mundo, deja paso en una nota a pie de página a una idea muy similar a la que nos plantea Pino, que postula el funcionamiento de ese lenguaje que se presenta como tal pero que no ¿comunica? Transcribimos el texto porque creemos que nos resultará de particular importancia para profundizar más en la estética del vallisoletano:

Hay un posible material simbólico no sujeto al pensamiento proposicional y a la sintaxis lógica del lenguaje. Ese material genera sus propias formas peculiares de concepción, que derivan exactamente del mismo mundo que las formas –absolutamente distintas- conocidas por la física [Véase Langer, 1957; Langer, 1979]. De ahí que cupiera hablar de formas *divergentes*, pero no *excluyentes* de simbolización. En el lenguaje caracterizado por la discursividad, las significaciones –dice Suzanne K. Langer- son *sucesivamente* entendidas y reunidas en un todo mediante un proceso que llamamos “discurso”. En la simbolización no discursiva, los elementos que componen el símbolo dependen del hecho de participar en una *simultánea*

poética de Pino- es el poema mismo como existencia, como objeto atravesado de oquedades y silencios donde la palabra muestran toda su pura efimeridad.

A esta concepción de la poesía como comunicación desde la revista *Laye* se opusieron los miembros de la llamada Escuela de Barcelona, que desde un punto de vista racionalista, atacaron a Carlos Bousoño señalando que esta concepción de la poesía como instrumento suponía una simplificación peligrosísima del acto poético (Rubio & Falcó, 1981, p. 66), en palabras de Carlos Barral. Asimismo, en su prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica*, Jaime Gil de Biedma defiende una concepción de la poesía en la que la comunicación de emociones a través de las palabras es solo una función más que puede cumplir el poema y no es ni mucho menos la función principal. Desde nuestro punto de vista, la afirmación más importante que se hace en este prólogo sería que “La poesía es comunicación porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo” (Gil de Biedma, 1999, p. 25).

presentación integral. Este es el tipo de semántica al que la autora comentada llama “simbolismo presentacional”.

Extremando esta terminología, diríamos que el poema es una forma *aparicional* del conocer. Lugar o espacio donde la palabra, antes de entrar en los condicionamientos del sentido o destruyendo estos condicionamientos, consiste sobre todo en su absoluta aparición o manifestación. (Valente, 2010, pp. 40-41)

Según nuestra interpretación, se podría decir que la búsqueda de esta forma aparicional del conocer se concreta en la poesía a través de la tensión o incluso el mismo desmantelamiento del sistema lingüístico al que pertenecen. Así, el postulado en que se basa esta idea es, en nuestra opinión, una concepción sacra del lenguaje, que se entiende en sí mismo como alimento, como manifestación de la divinidad. La consecuencia de esta idea es lo que nosotros denominamos mitología del silencio: el poeta sueña con regresar a un lenguaje que no nombraba por primera vez sino que *era* por primera vez, que emanaba directamente del Creador.

Por lo tanto, el medio para intentar este siempre imposible regreso será practicar sobre el lenguaje articulado una fuerte tensión que, en cierto sentido, arranque a las palabras de su sistema de significaciones o que, al menos, establezca un conflicto entre su misma materialidad y su uso en la lengua cotidiana. El resultado será que las palabras *apuntarán* a ese contenido no segmentable que es la naturaleza de la ya explicada epifanía poética. A lo largo de nuestro trabajo veremos que Pino insiste en su práctica en esta cualidad manifestativa no solo del lenguaje sino de los códigos simbólicos en general. La aspiración última es que el poema no diga sino que sea, tal y como deseaba Archibald MacLeish. Algo que en una cierta medida siempre se revelará como un fracaso ya que, para nosotros, es imposible desnudar totalmente a una palabra de su condición de signo. Sin embargo, lo que sí se puede hacer es mostrar dicha condición de manera conflictiva, de tal forma que, por ejemplo, como ocurre en los poemas cubistas, el significado se desplace del signo al contraste con los

demás o, otro ejemplo que Pino practicó con asiduidad, practicando la escritura como un sistema de signos autónomo de la lengua oral y desplazando el significado de la reproducción de la misma a la manifestación de una subjetividad inefable en la práctica caligráfica.

Por todo esto, es más que sorprendente el hecho de que en la bibliografía crítica sobre Francisco Pino no se establezca ninguna relación con Valente y con sus ideas poéticas. Más aún, Antonio Piedra, al analizar el significado de *sustantividad* en *La tensión poética en Francisco Pino* (pp. 208-209), y después de considerar que este concepto germinó en el humus formado por las lecturas de una larga lista en la que se mezclan filósofos, artistas y escritores de diversas épocas, llega a la conclusión de que el antecedente más próximo del concepto residiría en la misma Suzanne Langer y el ya citado concepto de *showing* (manifestación).

Para marcar las diferencias con la estudiosa norteamericana, Piedra hace alusión a la diferenciación que Pino establece entre la manifestación de la esencia poética y su adecuación a una escritura. Si la manifestación no es expresable, el concepto de “asimilación”, a través del cual el *showing* se manifiesta, es decir, la capacidad del artista de transferir indicaciones ajenas que superan al acto comunicativo de Langer, sería equivalente a la adecuación, que tendría entonces precedencia sobre esa manifestación poética, subvirtiendo así el proceso creativo descrito por Francisco Pino.

No estamos de acuerdo. Desde nuestro punto de vista, *manifestación* y *sustantividad* son dos conceptos distintos. Como ya hemos explicado con detalle, la manifestación correspondería a una esencia inalcanzable, a esa visión externa y epifánica con la que el poeta mantiene un contacto privilegiado. Y la *sustantividad* haría precisamente referencia a la denostada sustancia lingüística de los resultados poéticos. Sería esa palabra tensa que no es capaz de decir la manifestación pero que, sin embargo, apunta a ella. En otras palabras, se trataría de una de las soluciones propuestas para conjurar la naturaleza insuficiente del lenguaje. De este modo, el poeta no traduciría una visión o expresaría su propia subjetividad a través de unas pobres palabras, sino que produciría un proceso liberatorio en el

lenguaje, lo arrancaría de su instrumentalidad para señalar lo indecible. Buena prueba de ello es la reflexión sobre la lectura de poemas que el poeta plantea a continuación: “El lector de poesía no lee ya que el texto que se le ofrece es todo lo contrario a un texto. Es algo que posee otras características, donde las palabras no funcionan como palabras, la sintaxis como sintaxis, ni la comunicación como comunicación” (Pino, 1986, p. 44).

Creemos que es posible tomar como referencia la lectura que hace José Ángel Valente de San Juan de la Cruz y de su concepto de palabra sustancial - palabra capaz de hacer aparecer la cosa nombrada- para establecer un vínculo de unión entre la manifestación y la sustantividad. Como ya hemos adelantado, para el autor de *Fragmentos de un libro futuro*, este despojamiento de su uso instrumental que sufre el lenguaje para poder *presentarse* en el poema sería algo similar a un retorno a los orígenes del idioma, a esa palabra que según Scholem “está todavía sin significación en ella misma, pero preñada de significación” (citado en Valente, 2010, p. 302). Para Valente, esta palabra primigenia aún no ha aprendido a significar, a organizarse en el discurso utilitario. Su naturaleza podría resumirse del siguiente modo: “Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético. Pues la palabra poética es la que desinstrumentaliza el lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación” (Valente, 2010, p. 302).

En otras palabras, a través de su sustantividad el lenguaje recuperará una inocencia perdida, esa inocencia en la que el significado es pura posibilidad, que está como a punto de decir sin decirse del todo. El lenguaje insuficiente dejará de funcionar como tal. José Ángel Valente, desde su concepción sacralizante, llegará a afirmar que esta palabra nutre, alimenta, pero no comunica, hace que algo se encarne en nuestro interior. Y este sería el punto de convergencia entre el poeta y el místico (Valente, 2010, pp. 305-307). Una concepción similar de la palabra entendida en un sentido muy amplio, con una lectura de la naturaleza como “libro de Dios”, ofrecerá Francisco Pino en una entrevista para justificar – paradójicamente- el abandono del lenguaje articulado en los libros de “el mundo de los agujeros”:

Los agujeros de los poemas son agujeros para la poesía, palabras tremendas. *La palabra es algo que recoge, como la noche, como el útero de la mujer [...]* Porque la poesía persigue una manera de expresarse sin palabras, decir algo más de lo que dicen las palabras, y por eso dice también con el silencio. (Ortega, 1999 p. 47) [Las cursivas son nuestras]

Se establece así la contraposición entre dos tipos de palabra: la cotidiana, que pertenece a un lenguaje comprendido como mero instrumento de comunicación, y la que se manifiesta en el poema, la que es capaz de recoger todas las significaciones en su seno.

Si partimos del postulado hermenéutico de que nosotros no decimos el lenguaje sino que somos lenguaje y nos construimos en su imperfección (cfr. por ejemplo, Lledó, 2002), todo esto traerá como necesaria consecuencia la postulación de otro tipo de conocimiento diferente del discursivo. Es decir, la poesía no pedirá una lectura que reconozca significado a las palabras sino una contemplación. Y el poeta y el místico se cogerían de la mano en su exploración de los límites, en la tensión en la que ponen sus palabras y, por ende, su propio ser. Esta tensión entre la visión sagrada y el lenguaje queda perfectamente reflejada en este poema de *Más cerca*:

EN ESE INSTANTE

Concédeme, Señor, en ese instante
que ha de llegar, en ese instante último,
llevar al infinito inconcebible
lo poco del lenguaje.

Concédeme, Señor, en ese instante
un nombre conocido para aquello
que contemple, y decirle y al decirle

saber de mí y hallarme.

Tendré miedo, Señor, si en ese instante
nada puedo nombrar con la palabra
que abrió a mi entendimiento un horizonte
y a la vez una margen.

Concédeme, Señor, algo que ponga
como orillas a tus infinidades
que a márgenes hermosas y a ternuras,
Señor, me acostumbraste.

Concédeme, mi Dios, en ese instante
una palabra mansa que me entregue
lo ignoto como éste a lo invisible
me lo entrega esta mansa mía: aire.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 402)

Antes que nada, hay que señalar que se trata de un poema aparentemente paradójico con la estética de un poeta como Francisco Pino que llegará a renunciar a ese “poco del lenguaje” en la búsqueda de modos más adecuados para acercarse a esa manifestación que lo envuelve. Se trata, asimismo, de una apelación a Dios bastante topicalizada en la literatura occidental. Un buen ejemplo de la misma lo podríamos encontrar en el canto XXXIII del *Paradiso* en la *Divina Comedia*. Transcribimos la traducción de José Ángel Valente de los versos 68-75:

[...] devuelve a mi memoria un reflejo de la forma en que me apareciste;

y haz tan poderosa mi palabra que puede dejar solamente un destello de tu gloria a los nombres futuros:

pues si algo volviese a mi memoria y su eco resonase en estos versos, mejor se comprenderá tu triunfo. (Valente, 2010, p. 86)

La diferencia entre la sensibilidad medieval y la contemporánea estribará en la finalidad de esta palabra: mientras que Dante pedía la palabra para poder cantar mejor las glorias de Dios, es decir, para ser capaz de comunicarlas y dejarlas para la posteridad en este mundo, en Pino se opta por el conocimiento interior. El poeta no volverá al mundo de los vivos. Solo pedirá la palabra para entender mejor la visión que se le presenta. Es decir, en el poema se explora una de las claves de la poética contemporánea: a pesar de lo mezquino del idioma, el poeta necesita decir. Lo inefable solo puede ser dicho a través del lenguaje. Vemos aquí una concepción de raíz humboldtiana del lenguaje entendido como entidad que da forma a la realidad. En palabras de Emilio Lledó.

La esencia del lenguaje consiste en llenar con la materia del mundo fenoménico la forma de los “pensamientos”; el lenguaje siempre tiende a lo formal, y como las palabras ocupan el lugar de las cosas, éstas, en cuanto materia tienen que encontrar una forma a la que estén sometidas. (Lledó, 2008, p. 45)

Ese sería el sentido del “poner orillas a tus infinitudes”: otorgar un perímetro a una visión, la del más allá, que escapa a toda comprensión. Y en eso consistirá el tormento del místico que desea narrar su visión: siguiendo a José Ángel Valente (2010, pp. 81-90 y 317-331), ésta, de algún modo, se alojará en el lenguaje y lo hará poniéndolo en tensión, haciendo que entre en el significante una sobreabundancia de significado que llevará al idioma hasta su propia explosión. La palabra será entonces como una puerta entreabierta que lleva a un mundo que la supera. Según esta interpretación, el poeta estaría condenado a la palabra, a pronunciar ese aire en el verso final que se presenta en puro contraste con el desarrollo que hasta entonces había tenido el poema y cuyo significado final no está en el diccionario, sino en la sospecha de que cada palabra alberga un sustrato

de significación que siempre queda fuera de nuestro alcance. Sospecha que nace en este caso concreto del contraste de la palabra con todo el resto del poema y de su condición de resultado parcial y enigmático de la petición que hace el poeta.

No es difícil relacionar esta concepción de la palabra poética con la que plantea San Juan de la Cruz en los prólogos del *Cántico Espiritual* y la *Llama de amor viva*. Tal como señala Emilio Lledó, al inicio del primero se establece una distinción entre el impulso poético, entendido como un estado del espíritu, y su interpretación (Lledó, 1998, pp. 268): “el alma que de él es informada y movida, en alguna manera, esa misma abundancia e ímpetu lleva en su decir” (San Juan de la Cruz, 2003, vol. II, p. 7)

Esta fuerza poética, este fervor divino que San Juan identifica con el amor, según la lectura de Lledó, consistiría en un impulso ajeno, externo, que le vendría al poeta de fuera y cuya característica principal sería la inefabilidad. Lledó no duda en identificar su genética en la locura poética del *Ion* platónico o en la musa homérica (Lledó, 1961, pp. 269-270). ¿Por qué es inefable? Porque un pensamiento que está fuera de los límites de lo racional no podría encauzarse, tomar forma, en el discurso cotidiano. El místico tendrá entonces que recurrir a un lenguaje figurado, que “rebosará” algo de esa naturaleza indecible (cfr. Guillén, 1999, pp. 343-344). Ni que decir tiene que nos estamos moviendo en coordenadas muy similares a las de la poética de Pino.

Así, la palabra poética debe mostrar, en cierto sentido, rebosar algo de esa luz extranjera que le da sentido. Solo entonces será portadora de la verdad a la que aspira Francisco Pino. La palabra se hace poética cuando pierde su condición de instrumento porque intenta comunicar lo incommunicable, porque está iluminada por una luz ajena que trasciende los límites del idioma. Así nos lo muestra con una bella comparación este poema de *Cuaderno Salvaje*:

LA CRETONA

Una cretona enfrente. ¡Cuántas flores
en la tela estampada del respaldo
de la silla! Ese sol, tan dadivoso,
las anima. Con ellas está para que den

alegría a los ojos, y la dan.

La da la tela vuelta en un jardín,

Así quizá el poema si una luz

da en sus palabras. Una luz no de ellas.

Estampadas en el alma han sido las palabras
con qué pobres borrones. Por eso otra, muy otra
luz esperan. ¿Vendrá? ¿Animará los ojos
del lector? ¡Quién lo sabe! *No es la luz del poeta.*

(Pino, 1990a, vol. III, p. 320) [Las cursivas son nuestras]

Estaríamos hablando de una luz de fuera que cae sobre las palabras para transformarlas en otra cosa. Esa luz podría ser la naturaleza divina que el lenguaje humano ha perdido por erosión. No lo sabemos porque, para nosotros, lo importante de este poema es el planteamiento de la lectura como un proceso activo: la luz no debe solo inspirar al poeta, sino que debe también iluminar al lector. Debería entrar en comunión con ese idiolecto personal que nos define. Porque, para Pino, el *lector implícito* de este poema tendría el mismo problema que el poeta: estaría jugando con objetos –las palabras– que su uso cotidiano ha vuelto opacos y que, por lo tanto, no pueden ser bellos en su constantemente pronunciada oscuridad, sino bajo esta luz. Esta luz que toman las palabras cuando regresan al origen, cuando se nos presentan libres de su condición instrumental. Una luz, qué duda cabe, que daría al objeto iluminado la naturaleza epifánica a la que nos hemos referido al inicio de nuestro recorrido.

La concepción de la palabra que al iluminarse pierde su condición de instrumento y que, por lo tanto, queda fuera del discurso, nos llevaría a postular, desde el punto de vista posestructuralista y laico de Ángel Gabilondo, la existencia en el lenguaje de “un no sé qué de distante, heterogéneo, inhabitable y desierto, con independencia de su supuesto contenido, al margen de él, afuera” (Gabilondo, 1999, p. 120). Es como si siempre estuviéramos hablando una lengua extranjera cuyos significados últimos se volatilizaran al salir las palabras de nuestros labios.

Es aquí donde está el *quid* de la voluntad experimental de la obra de Francisco Pino, porque en repetidas ocasiones no usa el idioma para decir, sino para, a base de torpes y hermosos tanteos, acercar sus dedos al ámbito de lo indecible. Y esto se concretaría en una escritura en muchas ocasiones atravesada por la materialidad del idioma, por un amor por las palabras similar al que declara Derrida cuando afirma que su amor por las palabras lo llevan a arrancarlas del discurso convencional o se concentra en su forma exterior, en la letra escrita que la forma:

Me explico a mí mismo a través del cuerpo de las palabras –y creo que solo se puede verdaderamente hablar del cuerpo de “el cuerpo de una palabra” , teniendo en cuenta las reservas de que hablamos de un cuerpo que no está presente a sí mismo- y es el cuerpo de una palabra lo que me interesa en el sentido de que no pertenece al discurso. (citado en Gabilondo, 1999, p. 106)

Este será el sentido final de todas los poemas cubistas en los que Pino desplaza el significado del interior de la palabra al contraste con las demás y con el blanco de la página. O cuando este desplazamiento es de la palabra a la caligrafía con la que está escrita. O cuando el poeta renuncia furiosamente al idioma a favor de otros sistemas de signos más que inestables. Se trata de descubrir ese no sé qué ajeno y primitivo que está en la palabra y que nos parece ver al revelar que el lenguaje tiene un orden diferente del de la realidad o cuando ponemos en tensión ese mismo idioma para poder expresar nuestra interioridad y

fracasamos. Nos parece que Pino condensa la búsqueda de la palabra sustancial en el siguiente poema de *Así que*:

3. TIEMPO INTIMIDAD

Suavísimas miríadas
de palabras
moviéndose
sin deslizar ideas
te dijeron su nombre
¿repetirle?
imposible
supiste que latían
el corazón
la casa
los enseres
la muerte
lo supiste
¿su nombre? ¿quién lo oyó?
(Pino, 1990a, vol. III, p. 366) [Las cursivas son
nuestras]

Nos atreveríamos a plantear como hipótesis que el nombre que escucha el poeta es el de su mujer fallecida, a la que está dedicado este libro. Las palabras discurren suavemente, como si se tratara de un largo murmullo. Las palabras no dicen ideas sino que se vacían de conceptos y acaban por convertirse en ese nombre esencial. Según Blanchot (2005, pp. 255ss), este murmullo no sería tanto un río de palabras como una sola palabra “que parece que dice algo aunque no dice nada” (Blanchot, 2005, p. 255). Y lo más extraño de la misma sería que a pesar de ser su gran poder ese no decir nada, ese no comunicar, aquel que la escucha cree que “si pudiera fijarla únicamente durante un instante, todo podría

serle más cercano” (Blanchot, 2005, p. 255). Nos estaríamos encontrando con ese afuera que parece que nos habla desde nuestra más profunda intimidad. La palabra del murmullo sería una palabra vacía que parece que nos revelará nuestro más profundo misterio y que, en realidad, no dice nada *porque lo puede decir todo*. Palabra vacía y palabra matriz. Más allá de interpretaciones sacralizantes.

Si nos fijamos atentamente, el título es tremendamente revelador sobre lo que significa la subjetividad para Francisco Pino. Ese “tiempo intimidad” se refiere a la composición de nuestro interior como un fluir de palabras -¿lenguaje público? ¿idiolecto?- que discurren temporalmente, no como un yo pétreo que usa el lenguaje como instrumento de expresión. Porque, como señala Bretón, la inspiración es un murmullo inagotable, un murmullo inagotable del que hay que fiarse siempre. Por eso, fenómenos como la escritura automática afirmarían la existencia de un lenguaje que discurre de forma inagotable, que es una fuente de palabras que nunca cesa de fluir. Se trata de “un lenguaje sin silencio porque en él es el silencio quien habla” (Molina, 2005, p. 327).

Palabras libres de cualquier uso instrumental porque se mueven *sin deslizar ideas*. Las palabras, cuando dejan de tener un sentido concreto, cuando no deslizan ideas, se transforman en esa utópica música, en un inmenso “tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado” (Barthes, 2009, p. 117).

Al final, la palabra dice el nombre esencial, el nombre íntimo que parece despertar a la realidad. Así cumpliría la ilusión de la palabra sustancial de San Juan de la Cruz. Así, en el poema, las cosas empiezan a latir, se despiertan. Sin embargo, lo más importante de todo es que *nadie es capaz de escuchar ese nombre*. Sería entonces la palabra más lejana, la palabra más vacía. Y, a la vez, la palabra más íntima. Nace de nosotros mismos pero esta infinitamente lejos. Según Michele Federico Sciaccà, esta palabra infinita estaría fuera del alcance de ningún oído por el motivo obvio de que basta con pronunciarla para que su infinitud desaparezca, para que la comunicación la corrompa. Palabra llena de significados, madre de discursos infinitos que se destruye en su propio desvelamiento (Sciaccà, 1963, pp. 59-62).

¿Y qué modo existe para poder captar esa sustancia poética externa, inalcanzable, que se presenta al poeta como si de una revelación se tratara? ¿Qué forma tenemos de captar lo incommunicable, el infinito contenido de la palabra sustancial? Desde luego, no se trata de algo que podamos realizar a través de los sentidos, de esa inteligencia articulada en el idioma. Así nos lo dice el poeta en *El júbilo. Última sílaba*:

62 NA

cuando la inteligencia
se pone,
la maravilla de la noche llega.
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.

(Pino, 1990a, v. III, p. 57)

La teoría del conocimiento para descubrir lo invisible que enuncia Pino aquí parte de la premisa de la renuncia a la inteligencia. Quizá sea posible situar esta propuesta en las más vastas coordenadas de las filosofías irracionalistas, entendidas éstas como crítica radical a las debilidades, tanto del Idealismo, en cuanto que no supo comprender los comportamientos humanos que quedaban “debajo” del pensamiento racional, como del Positivismo, con su limitación al

análisis racional de los hechos. Manuel Suances sitúa su origen en una nueva comprensión de la naturaleza y la historia, entendidas ambas como un proceso torrencial, dinámico, que nació de la mano de los descubrimientos de Darwin y del método historicista de Humboldt y el consiguiente rescate del concepto de *vida*, que las filosofías de corte racional habían dejado de lado (Suances Marcos, 2003, pp. 337-338). Es decir, se produciría un cierto giro filosófico desde las filosofías del ser, de la estaticidad, hacia las del devenir. De este modo, en articulaciones filosóficas como las de Schopenhauer, Bergson, Nietzsche o Unamuno se llenaba ese vacío que había dejado el racionalismo al olvidar los aspectos de la realidad que escapaban al dominio de esa misma razón. Por lo tanto, resumiendo mucho, podemos decir que estas filosofías considerarán a la razón como un instrumento insuficiente para penetrar en la realidad, al no corresponderse su naturaleza, en continuo movimiento, con las estructuras de la razón. Así, en palabras del mismo Suances, “en una palabra, la razón esconde y hasta se engaña sobre la naturaleza verdadera de las cosas; se queda en la superficie, se contenta con medir y fabricar conceptos, pero todo ello deja intacto el impulso que hace aparecer el conjunto de fenómenos que llamamos mundo” (Suances Marcos, 2003, p. 338).

Por otra parte, y aunque el texto no se refiere de forma precisa a la mirada sobre la obra de arte, dentro del campo de la estética, y coherentemente con todo lo que hemos dicho, quizá podamos relacionarlo con el concepto arte como *aisthesis*. Es decir, como medio autónomo de conocimiento con respecto a la razón, algo también muy en la línea de lo que plantearemos en el presente trabajo. Este concepto ha sido acuñado por H. R. Jauss (2000, pp. 63-67). Para el filósofo alemán, esta idea del arte como medio de percepción tiene sus orígenes en el proceso de autonomización de la obra artística que comienza a partir del siglo XVIII con la oposición entre conocimiento sensible y racional y su posterior contemplación “desconceptualizada”, entendida como protesta contra el imperio del Positivismo. Así, mirar en un cierto modo será siempre cuestionar la sociedad establecida, plantear una relación crítica con los “modos de ver” que se nos imponen.

Así, como instrumento crítico para esta parte del trabajo, comenzaremos recurriendo a la filosofía vitalista Henri Bergson y los modos que plantea para percibir la realidad, muy en la línea de lo señalado anteriormente. Esta filosofía parte de la idea de que la esencia de la realidad es una Vida (con mayúsculas) espontánea, irracional, creativa, y que el hombre tendría dos modos de convivir con la realidad que domina esta vida: la percepción a través de los sentidos y la inteligencia y la percepción a través de la intuición. Así lo declararía años después el poeta en una entrevista:

Mi concierto es salir de aquello que el hombre llama normal., cuando es lo más anormal: salir de lo puramente lógico y fatal que, en principio, es la desgracia del hombre. No digo de lo viviente, sino del hombre *pensante*, porque lo viviente, ya sea el árbol o la rosa, están en su olvido que es su felicidad. El *pensante*, en cambio, está en su presente, que es el gusto y la satisfacción en la historia, o sea, en lo hasta ahora equivocado. (Piedra, 1991, 28 de octubre, p. 57) [Las cursivas son nuestras]

Al igual que sucede en el poema 62 NA y en la declaración que acabamos de transcribir, Bergson plantea el conocimiento intelectual como un conocimiento imperfecto que solo puede conocer las relaciones que se establecen entre las cosas, pero no la cosa en sí, cuya percepción el idealismo kantiano predicaba como imposible. Con la inteligencia nos quedamos en la superficie de los objetos, en lo visible, en lo medible, sin llegar a su verdadera naturaleza. Lo hacemos porque, para Bergson, la inteligencia es solo una de las funciones especiales del espíritu, no su función principal, y su cometido consiste en conseguir una aprehensión de la realidad que sea *provechosa* para la existencia. Percibimos las diferentes posiciones de un brazo que se mueve en el espacio (recuérdense aquí los resultados estéticos del cubismo analítico), pero no su movimiento en sí. Esta naturaleza inefable del movimiento, esta interioridad del movimiento, solo puede ser captada a través de la *intuición* (cfr. García Morente, 1972, pp. 38-43).

Como señala Underhill al relacionar el vitalismo con la mística, la primera lección que se obtendría de la filosofía bergsoniana sería la necesidad de dejar de identificar nuestro intelecto con nuestro ser porque la Realidad, nuestra Realidad, para Bergson, es pura vida creadora, que solo puede ser captada en su totalidad a través de la intuición, a través de un conocimiento no racional (cfr. Underhill, 2006, pp. 39-46) porque debe ser captada en su totalidad, no a través de imágenes de fotogramas, con una sucesión de imágenes detenidas, que es el modo al que nos obligan nuestros sentidos. Y esta Vida creadora que es el fundamento de la realidad se alimenta desde dentro, en vez de ser mantenida desde fuera. El Universo sería un efecto de la vida, no la vida un efecto del Universo. Esta Vida que se crea cambiaría el centro de la filosofía desde el Ser hasta el Devenir, todo sería vida que cambia continuamente, que evoluciona continuamente, porque el poder del cambio sería una de sus características inmanentes. Esta filosofía bebería sus fuentes en la lectura que del Ser hace Heráclito y que George Simmel resume el siguiente modo:

El ser universal es el juego sin fin, por cuyo medio recoge la divinidad al mundo en su elemento original para dejarlo luego nacer nuevamente de él mismo. Solo en tal devenir ininterrumpido se conserva el Ser; el mundo se semeja a una mezcla de líquidos que se descomponen si no es continuamente removida. Solo por esta causa, porque la materia constantemente derramada es sustituida por otra que afluye constantemente, puede perseverar una forma y cada Ser es como el del río al que podemos descender dos veces sin que haya entretanto renovado. (Simmel, 2006, pp. 84-85)

Y creemos que este sería un punto de vista adecuado para la lectura de la imagen del río en perpetua huida que refleja un cielo inmutable que atraviesa de parte a parte toda la obra de Pino y que podríamos condensar en el siguiente poema de *Vuela pluma*:

TESÓN

-¿El río? ¿qué?

-Caridad.

Para que el agua quede
no se cansa de pasar.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 214)

La *intuición* sería un modo de conocimiento diferente de la inteligencia y, por lo tanto, irreductible a la percepción sensible. Otra diferencia entre intuición e inteligencia sería que la primera aprehende la realidad a través de conceptos mientras que la segunda los evita. Es un sentido especial que nos permite expresar una interioridad inefable. Por tanto, su expresión sería irreductible al idioma. En palabras de García Morente, el único modo para comunicarla sería que “otro la sintiera su vez” (1972, p. 46). Para expresarla habrá que reducirla en “polvo de conceptos” y aquí es donde está el *quid* de la cuestión, que se relaciona estrechamente con lo que hemos dicho antes. Porque, para Bergson, cuando el análisis intelectual se dirige sobre la vida interior del espíritu, entonces se sustituye un alma materializada y falsa por el alma espiritual activa.

En esta concepción de la intuición podemos encontrar también la huella del Schopenhauer que plantea el conocimiento del mundo como representación de la conciencia, condenado a la limitación más absoluta porque sus órganos sensoriales solo sirven para representarlo en la objetividad del mundo (Cervera, 2007, p. 122). Y, por lo tanto, funcionarían solo como encubrimiento de la realidad. De esta forma, el *noúmeno* kantiano representaría a la voluntad como motor de toda la realidad. Entre el hombre que conoce su representación y este *noúmeno* se encontraría el mundo arquetípico de las ideas. La salvación – resumiendo extremadamente esta filosofía- residiría en dos vías: en la contemplación de la obra artística y en el tránsito del conocimiento ordinario de los objetos a este platónico mundo de las Ideas, entendidas como grados de objetivación de la voluntad (Schopenhauer, 2009, libro III, § 31) en el que el

sujeto se convierte “en sujeto puro e involuntario de conocimiento” (Cervera, 2007, p. 125). Así, estas ideas inmóviles constituirán el objeto de la contemplación estética en las que el sujeto se liberará de sí mismo para convertirse en sujeto puro de conocimiento (López de Santa María, 2009, p. 10). Y este se realizaría con la intuición, a través de la pura aprehensión, libre ya de los sentidos. Algo que tendría su relación con esa percepción epifánica con la que hemos iniciado este epígrafe:

El tránsito posible pero excepcional desde el conocimiento común de las cosas individuales al conocimiento de las ideas se produce repentinamente, cuando el conocimiento se desprende de la servidumbre de la voluntad y del sujeto que deja así de ser un mero individuo y se convierte en un puro y desinteresado sujeto de conocimiento, el cual no se ocupa de las relaciones conforme al principio de razón, sino que descansa en la fija contemplación del objeto que se le ofrece, fuera de su conexión con cualquier otro, quedando absorbido por ella. (Schopenhauer, 2009, libro III, § 31)

Más adelante Schopenhauer (libro III, § 51) compara la labor del historiador con la del poeta y llega a la conclusión de que en el poeta se da un tiempo muy similar a ese tiempo kairótico con el que hemos iniciado este capítulo. El poeta, al contrario del historiador, cuenta lo que nunca ocurrió y por eso el poema se ve libre de las servidumbres de la temporalidad a las que sí que tiene que responder el historiador. Algo que es perfecto para una poética como la de Pino. Por eso el poema es capaz de recoger esencias. Qué duda cabe que las consecuencias de todo lo dicho son de lo más pertinente para el tema que nos ocupa: la poesía se convertiría nada menos que en un medio de conocimiento intuitivo de las Ideas platónicas a través del lenguaje que liberaría al sujeto del reinado de la voluntad. Entre la voluntad y la representación habitaría ahora esta idea estética (Cervera, 2007, pp. 125-126).

Y esto es fundamental porque, desde estos puntos de vista filosóficos, el conocimiento efectivo que tenemos de nosotros mismos, de nuestro yo real, solo

puede ser intuitivo y, por tanto, inexpresable, inefable. Y llegamos a la siguiente y necesaria consecuencia: la expresión menos imperfecta de lo inefable, de lo inexpresable, sería la imagen, la metáfora, que se entenderá a lo largo de este trabajo como medio de conocimiento:

MATERIA DESENTERRADA

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

El andar el volar
El muro ni aire mismo
el ser un no alcanzarse
al águila la esquina

Allí dentro el olvido
caricias ¿pero dónde?
en la nuca perdida
hallarás lo horadado

Mirarás hecho música
oirás hecho color
tocarás lo imposible
ciego hendido orificio

Volverás a ti mismo.

(Pino, 2010a, vol. I, p. 422) [Las cursivas son nuestras]

Es un poema de *Méquina Dalicada* y es, probablemente, uno de los más conocidos del poeta. En primer lugar, llama la atención el uso continuo de la *sinestesia*. Aquí los sentidos dejan de funcionar normalmente y sus percepciones van más allá de las que les dicta la inteligencia, de las que son útiles para la vida cotidiana. Podemos decir que el espacio que queda entre el ojo que mira y la música que no se escucha sino que es mirada es el espacio de lo inefable, de la percepción intuitiva que la inteligencia no puede captar. Y esta percepción intuitiva, como hemos dicho más arriba, es el único modo de regresar a la propia identidad, a la identidad real (que resulta ser un hueco, un espacio vacío, vacío pero preñado de significados infinitos como ya hemos señalado). Es de ahí que nace la sensación de comunión que transmite la última estrofa donde el acto de mirar transforma al poeta en melodía, o el acto de escuchar lo transforma en color. No captamos las sensaciones. Nosotros somos las sensaciones. Se plantearía la hipótesis de un nivel de percepción en que la sinestesia deja de ser lenguaje figurado para transformarse en realidad (Sciaccà, 1963, pp. 87-88). Sin duda, sería una percepción muy relacionada con esa intuición bergsoniana o schopenhaueriana que sería el único modo de acercarnos a nosotros mismos. Cualquier autoconocimiento a través de la inteligencia nos dejaría invariablemente en la superficie de nuestra identidad. Buena prueba de ello es el uso del lenguaje, la sintaxis dislocada de, por ejemplo, la segunda estrofa, que prescinde de nexos para romper con la sintaxis cotidiana del lenguaje y hacer que el lector intuya como una corriente eléctrica, un no sé qué de sorprendente en las asociaciones entre palabras, más que en el significado de las mismas.

Tales planteamientos van de la mano con la práctica del conocimiento místico que proponen autores como San Juan de la Cruz. Así en *Subida del Monte Carmelo* se establece una dicotomía similar al diferenciar la oración meditativa de la contemplativa. La meditación sería para el místico, “acto discursivo por medio de imágenes, formas y figuras, fabricadas y ordenadas por los dichos sentidos”, es decir, conocimiento intelectual. Para el de Fontiveros, habría un momento en el progreso espiritual en el que ya no sería capaz de satisfacer sus necesidades interiores. Una vez superado este umbral, cuando el místico ha conseguido

liberarse del amor a los objetos, a las imágenes, llega el momento de la contemplación: un conocimiento libre de las mismas, irreductible a la expresión lingüística porque la palabra ha pasado de ser soporte del meditar a ser obstáculo del contemplar (Thompson, 2002, pp. 270-272). El alma recibe a Dios sin estorbos, breve y profundamente, una vez que ha sido purgada del conocimiento discursivo. Así en *Subida al Monte Carmelo*,

esta noticia deja al alma, cuando recuerda con los efectos que hizo en ella sin que ella los sintiese hacer, que son levantamiento de mente a inteligencia celestial y enajenación y abstracción de todas las cosas y formas y figuras y memoria de ellas [...] Recordé y halleme como el pájaro solitario en el tejado. Solitario, dice es a saber, de todas cosas enajenado y abstraído; y en el tejado, es a saber, elevada la mente en lo alto. (2, 14, 11)²³

El desprecio del conocimiento discursivo llevará al poeta a renegar en muchos momentos de la inteligencia humana tantas veces condensada en la mirada y, en esta búsqueda de la inocencia que es la poesía, a apostar por el conocimiento que tienen del mundo las otras cosas creadas, no contaminadas por la razón y su lenguaje. Este fragmento de *San Pedro Regalado, sueño*, que forma parte de la tercera parte del libro, titulada “El pájaro solitario”, resume adecuadamente esta actitud:

Yo sé a qué lugar quiero conducirlos.
Decidme, ¿sabéis en qué lugar estáis?
¿En un jardín? ¿Sobre el mar? ¿En mi sueño? ¿En vuestro
sueño?
Ni aun el tiempo que permanecerá el jardín a vuestro lado
sabéis.

²³ Tampoco podemos pasar por alto la distinción entre conocimiento y amor que San Juan plantea en el prólogo del *Cántico Espiritual* (cfr. Thompson, 2002, pp. 196).

Más cerca está la paloma, esa rosa, ese perro que dormita a mis pies del conocimiento.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 177)

En los diálogos que hay al final de este libro y que versan sobre la validez del conocimiento poético para acceder a la verdad, así es como responde el yo poético a la interrogación de uno de sus interlocutores. El conocimiento humano no es suficiente para revelarnos la verdadera realidad. La pregunta que le hace es :“¿Acaso puede ser la rosa distinta a su hecho concreto?”. Es decir, a su percepción. En otras palabras, ¿existe verdaderamente una esencia de las cosas? En el libro esta esencia se condensa, por un lado, en un sueño romántico entendido como acceso privilegiado a la verdad. Por otro, en una muy contradictoria motivación de la palabra poética. Este fragmento se queda solo en la primera vertiente: la respuesta es que nuestra razón, nuestra percepción, nuestro idioma, nos alejan de la realidad última de las cosas. Más cerca estarán las otras cosas de la creación que nosotros mismos.

Es por eso que esta concepción de la palabra poética lejana de cualquier uso instrumental y por lo tanto esencialmente antidiscursiva²⁴ entrará en colisión con, como ya hemos dicho, las estéticas dominantes de la segunda generación de posguerra. En este caso, en *Más cerca*, un libro publicado en 1965 se establece un debate con los principales defectos de una por entonces agonizante poesía social:

¡Huir, huir, huir de lo social
del lenguaje sin vida; de la vida
presa en un pentagrama, y acercarse,
y sin palabras, a esa claridad
del cerro que se funde al mediodía
con el aire en una rosa. Y contemplar
sin pensar esa casi eternidad

²⁴ En el sentido de que la palabra poética para ser tal debe quedar fuera del discurso institucionalizado y, por tanto, su función será ponerlo en duda. Cfr. Stierle (1999)

que es aire con un rosa, tierra viva,
viviente en un purísimo solaz,
y ser como ella misma soledad
pero en la más divina compañía.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 359-360)

Es momento de volver a recordar que la llamada poesía social giraba en torno a los siguientes postulados estéticos: el conocimiento de “lo que rodeara” al hombre concreto, el uso de un lenguaje “liso y llano”, que fuera accesible a cualquier tipo de lector, y una orientación comprometida del poema²⁵. Se trata de una poesía con una clara función instrumental. Es por ello que Pino –en línea con lo que visto anteriormente- no duda en calificar a esta tendencia estética como “lenguaje sin vida”. Porque hablar en el “lenguaje del pueblo” significaba aceptar una serie de discursos establecidos paradójicamente por la Historia que había llevado al país hasta la dictadura. De ahí que la solución sea ese acercarse “sin palabras” (dentro del discurso, añadiríamos) a la pureza de un conocimiento no discursivo, el conocimiento no discursivo que caracteriza la vía unitiva del místico. Y que, además, pondría en duda el tiempo cronológico de la sociedad, de nuevo a través de la manifestación epifánica.

Coincidimos con Esperanza Ortega cuando, al analizar *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, observa que la teoría del conocimiento que Pino nos plantea en su libro consiste en que las cosas no se conocen “por leyes universales, sino a través de sus particulares esencias, de manera *inmanente*” (Ortega, 2002a, p. 71) y que, y esto es fundamental, para el Pino de la *Vida de San Pedro Regalado* solo “logramos entender a Dios si vaciamos nuestros ojos de conocimiento racional y nos servimos de otra forma de pensamiento que no implica solo la inteligencia, sino también amor, ansia, *conatum* por parte del que desea conocer” (Ortega, 2002a, p. 71). Porque para Pino, como ya hemos señalado en otros ejemplos, los sentidos son radicalmente insuficientes para

²⁵ cfr. Lanz, 2001, vol. I, p. 488-496 para una explicación pormenorizada de estos postulados en torno a *Acento cultural*.

conocer la realidad, con ellos solo podemos conocer la superficie o, peor todavía, la ilusión²⁶:

Porque ellos, los sentidos, nos ilusionan la realidad,
porque la realidad se alhaja con lo figurado,
porque ellos aseguran: esta ilusión es más real que la
realidad,
amigos, afirmad, afirmemos:
el alma, habitada por Fe, Caridad y Esperanza,
hace gloria de la realidad,
pureza de lo impuro [...]

(Pino, 1990a, v. II, p. 173)

En resumen, para Pino existe una “esencia” a secas, que no sabe definir con certeza pero que tiene una importancia equivalente a la de la divinidad, que le lleva a afirmar en su prólogo a la *Traducción infiel de El Cuervo de Edgar A. Poe* que la poesía “es algo que se ofrece singular, no a la moral sino a la verdad” (Pino, 1997, p. 11). Y de ahí nace esta radical concepción de la poesía como tiempo fuera del tiempo y de la palabra poética como índice que apunta hacia lo inefable. De todo esto, y siempre en consonancia con la concepción artística de la Modernidad, se deduce que se llega casi a una identificación entre el fenómeno poético y al fenómeno religioso. Entre la epifanía poética y la revelación religiosa²⁷. Pero obviamente todo esto depende de la existencia de una experiencia

²⁶ Más tarde matizaremos esta afirmación. Hay también un Pino que se pierde en el goce de los sentidos y los considera vehículos necesarios en el camino hacia la trascendencia.

²⁷ Henri Bremond, en su clásico *Poesía y plegaria* (1983, pp.192-203) señala que la diferencia entre el poeta y el místico es la misma que existe entre el ser y el decir. El poeta sería un proyecto de místico, un místico fracasado cuya experiencia estaría llena de discontinuidades y de “espacios en blanco”. El místico desea fundirse con la totalidad, fundir su identidad con Dios. En cierto sentido, fundirse con esa manifestación de la que hemos venido hablando y no siente necesidad de comunicarla porque “aquello a lo que se está unido por el extremo del alma no es susceptible de comunicación” (1983, p. 194).

Comunicar no puede ser el fin del místico porque lo que experimenta queda fuera del lenguaje. Por su parte, la experiencia poética, la revelación poética, tendría como objetivo principal la escritura. Por eso, el poeta sería algo así como un santo “distráido” que, al escribir poesía se separaría

estética de naturaleza atemporal y de un lenguaje poético con las mismas características, que nosotros ya hemos situado en los dominios de la mitología.

Josu Landa en su *Poética* toma una postura especialmente crítica contra cualquier esencialismo en poesía (Landa, 2002, pp. 50–52 y pp. 91-93). Se trata de un punto de vista que compartimos y que puede facilitar de sobremanera nuestra tarea crítica pues las conclusiones de nuestro trabajo no tendrán por qué encontrar una confirmación en el desvelamiento indemostrado de un Ser a través del quehacer poético. Para el crítico mexicano, éste, al fin y al cabo, sería un modo de privilegiar el concepto de “contenido” poético sobre los demás aspectos del poema, porque la obra poética verdadera tendría que tener como causa necesaria esa sustancia poética que, por el momento, resulta inefable. Porque el esencialismo es, ante todo, “una petición de principio, toda vez que no puede sustentarse en una demostración de la existencia de una sustancia poética en sí” (Landa, 2002, p. 52).

También hay que señalar que el problema no es tantas veces la idea esencialista del poeta, sino la aceptación de ésta por parte del crítico. Una interpretación de este tipo implica una lectura apriorística de la obra poética que nunca será del todo inocente. Landa pone como ejemplo la lectura un tanto forzada que hace Heidegger de Hölderlin (Landa, 2002, p. 92). De este modo, las lecturas esencialistas serían como “pretender que una rosa acontece para comunicar unos significados botánicos” (Landa, 2002, p. 93). El poema tendría lugar, desde nuestro punto de vista, como un *acontecimiento*, que lleva a un texto con unas especiales características lingüísticas y una pretensión de ser poéticas y gracias a la existencia de situaciones poéticas a su conversión en un ente “fuera de los lenguajes”.

Por lo tanto, y en esto estamos muy de acuerdo, la descripción del esencialismo no es más que un instrumento para entender mejor al poeta como tal:

progresivamente de esa unión divina. Es decir, el poeta no quiere fundirse con el don divino sino encontrar la corriente poética para llegar al ánimo del lector.

Esta idea contrasta con las ya descritas de José Ángel Valente, según las cuales, el místico, a pesar de la radical insuficiencia del lenguaje, está obligado a escribir.

qué ideas tiene de la poesía, qué criterios sigue a la hora de escribir y, como ya hemos visto, qué circunstancias definen su situación en el campo literario. Nunca podría ser utilizado para calificar al poeta mejor o peor, fiel, creyente, sacerdote, vidente, como queramos llamarlo. Landa pone como ejemplo de esencialismo extremo la teoría poética de José Gorostiza. Se trata de una cita que no nos resistimos a transcribir por las similitudes que tiene con la poética de Pino: “la sustancia poética... sería omnipresente y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta y manifiesta en el objeto que habita” (citado en Landa, 2002, p. 50).

Afirmación que plantea una vivencia religiosa de carácter inmanentista que, a pesar de esa caracterización de la poesía como esencia inalcanzable que hemos planteado, también está presente en la poética de Francisco Pino. Así,

Para el verdadero poeta todo no es otra cosa que poesía. Hasta Dios asimilado está por la poesía de Juan Ramón. *Le crea a imagen de su concepto de ésta*, dice: “Dios del venir, te siento entre mis manos, aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa de amor”. Límite máximo de la confusión de todo con la poesía. (Pino, 1986, p.40)

Hasta ahora hemos visto que Pino, como en alguna ocasión Bécquer (Poesía eres tú, porque tú eres el foco de donde parten sus rayos), utiliza para referirse a la poesía términos similares a los que la teología negativa usaba para referirse a la divinidad, que, como sabemos, predica la separación ontológica entre el Creador y la Creación, de la condición de Dios como una alteridad radical (cfr. Thompson, 2002, pp. 192-198, Underhill, 2006, pp. 116-118). Sin embargo, en la presente cita la esencia poética no estaría separada de la naturaleza sino que *se identificaría* con todas las cosas, que serían metáfora de la poesía y la poesía metáfora de todas ellas, un poco en los términos en los que Esperanza Ortega ha definido el trato de Pino con la naturaleza en *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*. Es decir, el mundo sería entendido como un *libro* en el que podríamos leer la poesía, en el que todo se confundiría con poesía. Si sustituyéramos el concepto de

poesía por el concepto de Dios, nos daríamos de bruces con Ortega, con una concepción *inmanentista* de la creación (Underhill, 2006, p. 119). Dios no sería externo, sino que estaría en todo.

Para Evelyn Underhill no es extraño encontrar ambas teorías –la divinidad como emanación y la divinidad como inmanencia- en los escritos de un mismo místico, considerándolas adecuadas para la expresión de esa experiencia extrema de la realidad, con todas las paradojas que ello conlleva. Para la estudiosa inglesa la contradicción sería relativa, ya que consideraría ambas teorías como dos medios de contemplar la misma “verdad” -o esencia, como aquí la llamamos- y cuya elección vendría dada por la experiencia personal de la misma (Underhill, 2006, pp. 121ss). Por otra parte, y volviendo a la relación privilegiada que se da en el romanticismo entre poesía y verdad, ni que decir tiene que esta idea de una poesía inmanente a todos los seres, de esta poesía que, como la naturaleza divina, participa de toda la creación, que es anterior al verbo mismo, tiene unas sólidas raíces entre las teorías del grupo de Jena. Basta recordar a Friedrich Schlegel:

¿Y qué son, comparados con la poesía, sin forma ni conciencia, que palpita en las plantas, irradia en la luz, sonríe en el niño, resplandece en la flor de la juventud, se inflama en el corazón amante de las mujeres? Sin embargo, esa poesía es la primera, la originaria, sin la cual seguramente no existiría la poesía del verbo? (citado en Marí, 1998, p. 108)

La idea de una poesía inmanente a todos los seres está también sólidamente relacionada con una de las alternativas que propone Pino frente a la insuficiencia del lenguaje humano: la grandiosidad del lenguaje de la creación entendida como libro se concretará en la búsqueda de esa esencia en todas las cosas y colisionará con nuestra mirada, tan corrompida por la racionalidad. Veamos un ejemplo de *Vuela pluma*:

LENGUAJE

¿Dónde está la voz del aire?
Tú la escuchas. Es silencio.
Sus palabras son las nubes,
la luz y el viento, sus verbos.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 171)

Es fácil imaginar entonces en qué consistiría la labor del poeta en el caso de que tuviera que trabajar con una sustancia inefable. Para Landa, escribir poesía se reduciría “traslación artística” (Landa, 2002, p. 52) de todo lo que se da necesariamente en el mundo, es decir, de lo bello, de lo siniestro... De todos los “los” más adjetivo que nos rodean. Lo decimos utilizando las palabras del mismo Francisco Pino: “Hasta ahora el poeta no ha sido otra cosa que un mero traductor a un idioma determinado de un estado ajeno al idioma” (Pino, 1986, p. 46).

Así queda, creemos, bien perfilada esta idea del poeta como traductor artístico de una esencia inalcanzable que tiene vida propia y que, sobre todo, es independiente del lenguaje. En este sentido, no es extraño que solo se pueda intuir a través de un sentido escondido, que no pertenece ni al cuerpo ni a la razón. Jean Marie Schaeffer (1999, pp. 57-59) señala, con acierto, tal y como hemos ya adelantado, que esta concepción de la poesía tiene como origen la *doxa* poética del Círculo de Jena. Y estas serían principalmente las dos características más “filosóficas” de esta teoría: la insistencia en la idea de la poesía como una actividad particularmente importante y el planteamiento de la poesía como una esencia ajena al ser humano. No en vano el poeta, tanto para los románticos como para Pino, tiene una función fundamental dentro de la sociedad: “Lo robado a la humanidad es lo que quiere restituir el poeta a la humanidad con ese aire, desprevenido, desapercibido, atolondrado que le singulariza” (Pino, 1986, p. 32).

Con respecto a la relación entre poesía y verdad, una constante en la poética de Pino, no podemos evitar hacer referencia a la lectura esencialista que realiza el último Heidegger en su *Arte y poesía* y relacionarla, en varios aspectos,

con la lectura de Francisco Pino. Efectivamente, como señala Landa en su artículo “*La poética metafísica de Martin Heidegger*” (2009a, pp. 141-153), nos encontramos con que los escritos finales del filósofo sobre poesía respondían a presupuestos esencialistas de raigambre romántica que daban a la poesía, al contrario de lo que sucedía con Platón, el estatuto de auténtica morada de la verdad. Se trataría de una auténtica *absolutización* de la poesía, de la palabra poética.

Así, la poesía estaría más cerca de la verdad que el resto de los modos de conocimiento y solo sería explicable a través de la muy platónica intervención de una esencia ajena al poeta. Francisco Pino, a pesar del planteamiento de una auténtica poética de lo inexpresable, no ignorará esta concepción absoluta de la palabra poética y llegará a plantear en libros como *Vida de San Pedro Regalado. Sueños* la existencia de un lenguaje poético motivado que descubre su verdadera naturaleza en el poema y llega a ser capaz de expresar la totalidad de lo real.

De todo esto se deduce la pieza que faltaba en nuestro puzle, el aspecto que hemos pasado por alto hasta llegar a este punto: hay en los escritos teóricos de Pino una *concepción religiosa* del quehacer poético típica de la Modernidad. Esta idea de la poesía como quehacer religioso tiene raíces profundas y la bibliografía a propósito es abundantísima. Marcel Raymond, en su clásico *De Baudelaire al surrealismo*, señala que en su labor de acoso y derribo de las certezas religiosas la Ilustración dejó vacío el espacio que la religión utilizaba para justificar todo lo que hay de irracional en nosotros. Al quedar este espacio vacío “le correspondía al arte (aunque no a él solo) satisfacer alguna de las exigencias humanas que la religión había apaciguado hasta entonces” (Raymond, 1983, p. 9). Esto justificaría el paso del poeta de cantor a sacerdote, a custodio de esencias sagradas.

Por su parte, Octavio Paz señala en *Los hijos del limo* como característica de la poesía contemporánea otro aspecto fundamental para entender a Pino y que ya hemos adelantado someramente: su relación de inevitable ambigüedad con el cristianismo. El poeta se mueve entre las ruinas de una religión y entre estos cascotes construye la suya propia, en perenne contraste con una ortodoxia que se revelará cada vez más vacía. Así, cada poeta inventa una mitología personal y

ecléctica y compone un sistema religioso que no tiene por qué ser coherente a través de retazos de creencias, obsesiones, mitologías e invenciones.

Para Paz, es sugestiva la lectura que hacen los románticos de la muerte de Dios. En nuestro tiempo, el tiempo lineal de Occidente, al contrario que en el tiempo circular de otras culturas, Dios solo puede morir una vez (cfr. Paz, 1990, p. 74) y dejarnos solos, sin esperanza de un retorno. En su agudo análisis del *Sueño* de Jean-Paul, obra en la que Cristo proclama al Mundo la muerte de Dios, nos descubre el carácter mítico de esta muerte y el sentimiento de orfandad universal que nos produce, llegando así a ser Cristo, no la reencarnación de Dios en la tierra, sino el hermano mayor de todos los huérfanos. En resumen, un cristianismo sin Dios, una muerte que “provoca en la imaginación poética un despertar de la fabulación mítica y así se crea una extraña cosmogonía en la que cada Dios es la criatura, el Adán de otro Dios” (Paz, 1990, p. 79). El hueco que había dejado libre la religión después de los ataques racionalistas queda colmado por la pura transgresión de las religiones destruidas.

En Francisco Pino también se presenta esta diferencia entre Dios y Jesucristo, y también presenciamos una reorganización de los elementos de Cristianismo sin llegar nunca a establecer un sistema coherente. En el siguiente poema reflexionará sobre la trascendencia desde la perspectiva del *hambre de humanidad*, hambre de humanidad con respecto al Dios creador, infinitamente lejano, infinitamente inhumano, con el que nos toca enfrentarnos a lo largo de nuestra vida y del que, para el poeta, solo nos puede salvar Jesucristo. Todo ello combinado con una profunda conciencia del pecado. Veamos un ejemplo escalofriante de *Júbilo. La última sílaba*:

67 RA

mi Dios incomprensible, tengo miedo,
mucho miedo de Ti, mi Dios extraño
que haces el cáncer y la mariposa.

¿no serás tú lo mismo que un poeta
que vive las palabras en su furia
como en la tuya, Dios, vives los seres?

sin verte muerto así como a Jesús
donde todo se amansa y las palabras
vuélvense a silencio, tengo miedo

de Ti, poeta absurdo, de Ti, Dios
sin madre, no cual Cristo que la tuvo
y nos sabe dormir con la canción

de cuna que su Madre le enseñó:
otra aurora vendrá, los ojos cierra
otra aurora vendrá, vendrá otra aurora.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 59)

¿En qué consiste esta hambre de humanidad que atenaza a Pino? En primer lugar, la monstruosidad de ese Dios estaría precisamente en su silencio: el hombre después del derrumbamiento de la visión religiosa del mundo no sería capaz de hallar un sentido a la creación simultánea de lo hermoso (la mariposa) y lo terrible (el cáncer). Dios no hablaría con el hombre, sino que estaría sumido en el silencio y le obligaría a una búsqueda vacía. Quizá por eso, en este poema se toma como referencia el hecho de que entre el poeta y el lenguaje existe una relación conflictiva para ejemplificar en estos términos la relación entre hombre y Dios. Así se podría resumir la relación de este Dios ajeno y silencioso con sus seres. Por eso será urgente la necesidad, con Blake, de creer en un Dios que sea capaz de morir y que por eso nos dé esperanza, asunto que está estrechamente relacionado con lo que acabamos de mencionar: la búsqueda de referentes que llenen el hueco que ha dejado la religión. ¿Cómo superar la terrible imperfección

a que nos condena nuestra existencia? A través de la muerte como culminación de la misma.

Así, la muerte se entendería como el lugar de la esperanza, del silencio en el que se llega a la perfección que las palabras, que nuestro lenguaje, instrumento lábil, nos prohíbe alcanzar. En este sentido, la última imperfección sería nuestra propia vida. El mensaje del poema es demoledor: Dios solo pudo alcanzar la perfección a través de la muerte, así pudo encontrar ese silencio de la muerte humano, cercano a nosotros. Un silencio tan diferente del silencio “sonoro”, de esa vida de seres imperfectos, de palabras imperfectas, en que consiste la condición de permanente angustia que tiene todo aquello que no puede morir. Es decir, que no puede ser humano. De la mano con esta concepción problemática de la religión y la ya adelantada aguda conciencia del pecado, iría la narración que hace Antonio Piedra:

Antes aludíamos a su catolicismo vertebral. Efectivamente, para Pino no era cuestión de creer o no creer a la vez, sino de algo inapelable dominado por la fe en Cristo y por la conciencia personal del pecado. *Había que escucharle cómo hizo su primera comunión en pecado mortal a los siete años y cómo a lo largo de su vida esta conciencia, magnificada por nuevos actos, acrecentaba su fe y su esperanza, al tiempo que marcaba su transformación estética mediante poemarios eminentemente religiosos.* (Piedra, 2010a, vol. I, p. 13) [Las cursivas son nuestras]

Una vez más, la crítica sirve para dar una cierta coherencia a la escritura. Para servir de enlace entre máscara y poema. En este caso particular, nos encontramos con un proceso bastante común en las lecturas biográficas de los escritores: la presencia de una anécdota que abre las puertas del campo literario. Algo que ha hecho el mismo Piedra narrando la infancia del poeta. En este caso, se trataría de una experiencia que lo haría encajar perfectamente con la experiencia religiosa de los poetas de la Modernidad: la religión queda

transformada en un juguete roto desde la infancia y el poeta debe construir la suya con las pocas piezas que han quedado.

Desde un punto de vista muy diferente, Isabel Paraíso realizará también una lectura esencialista de los principios religiosos del modelo de poeta propuesto por Francisco Pino al definirlo como poeta “franciscano” y relacionar, desde nuestro punto de vista, principios morales con el tratamiento de la palabra. Se tratará de la otra cara de la moneda: el personaje no se caracterizará por una religiosidad atormentada, sino por la firmeza de sus creencias. Y esta firmeza definirá su vida y su escritura. Se trata de una lectura que servirá para superar “la angustia de las influencias”:

Francisco Pino practica su ascesis, trabaja encarnizadamente en la depuración de su palabra y en la clarificación de su sentimiento, se va quedando cada vez más pobre, más desnudo y esencial [...]

Ciertamente, Francisco Pino es un espléndido poeta simbolista (también): pero el que sintonice con Juan Ramón Jiménez, con Mallarmé o con Rimbaud no quita para que su poesía tenga una densidad ideológica y religiosa increíblemente superior a la de esos autores. De igual modo, el lector puntilloso me podrá objetar –entendiendo simplistamente el concepto de “fuente” o “intertextualidad”- que es difícil que la de San Francisco de Asís haya influido tanto en Francisco Pino como para conducirla a la sugerencia o a la mirada desnuda [...] Dicho en forma de paradoja: *Aunque Francisco de Asís no hubiera existido, Francisco Pino hubiera sido igualmente franciscano. Y este franciscanismo, desarrollado en el siglo XX y según las propias claves del autor le lleva a la ascesis máxima de la palabra.* (Paraíso, 2001, p. 115) [Las cursivas son nuestras]

Es complejo decidir si las elecciones estéticas de un autor responden a la creencia en una serie de principios morales de carácter inmutable (ese franciscanismo que existe sin San Francisco de Asís, por ejemplo, o la castellanía a la que se hará referencia más adelante). A nosotros nos basta decir que en este

pequeño texto y en todo el artículo de Isabel Paraíso abundan este tipo de ideas de inclinación esencialista. No solo se caracteriza a un autor según un cierto tipo de definición que serviría para otorgarle un espacio en el campo literario, sino que estas mismas características, entendidas como principios eternos, definirían de forma radical su comercio con la palabra. Nosotros tenderíamos más bien a pensar, con Bourdieu, en el dinamismo de esta definición, que será siempre un arma de combate entre grupos. Y, por lo tanto, mutable por naturaleza. Esta mutabilidad nos haría dudar que de exista un modo de escribir “castellano”, “católico” o “franciscano”. Por eso no podemos estar de acuerdo en que la fuerza de las creencias del poeta haga que la calidad de su obra supere a la de gran parte del canon literario occidental, que es una de las consecuencias que se deducen del artículo. Aunque, eso sí, siempre se haga necesario reconocer que los principios morales de un autor o su procedencia pueden tener un peso no desdeñable en sus elecciones estéticas. Como así podría ocurrir en el caso de nuestro poeta, con la omnipresente búsqueda de la trascendencia que se manifiesta en su producción de vanguardia.

En resumen, una visión personal y heterodoxa de la religión católica es otra de las claves necesarias para leer a Francisco Pino. En este sentido, remitimos a la interesantísima lectura que hace José Manuel Rozas de toda la obra del poeta y en particular de los *Antisalmos*. El crítico se detiene en el Antisalmo 3, un poema en el que se contraponen la condición de delincuente, la cabeza desnuda del Cristo sufriente con la mitra del obispo católico y llega, a través de esta oposición entre revelación y fasto, a la conclusión de que la actitud de Pino ante la religión – y la vida- era una combinación de librepensamiento y mística (Rozas, 1986, p. 125), una especie de acracia católica.

Este punto de vista se concreta poéticamente en una consideración de la Iglesia como fuente de corrupción de unas doctrinas cristianas primigenias que el poeta abraza y que han sido traicionadas. Siguiendo con la analogía entre poeta y místico, creo que no está de más recordar a José Ángel Valente cuando a propósito del juicio de la Inquisición a Miguel de Molinos calificaba la ortodoxia religiosa como “no tanto una cualidad del Espíritu como una necesidad del Poder”

(Valente, 2010, p. 331). Un Poder con pretensiones de eternidad sujeto paradójicamente a las necesidades de la Historia que se materializa en el rito y en la pompa. Algo en esencial contradicción con todo lo que hemos visto hasta ahora. Todo esto queda perfectamente reflejado en el siguiente *Antisalmo*:

ANTISALMO 63

Yo no estoy con la Iglesia de las pompas
porque estoy con las pompas de la espuma.

La Iglesia de las pompas se da al César.
Dase al aire, y al respirar, la espuma.

Sí, yo estoy con la Iglesia, esfera del aire,
Pompa al instante muerto, como espuma,

con el alma del mundo: este minuto
que emerge de un envite de ola: espuma.

Yo estoy contra la Iglesia de las pompas
porque estoy con las pompas de la espuma.

La luna está arriba,
Debajo.

Al conjunto del antisalmo 63

Me revientan los césares bajo palio. Detrás de los roquetes, sobrepellices, cogullas, bonetes, banderolas, estandartes. Me revientan como a un caballo sin peto le revientan los cuernos o sea la Inquisición lunática, la confesión con dolor de atrición pálida, el cultivo del miedo hortícola. Me revienta el

miedo que protagoniza el palio, el temor que instaura el incensario. Me revienta todo el mecanismo que pretende reducir el hombre a polvo y no ampliarle hasta el amor y la resurrección”. Y esto lo dijo el muslo izquierdo que tenía a su lado el testículo izquierdo del caballo de reventazón escándalo. (Pino, 1990a, vol. III, p. 281)

La clave el poema estaría en el juego que realiza el poeta con las dos acepciones de la palabra pompa. Por un lado, es esa representación de la ortodoxia que falsamente tiene vocación de eternidad y, por otro, es la representación de lo efímero de una pompa de espuma como salvación auténtica. En primer lugar, hay que decir que vemos en Pino una concepción de la historia como una red de influjos que definen nuestro presente a través de una serie de expectativas insatisfechas, de lecturas erróneas, de traiciones de las que también son responsables las generaciones presentes. Una vez más el tiempo cronológico nos traiciona y es necesario la búsqueda de otras alternativas que tienen mucho que ver con la epifanía poética. El poeta solo podrá salvarse de la Historia saliendo de ella: una vía de escape será el descubrimiento de ese idioma eterno que da sentido a todo y, otra, la efimeridad, una conciencia de la fugacidad como única verdad, idea que está presente en todas las etapas de su obra. Todo en cierta consonancia con la concepción moderna de la poesía que caracterizó la Modernidad. Siguiendo ahora la lectura que Jürgen Habermas hace de Baudelaire y Benjamin, el poema moderno se caracterizaría por ser un momento de intersección entre realidad y eternidad, consecuencia de la conciencia de una existencia en un tiempo transitorio. En palabras de Benjamin, la unión de lo auténtico con lo efímero (cfr. Habermas, 1989, pp. 19-23). Así, en libros como *Cuaderno Salvaje* o *Así que*, lo cotidiano, lo fugaz, se nos presentará con la vocación de eternidad propia de la epifanía (cfr. Ortega, 2002a, pp. 93-97).

LAS RAZONES DEL SILENCIO

EL ABANDONO DE LA PALABRA COMO ÉTICA

La consecuencia lógica de la dialéctica privado/público que se da en todas las lenguas es la existencia de una tensión irresoluble entre lenguaje e individuo, y la extrema sensibilidad del primero a los cambios que se producen dentro de la sociedad. Steiner afirma en este sentido (2003, pp. 67-70; 1981, p. 203ss) que en la edad contemporánea hemos sido testigos de un largo proceso de barbarización del lenguaje bajo los regímenes totalitarios –baste recordar la famosa afirmación de Adorno de que es imposible seguir escribiendo poesía después de Auschwitz (cfr. Steiner, 2003, pp.43ss)-, que habría transformado las palabras en caricaturas de su nobleza pasada. A esto habría que añadir la posterior atomización, degradación producida por las sociedades del capitalismo avanzado que han reducido el mensaje a mera superficie, intentando estandarizarlo como referencia al uso de las cosas nombradas lo más posible y no a una búsqueda de una verdad fuera de la utilidad. En este tipo de sociedad, el lenguaje pierde cualquier componente de verdad última, de enunciación de la esencia de lo que nombra para, como señala Marcuse en *El hombre unidimensional* (cfr. Marcuse, 1993, pp. 114-151), “considerar los nombres de las cosas como si fueran indicadores al mismo tiempo de su manera de funcionar, y los nombres de las propiedades como símbolos del aparato empleado para descubrirlos” (Marcuse, 1993, p. 116). Buena prueba de este uso del lenguaje sería su empleo persuasivo en la publicidad, que es el espacio de discurso en donde las cosas se identificarían

más con sus funciones. Por lo tanto, en este lenguaje, como ya hemos señalado, no habría sitio para la interioridad. Como es fácil comprender, una palabra que identifica la función de la cosa y que no traslada su “esencia” (sea la que sea), se transforma en un instrumento extremadamente lábil, inútil en las manos del poeta.

En el caso de Pino, ya hemos comprobado que en sus escritos teóricos se revelaba una especie de nostalgia por un lenguaje personal que pudiera dar la justa medida de la subjetividad del poeta ante la inevitable barbarización que supone el uso de un instrumento público y erosionado por el devenir histórico. Esta conciencia de la barbarización también estará presente en su poesía. Así, es en *Pet, poema*, donde se enuncia de forma más clara la degradación del lenguaje que implica el uso publicitario de la palabra. El poeta lo representa a través de los anuncios luminosos que rodean al alma, identificada en el libro con una prostituta coja que experimentará un viaje que la llevará de regreso a la Iglesia, un viaje que tendrá que ver mucho con el abandono de un idioma y la adopción de otros. Así, cuando fija los ojos en ese anuncio tan lleno de luz y, a la vez, tan vacío de verdad:

Ahí está lo que se desea; ¡palabra dicha silenciosamente por un color luminoso!

Lo que no se tiene, resplandecientemente ofrecido;
nadie duda, ¿quién podría dudar?

(Pino, 1990a, vol. II, p. 202)

Creemos que este pequeño fragmento resume bastante bien la crisis del lenguaje característica del siglo XX, tal y como la enuncia Marcuse tal y como la hemos explicado más arriba: el lenguaje pasa de ser un medio de conocimiento para conocer el mundo exterior y a nosotros mismos a atomizarse. Las palabras son cáscaras vacías y se transforman en letreros de neón. Se utilizan, no para aprender, para descubrir la verdad, sino para deslumbrarnos con el uso machacón de formas estereotipadas que eliminan cualquier posibilidad de diálogo, cualquier posibilidad de duda, haciendo acceder de este modo al hombre a un conocimiento

de tipo “mágico” en el que la repetición de un mantra es suficiente para conocer la esencia de una cosa. Es lógico, por lo tanto, que para Pino la brillantez de este lenguaje sea solo un ruido que se mezcla con los rumores de la ciudad, algo que nos distrae de la verdad de las cosas:

Si pudiéramos concentrarnos, alejar nuestros oídos del estruendo
de las bocinas, de los timbres, del áspero rodaje,
escucharíamos la calma de la playa, del interior del bosque.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 202)

A continuación aparece la contraposición entre ese lenguaje bárbaro, representado por un estruendo que acaba por hipnotizarnos, y el lenguaje de la naturaleza, entendida como “un libro de Dios” que nos habla con una lengua que entendemos y no entendemos. Un lenguaje muy diferente al humano:

¡Cómo gime el deseo entre tantas cadenas!

Poderes descartan, obligan: éste es el único deseo para todas. Éste:

BEBA. USE.

¿Dónde se hallan las otras posibilidades? ¿Aquellas que se alejan
del torbellino de los sentidos? ¿Girará el cadozo de lo material para
siempre el espíritu? ¿Nadie podrá salvarse de este embrollo? ¿Dónde el
sueño? ¿Dónde el contemplar sin impaciencia? [...]

la imaginación padece ya de vejez;

sus caminos están numerados, son rutas nacionales, todo es
catálogo.

Dioses, dioses sin fábulas, con la fábula sujeta al peso y a la
medida, gritan por las fachadas, obligan; sobre los tejados entre la
buhardillas mandan.

Todo lo que no pregonan es herejía.

Alabémoslos.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 207)

En primer lugar, se nos habla de un tema que ya nos es familiar: la servidumbre del lenguaje a una función dada y la eliminación de cualquier posibilidad que quede fuera de lo persuasivo. Este lenguaje asociado a una función dada está estrechamente ligado a otro fenómeno típico de la sociedad del capitalismo tardío: la subordinación de la existencia humana a una especie “orden objetivo de las cosas”, que se podría resumir como la pertenencia de todo lo real a una lógica racional basada en la dominación.

Tal y como el mismo Marcuse señala (Marcuse, 1993, pp. 173-175), la principal manifestación de este tipo de lógica es la identificación de lo real con lo cuantificable, con la consecuente separación de lo verdadero de lo bueno, de la ciencia de la ética. Lo cuantificable sería real, objetivo, independiente del sujeto. Fuera de ese ámbito quedarían los valores morales, las ideas religiosas cuya validez no podría demostrarse científicamente y que, por lo tanto, perderían cualquier pretensión de validez universal. Esto tendría como consecuencia su conversión de idea en ideal y, por lo tanto, “su contenido crítico y concreto se evapora en la atmósfera ética y metafísica. Es por eso que lo que queda fuera de esta lógica es, tal y como señala el poeta, “herejía” y que la imposición de estos valores se hace a través de la repetición de un lenguaje mutilado, reducido a mera repetición mecánica según las imposiciones del poder.

Todo esto, como no podía ser de otra manera, tiene como consecuencia el envejecimiento de la imaginación que queda encorsetada dentro de una retórica impuesta y, al menos aparentemente, sin opciones (cfr. Adorno y Horkheimer, 2009, 173). La crítica de la sumisión a lo contable, a la lógica de la dominación, será una constante en la segunda etapa de Francisco Pino, en la que su poesía virará de forma explícita hacia la crítica social a través de la poesía experimental y la consecuente crítica del lenguaje establecido, algo muy relacionado con el rechazo a los movimientos estéticos que no lo ponían en discusión. Así sucede en este breve poema de *Textos económicos*:

ACABÓSE EL TRUEQUE

YO NO CAMBIO

la palabra
por la cifra,

ni la sangre
por la tinta,

ni el grito
por el disparo,

ni la lágrima
por el plástico,

ni el iluso
por el práctico,

*ni el hecho cantable
por el dato contable.*

Dejadme
con mis pobres ideas

hasta
que acaezcan.

(Pino, 1990a, vol. III, pp. 119-120) [Las
cursivas son nuestras]

A través de la contraposición sintáctica de cada uno de los dísticos que forman el poema, Francisco Pino opone lo que queda dentro de la lógica de la sociedad capitalista con lo que queda fuera. Así, la canción que se opone a la cuenta. Todo lo que queda fuera es lo que tiene alguna relación con esa vida que escapa de la objetividad y para definirla utiliza una serie de palabras con fuertes connotaciones culturales: sangre, grito, lágrima, iluso. Particularmente interesante es esa contraposición de la lágrima al plástico. Entre la expresión de un sentimiento inmaterial y no medible y la sustancia milagrosa, producida por el hombre, capaz de tomar la forma de cualquier objeto pero, tal y como señala Roland Barthes, capaz, por ese mismo hecho, de volver vulgar cualquiera de las formas que adopta, ya que no tiene un valor por sí misma, como la madera, el diamante o el carbón, y solo es útil por el uso, por las transformaciones que pueden operarse sobre ella (Barthes, 1999, 96-97).

Desde nuestro punto de vista, creemos fundamental señalar que, en este poema, la palabra, el idioma, queda fuera de la lógica capitalista. Es decir, ese lenguaje que hemos definido más arriba sería una especie de caricatura, no se realizaría con verdaderas palabras ni sería escenario para la verdadera comunicación. El poeta introduce al final la lágrima, la ilusión, el grito dentro de la realidad cerrada del discurso capitalista: las ideas acaecerán, sucederán, porque son más reales que lo que el Poder nos impone. Porque el lenguaje del poder es una celda, una prisión que anula nuestra existencia. Así se enuncia, de nuevo, en *Pet, poema*:

Palabras de captación y calumnia que Pet va identificando con las que, con el mismo interés, la rodean en la plaza; desde las de los anuncios hasta las de las bocas que la solicitan e importunan, palabras en las que se siente enrollada, encadenada. (Pino, 1990a, vol. II, p. 217)

Lo que más tarde se concretará en el poema será la mitología del silencio: este lenguaje ha nacido de la degeneración de otro, siempre hipotético, más puro, más limpio, más adecuado para decir las cosas, quizá por haberlas nombrado por

vez primera. En el conjunto de la obra de Pino, descubriremos una oscilación con respecto al estatuto del lenguaje, que va desde la búsqueda de una lengua primigenia, de esa primera palabra capaz de decirlo todo, hasta la renuncia más furiosa. Así en *Pet, poema*, Pino vive una nostalgia de ese lenguaje puro. Y en estas coordenadas se tensa la reflexión de Pet porque “la fría descarga de luz artificial” (Pino, 1990a, vol. II, p. 218) que la hiere tiene nobles orígenes:

He ahí los anuncios eléctricos.

Ahora aquellas, ésas, estas palabras. ¿No son las mismas? ¿No son las que escucho, éstas con una suavidad que afecta olvido, éstas resplandecientes de novedad, con una antigua presencia ignorada y sutil, aquéllas? ¿no son aquellas éstas?

(Pino, 1990a, vol. II, p. 218)

Pero la degeneración que impone la sociedad capitalista no se limita a la lengua hablada: la razón instrumental ha contribuido a la degeneración de la palabra, empobreciendo el lenguaje al encerrarlo en un mundo en el que solo lo útil, lo medible, es real, y lo mismo sucede con la escritura. Así una grafía que veremos como preñada de trascendencia en el epígrafe dedicado a la escritura, pierde su significado trascendente cuando se la usa para fines bastardos, cuando se le hace formar parte de ese lenguaje científico que legisla que solo lo que se mide puede formar parte de nuestra realidad:

[...] la lágrima distinta a la fórmula, igual a lo incontenible.

Tan distinta a esto: SiO_2 , o a esto Co_3Ca , o a esto: sesquióxido de aluminio, o a la sílice hidratada, o al carbono puro; esqueletos hermosísimo de color fuego o marino o violeta o amarillo amarillísimo; restos de albas, de crepúsculos caídos que se cogen de la tierra como se coge el hueso de cualquier animal que ha pulido la intemperie; las lágrimas, gloria de todas estación. (Pino, 1990a, vol. II, p. 329)

En el texto se establece una contraposición entre dos verdades. Una sería la que nos impone la razón instrumental: la verdad última de todo objeto se reduciría a su fórmula química y otra sería una verdad poética no cuantificable, que residiría en las connotaciones de las imágenes que se enumeran a continuación. Esta se desarrolla de forma ascendente y así se pasa progresivamente de lo cuantificable (SiO₂) a lo material (esqueletos hermosísimos) hasta llegar a una inmaterialidad (restos de albas) que paradójicamente queda al alcance la mano. Todo ello tiene lugar en un ritmo de verso libre de naturaleza paralelística sostenido por la reiteración de estructuras sintácticas (cfr. Paraíso, 2000, pp. 204-205), como la disyunción (o la sílice hidratada, o al carbono puro), o sobre el asíndeton con largos sintagmas que aparecen yuxtapuestos y que conducen al lector a través de un andamiaje semántico que va desde lo material hasta lo inmaterial. El efecto consecuente es la sensación de estar escuchando cómo el lenguaje fluye en libertad y cómo, tal y como sucedía en *Vida de San Pedro Regalado, sueño*, nos arrastrara hacia un lugar liberatorio lejano del laboratorio y la balanza.

Pino es consciente de la identificación de lo medible con la realidad y de la reducción de la inteligencia del sujeto a una razón instrumental basada en el principio de eficiencia, en la aplicación más económica de medios para conseguir un fin dado. Este instrumento proporcionaría, además, todas las respuestas necesarias a cualquier interrogante y esa respuesta sería siempre el egoísta provecho propio (cfr. Taylor, 2011, pp. 3-15). Así lo afirma el poeta en *Cinco Preludios*:

HACIA EL INCISO

Pero el sujeto, ese extraño ser intelectual, el que rueda;
el que alrededor rueda y *confunde el impulso del que cae por el terraplén y
del que se desliza en la órbita*, se pregunta.
Se pregunta, se pregunta, se pregunta.
Se hace un bosque de interrogaciones.

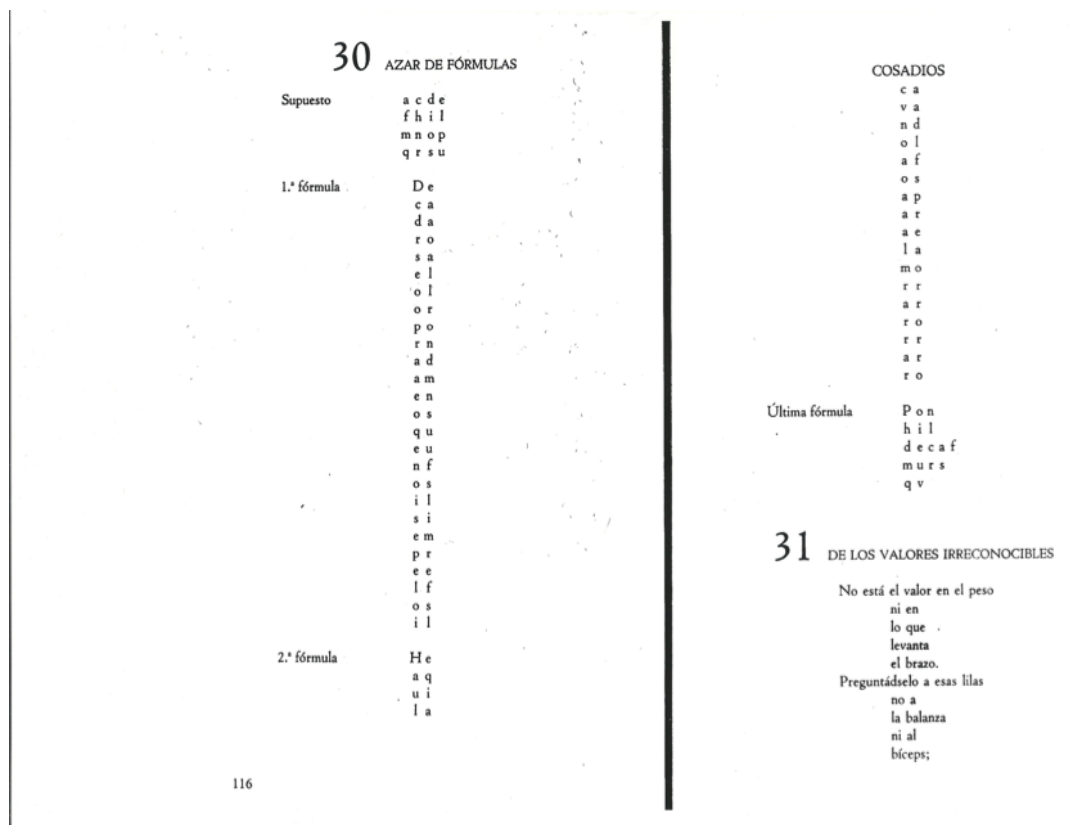
Se pregunta sin intuir que la pregunta es la circulación;
la bellísima circulación de la vida;
sin saber que la sangre es la imitación de la pregunta.
El sujeto que conoce su altura no halla la de su necesidad,
porque el concepto más idóneo le desborda
y la misma medida se le vuelve algo inverosímil.
¿Tiene el labio longitud, profundidad o vastedad?
Desconoce si el labio es el desierto o el océano o el aire o la estrella ignota o
la melodía que produce la ternura.
Alejado del niño ha caído en el uso de la razón.
Y enloquecido de razón mira a la noche con un metro en las manos.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 373) [Las cursivas son nuestras]

Según el poema, el hombre es un ser en perenne búsqueda de la verdad y ésta es lo que da sentido a su existencia. A esta búsqueda se opone una percepción de la realidad basada en la objetividad de lo calculable. Esa aparente objetividad que deja fuera a todo lo que escapa del metro que tiene el hombre entre las manos al final del poema. Porque, para Pino, el mundo no cabe dentro de la medida que se le impone. Tampoco sucede así con la palabra poética, que se transforma en una especie de puerta abierta que conduce a un afuera indecible, que nos permite atisbar ese significado que está más allá del lenguaje. Eso es lo que ocurre con el labio que no tiene ni longitud, ni profundidad o vastedad. Ese labio del que se desconoce su composición química y que, sin embargo, con su aparición en el poema abre un espacio que nos deja entrever a su través los territorios de la realidad que están más allá de la razón utilitaria impulsada, e impuesta, por la sociedad industrial.

Según George Steiner, otra de las causas de la irrupción del silencio en la literatura contemporánea sería la individuación de segmentos de la realidad que no pueden ser expresados a través de nuestro lenguaje articulado sino que disponen de un lenguaje que, o no se puede traducir a palabras “convencionales”, o bien su paráfrasis entraña graves dificultades: se trataría del lenguaje de las matemáticas,

de la estadística (Steiner, 2003, pp. 32ss). Pero hay más: este lenguaje no solo revelaría aspectos inéditos de la realidad sino que estos, por ser medibles, calculables, serían, como ya hemos visto, más “objetivos” y, por tanto, más “reales” que todo aquello que solo se puede decir con palabras. Es decir, las matemáticas y la estadística no solo pondrían en solfa el lenguaje articulado sino que además, como lógica consecuencia, limitarían, empobrecerían el campo de lo real. Pino es agudamente consciente de esta situación y en la producción de su segunda etapa hay una crítica continua al metalenguaje de la ciencia. Como muestra, basta el siguiente ejemplo de *Textos económicos*:



(Pino, 1990a, vol. III, pp. 116-117)

Se trata de una parodia del método científico, que se basa en la enunciación de una hipótesis que el investigador debe probar. La demostración científica de una hipótesis en campos como las matemáticas o la física se sustancia en la enunciación de una serie de fórmulas. La fórmula, según la

definición del DRAE, es una “Ecuación o regla que relaciona objetos matemáticos o cantidades”. Es decir, una muestra del funcionamiento objetivo de la realidad. De ahí que estas fórmulas se presenten en columnas de dos letras, que su legibilidad sea difícil. Se quiere dar la sensación de que aquí no hay idioma articulado, sino signos matemáticos.

Pues bien, el lenguaje defectuoso que nace del supuesto de Pino y que se concreta en las fórmulas se aleja de cualquier tipo de demostración científica y hace saltar el concepto mismo de fórmula al introducir en su interior lo no medible, lo absurdo. Si hacemos un esfuerzo y penetramos en la aparente ilegibilidad de esta matemática apócrifa, comprobaremos que las fórmulas sí se pueden leer, que no son signos matemáticos y que el contenido de la primera es el siguiente: “De cada rosa el olor por nada menos que un fósil, siempre el fósil”. Y el de la segunda: “He aquí la COSADIOS cavando la fosa para el amor raro, raro”. Se trata de textos enigmáticos que se alejan mucho de la univocidad del mensaje científico y que se presentan a sí mismos –algo típico en la literatura de vanguardias- como *campos de posibilidades* de ambigua interpretación. Es como si el lenguaje se transformara en torrente, en susurro con vida propia, y se llevara por delante cualquier intento de encorsetar la realidad.

Así podríamos resumir el resultado del ejercicio de estilo propuesto: el lenguaje mutilado del poema nos revela aspectos inéditos de la realidad, aspectos no medibles ni objetivos. Porque, de hecho, este poema, a su particular manera, ocultaría una concepción motivada de la palabra poética: en teoría es el lenguaje el que habla solo, son las letras de la hipótesis las que se combinan por su cuenta para dar lugar a textos absurdos, a textos que ponen en tela de juicio lo contable como único espacio para el hombre.

Es un lenguaje que acaba irremediabilmente en el enigma: la “Última fórmula”, que es casi ilegible “Ponhildecafmsrsvq” y por eso encierra virtualmente un número altísimo de lecturas. De este poema también se desprendería una concepción de la poesía como lenguaje crítico, cuya función no es permanecer, sino hacer caer los abanicos de supuestas certezas que aprisionan al hombre. De hecho, no es casual esa identificación de la primera fórmula de “el

olor de la rosa” con “el fósil”, que tendría dos posibles lecturas. Una sería la oposición de lo no medible a la objetividad científica y la denuncia de su desaparición. Así ocurre también en este otro poema del mismo libro:

31 DE LOS VALORES IRRECONOCIBLES

No está el valor en el peso

ni en

lo que

levanta

el brazo

Preguntádselo a esas lilas

no a

la balanza

ni al

bíceps;

que todo el valor de mayo

está

solo

en

ese

OLORCILLO BÁRBARO

a lilas

que forcejea

en el aire

cuando

lo rapta el olfato.

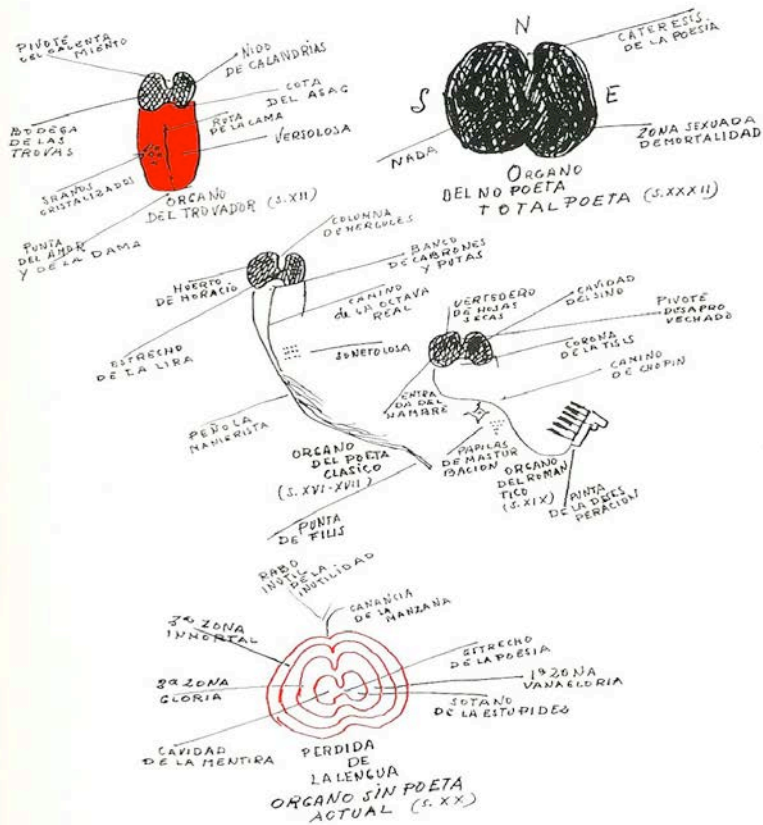
En ese olorcillo bárbaro.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 118)

A través del tópico del perfume de las flores se denuncia la insuficiencia del método científico para aprehender la totalidad de la realidad. Esto se resume en la contraposición entre dos isotopías temáticas. Una sería la que podríamos bautizar como primavera y estaría formada por palabras con un gran contenido connotativo: lilas, primavera, mayo, olorcillo. La otra isotopía se llamaría ciencia y estaría formada por palabras pertenecientes a diferentes campos del saber y caracterizadas por un significado unívoco: balanza, bíceps, peso. Lo verdaderamente importante sería aquello que se escapa al lenguaje de la ciencia: no tanto el olor de las lilas, sino también las connotaciones que sugiere esta imagen manida dentro del poema. Esta sería la primera lectura de la identificación “olor de las rosas” y “fósil” de “Azar de fórmulas”. La otra sería la inevitable: es cierto que el tópico sirve para refutar el lenguaje científico, pero no es suficiente: la poesía debe ser un arma que ponga en cuestión, que se dinamite a sí misma cada vez que acaba por ser codificada, cada vez que a través de la repetición de tópicos tiene vocación de permanencia.

La burla del lenguaje científico se extiende también a la producción visual del poeta, siempre en su segunda etapa. En “Proceso sucinto de la lengua del poeta” *nos* encontramos con una especie de diagrama anatómico usado para marcar las diferentes partes físicas del órgano. La burla surge cuando estas partes son “la bodega de las trovas” o el “camino de Chopin” o la “punta de la desesperación”. Es decir, llenamos el espacio físico, medible y por tanto real con todos esos valores que quedan fuera de su alcance y que, por eso, son negados:

PROCESO SUCINTO DE LA LENGUA DEL POETA



(Pino, 1995, vol. I, p. 357)

Obsérvese cómo, en consonancia con lo que hemos venido señalando, la lengua correspondiente al siglo XX -es decir, la del poeta contemporáneo- aparece amputada y su hueco aparece dividido en partes con nombres tan poco halagüeños como “cavidad de la mentira” o “sótano de la estupidez”.

El mejor resumen de estas relaciones entre poesía y ciencia creemos que puede estar en este poema de *Más cerca*, en la primera etapa del poeta, en donde, coherentemente con todo lo señalado, se plantea la ciencia, desde una perspectiva religiosa, como puro alejamiento de la verdad, como ocultación de lo trascendente y no como descubrimiento salvador. Transcribimos algunos fragmentos del mismo:

Cuando el hombre de ciencia no pretenda hacer de sí un dios sin dios, un dios sin soplo o cuyo soplo sea más materia y quiera con muerte alzar la vida,
entonces; [...]

cuando el hombre de ciencia mire y vea y busque la alegría por encima de aquello que se mide y que se pesa y la humildad le tiente en los combates,
entonces; [...]

cuando a imagen de Dios sea de nuevo y sienta en él el soplo como el soplo que a los orbes vistió de su alegría; cuando el hombre de ciencia adore al Hijo,
entonces,
ha de seguir el rumbo de sus naves.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 419)

Es por tanto natural que Pino opte por enunciar su renuncia, su desprecio por el lenguaje de la sociedad que le rodea, tan diferente de ese con el que intenta hablarse a solas y que acaba en repetidas ocasiones por identificarse con el idioma de la naturaleza entendida como libro abierto:

AL FIN

Después de tanto oír, ¡qué tristemente!
un lenguaje ceñido a un interés
al fin digo: Llegué. ¡Ya estoy entre mis rosas!

¡Estas de mi jardín! Escucho ya
el baladro feliz de su silencio.
¡Qué idioma generoso sin palabras
me rodea! No puedo más, me entrego
a esta gran seducción. ¡Oigo al perfume!

(Pino, 1990a, vol. I, p. 327) [Las cursivas son nuestras]

Esta entrega al interés del lenguaje humano provoca en el poeta un inevitable sentimiento de rechazo, sentimiento que desemboca en la búsqueda del *idioma de las cosas*, un idioma que podemos presumir sin código, que comunica a través de la sinestesia del verso final y que lo libera de la pobreza del propio idioma. Hermosa esta sinestesia porque le da a un perfume, algo fugitivo que percibimos con el olfato, que nos da muestra de la corruptibilidad de las cosas, la consistencia de unas palabras con mayor sentido que las del idioma de los hombres. Es interesante el contraste que se establece entre ese lenguaje humano esclavo de los intereses y la generosidad del lenguaje inexplicado, sin código posible, de las cosas. O mejor dicho, del lenguaje escrito por un código divino que está fuera del alcance del hombre.

Una consecuencia de todo lo que hemos venido anunciando y a la que Pino tampoco se sustrae es que este lenguaje que la sociedad ha vuelto servil no solo se ha brutalizado sino que también envejece y, por lo tanto, es más inútil todavía para la poesía. De hecho, George Steiner señala cómo a lo largo de la Edad Contemporánea se ha reducida de forma drástica la cantidad y la variedad de palabras usadas, tanto en la vida cotidiana como por los escritores. A esto habría que añadir la situación de los medios de comunicación que, en palabras del crítico, en lo que se refiere a su ámbito cultural “han reducido al inglés a una condición semianalfabeta” (Steiner, 2003, p. 41).

A este empobrecimiento hay que añadir otra necesaria consecuencia: no solo se ha reducido el lenguaje que usamos sino que se ha institucionalizado su uso con fines estéticos. Tal como señala José Ángel Valente, partiendo de una concepción de lenguaje poético como medio para descubrir capas de realidad

nunca pisadas, la poesía deja de convertirse en un campo de conocimiento, en un lugar de manifestación de una realidad que descubre la palabra misma, para convertirse en una cantera de recursos sometida por una ideología –la dominante en una sociedad- en los que se privilegia la comunicación sobre el conocimiento y en la que la literatura queda reducida a un mero instrumento al servicio de la facilidad de su comprensión (Valente, 2010, pp. 53-68). Tal y como hemos visto al comentar las relaciones entre lenguaje y sociedad, los límites que la ideología habrá impuesto serán aquellos que la literatura no podrá jamás atravesar porque entonces quedaría fuera del ámbito de lo comunicable. El lenguaje, tal y como señala Susan Sontag (2005), se transformará en un instrumento gastado y artificial que servirá para repetir una y otra vez las mismas imágenes en aras de una hipotética facilidad de comunicación.

Desde estas coordenadas es desde las que debemos entender la *destrucción de la forma* como característica fundamental de una poesía crítica que defiende Antonio Méndez Rubio (2008, pp. 42-49). Así nos lo enuncia Pino en este conocido Antisalmo:

ANTISALMO 31

Cómo huele a caca y a meado
este mundo se ha acabado.

Como huele a esquina oculta
de una calle por la que ya no se circula.

Derribad lo que queda
con un lenguaje de piqueta

para que no huela a caca y a meado
este mundo que se ha acabado.

La luna está arriba,
debajo.

Al conjunto del antisalmo 31

Pintad en todas las paredes y en todas las fachadas: ABAJO. ¿Para qué más?
(Pino, 1990a, vol. III, p. 249)

Se trataría de un poema fácilmente relacionable con la experiencia dadaísta, definida por Peter Bürger como el punto en el que el sistema artístico alcanza capacidad de autocrítica (Bürger, 1995, p. 62). Es decir, es el mismo arte que toma conciencia de la limitación de su retórica y de su estatus en la sociedad, se opone a la misma y acaba por buscar su propia destrucción en aras de un renacimiento, de una inocencia renovada²⁸. En ese ABAJO tan mayúsculo se resume todo el contenido del poema y también la esencia del dadaísmo como crítica a cualquier concepto de belleza con vocación de eternidad, a cualquier lógica con una decidida apuesta por la espontaneidad y la anarquía (cfr. De Micheli, 1999, p. 134). Además, en este poema, como en las obras dadá, lo importante no es el resultado sino el gesto, el riesgo que supone escribir un poema como si fuera una piqueta, un poema que no quedará para la posteridad sino que servirá para poner en solfa todo aquello que tenga vocación de permanencia.

El infantilismo del primer pareado tiene la intención de entrar en colisión con el horizonte de expectativas del lector de literatura “seria”. Este también sería un modo de recordar que nuestra literatura es demasiado “adulta”, que las cosas han sido dichas muchas veces y que la función del poeta, tal y como señala Steiner en *Después de Babel*, tendría que ser la de devolvernos a un estadio de inocencia, a una infancia en la que las cosas eran dichas por vez primera. Es por eso que la labor del poeta es de índole fundamentalmente destructiva: el lenguaje no debe servir ya para crear belleza pues se ha convertido en una continua repetición maloliente, que no permite ninguna variación posible. Consideraciones

²⁸ Recuérdese nuestra reflexión a este respecto en el primer capítulo.

escatológicas aparte, creemos que este Antisalmo está muy relacionado con el que transcribimos a continuación. Pues si el primero sugiere que la literatura institucionalizada es un lenguaje vacío que hay que destruir, este, creemos, hace lo mismo con la crítica:

ANTISALMO 4

La mierda es pulpa y flor,
todos al amor.

de la mierda; nadie fuera de la mierda
todos dentro y al amor.

A la mierda y a la pulpa,
a la mierda y a la flor.

La luna está arriba,
Debajo.

Explicación del Antisalmo 4:

“Este es un canto primaveral en el cual se elogia toda la hermosura de la procreación, toda la gracia de lo corrupto que se resuelve en alimento y aroma”. Esto lo dice el docto desde su cátedra, mientras el maestro de parvulillos al lado del chubesqui, supone, solo supone, que es un antisalmo muy recatadito y se ríe sin ofender. (Pino, 1990a, vol. III, p. 221)

Nos parece que el auténtico peso de este poema se encuentra en su explicación. Obviamente, creemos que un análisis al uso del discurso infantil del poema no resulta adecuado. De hecho, ahí está la clave. Lo mismo que la poesía ha creado un lenguaje codificado, cerrado, sin posibilidad de abrir nuevas vías al

El poema, con esa apariencia visual de palabras como en equilibrio se nos presenta de un modo muy diferente al poema pétreo a cuya destrucción se invita. El resultado de la destrucción es un objeto poroso, las ruinas de un lenguaje que ha destrozado la sintaxis que lo atenazaba y que, al destruirla, ha vaciado también los significados de las palabras de tal modo que el poema ha pasado de ser edificio a ser bóveda, a ser un vacío, una palabra hecha de ruina, un signo lleno de corrientes de aire en el que cabe todo. Y por eso su belleza no invocará la vida, sino que tendrá algo de mortal, de terriblemente doloroso, como la herida sobre el vientre del tópico que ha abierto el bisturí de la verdadera poesía.

La concepción de la poesía como labor de demolición más que de construcción, y el poema como un conjunto de oquedades que dejan pasar libremente la corriente eléctrica más que como un edificio con sólidos cimientos, no estaría lejos, desde nuestro punto de vista, de la concepción de Walter Benjamin sobre el carácter destructivo en el arte que

no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos. (Benjamin, 1993, p. 161)

La poesía pasa de ser palacio a ser grieta. De ser estatua a ser soplo de viento. Pasa de habitar en las palabras a crear oquedades por las que discurre invisible como si se tratara de una corriente subterránea. De este modo, el poeta identifica la pena, el dolor que le lleva a escribir con una brecha abierta sobre su frente –esa identidad fija, cartesiana que acaba rompiéndose- y posteriormente con una de esas hiedras que trepa sobre los muros hasta hacerlos caer:

HIEDRA ENTRE UNOS LADRILLOS

Di nuova pena me conviene fa versi

DANTE

El dolor
no esa estrella
arriba
ínfima
Sí ese guijarro
Abajo
contra mi sien inmenso
limpio Mírale ahí
rompiendo frente y alma
hiedra entre unos ladrillos
lírica inconsumible
empujándome al verso

(Pino, 1990a, vol. III, p. 381)

El primer mensaje que se nos ofrece, de nuevo, es el de su iconicidad: no es una estructura sólida, más bien recuerda a la hiedra nombrada, que trepa por la página como si la estuviera rasgando. La función de la poesía sería la de ser grieta: más que expresar identidades, más que servir como modo de autorrealización, es oscuro instrumento de duda. La escritura no nos expresa. Más bien es síntoma de nuestra destrucción. Es por eso que no es el deseo de autorrealización lo que lleva al poeta a escribir sino el dolor que derrumba sus certezas. Es por eso que el dolor que se canta tiene poco de ideal, de inalcanzable, es más bien concreto, terrible, porque solo a través de la pérdida que produce nace el verso.

Llegados a este punto, creo que podemos caracterizar una de las concepciones que tiene Pino de la palabra poética como palabra fugitiva, en perenne fuga de su institucionalización, de la expresión de certezas que terminan por asfixiarla, que tiene como objetivo cuestionar los edificios que han construido utilizándola como ladrillo, las sociedades cuyo uso degenerado ha ayudado a levantar. Esta será, desde nuestro punto de vista, la idea dominante en su segunda etapa y que se extenderá hasta la tercera. Habrá sido precedida por otras manifestaciones en esta línea que tienen su origen en *Curso* y que van desde la explícita predicación de la insuficiencia del idioma hasta la práctica de la mitología del silencio con la búsqueda de una motivación en el referente, motivación que también estará presente en otros aspectos de su práctica vanguardista, como se verá en el lugar correspondiente. Terminemos con una última referencia a esta palabra crítica que aparece de nuevo en el siguiente poema de *Textos económicos* en donde, una vez más, se opone a la pesadilla de supuesta mejora continua que implica el concepto positivista de progreso:

CÁLCULO DE RESISTENCIA

Los materiales

Progresan

TODO SE MEJORA

La palabra,

no, se impacienta,

pasa;

rememora

profética,

avanza a un mar que es historia.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 94)

Una vez más encontramos un título que juega con el lenguaje utilizando una expresión propia de la ciencia para medir, calcular la diferencia que existe entre poesía y progreso. En este poema, la palabra poética es una palabra que se opone a un progreso que solo mira hacia delante, que tiene como vocación el crecimiento continuo. Su crecimiento no es mejora, es un discurrir impaciente hacia un tiempo poético imposible en que memoria y profecía se convierten en sinónimos. Más que oponerse, la palabra poética es una tabla de salvación para el hombre porque sirve para rellenar todos esos segmentos de realidad que el progreso deja de lado.

LA MENTIRA EN LA MIRADA Y LA AUTONOMÍA DEL LENGUAJE

Hasta ahora, en nuestro trabajo, hemos comprobado que en Pino hay alternativas a la insuficiencia del idioma. Más en concreto, hemos podido corroborar que en su poética hay una especie de nostalgia por un mitológico lenguaje primigenio, estrechamente relacionado con las cosas que nombra. Esta lengua se desvelaría muy parcialmente al tensar el idioma cotidiano sobre la página en blanco del poema. Esto ha tenido su confirmación en una poética que nos ha dejado entrever una cierta fe en la sacralidad de la poesía y en el origen divino de la palabra. Pues bien, en ciertos segmentos de la obra de Pino también se da un paso más allá y se apuesta por un lenguaje insuficiente por naturaleza, desnudo de orígenes divinos y reducido a muro que nos separa de la auténtica verdad del mundo que nos rodea. Se trata de una concepción del idioma que tiene su origen en Nietzsche y en su definición del mismo como productor de metáforas.

Así, al dar su opinión sobre su naturaleza, Nietzsche afirma su total inutilidad para expresar la verdad última de las cosas más allá de cualquier mitología. Esto haría que toda metafísica, toda ontología fundada sobre nuestro engañoso idioma, fuera pura falsedad. Volvemos a lo mismo: la auténtica verdad es siempre incomunicable. Así, el filósofo afirma que

cuando nos comunicamos con los demás, no nos estimamos a nosotros mismos lo suficiente. Nuestras auténticas vivencias no son en modo alguno parlanchinas. No podríamos comunicarlas, aunque quisiéramos. Les falta la palabra, y nosotros ya hemos dejado muy atrás las cosas que se pueden expresar con palabras. En todo acto de hablar hay ya un algo de desprecio. Parece que el lenguaje haya sido inventado para decir solo lo vulgar, lo mediocre, lo comunicable. El uso del lenguaje vulgariza ya al que habla. Esto forma parte de una moral para sordomudos y demás filósofos. (Nietzsche, 2002, p. 45)

Siguiendo la lectura Fernando Savater, el filósofo alemán negaría la posibilidad de conocimiento a través del lenguaje. Cualquier intento tropezaría necesariamente con las mismas palabras que la expresan (citado en Amorós, 1991, p.143), que formarían una especie de muro insuperable. Y la más peligrosa de todas las ilusiones del lenguaje sería la identidad del sujeto porque “en el plano objetivo produce cosas estables [...] y en el subjetivo produce un yo perenne” (citado en Amorós, 1991, p. 143). Esta identidad sería, en palabras de Savater, un mito que tendría su origen en el énfasis socrático en el lenguaje, que de la mano del filósofo griego pasaría de ser un instrumento de poder, tal y como era en manos de los sofistas, a un instrumento de conocimiento. Se trataría de un proceso de absolutización de su poderío. En su supuesta verdad se basaría nuestra conciencia entendida como instrumento productor de la responsabilidad y la identidad imprescindibles “para el funcionamiento del rebaño”. Sería la “faceta gregaria de nuestra intimidad”. Esta conciencia haría todo inteligible, comunicable. El lenguaje ya no sirve para conocer. Sea cual sea la situación, solamente esconde.

Uno de los fundamentos más sólidos de esta lectura del lenguaje se encontraría en un artículo fundamental de Friedrich Nietzsche: “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. Para el filósofo alemán, la verdad solo tendría lugar dentro del seno del lenguaje y no se referiría nunca a la esencia de las cosas que, por otra parte, sería inalcanzable. La percepción humana consistiría en un

proceso de continuas extrapolaciones: en la transformación de la cosa en impulso nervioso, del impulso nervioso en imagen y de la imagen en palabra. Las palabras no serían otra cosa que imágenes petrificadas, fijadas por su continua repetición. La extrapolación final sería la conversión de la palabra en concepto. Nosotros crearíamos los conceptos a través de la elección arbitraria de rasgos comunes entre varias imágenes de objetos de la realidad.

Es decir, la metáfora pasaría a ser el fundamento mismo de nuestro lenguaje y de nuestro conocimiento, no una excepción, esa desviación que muchos críticos han considerado que es. La verdad misma, desde el punto de vista del ser humano, sería una metáfora, visto que su repetición continua tendría como consecuencia la confusión entre una imagen familiar, cotidiana, con la que estamos acostumbrados a convivir, y esa misma verdad. Por tanto, confundiríamos con la verdad el resultado. Y el lenguaje –y aquí llegamos a lo que más nos interesa- no describiría la realidad. Porque, como señala Romero de Solís a propósito de Nietzsche, en otras palabras “la verdad no puede ser otra cosa que una multitud en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos que tras prolongado uso se hacen fijas, canónicas y obligatorias” (Romero de Solís, 2000, p. 74).

Más bien, la finalidad del lenguaje sería crear un espejismo de realidad. Y otra consecuencia sería hacer que la vida de los hombres no se desarrolle en contacto con una realidad amorfa, enloquecida, que probablemente nos resultaría insostenible, sino más bien en el ensueño de un orden estable que existe solo dentro de los límites que imponen las palabras. Así, el lenguaje sería una especie de muro que nos separa de la esencia de las cosas. Y como señala Sarah Kofman (citado en Lázaro Carreter, 1990, p. 118), la consecuencia inevitable de esta lectura es que las fronteras entre poesía y filosofía saltan irremediabilmente. La filosofía sería una forma de poesía y todo tipo de conocimiento sería de orden metafórico.

Y siendo el lenguaje un muro que nos separa de las cosas, una mediación inevitable entre ellas y nosotros, podríamos añadir que se trata de un muro protector porque tal y como señala George Steiner en *Después de Babel*, este

carácter del lenguaje que ordena la realidad de una manera que solo se corresponde a sí mismo, que no tiene nada que ver con una verdad “objetiva”, tiene sus aspectos positivos porque, en el fondo, nuestro enemigo no sería el otro, sino más bien la propia realidad, la misma realidad a la que difícilmente podríamos sobrevivir si se nos presentara en toda su verdad. Es decir, el lenguaje es artificio porque el hombre no tiene ninguna intención de presentarse ante “la cosa que es” (Steiner, 1980, p. 260). Todo conocimiento es inevitablemente mediado y, desde este punto de vista, lejano de la verdad final.

Como ya hemos señalado, Pino no es indiferente a esta condición del lenguaje. Así, partiendo de los supuestos esencialistas entenderá la poesía como una búsqueda de una verdad externa que va más allá de nuestra percepción de las cosas. Es lógico, por tanto, que este lenguaje protector, esta metáfora continua en la que según Nietzsche vivimos inmersos, sea el enemigo que hay que batir, el muro que hay que superar para enfrentarse a la realidad. A pesar de todo el dolor que este encuentro con lo que escapa al orden de las palabras nos pueda causar.

Así el poeta en *Cinco Preludios* tiene una conciencia agudísima del idioma como muro. Una conciencia que, de paso, hay que señalar que está en abierta contradicción con la palabra estable, ahistórica, que se correspondía limpiamente con verdades puras, tal y como se mostraba en otros libros religiosos del poeta, tales como *Vida de San Pedro Regalado. Sueño y Pet. Poema*. El poeta busca la verdad de la realidad –el poeta busca lo inalcanzable- y para ello usa un instrumento que lo acaba separando de esa esencia, que lo acaba transformando en un creador de ilusiones. El poeta necesita unos ojos que no sean los del lenguaje: “¿qué verso, y esto es lo más culpable, no es niebla que nos separa de los cielos?” (Pino, 1990a, vol. II, p. 324).

Otra consecuencia inevitable del razonamiento de Nietzsche es la consideración del perspectivismo a la hora de aprehender la realidad. De lo que hemos venido diciendo antes se deduce que la percepción humana es solo una entre las muchas posibilidades de “acercamiento a lo real. Esto es difícil de aceptar ya que

(al hombre) le cuesta trabajo reconocer ante sí mismo que el insecto o el pájaro perciben otro mundo completamente diferente al del hombre y que la cuestión de cuál de las dos percepciones del mundo es la correcta carece totalmente de sentido, ya que para decidir sobre ello tendríamos que medir con la medida de la percepción correcta, es decir, con una medida de la que no se dispone. (Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, § 10) [El paréntesis es nuestro]

De este relativismo, de esta pregunta no pertinente, el poeta podría deducir la posibilidad –indemostrable- de que los animales, al no estar amurallados por el lenguaje, por esta metáfora continua que por una parte les ayuda a sobrevivir pero que por otra los aleja infinitamente de lo esencial, estarían más cerca de las últimas certezas. De ahí el poeta pueda llegar a la conclusión de que la percepción del animal, libre del lenguaje, de la cosa creada que no sabe conocer, le acercaría un poco más a lo inalcanzable:

Coja del pájaro sus ojos.

Por una vez, por primera vez, los ha cogido, ha dejado de estafar al pájaro y, mediante unas lágrimas, ha llegado a comprender como el que no comprende. Porque las lágrimas son como la canción del alma. Y con esta canción se ha igualado con el pájaro ignorante hoy.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 324)

Bajo la paradoja de comprender como el que no comprende hay un tema clave: la conciencia de que la comprensión que realizamos a través del lenguaje es un modo de enmascarar, de disfrazar –siguiendo la máxima de Tayllerand (citado en Steiner, 1981, p. 258)- al verdadero pensamiento. El lenguaje, pura metáfora de metáfora, no nos podría conducir nunca al ser. Es por eso que, como el Lord Chandos del cuento de Hoffmannsthal, Pino pide percibir la realidad a través de los ojos del animal (o del objeto) para obtener una mirada más pura libre de ilusiones y falsedades.

Y, entonces, la más peligrosa de todas las metáforas sería la que se desprende de la lectura que de Nietzsche hace Klossowski: la ilusión de identidad. Porque tal y como señala Octavio Paz,

estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado. (Paz, *El arco y la lira*, p. 10)

A esta constatación hay que añadir a Wittgenstein que, como portavoz del ambiente intelectual de la Viena finisecular, será una aportación clave para entender la valoración del silencio. En su *Tractatus*, Wittgenstein hace su ya famosa afirmación de que los límites de nuestro mundo son los de nuestro lenguaje. Y es una frase que no hay que tomar a la ligera porque el objetivo de Wittgenstein no sería tanto trazar los límites del pensamiento, sino trazar los límites a la expresión de pensamientos (citado en Amorós, 1991, p. 56). Lo que quedaría fuera de la expresión de pensamientos, como es fácil imaginar, sería lo inefable. ¿Y qué es lo inefable para Wittgenstein? En la proposición 6.44. del *Tractatus* afirma que “No es lo místico cómo sea el mundo, sino qué sea el mundo”. Es decir, la esencia trascendente e indescriptible de la que venimos hablando a lo largo de este trabajo. Lo místico es “sentir el mundo como un todo limitado”. Así pues, el lenguaje puede describir la esencia del mundo pero no puede decirla, no puede pronunciarla. Y en eso hemos visto que consiste la tensión dentro de la palabra poética de Francisco Pino. Lo ético, para Wittgenstein, quedaría fuera del discurso racional y entraría dentro de lo poético (cfr. Steiner, 2003, p. 38), de aquello que se puede pronunciar pero que no se puede decir, y sería de vital importancia porque para el austriaco lo inefable proporciona quizá el trasfondo sobre el cual adquiere significado lo que yo pudiera expresar.

Es por esto que el lenguaje, cualquier lenguaje, nos separará de la esencia de las cosas. A través del lenguaje podemos establecer relaciones entre los objetos del mundo pero no definirlos. Esto se agudiza más todavía en el ámbito del lenguaje literario que, a base de convencionalizarse, de pasar de ser bautismo a ser repetición, acaba por institucionalizar una serie de convenciones que terminan por ocultarnos las cosas que se deseaban nombrar. Así lo piensa Pino y así lo afirma en este poema de *Más cerca*:

NI VUESTRO NOMBRE

¿Por qué, decidme, rosas, entre un cúmulo
literario os borráis? *No os bañéis más
en las insensateces con que el tiempo
el agua del lenguaje impurifica.*

¡Alejaos metáforas y tropos!
Todo cuanto se diga de vosotras
os hará padecer. Ni vuestro nombre
ya se repita más. La poesía

se retire y con ella de los hombres
la mirada, el idioma... Solo quede
el aire, el aire, el aire, y solo sean

los ojos de los pájaros
los que os miren sin veros, y su canto
sea el que, *sin cantaros*, os elogie.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 434) [Las cursivas son nuestras]

El lenguaje no mostraría las cosas sino que las borraría. La mirada humana sobre la rosa no revelaría su esencia, sino toda una montaña de tópicos

literarios, todos los significados culturales bajo los que ha quedado enterrada y que han acabado por degradar la palabra que usamos para nombrarla y alejar así su realidad de nosotros. Es por eso que para conocer la verdad de las cosas el hombre tiene que alejarse de la poesía, renunciar a la metáfora como medio de conocimiento, algo que Pino acepta y niega simultáneamente. Solo la mirada que no fuera capaz de conocer, de decir, que no estuviera formada por un lenguaje, podría contemplar con pureza las flores sin asignarles significados. La salvación estará en ese idioma de los pájaros, de las cosas creadas, libre de la servidumbre de mentir cada vez que algo se bautiza. Para existir, las rosas deben perder su nombre.

Por tanto, el idioma nunca nos revelará la esencia de la rosa, que se escapa del poema, sino la rosa en cuanto lenguaje cerrado sobre sí mismo, esa muralla que contemplamos, que repetimos creyendo que es la realidad que se oculta al otro lado porque, como diría Walter Benjamin a propósito de un objeto tan cotidiano como una lámpara,²⁹

El lenguaje de esta lámpara no comunica la lámpara (la entidad espiritual de la lámpara, en la medida que es *comunicable* no es en modo alguno la lámpara), sino la lámpara lingüística, la lámpara de la comunicación, la lámpara de la expresión. El comportamiento del lenguaje nos lleva a concluir que *la entidad lingüística de las cosas es su lenguaje*. (Benjamin, 2000, p. 61)
[Las cursivas son nuestras]

En *Cinco Preludios* también se predica la imposibilidad de usar el lenguaje para expresar ninguna realidad, ninguna certeza, porque su orden, que da

²⁹ También para Benjamin, no nos comunicamos a través del lenguaje sino que somos ese lenguaje. Ahora bien, el filósofo alemán –al contrario que Nietzsche– diferencia entre un lenguaje paradisiaco a través del cual el hombre reconocía la palabra de Dios en la creación, un lenguaje por tal suficiente. Y el lenguaje de la caída, a través del cual el hombre intenta infructuosamente nombrar a través y no en la palabra algo que queda fuera del alcance de la misma. Es decir, a través de los lenguajes de los hombres expulsados del paraíso ya no es posible reconocer la esencia de las cosas, esa palabra primigenia que tienen tatuada. Algo estrechamente relacionado con esa idea de barbarización del lenguaje de la que ya hemos hablado más arriba.

estructura a nuestro pensamiento, no coincidirá nunca con el orden real de las cosas. Será esa metáfora que lleva a otra metáfora hasta la náusea, una mentira que, además, es perecedera, carece de trascendencia. Es lo que nuestro poeta define como el *error gris* en la búsqueda de la verdad:

EL ERROR GRIS

No cantes, Hesíodo, no colmes el aire *con una palabra que perece;*
No se llene de cadáveres el aire porque se llenará de mentiras.
No es el cadáver la verdad; la piedra tampoco; tampoco la metáfora;
solo el sueño es verbo, solo él mueve al pez.
Cadáver, metáfora, piedra: el error gris.

¿Quién divide? ¿Quién separa?

No es el desierto sino las murallas, no es el mar sino el barco.

Escuchad la piedra, cualquier piedra; desde el mármol al intelecto;
la ceguera os hablará

y la vena será veta;

los ojos de la lechuza se aplicarán en la noche.

Pero la noche no será otra cosa que la noche.

*Es de la mente, lo afirman aquellos que miran hacia el poniente de
donde todo nace, no del sueño, ni del corazón, ni del útero;*

lo materno, lo humano, lo íntimo incomprendible, preso en el silogismo.

¿Murió Dios cuando nació el hombre? Pregunta que todos se hacen. ¡No,
Dios es el hijo de la razón del Hombre! Respuesta que...

¡Callad!

(Pino, 1990a, vol. II, p. 347) [Las cursivas son nuestras]

En primer lugar, se presenta una concepción de la palabra como cadáver, como mentira, porque hay una disociación total entre las mismas y los objetos que

nombran. El lenguaje no sería capaz de revelar nada, para ello tendríamos que recurrir a otro medio de conocimiento. Este medio será el sueño recurrente en la obra de Francisco Pino. Y aquí llega otra idea fundamental: el lenguaje no servirá para conocer, sino para separar. Su labor consistiría en ser barco o muralla. Es decir, vehículo que usamos para atravesar una realidad que no conocemos o recinto que nos protege de un desierto inmenso. Es por eso que el lenguaje no solo sirve para comunicar sino que también estructura nuestro pensamiento. Esto se ve claramente en el verso “pero la noche no será otra cosa que la noche”. Podríamos ahora recordar, en contraste, esa noche inmensa, incomprensible, que hace aparición en la segunda etapa de la obra del poeta y que supera ampliamente a la palabra que la nombra, que solo se puede intuir pero no conocer, tal y como señala Esperanza Ortega con las siguientes palabras: “El abismo de la noche de Castilla le atrae como un imán y anuncia un nuevo horizonte poético que el poeta todavía desconoce. *Lo desconoce, efectivamente, pero lo siente*” (Ortega, 2002a, p. 75). Y así lo definen también las mismas palabras del poeta:

La noche es una palabra abismal, por eso el diccionario no la puede definir, no se puede hacer carpintería con la palabra noche, eso es lo que hacen los académicos. [...] La noche es infinita y el punto es infinito, lo grande y lo pequeño se identifican en el amor. He titulado al conjunto de mi poesía visual Sí y no porque en ella intento aunar lo infinito y lo pequeño, la poesía es la que liga, la que une al sí y al no. (Ortega, 1999, p. 46)

Nuestro terreno de juego a la hora de leer parte de la obra de Francisco Pino será a continuación el dualismo que se establece entre el conocimiento que se realiza *en* el lenguaje y ese “sentimiento”, ese algo que escapa de los límites del idioma. Pues bien, en este caso, la palabra poética no servirá de molde para alojar un significado que la supera con creces, no se llenará hasta más allá de sus bordes para que el lector pueda leer lo que rebosa. No será la valentiana palabra sobrecargada de sentido, la tensión entre el significante y el significado sobrecargado de sentido (Valente, 2010, p. 84). Más bien, proclamará su

inutilidad: la noche no será más que la noche. Es decir, la palabra noche será a todas luces insuficiente para revelar esa oscura inmensidad.

Es por todo lo que hemos dicho que, para el poeta, renunciar a la palabra es acercarse gozosamente a la realidad última de las cosas. Así, en *Él júbilo: última sílaba* ya desde el título nos encontramos con el júbilo, la celebración, que tiene lugar cuando termina el lenguaje, cuando regresa el silencio. Es éste un libro publicado en 1976, en los años finales de la segunda etapa y cuando la voluntad experimental y la desconfianza en el lenguaje había llevado a Pino a publicar los libros sin palabras de “Agujeros para la poesía”.

70 VA

a vivir sin palabras he perdido
el miedo, al fin, Señor, *yo me creía*
que eran forma inmortal, segura sombra
que amparaba la vida,

mas no había calado en mi interior.
apresuran la muerte;
en cónclave se agolpan contra uno;
no son formas del alma, son rejas de la mente.

no las creó el poeta y hoy lo sé.
nos las dieron completas y cerradas
se encuentran, sin posible escapatoria;
son cual fallebas de la Gran Ventana

que es tuya y nuestra; *pedras son inútiles*
que a lo sumo el poeta coge para
golpearlas y hacer luz y el fuego
que su materia niega fría, opaca.

por eso, Señor, *dame lo no codificado*
sino mi libertad, tal la diste a la vida;
sea yo esa locura, esa vorágine a la que ya no temo
realidad que al sentido no se siente cautiVA.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 61) [Las cursivas son nuestras]

En los poemas 70 y 71 de *El júbilo: última sílaba*, el poeta establece un diálogo muy explícito con el estatuto atribuido a la palabra en sus libros anteriores, en aquellos libros en los que se planteaba la creación de mundos estables a través de palabras que por medio de artificios retóricos tenían la apariencia de ser portadoras de verdad y que analizaremos en el capítulo dedicado a la mitología del silencio. El poeta reconoce que les había dado una dimensión equivocada y que el lenguaje no es la casa del Ser, sino que éste está en perpetua fuga de nosotros a través de los mismos pliegues del idioma. Por tanto, las palabras no dicen, sino que tienen como único cometido organizar nuestro conocimiento, sin importar si esta organización se corresponde con la verdad última de la realidad que nos rodea. Así lo dice en este fragmento de 71 DIOS en la que se compara al lenguaje con la fuerza de un músculo:

[...] el pobre idioma
que apenas como fuerza
de un músculo distinto, el de la mente,
si algo desplaza del concreto espacio
que llamamos historia, se envanece.
Reducida a palabras nuestra gloria,
¿alguien puede pensar qué es gloria? *patria*
de palabras, qué fácil
ha de hacerse tu olvido.

(Pino, 1990a, vol. III, pp. 62-63) [Las cursivas son
nuestras]

El diálogo que se establece con los fragmentos de *San Pedro Regalado. Sueño* en los que se proclama una palabra maciza, unívoca, perfecta portadora de la verdad absoluta, es evidente. El poeta ha tomado conciencia literaria de las asechanzas de lo que llamaremos falacia de la encarnación: si separamos a la palabra de su objeto, si nos encontramos solos ante ella como tal, descubriremos la cruda realidad: la palabra no está unida a ninguna verdad absoluta sino que solo se revela a sí misma. Y las palabras no trascienden la historia, más bien nacen y mueren dentro del flujo temporal. Es por eso que sus significados son mutables, ambiguos, y ,más que acercarnos a la verdad de las cosas, nos separan de ellas.

El idioma nos aprisiona. Es por eso que las palabras en el poema 70 son definidas como “rejas de la mente” en oposición a las formas del alma. Es por eso que la eternidad de la palabra sobre la que se sostiene la concepción de un mundo estable es de naturaleza fantasmal. Es por eso que, con cierto amargor, el poeta reconoce que las palabras lo engañaron: en su materia inerte no habitan las cosas que nombran. Porque las palabras son *corruptibles*, nacen y mueren, aparecen y desaparecen:

[...] [las palabras]

no eran tierra, ni mar, ni cerros, ni olas
realidades tampoco ni medidas;
*eran siempre otra cosa, unos relumbres
cual los que deja el sol sobre las aguas
y que una simple nube oculta y borra*

*y sin embargo en ellas, las palabras,
me dispuse inocente a ser eterno,*

[...]

(Pino, 1990a, vol. III, p. 63) [Las cursivas son nuestras]

En este poema también se observa la lúcida conciencia de Pino sobre el estatuto de la palabra, que no solo nunca se corresponde exactamente con la realidad, sino que también tiene su propia entidad, su propia materia, que se presenta como tal al hombre. Una identidad propia que tendrá autonomía con respecto a la cosa que nombra. Porque, en cierto sentido, unir la palabra a la cosa es desconfiar de la primera en grado sumo, anularla efectivamente. En poesía, al final, la palabra llega a ser ella misma: una serie de fonemas con su propia y precaria existencia en el mundo. Y una de las causas de esta separación entre las palabras y lo que se desea decir es, como se afirma en la tercera estrofa del poema 70, insistiendo en un tema que ya nos es familiar, es que las palabras nos vienen dadas, son *públicas*, y el poeta no puede organizar con ellas totalmente la forma de la propia interioridad. Lenguaje ajeno, autónomo: materia precaria.

De todo lo dicho se deduce que en la sola comunicación convencional a través de las palabras no puede producir la epifanía, aunque -y aquí creemos que esta la clave no solo de Pino sino de gran parte de la poesía contemporánea- el poeta siempre esté obligado a usar el lenguaje en su búsqueda. Por eso su labor será cuestionarlo y explorar sus límites. El poeta debe buscar nuevos modos de conocimiento, nuevos modos de acercarse al lenguaje a la verdad dislocándolo. En el caso que nos ocupa la revelación que se plantea en la penúltima estrofa del poema 70 es una especie de descarga eléctrica que recorre los espacios en blanco del poema y que nace, no de lo que dicen las palabras, sino del roce que se da entre ellas, Un concepto que en su momento veremos que es fundamental para entender parte de la obra de Francisco Pino, que siempre oscilará entre esta insuficiencia de cualquier lenguaje y la posibilidad de su salvación como medio de conocimiento a través de la tensión de la que hemos hablado al esbozar su poética.

Por lo tanto, ¿qué es lo que quedaría al poeta si la percepción humana consistiera en algo así como en montar un rompecabezas con piezas que nunca formarán una imagen real? La piqueta. Queda romper los límites entre ellas, transformarlas en una unidad trascendente a través de la destrucción del código, de las reglas del puzzle. Y la destrucción del código llevaría a la destrucción de

nosotros mismos o de la única forma que tenemos de entendernos. Se trataría de esa nietzscheana renuncia a la subjetividad la de la que también se hace eco Octavio Paz cuando dice que la tentación del hombre moderno al tomar conciencia de los límites del lenguaje es “renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo las limitaciones que su condición le impone” (Paz, *El arco y la lira*, p. 11). Y en eso consiste, desde nuestro punto de vista la muerte para Francisco Pino: en la liberación del idioma de su subjetividad. Así en el poema 71:

[...]
entonces, cuando
la nada ya a fluir se manifieste
y la mente
sea, como ya he dicho,
un músculo, otro músculo
dispuesto a fenecer,
entonces, también sea
mi última sílaba, la sílaba
que con la sílaba primera enlace.

con esa última sílaba
consiga cuanto nunca pude y quise,
un cambio de ignorancias jubiloso,
ya del idioma fuera yo, el muriente [...]

(Pino, 1990a, vol. III, p. 65) [Las cursivas son nuestras]

La quiebra del sujeto, su retorno a músculo, a elemento orgánico que forma parte de la realidad y que no la percibe, lleva aparejada inevitablemente la quiebra del lenguaje. Así, es en el momento en que se produce esa quiebra cuando se revela la verdad. En ese punto se produce la unión de contrarios, al menos desde una perspectiva mitológica: entre esa primera sílaba que rasga el silencio y

que Max Picard considera el inicio de la humanidad (citado en Sepúlveda Pulvirenti, 1988, p. 10), esa palabra pura que el hombre recibe como don del silencio y que no tiene su origen en otros sonidos, la última sílaba cerraría el ciclo del lenguaje, con el retorno del hombre a la vida inerte, la renuncia a la mentira en la que paradójicamente nos encierra el lenguaje, con sus series de palabras que se refieren unas a otras. Se referiría a esa Palabra primigenia que encierra la verdad última y que, como hemos visto, es inalcanzable. O mejor dicho, solo nos podemos acercar a ella a través del último alejamiento: la extinción de nuestra conciencia, la extinción de nuestro lenguaje. Ahí está la raíz de la sistemática búsqueda (o huida) hacia la percepción de lo no humano, de lo creado, la ignorancia pétrea del objeto que recorre la obra del Francisco Pino que ha tomado conciencia de lo poco del lenguaje.

Quizá la necesidad de acercarse a la naturaleza sin palabras tiene una de sus fuentes en el mutismo en el que la quiebra de la religión como sistema capaz de dar sentido a la realidad sumergió al mundo. Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, señala que antes de la llegada de la Modernidad toda la pluralidad de la naturaleza tomaba su sentido en la pertenencia de todas las cosas –palabras del poeta incluidas- a la única unidad del libro sagrado de la creación que daba sentido a todo. Pues bien, la Modernidad, con el desmantelamiento de la imagen religiosa del mundo, trajo como consecuencia que este libro pasara de dar sentido a todo a ser ininteligible (Paz, *La casa de la presencia*, p. 158). Siguiendo a Paz, la diferencia entre el poeta moderno y el poeta medieval residiría en el uso del pensamiento analógico. Mientras que para el segundo cualquier comparación respondía al único sentido posible, para el primero esta giraría “en torno a un centro vacío”. Porque la naturaleza habría dejado de comunicarse con el hombre. Pues bien, no dudamos en afirmar que en Pino hay a la vez una aguda conciencia de la ininteligibilidad del libro de Dios en combinación con otra de su existencia. La existencia de un lenguaje fuera del alcance del hombre que daría unidad a la creación. Una concepción radicalmente diferente de la del hombre medieval para el que este idioma era perfectamente comprensible. Así la naturaleza será entendida en su poesía como idioma superior y el poeta deberá dejar de existir, es

decir, de ser idioma, para que entender ese algo que se acerca en el segundo poema de *Más cerca*, poema del que, por su longitud, transcribiremos solo algunos fragmentos:

ALGO SE ACERCA

Algo se acerca. Lo siento
en esta sangre, lo siento
en estos huesos, lo siento
en este sentir; con todo
lo que fue está viniendo [...]

Y lo que viene se acerca,
volviéndome real el sueño,
volviéndome nada el mundo
volviéndome mundo el cielo.
Sin metáforas se muestra.
Está haciendo [...]

(Pino, 1990a, vol. I, pp. 353-354) [Las cursivas son
nuestras]

En consonancia con la poética de Pino, la verdad que dará sentido a todo lo que el poeta siente acercarse no puede ser captada con la inteligencia. Es algo que se siente y cuya principal consecuencia es la unión de contrarios como sentido de todo. Y éste será el sentido último de la creación, la clave para entender un idioma que queda fuera del alcance del poeta. Fuera del alcance porque, como se afirma en los dos últimos versos, supera a la metáfora, se muestra sin los ropajes del lenguaje figurado. Simplemente ocurre. Y, a continuación:

Me lo dice lo que hay
de incógnito en ese vuelo
del pájaro; de no suyo
en el áureo encendimiento
de ese trigo; me lo dice
de esos verdes el misterio;
lo que de desconocido
hay en lo más conocido,
eso de todo que es
a sí mismo siempre ajeno.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 354)

Ese algo que se acerca es la única clave posible para leer el mundo que nos rodea, ese mundo que ha dejado de tener sentido para nosotros y del que nuestro lenguaje nos aleja todavía más. Y, como se adelanta en el último verso, lo que caracteriza a las “palabras” de este idioma es que no tienen conciencia de su existencia, no se dicen. Son. Porque efectivamente se trata del idioma que es todo lo que rodea al poeta:

Me lo dice lo que estoy
mirando esta tarde. El lejos
me lo pone en esta lengua,
casi ya lo deletreo
con horizonte y con luz,
con azul, oro y bermejo.

El poeta siente esa presencia, ve la visión tan cerca que casi se siente capaz de pronunciarla. Sin embargo, es consciente de que en ese casi se condensa la naturaleza humana. Ese algo inexplicable producirá una armonía a la que el poeta solo podrá responder renunciando a su existencia, a su afán de conocimiento, para deshacerse, convertirse en comunión con el todo:

Lo cantan todos los aires.
Me lo dice todo el cielo
hasta volver -¿con qué amor?-
en rayos lo que no entiendo.
Me lo dice y lo repito
con mi fondo hasta el silencio
de esas nubes que variando
me explican un Qué y un Eso.

*Eso cuya traducción
es vivo consentimiento.*

*Qué cuya versión
es ya solo mi sustento.*

Y cual las nubes exclamo
todo en azul deshaciéndome
en la vida en que me voy;
¡seré más yo no existiendo!

(Pino, 1990a, vol. I, p. 355) [Las cursivas son nuestras]

Una vez más encontramos la idea de la poesía como traducción de un estado inefable. Este estado se pronuncia en toda la realidad que rodea al poeta y, en particular, en la ya explicada fugacidad que representan las nubes. La traducción no consistirá en trasladar de un idioma a otro, sino en convertirse en palabra de la lengua original a través de la renuncia a la propia. Y esta renuncia implicará la propia desaparición, desaparición no entendida como muerte sino como un sumergirse en la propia vida, un dejarse arrastrar por ella. Solo a través de esta renuncia que supone la aceptación de la vida podrá el poeta ser ese lenguaje que da sentido a todo.

La elección del romance como forma estrófica no es ni mucho menos arbitraria. El uso del ritmo narrativo del octosílabo responde a un deseo de otorgar

al hipotético idioma de la naturaleza una música –de palabras- que el lector asocia con la sencillez. Es decir, las palabras de las que reniega el poeta serían las responsables de esa sensación de pureza que el poeta atribuye a lo inefable. La estrofa nos dirá que este ritmo secreto es el más simple de todos y que está lejos de las piruetas de las lenguas humanas. Aunque tengamos que recurrir a ellas para intentar aproximarnos.

No creemos que sea una extrapolación relacionar esta idea del auténtico conocimiento que exige la extinción de la personalidad con el planteamiento de una “soledad pura” por parte de María Zambrano en el capítulo “La mirada remota” de *Claros del bosque* (Zambrano, 1986, pp. 132-134). Esta mirada hacia el objeto estaría dominada por el silencio. Y la función del silencio contemplativo sería la de acallar “el continuo hablar de ese personaje que llevamos dentro y que la exterioridad ha ido formando a su imagen y semejanza: banal, discutidor contestatario” (Zambrano, 1986, p. 133). Una vez acallado este personaje, tiene lugar esa mirada que, en palabras de Teresa Pereira, en el comentario que hace de este texto de la filósofa malagueña (Pereira, 1993, pp. 45-46), culmina el ideal romántico de coincidencia entre el hombre y el mundo, coincidencia que solo se puede dar cuando “la mirada está libre de prejuicios, cuando se proyecta una mirada anterior a las separaciones que la lengua produce” (Pereira, 1993, p. 45). La comunión que se produce cuando el hombre se ha liberado de sí mismo, del idioma que lo vertebra.

Así, en Pino se manifiesta tanto el deseo de perder el lenguaje y cruzar la frontera del silencio como esa otra ansia de regreso a la mirada primera, a aquella en la que el lenguaje todavía no había roto el silencio de las cosas. Siempre ser otro ser creado que se limita a ser idioma infinito. Así se nos muestra en este poema de *Este sitio*:

ACASO ALGUNA VEZ

*Acaso alguna vez estemos cerca
de ser cosa o ser nada. Lo que vemos
lo vemos solo, sin pensar, no importa
entonces ni lo próximo –esos pinos-
ni lo remoto hermoso –aquella nube.
Parece como si nos penetrase
toda la nada que hace poco fuimos
y entre lo hermoso estamos insensibles.
Pero, de pronto, sutilmente llega
lo más nuestro: la pena. Y padecemos
sin comprender por qué de inmenso anhelo.
¡Ay, cómo agradecemos a la pena
entonces que nos sitúe cada
cosa de nuevo, allá, donde sentimos!*

(Pino, 1990a, vol. I, p. 316) [Las cursivas son nuestras]

La pérdida de la conciencia, la transformación en vista, el sentido que Hegel asociaba a la captación de la esencia de los objetos, es un retorno al punto en el que la palabra todavía no había construido una muralla a nuestro alrededor. Esa nada del poema podría referirse a la inexistencia de la conciencia, al hombre que todavía no han construido las palabras. Ese sería el espacio necesario para que tuviera lugar la unión romántica ideal entre la interioridad y la exterioridad, entre el hombre y la naturaleza. Sin embargo, dicha unión nos exige la renuncia al lenguaje sobre el que la articulamos. Es por eso que su acercamiento consiste siempre en un estado precario, dolorosamente transitorio, porque la aparición de las sensaciones, de los sentimientos con que nos llena el paisaje, tiene como consecuencia la aparición de las palabras y de la conciencia. La pena vuelve a situar a los objetos fuera de nosotros. Sella nuestro retorno a la categoría de sujeto.

El poema termina casi con un suspiro de alivio ante el vértigo, el miedo universal que tiene como consecuencia la renuncia al lenguaje y, por tanto, a la propia personalidad, el máximo sacrificio. De todas formas, en Pino siempre existirá esta concepción de la mirada como destino último del poeta. Se tratará de un acto tan puro que tendrá la vocación de ocupar toda su personalidad. Así se nos dice en el siguiente poema de *Más cerca*:

VUELVO A DECIR

*Vuelvo a decir que decir
no me importa, que es mirar
lo que quiero. Yo he nacido,
lo sé al fin, para a esa paz
entregarme. Otra no quiero.
Sin cantar y sin pensar
se alza completa mi imagen.
Mirar lo que ya hecho está
me entusiasma. No me importa
ni encontrar ni imaginar
nada nuevo, ni soñar
tampoco, porque he nacido
tan solo para mirar
-tan solo para mirar-
esas hojas, por ejemplo.*

(Pino, 1990a, vol. I, 375) [Las cursivas son nuestras]

Sería llevar al extremo la mirada guilleniana que descubre la esencia de los objetos al pasar sobre ellos. Una vez más, la mirada acaba por anular el cántico porque en este caso el poeta no celebra la estabilidad de un mundo bien hecho, sino que desea anular su conciencia. Convertirse en pura contemplación de las cosas. Ahora bien, dentro del texto se revela una paradoja fundamental. Y, en este

caso, se hace explícita ya desde el mismo título. El poeta “vuelve a decir que decir no le importa”. Esa voluntad de convertirse en pura mirada se ve truncada por la necesidad de expresarla con palabras. Porque la formulación en palabras desvirtuaría totalmente la pureza de la mirada porque la palabra serviría precisamente para “cantar y pensar”, para matar la contemplación dándole un orden. Esto conduce irremediablemente la búsqueda de nuestra propia originalidad al fracaso, a esa exasperación que todos hemos sentido alguna vez, tal y como señala Steiner (Steiner, 1981, p. 203), por el simple motivo de que este lenguaje deja fuera de su ámbito las verdades más profundas. Que solamente, como señala Saussure, se limita a establecer una red relaciones entre las cosas más que revelar la verdad profunda de las mismas. El mejor resumen de este desprecio de la mirada corrompida por el conocimiento lo encontramos en *La salida*, el libro de poemas escrito para conmemorar la muerte de Juan Eduardo Cirlot y que es todo un tratado sobre la naturaleza de la creación poética. Así se enfrenta el poeta a la noche:

[...] yo he querido mirarla
con los ojos que fueron y olvidaron
quise verla,
tal como es, sin poetas
ni eruditos, ni insulsas descripciones
con los ojos que el agua hizo
lentamente [...]

(Pino, 1990a, vol. III, p. 11)

En la historia de la literatura, la atención a la diferencia entre el orden del lenguaje y el de la realidad trae como consecuencia, a partir de la década de 1870, una ruptura del contrato que asociaba la palabra a la cosa. De este modo, el lenguaje ya no será la casa del Ser para convertirse, , cuando se trata de describir la realidad, en ese tosco instrumento que hemos venido describiendo (cfr. Steiner, 1981, p. 204ss y Romero de Solís, 2000, pp. 67-71). Sin embargo, una vez

realizada la separación entre los dos ámbitos, el lenguaje se revelaría como poseedor de un fascinante orden interior y a ello no sería ajeno el poeta. Entonces ya no serviría ya para expresar verdades externas sino para decirse a sí mismo a través de la experiencia de una poesía que va eliminando metódicamente cualquier vestigio de referencia al mundo externo hasta llegar a quedarse a solas con la palabra. Una de las consecuencias es el nacimiento de un nuevo concepto de dificultad: un poema ya no será difícil porque el lector no posea los instrumentos culturales necesarios para su comprensión sino que la poesía, que tendrá como una de sus funciones, si no la principal, la exploración de los límites del lenguaje, será inherentemente difícil. No querrá comunicar. Solo querrá mostrar lenguaje, así sin más, sin plantear ni siquiera ese retorno a los orígenes del que hemos hablado más arriba. Tal y como señala Sánchez Robayna en su artículo “Mallarmé y el saber de la nada” se trataría de ese

abismo que se abre entre lenguaje y realidad, aquel que rompe lo que se ha llamado contrato o pacto entre la palabra y el mundo, cuya abrogación reside, sobre todo, -una vez “aniquilado” Dios, una vez destruida toda “presencia”- para el autor de *Herodías*, en la materialidad del verbo. (Sánchez Robayna, 1998, p. 51)

Así, el poeta no usará las palabras para expresarse sino que explorará la diferencia que se establece entre ellas y la realidad. Obviamente esta actitud ante el lenguaje estará presente en los libros más experimentales de Francisco Pino -los juveniles y los de su segunda etapa- y convivirá de forma contradictoria con las ansias de movimientos vanguardistas como el concretismo que aspiran a establecer una relación coherente entre idioma y mundo. Así, el mejor ejemplo de esta toma de conciencia de la división lo encontramos en el segundo poema de *Solar*. El contraste entre el desorden de las letras consideradas como una constelación de objetos autónomos una vez que se liberan de la esclavitud de la reproducción de la palabra hablada y su falso orden cuando entran a formar parte del sistema lingüístico:

y
 s o t u ñ
 j w y l q
 h s q w
 q l d a x q
 s u r i
 i f l g
 g ñ p p i f o
 b y o l r u e
 ñ j d a
 o h
 g l y
 ñ ñ
 o

!
 !
 !
 a
 b c
 defgh
 ijklmno
 pqrstuvwxyz
 abcdefghij
 klmnopqrstuvx
 yzabcdefghijklmnop
 nopqrstuvwxyzabcde

2

GRIFO

Y una vez esto apresado el cantar del Mío Cid vino a caballo.

» » » » Quijote tan gordo se hizo reales de vellón.

» » » » Fausto tan estroncio divirtió a los no divertidos.

Lo primero que transmite el poema es la falta de correspondencia entre la escritura entendida como transmisión de la lengua oral y las demás posibilidades espaciales que nos ofrece. Efectivamente, la lengua oral tendrá enormes dificultades para encontrar una correspondencia entre su orden, esclavo del tiempo, y el nuevo contenido que proporciona la distribución espacial de esa misma escritura sobre el papel sin tener voluntad de reproducir ningún mensaje oral. Es decir, nos encontraríamos con una reflexión sobre el llamado espacio gráfico inherente a la escritura como construcción cultural y que la haría autónoma con respecto a la lengua hablada (Lapacherie, 1992, p. 58ss) y de la horizontalidad escrita como única posibilidad (Lapacherie, 1992, p. 69). Sin embargo, creemos que en este poema la escritura no sería totalmente ajena a la lengua hablada. Si partimos de la suposición de que las letras en libertad del poema *efectivamente* se refieren a la lengua hablada, nos encontraremos que esta lengua también estaría compuesta por objetos que pueden tener vida propia más allá de las limitaciones que le impone el código relacional de la lengua y que, por tanto, no reflejarían la realidad sino su propio orden. Es por eso que el poema continua con una exploración de las posibilidades combinatorias del idioma entendidas como un juego azaroso. No en vano, el título es Grifo. Al final, si dejamos que el lenguaje discurra nos encontraremos con el absurdo, con el puro juego, con la combinación pura de palabras que no hacen referencia a ninguna realidad. Así es la respuesta discursiva al poema visual. Transcribimos un fragmento:

Y una vez esto apresado el Cantar de Mío Cid vino a caballo.

“	“	“	“	Quijote tan gordo se hizo reales de vellón.
“	“	“	“	Fausto tan estroncio divirtió a los no divertidos.
“	“	“	“	el grifo atroz arrojó el océano.
“	“	“	“	atroz hecho fuente se hizo cordero [...]

(Pino, 1990a, vol. III, pp. 136-137)

El poeta se limita a explorar detrás de esta combinación entre palabras elegidas sin criterio. Hay aquí una concepción de la poesía entendida no como autoexpresión sino como juego. Huizinga relaciona el enigma con la práctica lírica: la creación de textos que ocultan un secreto siguiendo unas reglas de juego bien precisas estaría en la naturaleza del género (Huizinga, 2002, pp. 170-173). Sin embargo, aquí cambia algo: el enunciado del enigma ha quedado solo ante el lector, porque él es su misma respuesta. El objetivo del poeta ya no es decirse, sino decir lo nunca dicho a través de la combinación más o menos sistemática de elementos. Y de paso anular su propia subjetividad casi a través del azar. El lenguaje no es un instrumento para expresarse. El lenguaje se dice a sí mismo en un puro juego en el que poco importan las elecciones del elegido. En este sentido, Pino estaría en contradicción con su propia poética al poner en duda la necesidad de un ser privilegiado para escribir poesía. El yo ha quedado como diluido en un torrente de palabras. Y este nunca dicho, llevado al límite, acabará por decir la nada, acabará por decir las posibilidades combinatorias del lenguaje pero no dirá al poeta. Es solo el idioma que se mira en el espejo.

Blanchot, al analizar las características de la escritura automática practicada por el primer surrealismo (1992, pp. 167-172), hace su lectura afirmando que si bien este método de escritura era en su origen un modo para evitar las coerciones de la razón y descubrir nuestro yo más profundo, su secreto residía en realidad en que en ella no escribía ningún yo. La responsabilidad no es ya de la mano que escribe sino del mismo lenguaje. En cierto modo, la escritura automática afirma la existencia de un lenguaje sin silencio que discurre de forma inagotable bajo la costra de su uso cotidiano. Una fuente de palabras que nunca cesa de fluir y que solo se dicen a sí mismas. Se trataría de “un lenguaje sin silencio porque en él es el silencio quien habla” (Molina, 2005, p. 327). Y es que, siguiendo siempre a Blanchot, escribir es “hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar”. El grifo del título que ha quedado abierto en este poema. Y esa será la otra cara de la moneda: dejándonos llevar por el lenguaje, combinando al azar sus elementos, seremos capaces de decir todo, incluso aquello que es lenguaje que se dice a sí mismo, que no se refiere a nada en la realidad.

Eso sí, hay que señalar que se trata de una interpretación con la que los surrealistas estarían en desacuerdo. Cada dictado automático nacería de un “fondo” personal: el inconsciente. Se trata de un concepto que nos será de utilidad en las próximas páginas. Por tanto la calidad de los textos producidos dependería de la posesión de un “talento surrealista” que diferenciaría a un autor de otro (De Micheli, 1999, pp. 155-156).

Desde la óptica propuesta por Blanchot podríamos entender el juego que se realiza con los personajes más conocidos de la historia de la literatura. El mensaje podría estar claro: al jugar con los nombres, el poeta nos transmite la idea, de forma un tanto humorística, de que la esencia de la literatura, en el fondo, no expresa nada, sino que se limita a expresarse a sí misma incesantemente porque no tiene otra salida, porque el orden del idioma nunca podrá coincidir con el de las cosas contadas. Vemos a un Pino que parece negar su propia poética en aras de la experimentación.

Sin embargo, creemos que este dejarse llevar por el dictado automático de la conciencia y su conversión de conciencia en puro lenguaje sí está presente ya en los libros de juventud de Francisco Pino, junto con la concepción cubista del poema como campo de conexiones. Y su deslindamiento, como se verá en el correspondiente capítulo, será bastante problemático. Sin embargo, Antonio Piedra opta por marcar las distancias con respecto a estas dos influencias culturales y juzga que Pino posee una especie particular de talento que le arrancaría de cualquier catalogación. Justifica su opinión a través de la confesión del poeta de un contacto superficial con estos movimientos durante su juventud. Transcribimos su juicio:

[...] hay en Pino un *surrealismo congénito* –ensoñaciones de la infancia- que no funciona bajo el automatismo psíquico y verbal de Breton y que le diferencia, también, de los supuestos de Reverdy. Así, el esquematismo gramatical de Pino no es consecuencia de un reflejo automático producido por el vértigo de ciertas asociaciones; como tampoco se produce ese destroz del castellano que alegremente se le atribuye. *Hay una esencialidad lingüística*

que, basada en el nombre y en el infinitivo, pretende un código esencialmente manifestativo, abierto y conscientemente voluptuoso [...] Distinto es que ese código, vista la trayectoria endeble de la palabra, explore el surrealismo. (Pino, 1990a, vol. I, pp. 25-26) [Las cursivas son nuestras]

En sus estudios sobre Pino, Antonio Piedra parte de una concepción expresivista de la labor poética que en ocasiones lleva al límite al intentar marcar continuamente y con nitidez las fronteras entre la expresión del poeta y cualquier influencia contemporánea³⁰. Desde nuestro punto de vista, el surrealismo congénito que se atribuye a Pino se aproxima bastante al concepto de “fondo” de los surrealistas que, siempre para nosotros, era un modo de salvar la figura del autor, la condición de expresión personal del resultado de ese automatismo que, como hemos visto, la cuestiona intensamente. Es por eso lógico que el crítico tenga que recurrir a una descripción impresionista que hemos evidenciado en cursiva para marcar diferencias. Por eso es posible que bajo la palabra código se esconda un término tan peligroso como es personalidad, una personalidad pétreo, con una aguda conciencia de la influencia, y que detrás de esa exploración se oculte una concepción un tanto conservadora de la vanguardia como “cantera de recursos”.

Se trata de un tema muy complejo porque creemos que en Pino no hay una sola estética coherente sino que se da la convivencia de varias escrituras y, por lo tanto, de varios conceptos de palabra y diferentes expresiones de la individualidad. Si hay algo que confiera unidad a la personalidad del poeta sería esa misma heterogeneidad. En el caso que nos ocupa, nosotros preferiríamos definir ese “fondo” surrealista como una especial sensibilidad hacia el orden del lenguaje. Desde este punto de vista, esa sensibilidad será capacidad de escuchar y

³⁰ Así lo declara explícitamente el crítico en una entrevista en *Silencio, se lee* dedicada al poeta, aunque si bien es cierto de un modo algo más moderado. El poeta es una especie de tamiz por el que pasan unos “ismos” que reciben una interpretación muy personal. Como vemos, no nos separamos de la idea romántica del poeta como personalidad única. La entrevista está disponible en: SILENCIO SE LEE (Productor). (2010, 21 de abril). *Hablando con... Francisco Pino. Centenario de su nacimiento – 01* [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=B5gOh7rRhYY&feature=relmfu> [Consulta: 5 de julio de 2012]

no de expresar la diferencia. Es más: el objetivo en este tipo de poesía es volatilizar el yo dentro del murmullo. El poeta sería un ojo infinitamente abierto, un oído siempre alerta para escucharlo todo y decirlo todo. El menos poético de los seres humanos (cfr. Blanchot, 1992, p. 170). Nos parece un punto de vista adecuado para la lectura de poemas como éste de *Vidrio cerca*, un libro juvenil publicado en 2010 por la fundación Jorge Guillén:

TEMORES NO FUNDADOS

No los caparazones no los cronos
no las corolas todo dura acaso
o nunca dura acaso los relojes
por la luz que ya llega

Los ámbitos la atmósfera
Se acabaron los pájaros tan solo
cómo ni cómo ni por qué ese ocaso
esa aurora ese limbo te lo digo

aún dura más que un cuerpo de langosta
que la crin de un caballo sí ese infierno
o la espina de un pez contrario al limbo
que es un pez sin espinas Pulpa Esfera

(Pino, 2010a, vol. I, p. 192)

La interpretación es muy abierta pero creemos que es un poema que trata sobre la trascendencia y el temor por la vida eterna en el más allá. El poeta, salvo en el “te lo digo” del octavo verso, huye de la autoexpresión: la voz del poema se limita a hacer constataciones. Y es el orden del lenguaje quien marca el orden de los primeros versos. La isotopía temática con que se inician podría titularse de forma un tanto humorística como “estructuras sintácticas formadas por no +

artículo + palabra que empieza por /k/'. Esta reiteración daría asimismo al poema un ritmo de naturaleza paralelística, que a su vez se mezclaría con un ritmo fónico sostenido en el endecasílabo y el heptasílabo que estaría hábilmente escondido bajo la iconicidad del poema y su uso del lenguaje. El lector no se esperaría encontrar algo así en un poema de este tipo.

La única relación que habría entre estas palabras que el lenguaje ha entregado en bandeja al poeta sería su relación con la duración de la que se habla a continuación. Las dudas sobre la existencia de esa duración se presentan como un juego combinatorio con el lenguaje, sustituyendo todo por nunca en la misma estructura y dando la sensación así de que este mismo juego nos sirve para conocer algo más del orden de la realidad. Y el reloj no sabemos si aparece por voluntad del poeta o porque ha sido convocado por la palabra "cronos" que a su vez había sido convocada por "caparazones".

Una vez que ha llegado esa luz unida al reloj se repite de nuevo la estructura paralelística sobre la que aparentemente se sostiene el poema. Se repiten "artículo + sustantivo" y "det. + sustantivo" y todos los sustantivos se refieren a palabras que comparten el sema /inmaterialidad/. La primera serie compartiría el sema de /habitabilidad/ mientras que, en la segunda, las palabras se relacionarían entre sí por la cantidad de luz. Por el contraste -muy adscribible al cubismo- entre la aurora y el ocaso. Esta relación daría lugar a un tercer elemento que contrastaría con ambos como elemento muerto en el que no hay ni luz ni noche.

Al final de la segunda estrofa aparece la individualidad del yo lírico. Sin embargo, creemos que esta individualidad está planteada como si de un producto de lenguaje se tratara: al igual que las otras dos estructuras que la preceden tiene como pie métrico ooóo, rima en asonante con la anterior (ese limbo) y las tres forman un endecasílabo melódico. Todas estas coincidencias producen la sensación de que es la misma estructura del poema quien ha impuesto la aparición de este "te lo digo" y no el poeta.

Aparentemente, se recurre a la escritura automática para hablar de la duración de ese limbo. De nuevo, el ritmo nace de la repetición de la estructura

sintáctica (artículo + sustantivo + de + (art.) + sustantivo). Decimos aparentemente porque el automatismo está encauzado siempre en los límites del ritmo endecasílabo. Digamos que sobre estos canales deja el poeta que el lenguaje fluya, como si fuera más importante la sensación de sorpresa que ofrecen los contrastes entre palabras que las mismas palabras. Lo mismo podemos decir de la enigmática comparación que se hace entre presencia o la ausencia de la espina de pescado y la naturaleza del infierno y del limbo, que al final viene asociado a objetos como esfera y pulpa. Aquí se concreta la búsqueda cubista de la asociación vertiginosa y sorprendente impuesta por las posibilidades de un lenguaje que el poeta escucha con atención y no tanto por sus vivencias personales. En resumidas cuentas, en este poema conviviría claramente ese lenguaje autotélico en el que se pierde el yo con el uso de la poesía como medio de conocimiento a través de la exploración consciente de sus posibilidades, tal y como quería Vicente Huidobro. ¿Lo dice el poeta o se lo revela el lenguaje? ¿Revela el lenguaje algo que no sea su propio orden?

En el fondo tendríamos la duda de si el lenguaje se dice para hacernos conocer o si se dice simplemente para ser y cualquier conocimiento, entonces, es imposible. Así pues, creemos que una de las claves de la poética de Pino es la continua oscilación entre la poesía como conocimiento de lo inefable y la renuncia furiosa y total a la palabra al constatar su inutilidad para la expresión. En medio estaría el lenguaje como entidad autónoma que dice y no dice. El secreto estaría en saber si el orden del lenguaje es capaz de servir para conocer la realidad, o por el contrario, está encerrado en sí mismo y solo acontece como juego que se repite a sí mismo hasta el infinito.

Como señala Foucault en *Las palabras y las cosas*, estaríamos asistiendo a un proceso en el que la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda

definición de "géneros" como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple

manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar —en contra de los otros discursos— su existencia escarpada; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino —particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal—, hacia el simple acto de escribir. En el momento en el que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad estrictamente opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, “*donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser*”. (Foucault, 1968, pp. 293-294) [Las cursivas son nuestras]

Nos encontraríamos con una literatura en la que el lenguaje se enrosca sobre sí mismo y se afirma separado de cualquier referencia exterior o voz humana. Esta afirmación del lenguaje como ente autónomo tiene entre sus consecuencias la eliminación del sujeto hablante. El lenguaje se transformaría en acto, en la materialidad de las palabras. La palabra se transforma en un objeto. Objeto, como hemos visto en la primera parte, a la vez vacío y generador de infinitudes.

La experiencia de Mallarmé sería clave para entender esta idea de la supremacía del lenguaje sobre el sujeto en la Modernidad. Siguiendo el hermoso análisis que hace Maurice Blanchot en *El espacio literario*, vemos que Mallarmé concibe la palabra esencial, la palabra poética, como aquella que es capaz de hacer desaparecer las cosas a las que hace referencia, aquella que es capaz de marcar sus

ausencias en oposición a la palabra bruta, que es aquella que usamos de forma cotidiana para comunicarnos, para referirnos a la realidad de las cosas (Blanchot, 1992, pp. 32ss). Mientras que en la palabra bruta el lenguaje callaría como tal, como noche de ausencias, al ser esclavo de una finalidad comunicativa, en la palabra esencial este mismo lenguaje sería capaz de referirse a la ausencia de los objetos que nombra.

No viene mal aquí recordar el famoso pasaje de *Crisis de verso* en el que Mallarmé se refiere a la “rosa que pronunciamos como la ausente de todos los ramos” (Mallarmé, 2003, p. 21). En este sentido la palabra poética sería la ausencia, el hueco que deja la cosa a la que se refiere cuando habla el lenguaje, porque, como señala Blanchot, en ella el mundo se calla “y ya no hablan en su interior los seres con sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad, en ella se expresa que los seres se callan” (Blanchot, 1992, p. 35). De ahí es fácil entender que esta palabra está condenada a la impotencia porque, como señala Hugo Friedrich, “la palabra alcanza su destino de ser *logos* en el límite del silencio, pero en él se prueba también su impotencia” (Friedrich, 1955, p. 174).³¹

La poesía estará sumida entonces en un proceso continuo de deshumanización. porque estas palabras, las palabras que forman el poema, no dirán nada sino que se limitarán a ser eso: la huella de una ausencia. En este sentido creo que resulta adecuado traer a colación otro poema de Francisco Pino. Seguimos siempre en la juventud del poeta y pertenece al libro *Méquina Dalicada*:

³¹ Valéry, en su *Teoría poética y estética* (cfr. Valéry, 2009, pp. 71-105, 135-156), partiendo de una concepción convencionalista de la relación entre significante y significado, insiste como Mallarmé en esta diferencia entre la palabra del lenguaje corriente y la palabra poética. En nuestra vida cotidiana no tendríamos ninguna dificultad a la hora de usar las palabras porque nuestro uso respondería a un fin y las palabras desaparecerían, quedarían abolidas al cumplirse este fin. Sin embargo, si sacamos la palabra fuera de contexto, si la extraemos de su función cotidiana y la examinamos aparte, en soledad, nos daríamos cuenta de que es como “una de esas planchas ligeras que se arrojan sobre una zanja o sobre una grieta de montaña y que soporta el paso del hombre en rápido movimiento” (Valéry, 2009, p. 75). Si nos detenemos sobre ella nos daríamos cuenta de su condición precaria y efímera.

CÁRCEL DE HÁLITOS

Esas rosas que miro
huecos son y peldaños
vilanos de ese cuerpo
ido después del soplo

Ese seno o montaña
aguda oscuridad
las palabras de un mundo
simas sin sus orillas

Cataclismos espinas
el tacto que me huye
sol hundido agonía
por pianos de noche

Mi cuerpo ese vacío
entre estrella y estrella
huellas sin sus pisadas
Órbitas Nimbos Ámbitos
Solo un mundo de huellas.

(Pino, 2002, p.143) [Las cursivas son nuestras]

El análisis de poema revela, en lo que se refiere al aspecto temático, la existencia de dos isotopías³²: una a la que llamaríamos “presencia” y otra que

³² A.J. Greimas ha tomado este término, procedente la química, para designar la iteratividad a lo largo de una cadena sintagmática de clasemas (semas contextuales) recurrentes en el discurso. Esta repetición sirve, según la definición más conocida (citado en Pozuelo, 2009, p. 206), para hacer uniforme la lectura de un texto tal como resulta de las lecturas parciales de sus enunciados tras resolver las ambigüedades. Con estas isotopías “se establecen las dependencias de los sememas respecto a un haz, el isotópico que forma el discurso como conjunto unitario y homogéneo de

identificaríamos como “ausencia”. Se trata de dos categorías semánticas que se oponen entre ellas. La isotopía temática³³ “presencias” se predicaría en la isotopía figurativa “palabras referidas a objetos” que tendría como rasgo común el sema³⁴

contenido”. Por *semema* entenderemos, en palabras de Greimas (Greimas & Courtès, 1982, pp. 358-359) como “a lo que en lenguaje ordinario se comprende por “acepción” o “sentido particular” de una palabra. Todas las acepciones o sememas se reunirían en el llamado *lexema*” (Greimas & Courtès, 1982, pp.239-240).

Por otra parte, también hay que señalar que tomaremos muy en cuenta los hallazgos de F. Rastier en su *Sistemática de las isotopías*. Como se sabe, Rastier aplicó la definición de isotopía a toda “iteración de una unidad lingüística” (citado en Pozuelo Yvancos, 2009, p. 209). Esto le llevó a diferenciar entre dos tipos de isotopía, que son las isotopías de contenido (la citada reiteración de clasemas) y las isotopías de expresión, referidas a la reiteraciones, no en el plano del contenido, sino en el de la expresión. Y con esto hacemos referencia a las posibles recurrencias sintácticas, prosódicas, morfológicas, que pueden tener lugar en un texto. Nosotros, para nuestro estudio, siguiendo las recomendaciones de Pozuelo Yvancos, nos centraremos en las isotopías referidas al contenido. Rastier diferencia, dentro de las isotopías de contenido entre las *isotopías clasemáticas*, que coinciden con las de la primera definición de A.J. Greimas y las isotopías semiológicas, que divide entre isotopías semémicas u horizontales e isotopías verticales o metafóricas. Las primeras estarán basadas en el hecho de que una serie de sememas compartan un sema o grupo sémico común a las figuras de los otros sememas (Pozuelo Yvancos, 2009, p. 209). Las segundas harían referencia a los puntos de convergencia que se dan entre los sememas que forman parte de las isotopías horizontales de un texto. Como señala Rastier en su conocido análisis del poema *Salut* de Mallarmé, habría sememas que participarían de forma simultánea de dos isotopías diferentes. En este sentido, nos resultará de una gran utilidad el concepto de *conector de isotopías* de Greimas. Un conector de isotopías sería una unidad que, como ya hemos dicho, en el nivel discursivo admite más de una lectura. Es decir, es predicable su pertenencia a más de una isotopía. Qué duda cabe que en este aspecto nos resultará de gran utilidad la interpretación que hace el semiólogo francés de la metáfora, que será entendida como un medio que, entre otras cosas, permite el paso de una isotopía temática a una isotopía figurativa.

³³ Rastier en su “Sistemática de las isotopías” ha definido dos tipos de isotopías semiológicas según la naturaleza de la categoría sémica que aparece de forma recurrente: las *isotopías temáticas* y las *isotopías figurativas*. Las primeras harían referencia a categorías sémicas abstractas (es decir, temáticas) y las segundas a categorías sémicas figurativas. (es decir, categorías sémicas que pertenecen a lo que Greimas define como “mundo natural”) (Greimas & Courtès, 1982, p. 230). Volviendo al concepto de *conector de isotopías*, Greimas define como conector metafórico aquel que permite el paso de una isotopía abstracta a una isotopía figurativa (Greimas & Courtès, 1982, p. 77). En este sentido, por ejemplo, en el poema que estamos comentando más arriba el semema “oscuridad” podría leerse como perteneciente a la isotopía temática que hemos definido como “ausencia” y a la isotopía figurativa que hemos definido con el nombre “huecos”. Como señala Greimas, lo dicho en la segunda isotopía es interpretable desde la primera y no viceversa. (Greimas & Courtès, 1982, p. 77).

No está de más citar aquí la lectura que hace Greimas del hecho poético en la que justifica el carácter sagrado que a veces adopta por su condición de texto que en el plano sintáctico se organiza como un discurso “abstracto” similar al de las matemáticas o la legislación, mientras que en el plano semántico se configura como discurso figurativo, lo cual le da, como es fácil imaginarse, una inmensa capacidad comunicativa.

³⁴ Por *sema* entenderíamos, según la definición que ofrece Greimas “la unidad mínima de significación situada en el plano del contenido y, correspondiente al *fema*, unidad del plano de la expresión” (Greimas & Courtès, 1982, pp. 348-349). Habría que añadir al respecto que el concepto de unidad mínima, como señala Greimas, no está perfectamente definido, visto que no disponemos de un inventario de todos los semas “primitivos” que pueden formar un semema. Por otra parte, el

(muy general) /existencia/. Entre los sememas y grupos de sememas que forman aparecerían cosas, los objetos existentes, mezclados entre sí. Los objetos serían nombrados por el poeta a través de la palabra. Labor inútil porque las palabras servirían paradójicamente para marcar la ausencia de las cosas: las rosas, el seno, la montaña, el tacto, el cuerpo del yo lírico.

La segunda isotopía temática, “ausencias”, se predicaría en la isotopía figurativa que hemos denominado como “vacíos”; los sememas o grupos de sememas tendrían en común el sema /oquedad/. Aquí podríamos encontrar las siguientes imágenes formadas por sememas o grupos de sememas: huecos, aguda oscuridad, simas sin sus orillas, vacío. Entre los sememas que forman parte de cada isotopía habría una relación de identificación. Es decir, tendría lugar una *conexión metafórica*, una identificación entre los sememas que forman parte de la isotopía temática “presencias” y aquellos que forman parte de “ausencias” (“Mi cuerpo ese vacío / entre estrella y estrella”).

En otras palabras, todo lo que nombra el yo lírico, incluida su propia identidad, es, en realidad, un hueco, un vacío. ¿Y en qué consiste entonces un poema? En este caso, la clave está en su propio título. En la pureza de una cárcel de hálitos. Dentro del poema quedan fijadas, prisioneras, las palabras que pronunciamos, pero solo ellas, porque no son cosas, sino simplemente el aliento sonoro que sale de nuestros labios y que tiene una entidad propia.

Así, el acto de ver sería sinónimo del de nombrar y solo serviría para crear un catálogo de ausencias que desembocan en la ausencia del propio cuerpo. Los objetos escaparían de nosotros cuando pronunciamos sus nombres, cuando usamos esa palabra esencial y precaria que es la palabra poética. Solo queda la voz, el murmullo.

La conclusión nos define las palabras como indicios que no conducen a ningún referente. Se trataría de una huella que existe por sí misma, que carece de un pie que la haya marcado en la tierra. Estos dos elementos –palabra y referente– en la vida cotidiana se necesitan para existir pero en el poema se excluyen el uno

concepto de “mínimo” de la definición tiene que ser leído desde un punto de vista relativo y no absoluto.

al otro. Esto significaría que estaríamos ante huecos, marcas, vacíos que existen por sí mismos, no porque su referente exista. Es su propia materialidad, su propio sonido en la aliteración final (Órbitas Nimbos Ámbitos) lo que da sentido más allá de los objetos a los que se refiere. Aquí, si prestamos atención a los significados, habría una tercera isotopía figurativa que tendría como sema común la /precariedad/.

Habría que añadir también que la órbita se refiere a una trayectoria matemática, el nimbo es, según el DRAE, la aureola de las representaciones sacras. Es decir, el “resplandor, disco o círculo luminoso que suele figurarse detrás de la cabeza de las imágenes sagradas”. y el ámbito se refiere al perímetro de un espacio y es una palabra que se usa comúnmente para referirse a espacios ideales, metafóricos. Se trata de tres palabras que hacen referencia a entes abstractos o efímeros cuyos referentes no podemos tocar porque pertenecen al campo de lo matemático, lo metafórico o la imaginería religiosa. Estas tres palabras nos indicarían el destino de todas las cosas en el poema: la pérdida de la materialidad en una especie de proceso sagrado hasta disolverse. Y lo que es más importante, la relación entre estas palabras no estaría fundada tanto sobre la similitud de sus significados como sobre la similitud entre los significantes. Es el lenguaje que se aleja de las cosas para ser él mismo, para ser *solo un mundo de huellas* (que nadie ha marcado, podríamos decir). Palabras huecas, que se dicen a sí mismas en su materialidad pero que podrían también entenderse, como vimos en el análisis de la poética de Pino, como palabras generadoras de todos los significados si dejamos que la metodología impregne el cuerpo del lenguaje. Todo y nada. Algo similar se dice en otro poema de *Vidrio cerca*. en el que este vacío que acontece en el poema, en el sujeto poemático, es a la vez generador de infinitos significados:

IN HUÉSPED OUT

Agujeros te envuelven		te han envuelto
palpa cien mil	la noche	multiplica
Respiras	Te vacías	Odiseas

¿por dónde? No las hay
 Las Divinas Comedias se han hundido
nada es letra ni flor ni luz *No hay anclas*
 Estás dentro sin trampas Los cuerpos las espumas
 son el lejos oídos Va la mudez sujeta
 de tu brazo ¿fantasma? No son númenes ¡Vives!
 volcado el adentro te declara máximo

(Pino, 2010a, vol. I, p. 183) [Las cursivas son nuestras]

El contenido de este poema podría relacionarse con la radical condición de *exilio* que caracteriza a la identidad personal durante el siglo XX. En palabras de Amparo Amorós, este periodo histórico

ha buscado afanosamente en su interior para extrapolar sus contenidos hasta vaciarse, literalmente, *hasta convertir su entraña en oquedad* y constatar, en este acto de desfondamiento, que el componente último de su sustancia, extraído con un afán científico y una lucidez implacables era también la nada, el vacío. (Amorós, 1991, p. 18)

El poeta vaciaría su identidad de las palabras que la conforman para establecer un mejor conocimiento. Es fundamental, desde nuestro punto de vista, el verso “nada es letra ni flor ni luz”. Las Odiseas, Las Divinas Comedias, las obras que se sustentan sobre la supuesta solidez del lenguaje como productor de presencias desaparecen de forma radical para dejar espacio a una experiencia de exilio de las palabras del territorio de la verdad.

“Nada es letra ni flor ni luz”. No hay palabras que nos anclen a la estabilidad, a la perennidad, que imaginamos como nuestra identidad. No sirven porque están hechas de la materia de la huida. Hemos salido fuera de nosotros mismos... Y este vaciamiento, que lleva a la mudez, tendrá como consecuencia el guilleniano “¡Vives!” del penúltimo verso. El salir de uno mismo ha dado al poeta su máxima identidad. Se ha descubierto cuando se ha vaciado, en esa zona donde

no llega el lenguaje, donde tenemos la impresión de que solo hay vacío –o mejor, vaciamiento- porque lo que allí existe no se puede comunicar.

Este poema estará relacionado por un lado con la búsqueda de conocimiento que lleva al sujeto siempre más allá de la identidad articulada por el lenguaje -un sistema autónomo que nombra solo vacíos y que le acaba imponiendo su propia disolución- y, por otro, con la idea fundamental de la palabra como noche, de la palabra que envuelve al poeta como madre generadora de infinitudes de la que ya hemos hablado más arriba, como símbolo de la liberación del lenguaje, de la palabra que dice todo y nada, de ese hueco infinito en que se convierte el mismo poeta.

LIBERACIÓN DE LA ESCRITURA

Estrechamente relacionado con lo afirmado hasta este punto es el hecho de que en repetidas ocasiones Pino llega a negar la palabra con violencia, internándose en la búsqueda de nuevos lenguajes. Así lo indica explícitamente en sus escritos teóricos: “Es que la poesía, en realidad, no está hecha para la palabra. Por eso la búsqueda de medios visuales, musicales, espaciales que diferencien su actividad de cualquier actividad literaria” (Pino, 1986, p. 46). En este capítulo nos centraremos en las relaciones de Francisco Pino con la escritura entendida como un sistema de signos autónomo con respecto a la lengua hablada que, al menos en la civilización occidental, se debe limitar a reproducir. Como veremos, este uso particular de la escritura se manifiesta en las llamadas *poeturas*, que definiremos a continuación, y recorre la obra del poeta desde su juventud en *Pájaro sin carne*, libro de 1930 inédito y publicado en 2010, hasta sus últimas producciones.

La causa de este rechazo de la palabra hablada reside, en primer lugar, en la ya estudiada relación problemática entre idioma y manifestación inefable y la obsesión del poeta por escapar de la cárcel de las palabras. En este caso, a través de nuevos medios de expresión que las trasciendan, algo sin duda muy relacionado con la poética de experimentación tan en boga en los años 70, como ya hemos explicado En palabras Antonio Piedra, “que esta manifestación elija la palabra o la elimine no debe interpretarse como algo indiferente en Pino: es una

opción radical que sustancia la raíz de una insatisfacción ontológica que deviene el uso de la palabra en la obra de este poeta” (Piedra, 1998, p. 214).

Es decir, para Piedra, Pino opta por eliminar la palabra perteneciente al lenguaje oral para superar la tensión a la que ésta lo somete, y en este caso coincidimos con él. Para comprender bien la actitud del poeta, un primer aspecto que tendríamos que recordar es la ya referida tensión que surge al intentar expresar la esfera privada con un instrumento público como es el lenguaje. Si adoptamos el punto de vista expresivista de los románticos, que entendería la poesía como expresión personal, el problema parece sin solución. Pues, tal como señala Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, en el caso de que se planteara un lenguaje exclusivamente personal se caería inevitablemente en el abismo de la incomunicación porque las palabras de este tipo de idioma “deben referirse solo a lo que es conocido por el hablante, a sus sensaciones inmediatas, privadas. Otro no puede entender este lenguaje” (Wittgenstein, 2008, p. 219). Para el filósofo austriaco el lenguaje solo podía ser un acto social y sería un contrasentido hablar de “reglas privadas” (cfr. Steiner, 1981, pp. 191ss).

Por todo esto, para Steiner (cfr. Steiner, 1981, pp. 191ss) es plausible la conclusión de que cualquier lenguaje privado, de existir, estaría basado sobre criterios públicos y sería descifrable. En última instancia, la autoexpresión “pura” con palabras que solo sirvieran para describir con absoluta precisión nuestras sensaciones se revelaría imposible.

En este sentido, escribir poesía pondría en tensión la propia interioridad, la expresión personal con las reglas públicas, con las limitaciones de un instrumento social que nunca es compartido en su totalidad por los usuarios. Y ese sería su punto fuerte pues, como señala Steiner, al ser puramente público, el lenguaje sería pura superficie que no rozaría siquiera la interioridad de los hombres y por lo tanto plenamente adecuado para la comunicación en la vida cotidiana. Pero el poeta, como ya hemos visto, se enfrenta al lenguaje de una forma diferente: lo lleva a sus límites, a ese punto en que deja de decir sin dejar de decir, justo hasta el lugar en el que la frontera que separa lo privado de lo público, es decir, la comunicación de la incomunicación, se vuelve más fina. Pino, en *Pet*,

poema, se hace eco de este equilibrio siempre precario del lenguaje entre la expresión personal y su condición de patrimonio común:

¿Habláis? ¿Hablo? Vuestras palabras me pertenecen, sentidas han sido por mi corazón. Solo una voz, una garganta existe. Las mismas palabras son para la misma garganta. Oh conciencia, oh conciencia.

Si las palabras las mismas para todos son, ¿qué es lo que nos pertenece, las lágrimas o las sonrisas solo? ¡Solo! La actitud, el ademán: he aquí lo único propio,

Álamo, si tu madera y tus hojas y tu vida y tu muerte son iguales a las de los demás álamos, solo en cómo te elevas hallaremos lo que te distingue.

(Pino, 1990a, vol. II, 221) [Las cursivas son
nuestras]

Este texto se inscribe dentro de esa crítica a la degeneración del lenguaje que ya hemos visto y su inutilidad para poder escribir poesía. Aquí nos encontramos con uno de los temas más queridos de Pino y quizá de todas las vanguardias: la salvación del expresivismo a través de la actitud. Visto que nunca podremos expresar nuestra propia singularidad con un lenguaje que nuestra vida en común va progresivamente degenerando y que además está lleno de limitaciones como instrumento de indagación lo que importa no es tanto el resultado, lo dicho, sino el ademán que asumimos al expresarnos.

No podemos dejar de relacionar esta actitud con la de desconfianza de Vicente Huidobro (Sucre, 1985, pp. 228-229) con respecto a las palabras, porque acaban siempre por traicionar al poeta, ya sea por su insuficiencia o por un exceso de carga eléctrica. Como señala Guillermo Sucre, el poeta chileno, en su “Tríptico a Stephan Mallarmé” reconoce la imposibilidad de borrar el azar o la muerte, de crear un mundo de diamante con el lenguaje. Es por eso que al final se ve obligado a afirmar que “el acto me construye” (citado en Sucre, 1985, p. 228). Es

decir, un poema no está nunca terminado, está siempre haciéndose y la actividad poética consistiría en el realizar, no el escribir, la persecución de esa Obra, con mayúscula, que siempre está huyendo de nosotros.

Y el centrarse en el acto en detrimento del resultado estaría también profundamente ligado a la idea de vanguardia como enfrentamiento y no como productividad (cfr. Enzensberger, 2001, p. 14) que, como sabemos, caracterizó a las primeras manifestaciones de estos movimientos. El vanguardista provoca, va hacia delante, no produce obras o, si las produce, su valor solo podrá ser reconocido una vez que haya pasado todo. Se trata de una actitud llena de riesgos: para el crítico alemán la consecuencia negativa sería la pérdida de cualquier responsabilidad con respecto a producto resultante. De esta forma, a través de una religión basada en la espontaneidad, que da solo validez al gesto, muchas supuestas obras de arte serían solamente mal contrabando protegido por un discurso crítico raramente inteligible (Enzensberger, 2001, pp. 15-18).

Pino comparte la idea de la poesía centrada en el acto y la del poema como un edificio que terminará por derrumbarse y del que solamente se puede salvar la actitud de su constructor:

[A propósito de dos poemas, uno de Fray Diego González y otro de Rubén Darío] Se me abre la boca. En un caso tengo una sensación de insipidez y en el otro de cursilería que me desorientan. Y es que lo que dice un poema es tan pasajero como cualquier decir esclavo de su época. Su interés está más allá de la anécdota, está en lo que puso el autor de rebeldía, de innovación en él. (Pino, 1986, p. 32)

Para Francisco Pino, la labor del poeta tendrá más importancia como *acto* creador, como intención creadora, que como productor de obras, *resultados*, que al fin y a la postre siempre acabarán por envejecer, por ser inviables para la experiencia poética. Se trata de una actitud típica de la modernidad, caracterizada, como señala Blanchot (Blanchot, 2005, pp. 235-236), por la *búsqueda*. El deseo que anima a los artistas no sería tanto la creación de una obra como la *voluntad* de

crearla, la búsqueda de un objeto infinitamente lejano e inalcanzable que nunca se puede completar (cfr. Valery, 2009, p. 115ss) o que no se puede ni siquiera comenzar.³⁵

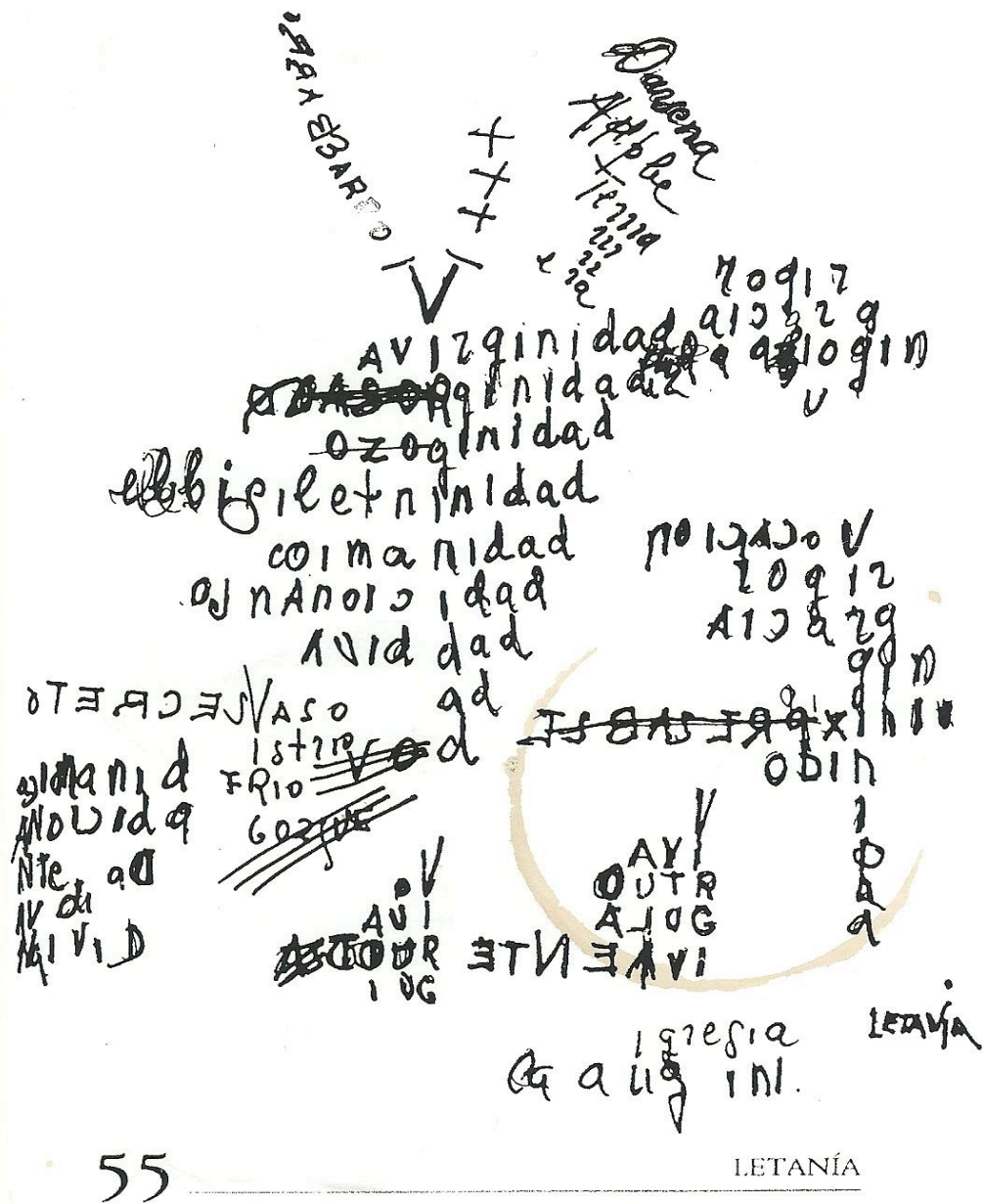
Por su parte, Paul Valéry insiste en la diferencia fundamental que existe entre el objeto poético y la experiencia poética. De hecho, el poeta francés llega a decir que “la obra del espíritu solo existe en acto” (Valery, 2009, p.117). Se refiere no al acto de creación sino a la experiencia poética. Así, el Partenón para un pueblo no occidental, infinitamente lejano de nuestra cultura, no pasaría de ser una cantera de mármol sin ningún significado estético. El resultado estético estaría sujeto al relativismo cultural, no a una esencia escondida en las mismas palabras. Es decir, para Valéry un poema sería una escritura llena de posibilidades y solamente una de estas sería la que nos conduciría a la experiencia poética. El resultado no importaría. Importaría la forma de leerlo.³⁶

Para entender esto mejor hay que tener en cuenta que el valor de la obra de arte es siempre relativo y, tal y como lo entiende Bourdieu, es fruto de la institución social. Por eso necesita de “unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia artística necesarias para conocerla y reconocerla como tal” (Bourdieu, 1995, p. 339). En este sentido, estamos observando un desplazamiento desde la consideración de la obra de arte como fruto de un laborioso trabajo realizado con vocación de permanencia, a otra en la que no importa tanto la belleza, las formas armoniosas del resultado y las horas que ha empleado el escritor, sino su valor como documento que refleja el advenimiento de un estado anímico irrepetible y efímero. El enfoque de la lectura cambia y lo que podría ser en el pasado un simple esbozo, se convierte en este momento en una obra de arte. Aunque, eso sí, no perfectamente acabada, porque en ella, por su

³⁵ Basta recordar para esto la experiencia de Proust en *A la búsqueda del tiempo perdido*. Toda la novela sería una especie de gran prólogo, de preparación a la escritura de otra novela, la verdadera Novela nunca escrita.

³⁶ Josu Landa parte en su *Poética* de presupuestos similares y establece algunas precisiones importantes. Así, el texto poético (es decir, la construcción lingüística), es una *cosa* (con todas sus acepciones filosóficas) con voluntad de llegar a ser poema gracias a una situación poética. Es decir, son una serie de circunstancias extratextuales (existencia de comunidades poéticas, juicios sobre qué es poético y qué no, etc...) las que permiten la conversión del texto en poema, que es entendido así como acontecimiento (cfr. 2002, pp. 37-41). Ni que decir tiene que este punto de vista parte de la negación de la existencia de una “esencia poética” absoluta (cfr. 2002, pp. 34-35).

condición volátil, se refleja la imposibilidad de su finalización, al menos en lo que se refiere a aquellas realizadas a partir de su segunda etapa, cuando su poética de persecución de lo efímero estaba madura. Veamos un ejemplo de *Solar*:



(Pino, 1990a, vol. III, p. 209)

Creemos que se manifiesta en el Pino maduro de *Solar* una concepción poética que premia la voluntad sobre el resultado, que tiene como única intención

la expresión del momento puntual de la manifestación. Esta poética estará relacionada con la que implica la escritura calígrafa, en particular con la producción de las llamadas *poeturas*. En nuestro análisis, veremos que existen claras similitudes con el Informalismo y, en particular, con el *action painting* norteamericano (cfr. Pasini³⁷, 2004, pp. 44ss). Los pintores que se adscribían a esta corriente (Pollock, De Kooning, Kline...) entendían la pintura como una arena de lucha. Y se entendía la obra como “aquello que queda después de la acción. Sin embargo, lo que cuenta es precisamente eso: la acción” (Pasini, 2004, p. 44). Desde este punto de vista, este tipo de práctica poética se entendería como puro acto de libertad, “consumada en el *hic* et *nunc* de la acción irrepetible más sagrada e individual” (Pasini, 2004, p. 44).

Efectivamente, tal y como señala Barthes al analizar críticamente el valor de la caligrafía (Barthes, 2002, pp. 96-97), creemos que el interés estético de este texto no reside tanto en lo que dice sino en la medida en que manifiesta la oposición entre la espontaneidad y lo mecánico, entre lo escrito y lo impreso. En este sentido, esta espontaneidad tendrá valor en la medida en que la caligrafía de Pino sepa separarse, alejarse, de cualquier parecido con un texto estándar. Desde estas coordenadas se entiende mejor la presencia de tachones, de mezcla de mayúsculas y minúsculas, de letras escritas al contrario y del uso de la página en blanco con un espacio gráfico, como cielo abierto donde entran las letras como si de una constelación se tratase.

En este texto, por otra parte, se pone en duda el carácter de la escritura como medio de reproducción del lenguaje oral. No sirve para transmitir un mensaje de la forma lo más transparente posible. No es un símbolo de nada. Más bien es un indicio de la presencia del escritor. Se trataría de lo que José Ángel Valente afirma al evocar a su padre calígrafo: “Era aquella imagen, la suya, imagen de un hombre joven todavía, que habitaba en el interior de los rasgos generados por el leve movimiento de su mano” (Valente, 2010, p. 492). La escritura tendría aquí una función sustitutiva con respecto a los signos que, en

³⁷ Todas las citas textuales que se hagan de esta obra serán traducción nuestra del italiano.

teoría, debería representar. El trazo, la disposición, fagocitan en cierto sentido al signo previsible y nos ofrecen algo totalmente nuevo (cfr. Camarero, 1992, p. 18).

Lo importante no es el mensaje oral comunicado. Lo importante es la mano que escribe y deja su alma, no en los significados sino en los trazos de las letras. Volviendo a Barthes, no viene mal recordar sus palabras a propósito de la obra del informalista Cy Twombly, cuando cifra la esencia de la escritura, no en el mensaje ni en la legibilidad, sino en “tan solo un gesto que la pronuncia con dejadez, un borrador, casi un descuido” (Barthes, 1992, p. 162). Y más reveladora todavía es la definición de gesto que hace el semiótico francés para entender esta definición de escritura: “¿Y qué es un gesto? Algo así como el suplemento de un acto. El acto es transitivo. Solo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de razones, las pulsiones, las perezas que rodean al acto de una *atmósfera* en el sentido astronómico del término” (Barthes, 1992, p. 162).

Es más, la ilegibilidad sirve para revelar ese algo que va más allá de la escritura transparente a la que aspira la sociedad occidental, esa oscuridad que es la individualidad que no consigue salir a flote a través del lenguaje. Podríamos decir que el texto que estamos comentando es un caligrama llevado al último extremo: una escritura imposible que expresa tautológicamente una forma infinitamente informe, no dibujable, y se extiende sin contornos sobre la página en blanco. Y nosotros vemos las letras como dibujos y no como mensaje o, mejor, vemos la tensión entre el dibujo y el mensaje.

Este emerger inexplicable del autor lo leemos, por ejemplo, en el cuestionamiento del *ductus*, es decir, del orden común en el que deben de realizarse los trazos que forman una letra, de la escritura occidental a través de la escritura de las letras al revés, del tachón o de la mera creación gráfica. Una vez más, aquí nos encontramos con la eclosión de la individualidad que se revela, se hace visible, al cuestionar la escritura pública. En este caso, sus condiciones de producción.

Nos quedaría todavía hacer referencia al título del poema: Letanía. Según la RAE, se trata de una “oración cristiana que se hace invocando a Jesucristo, a la

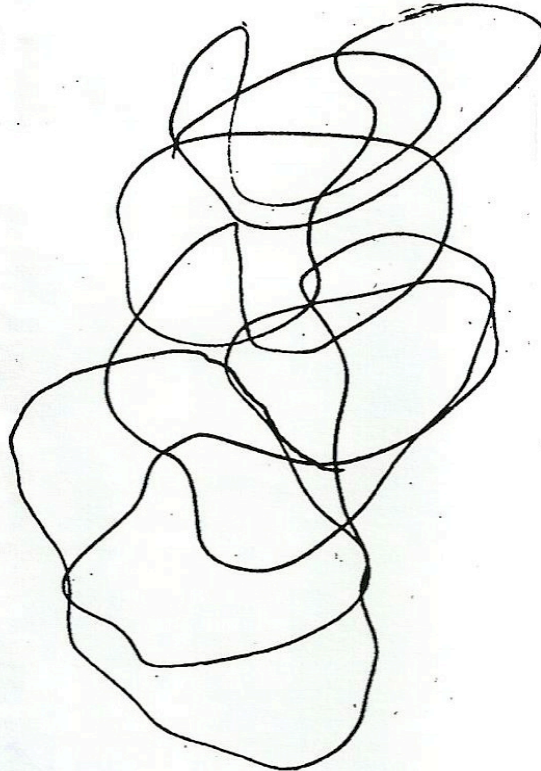
Virgen o a los Santos como mediadores, en una enumeración ordenada”. Si está dedicada a la Virgen, se trataría de la “Deprecación con sus elogios y atributos colocados por orden, la cual se suele cantar o rezar después del rosario”.

Si nos fijamos con cuidado, en el poema hay un juego con la palabra Virginidad. Se trataría de uno de esos juegos con la economía del lenguaje propios del concretismo que, tal y como veremos en el capítulo del lenguaje motivado, dan la sensación de revelar el verdadero ser de las palabras a través de operaciones de adición, sustracción o distribución sobre el espacio en blanco realizadas por el poeta sobre la hoja de papel a partir de unos vocablos. Pues bien, en este caso la labor del artista no consiste en descubrir el ser secreto de la palabra, la motivación que guarda en su interior y que se presenta como fiel reflejo de una realidad exterior al lenguaje, sino emborronarlo.

La labor de “operador” propio del poeta concreto no sería suficiente para revelar el significado que tiene la “Virginidad” para Francisco Pino y, por lo tanto, sería necesario tacharlo, torturar el orden del poema concreto con la propia personalidad, dejando que las connotaciones secretas afloren en la forma de trazar las letras, en la forma de tacharlas, de ensuciarlas. Sabemos que no es la intención de Pino hacer un poema que pudiera recitarse pero creemos que el efecto que produce en el lector es similar al de una voz que se va alejando del que la escucha y cuyas palabras desaparecen en el murmullo hasta dejar solamente el timbre, la marca de personalidad de su dueño que deja de comunicar porque solamente murmura y que, por eso, queda como pura presencia ante el lector.

Por todo lo dicho, en este tipo de poemas, a mayor opacidad, mayor presencia (Barthes, 2002, p. 91). Un ejemplo similar podemos encontrar en este poema de *Hay más*:

VERDADERO VIERNES



Santo

(Pino, 1990a, vol. III, p. 440)

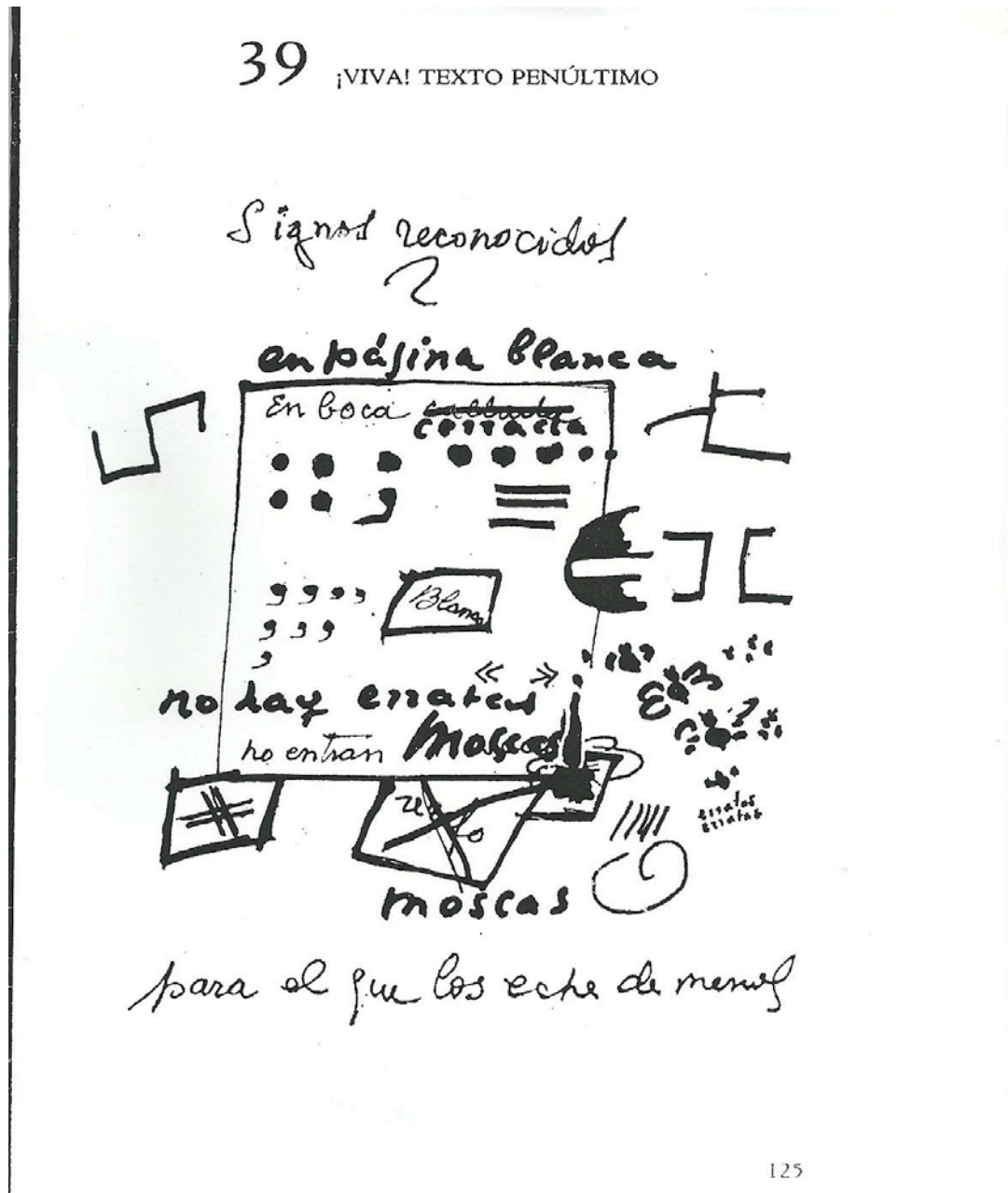
El trazo continuo del poema nos habla, en primer lugar, de la *autosuficiencia* de la escritura para representar la personalidad del escritor sin tener que limitarse a reproducir los significantes de la lengua oral, como un

sistema independiente de la misma. Esta sería, desde nuestro punto de vista, una de las grandes ambiciones de la vanguardia.

En apoyo de esta idea de la escritura entendida como medio independiente del habla vienen las investigaciones de Leroi-Gourhan en su estudio de los vestigios gráficos de la prehistoria. En concreto se trata de trazos realizados sobre piedra y hueso con una antigüedad de unos 35.000 años que el estudioso interpreta como una de las primeras manifestaciones del ritmo y de un sistema de comunicación de naturaleza abstracta –estas señales no son iconos del referente- que se estaba desarrollando paralelamente al habla. Según señala Elisa Ruiz, originariamente el proceso comunicativo consistiría en la identificación de un signo con un referente tanto escrito como oral. A esto habría que añadir el desarrollo paralelo de los órganos de fonación y la mano, que lleva a pensar que ambas serían ramas de un mismo modelo de conocimiento. Esto justificaría el desarrollo paralelo de los dos sistemas hasta el predominio final del habla sobre la escritura (cfr. Ruiz, 1992, pp. 28-36; Fernández Serrato, 2003, p. 113-115). Y proporcionaría una justificación para buscar en la escritura considerada en sí, sin tener en cuenta su relación con el lenguaje hablado, un adecuado medio de comunicación por sí mismo.

De todas formas, más allá de justificaciones antropológicas, lo que subyace en esta elección por la escritura en sí, sin ninguna relación con el lenguaje articulado, es una toma de postura absolutamente contraria a la capacidad del lenguaje público para expresar la individualidad. Si atendemos al poema, el trazo principal estaría ocupando el lugar que corresponde al “VIERNES” del título. Desde nuestro punto de vista, esa palabra tendría para el poeta una serie de connotaciones personales cuya expresión escaparía a los dominios del lenguaje público y a la que solo podríamos aproximarnos a través de la fascinación del trazo tembloroso hecho sin levantar nunca la mano del papel. Nos encontraríamos con el intento –siempre desesperado- de sacar a flote un excedente de significado, una secreción que se escapa del lenguaje que nunca podría llegar al interlocutor. Y, para ello, como el mismo Pino indica en un fragmento anteriormente citado, hay que buscar nuevos modos de expresión, y tal modo sería la escritura.

Como colofón de todo lo que hemos estado viendo, creo que puede bastar este ejemplo de *Textos económicos*:



(Pino, 1990a, vol. III, p. 125)

El poema gira una vez más en torno al *gesto*, tal y como lo hemos definido más arriba. De hecho, nos parece muy acertada la lectura que Fernández Serrato (2003, p. 86) hace de este poema cuando subraya el cansancio que

transmite el desorden de los signos, la dejadez que se ve en la caligrafía como contenido principal del mismo. Lo que más importa son esas razones secretas, vagas, de la mano que empuña la pluma y traza toda una serie de signos tipográficos en desorden sobre la página en blanco. Sería un ataque, una carga de profundidad a la esencia de la escritura como comunicadora de contenidos: como podemos leer en el poema, los signos están allí sobre la página en blanco y el lector es capaz de conocerlos. Sin embargo, están vacíos como tales, han quedado sin función porque lo que más importa es el movimiento de la mano que los ha trazado y al trazarlos los ha arrancado del código gráfico al que pertenecían.

El mensaje que transmiten las palabras escritas o sobrescritas, la mano que vuelve a pasar por el mismo sitio como prisionera de una obsesión, sirve de apoyatura a esa atmósfera, a ese gesto que da sentido a el poema en detrimento del resultado: “En página en blanco no hay erratas”; “En boca cerrada no entran moscas”: “Signos reconocidos para el que los eche de menos”. Pino opta por comunicarse, verterse en el significante en detrimento de un lenguaje, de un significado comúnmente aceptado.

Los signos se pueden reconocer. Sin embargo, aparentemente ya no sirven para nada que sea la transmisión de contenidos tal y como la organiza el lenguaje oral. Los signos han perdido su valor y solo queda la mano que los traza, una mano que en su gesto expresa algo inefable, vago. De ahí la doble lectura que tienen las afirmaciones del poema: por un lado la escritura es solo ensuciar la página en blanco, ensuciarla inútilmente. Por otro, ya no sería transmitiría contenidos sino que sería huella de un estado de ánimo y esa sería su verdadera esencia. Sin embargo, más que con una cancelación del idioma nos encontraríamos con la tensión dinámica entre palabra y grafismo. La palabra parecería cancelada por la voluntad del poeta, sin embargo, esa cancelación no sería total. Porque el poema consistiría en una especie de diálogo entre una lectura convencional de la escritura y otra, inesperada, de unos grafismos a los que nunca antes habíamos prestado atención, que nunca habíamos considerado capaces de significar del modo en el que lo hacen en este poema.

En este punto, creo que ya disponemos de la base para tratar, aunque sea brevemente, una de las manifestaciones artísticas más conocidas de nuestro autor: las *poeturas*. Aparentemente, nos encontraríamos con un neologismo cuyas raíces serían la poesía y la pintura. Es decir, el sueño vanguardista de fusión de todas las artes. Sin embargo, Pino, en un auténtico ejercicio acrobático de creación léxica, carga el término de connotaciones enormemente reveladoras:

Poetura no viene de poesía y pintura, como cree mucha gente; viene de poiesis y de turar, que es un arcaísmo de durar. La poetura es efímera, dura un tiempo, porque lo efímero dura, está dentro del tiempo. Y la terminación tura remite también a tour, que en francés significa vuelta, giro. Algo que gira, un cadozo en el río, que si te alcanza puede hacer que te hundas. (Ortega, 1999, p. 46)

Tal como señala Elisa Martín Ortega (Martín Ortega, 2006, p. 237), esta voluntad de acto efímero, el dinamismo de la corriente que gira sobre sí misma, correspondería con gran parte de la pintura contemporánea –ya hemos hecho referencia al Informalismo- y con los movimientos vanguardistas en general. Otra pregunta fundamental que habría que hacerse a la hora de definir esta práctica artística sería sobre su condición de dibujo o escritura. Antonio Piedra es tajante a la hora de optar por la segunda:

No se trata, por tanto, de pintura sino de una semántica pictórica pues, en definitiva, las *poeturas* se escriben. Entre pintura y escritura existe un espacio sustraído que solo el poeta percibe y en el que es enteramente libre. En él, mediante letras espaciales o mediante una plástica afín al dibujo, el poeta señala en la página su con-fusión empírica. (Piedra, 1995, vol. I, pp. 18-19)

Una idea que no se aleja mucho de lo que hemos venido diciendo hasta ahora sobre el valor de la escritura autógrafa en la obra de nuestro poeta. El espacio del que habla Piedra sería ese lugar en el que la letra es dibujo que ya no

se dice a sí misma sino que se revela como cosa dibujada y como huella de la mano que la ha trazado. Tal como señala Kibedi Varga, “la caligrafía es el ejemplo más puro y radical de la fusión entre palabra e imagen ya que no podemos decidir si la letra se convierte en imagen o la imagen en letra” (Kibedi Varga, 2000, p. 117).

Para el estudioso holandés, a través de la caligrafía la palabra se convierte en un objeto estético que la aleja de la naturaleza exclusivamente utilitaria, reducida a transmitir contenidos orales que ya vimos al inicio de este capítulo. Y es la palabra siempre la que se convierte en imagen. Es por eso que privilegiar la lectura sobre la contemplación del poema visual es, en cierto modo, una traición al mismo porque se perdería gran parte de su “significado”. Esta metamorfosis de la escritura desde el idioma hasta el dibujo, deja a este último en una situación de inevitable subordinación con respecto a la primera: como ya hemos visto en los poemas comentados antes, la lectura solo servirá para apuntalar lo que la imagen nos comunica o, mejor aún, será totalmente inútil, ya que solo estará allí como presencia (cfr. Kibedi Varga, 2000, p. 120).

Es por eso, y por todo lo dicho anteriormente, que nos ha parecido interesante relacionar la poetura de Francisco Pino con la poética informalista que se sustenta en la idea de que la pintura es un acto y el lienzo una especie de campo de batalla cuyo valor no se mide según lo que queda de la labor sino según el proceso –único e irrepetible- que ha llevado al artista hasta allí (cfr. Pasini, 2004, pp. 44-45). Así ocurre en la poetura del Pino maduro. En primer lugar, vemos esa voluntad de efimeridad en el trazo y la caligrafía: cada uno de estos dibujos ha sido hecho aparentemente de un solo golpe, sin reflexión, en un estado espiritual irrepetible cuyo tránsito queda escrito. Sin embargo, aquí la escritura no comunica nada en sentido estricto. Es más bien la huella de una individualidad libre e incomunicable. No cabe duda de que un cierto componente romántico de la labor artística como autoexpresión está presente en este modo de entender la pintura.

Este, desde nuestro punto de vista, sería el sentido de la condición efímera de la poetura. Creemos las palabras del mismo poeta en el prólogo a su

traducción de *El cuervo* de Edgar Allan Poe pueden servir para aclarar el concepto todavía más:

Deseo –y busco- que el cuervo con su revolotear me dicte frases, métrica y sonoridad, que sea el movimiento del verso como el batir de sus alas. *Este movimiento oscuro es el alma y fuente de las diversas poeturas que prácticamente son el texto de la traducción o al menos un texto paralelo.* En rigor, la verdadera traducción son estas escalas volátiles, este sumergirse con otros vocablos más volátiles en la poesía. (Pino, 1997, p. 10) [Las cursivas son nuestras]

La traducción de Pino de *El Cuervo* se presenta en tres partes: el original inglés, la poetura y la traducción al español. Como vemos, el poeta afirma que la poetura es otra forma de traducir y que nace del “movimiento oscuro”, del batir de las alas del cuervo. Es decir, del efecto que la lectura del original inglés provocó en su interior. Y la poetura sería la huella de esa emoción efímera, de ese movimiento puro que, además, es incomunicable a través de palabras convencionales. Para entender mejor todavía esta idea veamos qué opinión tiene Francisco Pino sobre la traducción –llamémosla de algún modo- convencional:

Si el lector me acompaña en este adulterio se sentirá satisfecho de la vaguedad ensamblada en precisión que, sin duda, se halla en toda infidelidad. *Intento un verso más en consonancia con el sentimiento de Edgar Alan Poe, combinando metros pares o impares, pretendo un ritmo heptasílabo y trisílabo –sin ayudarme de los pies- que se asemeje en cierta medida a la voluntad del autor de El Cuervo.* (Pino, 1997, p. 10) [Las cursivas son nuestras]

La primera idea que podemos identificar en este texto es que ya desde el título mismo de la obra *Traducción infiel del Cuervo de Edgar Alan Poe* nos encontramos con una concepción de la labor traductora muy similar a la que subyace en el concepto de *equivalencia dinámica* del traductor bíblico Eugene

Nida, que tanta influencia ha tenido sobre la traducción contemporánea. Obviamente, en este trabajo no defendemos que haya una influencia directa entre Pino y Nida. Lo que decimos es que ambos siguen similares coordenadas culturales a la hora de entender la traducción. En palabras de Nida este concepto se resumiría en que: “Una traduzione di equivalenza dinamica tende alla totale naturalezza di espressione e cerca di creare una relazione tra il ricevente e le modalità prevalenti di comportamento nel contesto della sua stessa cultura” (citado en Venuti, 1999, p. 46).

Es decir, Pino se propone traducir la “voluntad” de Poe y no sus palabras para, de este modo, hacer que el lector pueda sentir las mismas sensaciones que sentiría con el original si supiera leer en inglés. Para eso es necesario ser infiel. Es decir, infiel al texto, pero no a su espíritu. Es lo que Lawrence Venuti define como “traducción domesticada”. El traductor no serviría para darnos conciencia de la diferencia, sino para tender puentes entre las similitudes. Y ese es desde nuestro punto de vista el objetivo que se propone Pino como traductor. Así lo precisa él mismo en el prólogo de la *Traducción infiel de El cuervo*: “En toda traducción hay más que una transfusión de sangre, hay una transfusión de espíritus, de almas” (Pino, 1997, p. 7).

Y también, “Claro, que el traductor debe adueñarse del autor totalmente, y de su palabra. No desviarse de ella ni racionalizarla; *cogerla, elevarla a su altura y darle la forma y sentido en los que el autor la vivió*. Equivocarla o ajustarla a un sentido distinto es matarla” (Pino, 1997, p. 8) [Las cursivas son nuestras].

Es decir, para Pino, la traducción da prioridad al espíritu sobre la palabra. No es la transmisión de una diferencia sino el traslado de un sentido de una lengua a otra haciendo las variaciones que sean necesarias. Lógicamente, como señala el mismo Venuti, para que esto tenga lugar tenemos que aceptar como premisa la idea de una naturaleza humana inmutable tanto en el tiempo como en el espacio (Venuti, 1999, p. 47). Si lo hacemos así no es difícil aceptar la prioridad de la adaptación a nuestra cultura sobre el subrayado de la diferencia. El problema nace cuando llega la hora de definir este espíritu que une a todos los hombres. Parece

que no existe acuerdo y lo que en un principio parecía una búsqueda de armonía entre diferentes culturas se transforma en la imposición de moldes culturales. Pino, gran aficionado a los esencialismos, también se aventura a definir el espíritu y lo hace desde un punto de vista judeo-cristiano:

El poema traducido es infinito como el alma de su autor; esto, el poema, vertido a cualquier otro idioma distinto del original, nos garantiza la existencia de Dios. Es la palabra en el principio. Cuando ésta habita entre nosotros tiene una encarnación absoluta. *Tiene el significado que es la carne y el sentido que es el alma.* Nunca será la palabra del diccionario, por lo que *la traducción literal ¡sí! es una traición.* (Pino, 1997, p. 9)

Detrás de esta idea de la traducción habría un concepto esencialista de la humanidad de tradición cristiana. Particularmente reveladora nos parece la distinción que postula Francisco Pino entre significado –la diferencia- y sentido –la pretendida coincidencia. Definimos significado como diferencia por el simple hecho de que no hay dos palabras en dos idiomas que compartan exactamente el mismo significado. De hecho, tanto Venuti como Ortega y Gasset en su *Miseria y esplendor de la traducción*, defienden la idea de que en la traducción el lenguaje debe ser puesto a prueba, llevado a sus límites –al borde mismo de la ininteligibilidad, dice el filósofo- para dar al lector conciencia de la diferencia y hacer de la lectura de la obra traducida una experiencia radicalmente enriquecedora. Diferentes son los presupuestos de los que parte Francisco Pino.

Y es aquí donde llegamos al significado de la *poetura* como traducción intersemiótica. Pino se propone nada más y nada menos que traducir a otro código, a un código más perfecto, que sea capaz de llenar las lagunas que, como ya hemos visto, deja siempre el lenguaje hablado. La *poetura* sería algo así como la impronta que deja el espíritu de Francisco Pino al traducir la voluntad de Edgar Allan Poe, al sentir –teóricamente- lo mismo que sintió él. Antes habíamos dicho que el poeta busca algo así como dejar la huella del batir de las alas del Cuervo sobre el papel. En este cuervo –como no podría ser de otra forma- estaría

encerrada el alma del escritor americano, alma de la que se apropiaría Pino a través de la traducción:

Nunca en ninguno de sus versos deja de ser el cuervo el mismo Poe; en él –el cuervo- refleja Poe todo su “Impío desastre”, la maldición de sus días. En su revolotear se halla su vuelta y vuelta al alcohol; en su negro plumaje, todo lo que lleva su alma de oscuridad, de insana fatalidad (nos sobrecoge su retrato, con su sonrisa evasiva -¿irónica?- y aristocrática tan en contraste con la agitación y carcoma que le habitaba, y al mismo tiempo tan explicativo en su desorden, y de su requiebro humano. (Pino, 1997, p. 12)

En conclusión, el traductor de poesía es aquel que es capaz de encontrar al alma del autor, de atrapar ese sentido último, en este caso basado en sucesos biográficos, que se oculta debajo de la imperfección del lenguaje y la poetura será el modo de expresión que suplirá las carencias del idioma. Es interesante el uso de un medio de expresión que parte –siempre desde nuestro punto de vista- de la idea de dejar huella de una individualidad única en un momento irrepetible para pasar a repetir las huellas que creemos que otro ha dejado en sus obras.

Así, en esta traducción, Pino opta por asignar un título a cada estrofa en español y por asignarle una poetura. Veamos un ejemplo del resultado. En particular, la quinta estrofa del poema de Poe:

5

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing.
Doubting, dreaming dreams no mortals even dared to dream before;
But the silence was unbroken and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, “Leonore!”
This I whispered, and an echo murmured back the word “Leonore!”
Merely this and nothing more.

(Pino, 1997, p. 24)

En la versión en español hay una clara voluntad domesticadora, de tal modo, que se producen una serie de pérdidas semánticas de una cierta importancia a favor, en primer lugar, de la inteligibilidad, de la facilidad de lectura del poema y de una mayor aproximación al alma de Poe. Y, en segundo lugar, para favorecer la hipotética entrada del alma del traductor que, en teoría, se encuentra en estrecho contacto con la de Poe:

5

LOS SUEÑOS

-Leonor –

Luego, ensimismado en la noche, miraba mi noche
Soñé tantos sueños fantásticos como nadie en el mundo soñara jamás.
En mis sueños rebotó la palabra que surcó los espacios: Leonor.
La pronunciaban los cielos, sus labios azules,
Y el eco bendito la devolvió susurrada, los labios del eco: Leonor.
Y eso fue todo y nada más.

(Pino, 1997, p. 25)

Ya hemos mencionado que la labor traductora de Francisco Pino gira alrededor de un tema clave en la historia de la traducción: el concepto de fidelidad, que está estrechamente relacionado con el de equivalencia. En este caso, la intención de Pino no sería mantenerse fiel al texto sino al *sentido profundo* que, a su juicio, tiene (cfr. Eco, 2003, pp. 139-157). Es decir, la equivalencia entre texto original y texto traducido sería entendida de manera dinámica (cfr. Hurtado Albir, 2011, pp. 209-210; p. 223), lo que haría que la traducción se alejara de cualquier tipo de concepción prescriptiva. De hecho, Pino no duda en rehacer de forma radical el texto (cfr. Eco, 2003, pp. 299-313) cuando juzga que la traducción literal al español no será capaz de producir las mismas sensaciones.

Veamos un ejemplo: una traducción más literal de los versos “But the silence was unbroken and the stillness gave no token,/ And the only word there spoken was the whispered word, “Leonore! / This I whispered, and an echo

murmured back the word "Leonore!" podría ser: Pero el silencio no se rompió y la quietud callaba, / Y la única palabra ahí proferida era el balbuceo de "Leonore! / Esto me susurró, y un eco murmuró de nuevo la palabra "¡Leonor!", que es la versión del Google y nos parece perfectamente adecuada.

Pino resuelve la situación rehaciendo totalmente el texto. Desaparece cualquier referencia al silencio, a la quietud, y se da protagonismo a la palabra, que rebota en los espacios. Y se introduce un elemento que tampoco estaba presente en el texto: el hecho de que la pronuncie el cielo, acompañado por la bella metáfora de los labios azules. Asimismo, se añade al eco el adjetivo bendito y también recibe unos labios en una personalización. Así, en la versión de Pino, a través del uso de la metáfora para personalizar elementos intangibles, para dar materialidad a la palabra que rebota en el espacio, y a través de la eliminación de las referencias al silencio y la quietud, se consigue una plasticidad, una materialidad de la que carece el original de Poe y que, probablemente, no se encontraba en los planes del poeta norteamericano, visto que en su original no hay ninguna referencia a nada visible, aunque sea con las antenas que proporciona la metáfora.

En resumidas cuentas, Pino nos traiciona doblemente, pues bajo el ropaje de la equivalencia dinámica y con la excusa de ese sentido profundo que, en última instancia, sería una especie de espíritu que comparte toda la humanidad más allá de las diferencias lingüísticas, introduce elementos totalmente ajenos al poema original.

Para entender bien estas elecciones de Pino como traductor creo que nos puede resultar de utilidad el concepto de *norma* planteado por Gideon Toury en el ámbito de la Escuela de la Manipulación y la Teoría de los Polisistemas de Even Zohar (cfr. Hurtado Albir, 2011, pp. 558-568). Norma es, para Toury, un concepto que sirve para definir el conjunto de creencias o valores que comparte una sociedad en una situación particular. La *norma inicial* de traducción que subyacería a la labor de Pino sería el dominio de la aceptabilidad sobre la adecuación. Es decir, miraría más hacia las normas de la cultura receptora que a las de la de origen. Esto le llevaría a optar la elección más radical: el método libre

(cfr. Hurtado Albir, 2011, pp. 241-251). Las *normas preliminares* que habrían llevado al poeta vallisoletano a elegir *El Cuervo* de Poe y a realizar su traducción de este modo estarían muy relacionadas con la situación de la obra del norteamericano y de la literatura traducida en general (cfr. Even Zohar, 1990, pp. 45-51) en nuestro Polisistema Cultural (cfr. Even Zohar, 1999, pp. 23-53).

Del trabajo realizado por Pino podemos deducir que *El Cuervo* de Poe es un texto canonizado en nuestra cultura. Es decir, considerado como un texto de gran importancia pero que, a la vez, no es influyente sobre la actual situación. Esto hace que sea pertinente su elección para ser traducido, pero no tanto el respeto a su integridad. El mensaje es claro: importa más la lectura que hace el escritor contemporáneo que el texto en sí. Y esto tiene una consecuencia que cambia radicalmente la situación del traductor en nuestro sistema cultural (cfr. Venuti, 1999, pp. 21-73) y lo lleva a adquirir lo que podríamos definir como una visibilidad inédita. Así, la poca influencia del texto, su, llamémoslo así, excesiva asimilación por parte del polisistema cultural, da a la traducción una autonomía sorprendente, tan sorprendente que el nombre de Edgar Alan Poe desaparece de la sección dedicada al autor en la portada del libro. No sería una traducción de Edgar Alan Poe sino una obra de Francisco Pino nacida de la lectura de un texto canonizado. Estas son las coordenadas que tenemos que tener en cuenta para leer la poetura que acompaña al original y a su traducción:



(Pino, 1997, p. 24)

Sin embargo, el problema surge a la hora de interpretar esta huella, porque la poetura de Pino, en consonancia con la poética Informal, se ofrece al lector como *un campo de posibilidades*, tal y como define Umberto Eco en *Obra abierta* (Eco, 1992, p. 88) este tipo de obras, en cuanto que el contacto con una poetura nos remite siempre a un gesto originario del que es registro y que siempre resultará fugitivo, nunca nos podrá ofrecer una interpretación unívoca. En este sentido, en la traducción intersemiótica de *El cuervo*, el original se transformará en una especie de guía de lectura dentro de ese campo de posibilidades. Pero el sentimiento irrepetible cuyo rastro queda plasmado en la poetura, se le escapará siempre al final al lector. El alma de *El Cuervo* no se presentará en la poetura como tal, sino como abanico de posibilidades. La comunión entre todos los miembros de la humanidad que tendría que quedar impresa en la poetura, al final, queda totalmente vestida de ambigüedad al utilizar para expresarla un sistema de signos que no está segmentado ni en la *expresión* ni en el *contenido*.

Este hecho nos revela un entendimiento de la traducción como una forma de colonizar un texto canonizado respetando, en teoría, solamente una hipotética esencia que acaba por ser un concepto en perenne fuga de su formulación con un código comunicativo. El punto de vista esencialista que toma Pino para realizar su traducción chocaría frontalmente con la indecibilidad y tendría que buscar refugio en la multiplicidad de interpretaciones de la poetura. Se trataría de un modo para superar la dificultad de la formulación de verdades eternas o la simple afirmación de su existencia. La poetura se convertiría así en una especie de molde donde cabrían una amplia variedad de interpretaciones esencialistas. De este modo produciría la ilusión de la intemporalidad. Esta multiplicidad es algo que se mantendrá en el resto de las obras de Pino. Así, algunas de las poeturas donde mejor podemos ver esta condición de obra abierta son las que componen el libro *Via Crucis*. Veamos el siguiente ejemplo:



(Pino, 1995, vol. I, p 153)

Si observamos la correspondiente a la 9ª estación, que es la tercera caída de Jesucristo, entre las manchas de tinta negra nos parece vislumbrar la silueta de la Cruz y la de las piernas desnudas de Jesucristo. Solo podemos hacer eso: vislumbrarlo gracias a nuestro código cultural porque se hace difícil realizar una separación entre fondo y forma y sobre todo establecer una jerarquía entre los diferentes signos que componen esta obra artística. Para entender mejor esto, veamos una representación convencional de la misma estación:



Fuente:

http://www.Espirituyvida.org/ESPIRI/viacrucis/viajpii/novena_estacion.htm

Aquí sí que hay una jerarquía clara entre los signos que componen la imagen, con la aparición de UN Jesús claro y reconocible en primer plano. Esta imagen tendría una interpretación que podríamos considerar unívoca: la que impone la Iglesia Católica. Parte de este contenido oficial se podría resumir en las palabras de Juan Pablo II: “La tercera caída parece manifestar precisamente esto: El despojo, la kénosis del Hijo de Dios, la humillación bajo la cruz. Jesús había dicho a los discípulos que no había venido para ser servido, sino para servir (cf. Mt 20,28)” (Juan Pablo II).

Por esto se trata de una imagen con una estructura previsible, fuertemente codificada por nuestra tradición cultural y con un significado impuesto en el que hay poco espacio para la interpretación personal. Siguiendo a Umberto Eco, primaría la Comunicación sobre la Información (Eco, 1992, p. 94). Lo que dice la imagen por sí misma sería poco y no habría espacio para añadiduras fuera de la doctrina oficial.

Pues bien, la poetura de Pino entra en el espacio de la indeterminación. Y no sorprende, porque, de hecho, una posible interpretación de la poética

informalista sería la de una incorporación entusiasta al mundo de la creación de conceptos propios de un lenguaje científico que estaba virando desde la presencia, desde el cálculo, hasta conceptos propios como “entropía” o la misma “indeterminación” (cfr. Eco, 1992, pp. 91ss). Y la tachadura, el borrón, la difuminación de las fronteras entre fondo y forma, entre dibujo y escritura tendrían como consecuencia necesaria una apertura radical de su obra que, sacrificando gran parte de su contenido comunicativo, se transforma en una verdadera pluralidad de lecturas. Eso sí, una pluralidad en la que es el creador quien ejerce de guía para nosotros a través de la selección y difuminación de una serie de signos y no de otros. Y, cómo no, a través del texto que acompaña a la poetura, tan diferente de la lectura oficial de la Iglesia:

9. LA RODILLA

y la piedra.

La rodilla del hombre
y la piedra de Dios.

De Dios
las dos.

La rodilla
y la piedra.

(Que el hombre
enfrenta).

*¡No! ¡No ver la rodilla
ni mirar la piedra!*

(Pino, 1990a, vol. II, p. 263)

En donde la lectura de la Iglesia habla del ejemplo de Jesús como siervo de todos los hombres, de su ejemplo en la humillación, Pino hace de su caída lo que podría ser la necesidad del hombre de renunciar a su personalidad, a su soberbia, y llegar a un punto de encuentro con el mundo que le rodea. Es decir, una de las claves de su poética. Se trata de una renuncia en todos los sentidos: dejar de ver nuestro cuerpo como una pertenencia (“no ver la rodilla”) e intentar comprender los objetos como algo ajeno a nosotros (“ni mirar la piedra”). Solo la renuncia a nosotros mismos, la desaparición de unos ojos –los humanos-, que a lo largo de la obra de Francisco Pino se entenderá como avaricia de conocimiento, de conocimiento que nos separa de la verdad última de las cosas, podrá salvarnos.

Así, para Francisco Pino, esta renuncia no está muy lejos de esa poética basada en la indeterminación, en la borradura del signo para que éste pueda decir más, tener más contenido aún a costa de renunciar a su capacidad de comunicar. De hecho, el poema introductorio de *Via Crucis* resume, para nosotros, de forma bien precisa algunas de las ideas principales del informalismo:

¿QUÉ ES EL VÍA CRUCIS?

Sin la visión se hace imposible la palabra y sin ésta la visión.

Así pues conjunción de corazón y ojo posiblemente.

La palabra acudirá como representación y la visión como alarido.

Espontáneas ambas vendrán desde los cuatro puntos cardinales del vocabulario y del espacio.

Como sonidos de carraca, como trazos en tormento, lejos de toda poesía, de toda habilidad, será el conjunto.

Y éste, realidad e incolumidad.

Y el total, rezo.

Así, este Vía Crucis.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 255)

Este texto no haría referencia a la vieja afirmación de Simónides de Ceos en la que se dice que la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda, creemos que la realidad es otra. Pino parafrasea el viejo tópico de la palabra capaz de representar para establecer una relación no analógica entre las artes. Esta relación estaría basada en el acompañamiento, en la necesidad que tiene un arte de otra y no en su capacidad de representar³⁸. Un arte dependería de la otra. En esa “conjunción entre corazón y ojo” del poema. Según esta idea de origen romántico, el objetivo de la poesía y la pintura no sería tanto imitar a la realidad como *expresar* un estado espiritual y para alcanzar la máxima perfección en esa representación se hacía necesario el establecimiento de vínculos de dependencia entre las artes, de tal forma que una obra en la que una de ellas faltara quedaría coja de forma irremediable (cfr. Steiner, 2000, p. 45). En otras palabras, Pino estaría aspirando a una obra de arte total, en la que la imagen fuera capaz de compensar las carencias del lenguaje y viceversa.

Por otro lado –y aquí entramos de lleno en la poética del Informalismo– también es de fundamental importancia esa defensa de la espontaneidad y, sobre todo, la negación de la pintura, de la escritura, como *un oficio*, una tarea que exige una *techné* y que produce un resultado estético conforme a un código cultural. Más bien se apuesta por la indeterminación, por un arte semejante a ese ruido blanco a través de cuya interpretación nos guía el artista informal.

Antes hemos defendido la condición de escritura de la poetura. En el caso de las que aparecen en *Vía Crucis*, creemos que podría tratarse de escritura pictográfica y podríamos extender este concepto, en general, a todas las demás manifestaciones. Pero antes de seguir veamos en qué consiste la pictografía y asignémosle sus coordenadas dentro de la escritura. Esta escritura consistiría para Elisa Ruiz en un conjunto de “diseños más o menos figurativos destinados a transmitir un mensaje de cualquier especie” (Ruiz, 1992, p. 40).

³⁸ Aquí también tendría un papel fundamental el tópico de *Ut pictura poiesis*, nacido de una mala interpretación de Horacio según el cual ambas disciplinas tienen el mismo estatus porque “la poesía, al igual que las otras artes, produce mediante un lenguaje natural, representaciones visuales” (Markiewicz, 2000, p. 52). Es decir, ambas son capaces de imitar a la realidad de igual manera.

Veamos cómo se puede interpretar: en lo que se refiere a lo que entendemos de forma general como escritura, Giorgio Raimondo Cardona afirma su existencia “cuando se esté frente al uso de un sistema de signos gráficos” (Cardona, 1994, p. 25). Un sistema de signos gráficos no dependiente de la lengua hablada, podríamos añadir. Tal como señala el estudioso italiano, en muchas ocasiones es la misma escritura en su variante pictográfica o logográfica quien nos da un mensaje sin que sea necesario el uso de la lengua articulada como intermediario. La interpretación de las señales de tráfico podría ser un buen ejemplo (Cardona, 1994, p. 26).

Y aquí es donde surgen, tal y como señala Cardona, las principales reservas a la inclusión de la pictografía dentro de las formas escriturarias: o se reducen a representar objetos que el lector tiene de algún modo conectar con su vida cotidiana o el dibujo es un verdadero campo de posibilidades demasiado amplias como para que se les pueda dar una interpretación unívoca (Cardona, 1994, p. 40). Por eso mismo, se haría difícil el establecimiento de relaciones sintácticas en estos signos. Sin embargo, si logramos superar estos dos escollos, es decir, si nos encontramos con un sistema de representación pictográfica que sea capaz de establecer relaciones sintácticas con signos de significado unívoco por una comunidad concreta, sí que podríamos decir que nos encontramos con un tipo de escritura (cfr. Fernández Serrato, 2003, p. 117). Y, además, con un tipo de escritura que se bastaría a sí misma para transmitir un tipo de contenido mental. Pero antes de llegar a la poetura vayamos antes a los intermediarios que utiliza Pino para llegar hasta ella. Para ello nos resultará de particular utilidad las relaciones de su particular viacrucis con su tradición representativa. Estas representaciones serían ejemplos perfectos de pictografía.

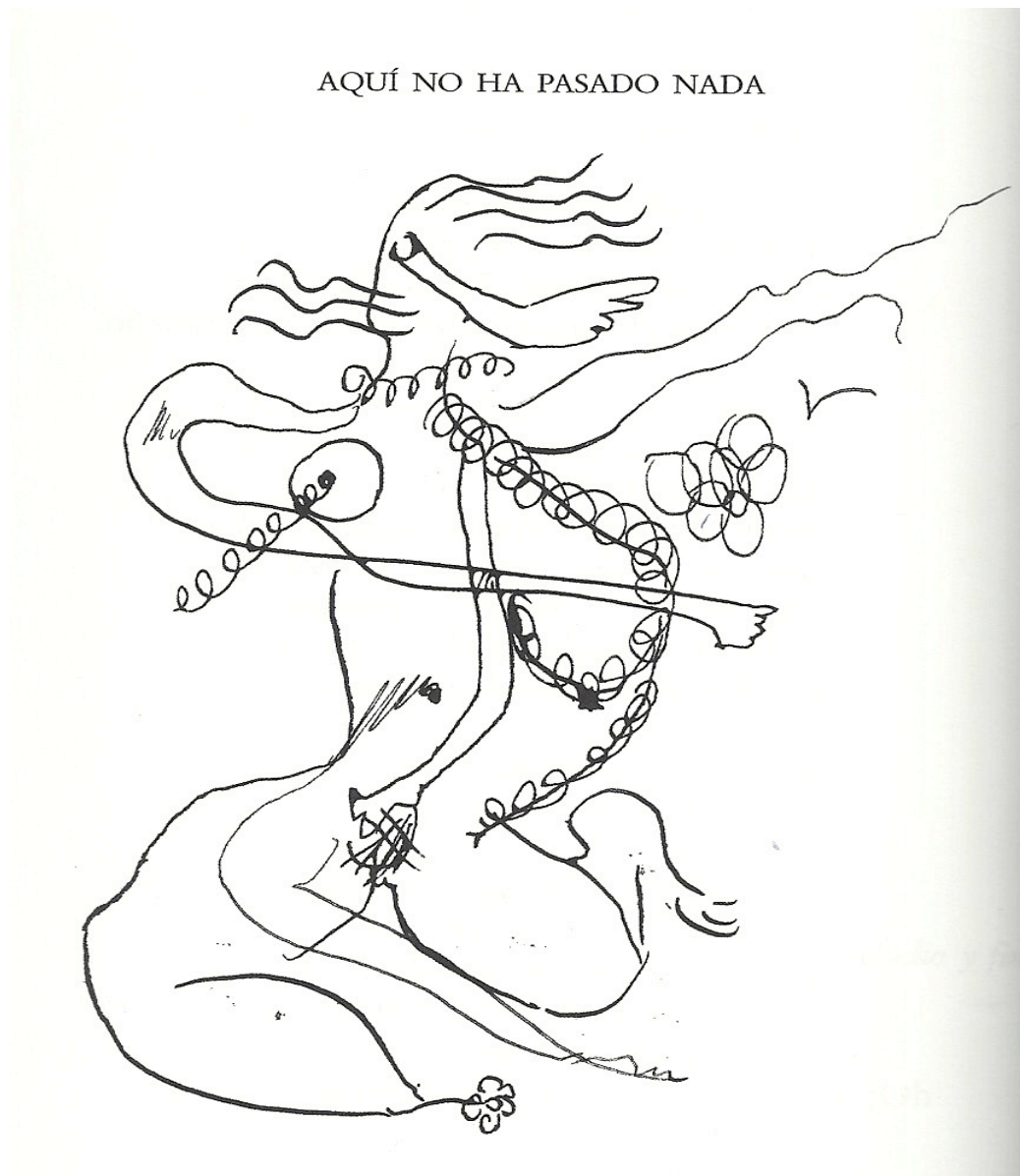
Las primeras representaciones de la estaciones del *Vía Crucis* se empezaron a realizar en los siglos XV-XVI. Sin embargo, ante la creciente dificultad por parte del peregrino cristiano de visitar una Tierra Santa bajo el dominio musulmán y realizarlo en los mismos Santos Lugares, desde el siglo XVII hasta el XIX nos encontramos con una creciente generalización de la práctica de recorrer las estaciones del martirio de Jesús dentro de las mismas

Iglesias con la correspondiente obtención de Indulgencias. Lo que el Papa Inocencio XI en 1686 permitió exclusivamente a franciscanos y afiliados en las iglesias de la Orden pasó a ser una práctica extendidísima en todo el mundo católico, de tal manera que, al final, cada Iglesia disponía de una representación de cada una de las estaciones. Como podemos imaginar -y aquí llegamos a lo que nos interesa- la imagen que representaba cada una de estas estaciones no debía responder a los caprichos del artista, sino a una serie de códigos representativos que la hicieran lo más clara posible, de manera que el fiel que realizaba el Via Crucis pudiera conseguir la indulgencia. Asimismo, cada una de las imágenes tenía un significado doctrinal preciso que la misma Iglesia se ha encargado de concretar lo más posible. Por tanto, podríamos decir que el Vía Crucis responde a las convenciones de la escritura pictográfica.

Pues bien, lo que hace Pino al cancelar las jerarquías sígnicas de la pictografía convencional es, como hemos visto, precisamente lo que señala Cardona que no debe hacer la escritura: abrir su significado, permitir que un ruido blanco habite dentro del signo. Nos encontraríamos como delante de una especie de signo tachado. Somos capaces de leer su significado convencional; sin embargo, en este significado se ha colado una especie de distorsión, de interferencia, que le añade una información absolutamente inesperada. Es otra forma de hacer lo que hemos visto más arriba. La caligrafía o el simple trazado de líneas, el emborronamiento, son el modo de realizar la poetura. Así se la arranca de cualquier sistema convencional y es el gesto el que acaba por ocupar el espacio del signo. Cuando Pino escribe las pictografías del Vía Crucis no tiene como intención principal transmitir las doctrinas de la Iglesia sino ofrecer, a través de su muñeca, una lectura personal. Una lectura, además, abierta, que permite la pluralidad de puntos de vista, de interpretaciones. El poeta no produce signos que imitan a la naturaleza o expresa la naturaleza de su individualidad. El poeta produce signos tachados que nos guían hacia lugares que quedan fuera de los mismos.

Las primeras manifestaciones de esta poeturas, aunque sin recibir todavía este nombre, se encontrarían en *Pájaro sin carne*, un libro vanguardista de 1930

publicado por la fundación Jorge Guillén en 2010 (cfr. Pino, 2010a, p. 486). No dudamos en encontrar en estos mismos dibujos esta voluntad como de pictografía deshecha, esta vez quizá realizada en un contexto estético muy cercano al surrealismo y al del Federico García Lorca dibujante – que publicaría en 1931 su conocido *Autorretrato* en el número 3 de *DDOOSS*, la revista dirigida por Pino (García Lorca, 1931, p. 12). Veamos un ejemplo:



(Pino, 2010a, vol. I, p. 464)

Hay en esta pictografía erótica una clara voluntad surrealista que se concreta en la representación del cuerpo desnudo con ese tobillo que termina sorprendentemente en flor y con ese ojo sin pupila que no se sabe si está llorando torrentes o si se está convirtiendo en ala, o si se está convirtiendo en líquido ante nuestros ojos, de tal forma que la figura humana queda como despersonalizada, cosificada. Por otra parte, como es común en la obra de Pino, se traslada una concepción dinámica de la figura que se concreta en la simultaneidad típica de movimientos como el cubismo o el futurismo. Así lo vemos en la doble representación de la pierna que desemboca en flor y en las líneas que delimitan los brazos y que acaban por cruzarse entre ellas, dando sensación de levedad, de falta total de volumen. De esta forma el brazo derecho, que se alarga de forma inverosímil, hace que sintamos que esta mujer sin mirada se está deshaciendo sobre el papel. A esta sensación de fuga continua, de vida en continuo movimiento que está escapando del papel, contribuye también la presencia casi obsesiva de líquidos que escapan del cuerpo (la sangre del cuello, la leche del pecho) y su dibujo a través de series de bucles de trazo rápido. Creemos sin duda que la poetura hace referencia al desengaño amoroso, tanto por el título, que tiene mucho de despedida, como por la sensación de fugacidad que ofrece en su conjunto y que podemos concluir con las dos líneas casi paralelas que escapan de sus hombros y que podían identificarse con la estela de la mujer que desaparece.³⁹ Una vez más, la representación tradicional entendida como presencia queda totalmente cuestionada en favor del arte de lo efímero, de lo inestable. Por otro lado, esta concepción del amor como algo de condición efímera e inestable, perdido en la dinámica de un cambio perpetuo –recuérdense los puentes que hemos tirado entre Pino y el irracionalismo–, sí que se refleja en el mismo libro. Así, a nuestro juicio, se hace visible en este poema:

³⁹ Sobre las circunstancias de publicación de este libro y su condición de testamento amoroso, v. Piedra, 2010a, vol. I, pp. 485-486.

GOTA A GOTA

Gota a gota nuestros cuerpos
serán un tumulto de amaneceres
en ese Mar Baño o Río que es la vida.

Hoy subiste a la torre y gritaste
hasta quedarte cristal o cigüeña
de ay mañana es invierno.

Hoy bajaste a la bodega y
tus senos se hicieron pozos y tu
cuerpo. Yo encendí una cerilla
para verte ese adonde terminas.

No vi nada. Excavé y
Tampoco.

Alguien había llenado todo
hasta los bordes. Ese. Estuvimos
Noche y Vidrio como
de pésame por Nosotros hasta
que vinieron, y nos llevaron

(Pino, 2010a, vol. I, p. 467)

En primer lugar, en el poema podemos encontrar una referencia explícita a las corrientes irracionalistas, de vida entendida como evolución y cambio continuo (en ese Mar Baño o Río que es la Vida), con las que hemos relacionado ya la praxis poética de Francisco Pino. Todo esto tiene su confirmación en el cuerpo femenino representado a través de continuas metamorfosis, mediante el uso de la metáfora y el movimiento. Así la mujer sube

a una torre y se transforma en cristal o baja a la bodega y sus pechos se transforman en pozos – y nos viene enseguida a la memoria la violenta representación del líquido que hemos visto en la pictografía. Esta metamorfosis continua hace que la forma final de la mujer se le escape al poeta: la violencia de la vida conduce al desconocimiento en la mirada (Yo encendí una cerilla / para ver ese adonde terminas // No vi nada). El poema termina en una original revisión del tema de la albada. Así, el tumulto de amaneceres en el que queda encerrado el acto sexual de la primera estrofa se concluye en la noche pasada de "pésame por nosotros". Al terminar, el lector llega a la conclusión de que los dos amantes que se separan son dos perfectos desconocidos, con una despedida seca que se concreta en el plano del idioma en ese último verso formado solamente por dos formas verbales separadas abruptamente por el espacio en blanco, que de nuevo ejerce de contenedor del excedente semántico.

Volviendo al dibujo con el que hemos relacionado el poema, podemos decir que la delicadeza de las curvas realizadas con un solo trazo que da como resultado la sencillez de la silueta, remite a la práctica de Lorca. Y al igual que se da en el caso de Lorca, nos parece que Pino practica un surrealismo muy matizable en estos primeros pasos como poeta-dibujante. Es imposible que el vallisoletano conociera la famosa carta en la que el granadino explicó a Sebastián Gasch el significado del dibujo, pero no podemos menos que observar ciertas coincidencias entre ambos. Así García Lorca después de negar que esté en el Sueño el origen de su arte, se describe del siguiente modo:

Estos últimos dibujos que he hecho me han costado un trabajo de elaboración grande. Abandonaba la mano a la tierra virgen y la mano junto con mi corazón, me traía elementos milagrosos. Yo los descubría y los anotaba. Volvía a lanzar mi mano y, así, con muchos elementos, escogía los característicos del asunto o los más bellos e inexplicables y componía mi dibujo [...] Unos dibujos salen así como las metáforas más bellas y otros buscándolos en el sitio *donde se sabe seguro* que están [...] Yo he pensado y hecho estos dibujitos con criterio poético-plástico o plástico-poético en justa

unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados como el “San Sebastián” y el “Pavo Real”. He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción o de forma, o de superrealidad y super-forma para hacer de ellos un signo que como llave mágica nos lleve a comprender mejor la realidad que tienen en el mundo.

Pero sin tortura ni sueño (abomino el arte de los sueños) ni complicaciones. Estos dibujos son poesía pura o plástica a la vez. Me siento limpio, alegre, confortado, niño cuando los hago y me da horror la palabra que tengo que usar para llamarlos. Y me da horror el poema con versos. Y me da horror la pintura directa. (García Lorca, 1994, pp. 993-994)

Quizá la poetura del joven Pino y la carta de García Lorca nos puedan dar una idea de las características del contexto intelectual que ambos compartían. Lo primero que hay que decir es que, para Lorca, es cierto que en la labor del poeta entra la inconsciencia, la inspiración, pero a la hora de realizar su trabajo él es quien selecciona los elementos más adecuados. Aquí se mezclan, por un lado, el automatismo surrealista aplicado al dibujo, que entiende a la obra más que como un resultado como un proceso de exploración de la propia intimidad y, por otro, la contradictoria matización del mismo: García Lorca está intentando hacer arte y no exploración y es por eso que el proyecto surrealista acaba por saltar y lo que era un programa acaba por convertirse en un recurso (cfr. Monegal, 1991, p. 59). Y por eso la obra trazada nunca pierde totalmente su carácter de producto final, algo que creemos que ocurre igualmente en Pino.

En este sentido, y volviendo al campo de la literatura, estamos matizando también la función de la escritura automática, entendiéndola como un proceso de exploración del interior, más que como un medio para crear una obra de arte estable. La ausencia del puro automatismo, de la total irracionalidad en la producción surrealista española ha sido utilizada en diversas ocasiones como argumento para negar la implantación del movimiento en España. Aquí el problema es otro y ha sido resuelto de forma bastante coherente por la crítica: Breton salva ya la razón desde el Primer Manifiesto de 1924. Así, en palabras de

Carlos Feal, “Bretón habla, en un sentido muy próximo a Freud de la necesidad de captar las fuerzas ocultas en las profundidades de nuestro espíritu, captarlas para luego someterlas al dominio de la razón” (Feal, 1979, p. 272). Y creemos que es posible lanzar puentes entre esta presencia de la razón, la carta de García Lorca y una equivocada interpretación del surrealismo por parte del poeta (cfr. Feal, 1979, p. 269).

Por otro lado, el hecho de que acabe considerando que en estos dibujos cabe la poesía pura, ya nos puede dar una idea de la consideración que tiene el mismo Lorca del lenguaje. Así, el uso del dibujo es aquí análogo al que hace el niño que no sabe expresarse adecuadamente y opta por coger el lápiz. De este modo, al igual que en Pino, nos encontramos con una persecución de la inocencia primigenia: dibujar es volver a la infancia, dibujar es recuperar la inocencia y muy paradójicamente no crear obras para la posteridad. Y más aún: dibujar tal y como se entiende aquí es, en cierto modo, romper las cadenas que nos impone el lenguaje e iniciar una exploración en nuestro interior. Y como ocurre con los niños, en el dibujo cabe la esencia poética que Lorca acepta implícitamente cuando ella misma escapa a las palabras. La sombra del Romanticismo estaría planeando sobre esta concepción del dibujo. Pero todo esto, de nuevo, es matizable. Creemos que tanto en la poética de García Lorca como en el dibujo de Pino, la sencillez, el infantilismo, forman parte de un producto final cuidadosamente elaborado: será un efecto que exige una lectura que poco tiene que ver con la realización efectiva del mismo. Siempre estará presente la sombra del poeta que ordena sus impulsos.

Volviendo a Pino, lo que realmente marca la diferencia es el hecho de que el vallisoletano categorice su poetura como poesía. Es decir, como escritura. La humildad del poeta que no se sabe pintor es lo que da ese estatuto especial como de “pictografía fallida” a sus dibujos. Como escritura, debería formar parte un sistema de signos que definieran con precisión su significado a través del contraste. Sin embargo, no es así, no hay estabilidad, no hay signos que la definan y esto es lo que nos permite postular esa “lectura” abierta de la misma tan en

consonancia con los contenidos no segmentados que trata de expresar y que escapan del dominio de las palabras.

A lo largo de este trabajo se insistirá mucho en la idea de la inaprensibilidad de la propia individualidad, en el hecho de que el yo que aparece en los poemas de Pino, o bien refleja una construcción cultural que poco tiene que ver con una realidad interior, o se dedica a hacer explotar en pedazos este edificio hasta hacerlo desaparecer. Pues bien, la *poetura* de Pino no podría permanecer ajena a la expresión del yo como pluralidad de interpretaciones, como verdad fugitiva. Así nos lo muestra AUTOTRATO RE DO:

AUTOTRATO RE DO



350

(Pino, 1995, vol. I, p. 350)

Ya desde el mismo título irrumpe el caos, la tachadura. La palabra autorretratado se nos presenta como descompuesta en AUTOTRATO RE DO. Parecería que el dibujo que el poeta hace de sí mismo no responde a la necesidad de representar su verdad, su significado real, sino más bien a una representación basada en convenciones, en acuerdos. Así, la palabra está descompuesta, rota, y el lector debe hacer el esfuerzo de recomponer las piezas para descubrir su significado o para descubrir relaciones secretas entre palabra y realidad, relaciones que el mismo lenguaje daría la ilusión de revelarnos –véase el capítulo dedicado a la mitología del silencio- una vez que le apretáramos las tuercas. Así, quedan como sueltas las sílabas “RE” y “DO” que corresponden a dos notas musicales. Desde nuestro punto de vista, esto puede significar que en la poetura se dará más importancia a la lectura de una melodía, a una especie de ritmo interno, que a las convenciones de representación.

El rostro que debería pertenecer al poeta, debería ser el signo de la propia individualidad si partimos, con Giddens, de que nuestra identidad está corporeizada (Giddens, 1995, p. 76) y que, siguiendo a Sloterdijk,⁴⁰ en la contemplación del rostro estaría una de las claves fundamentales del intercambio entre las almas (cfr. Sloterdijk, 2003, pp. 135-195). Sin embargo, en este caso, el signo que tendría que tener un significado preciso se nos presenta como un conjunto de trazos inconexos, desordenados, que a duras penas nos permiten intuir la silueta de un rostro. Intuirla, porque el lector –o el espectador- no sabe qué trazo pertenece al rostro y cuál al fondo del cuadro. Creemos que esta representación de, por decirlo de alguna manera, la propia tarjeta de visita, corresponde a una de las características de la modernidad: mi verdad no se encuentra en mi apariencia, en mi rostro, mi verdad escapa de la supuesta estabilidad biográfica que me da un cuerpo educado para la vida en sociedad y para la construcción de certezas (cfr. Giddens, 1995, p. 78ss). Por eso el rostro se deshace, por eso el cuerpo se deshace. Porque yo estoy más allá de lo que los

⁴⁰ El capítulo “Entre rostros” de *Esferas I* (Sloterdijk, 2003, pp. 135-195) cuenta con un interesantísimo análisis de la representación del rostro y la mirada a lo largo de la historia en Oriente y Occidente.

demás ven en mí y por eso en la poetura la mirada del “lector” no ve el rostros del poeta, sino su descomposición.

El yo del poeta no solo supera sino que también disuelve la imagen que los demás tienen de él. Porque, como señala Sloterdijk, más que la propia contemplación en el espejo, el rostro en su origen se ofrenda a los demás (Sloterdijk, 2003, pp. 181ss). Es por eso que ante un rostro representado tal y como lo hace Pino, el espectador tiene la sensación de contemplarse ante algo no humano o más bien, ante un ser humano cuya verdadera personalidad escapa de lo comúnmente aceptado. Y, por otra parte, esta misma inhumanidad puede ser leída como una radical imposibilidad de comunicación de la verdad personal a los demás, algo muy en la línea de la poética que hemos esbozado para Francisco Pino. Si añadimos a esto la reflexión propuesta en el párrafo anterior sobre las notas musicales llegamos a la conclusión de que en realidad el poeta se representa mejor a sí mismo como un haz de trazos rítmicos, como un haz de gestos que dependen más de una excitación vital incommunicable en su esencia, que de la precisión de los signos convencionales.

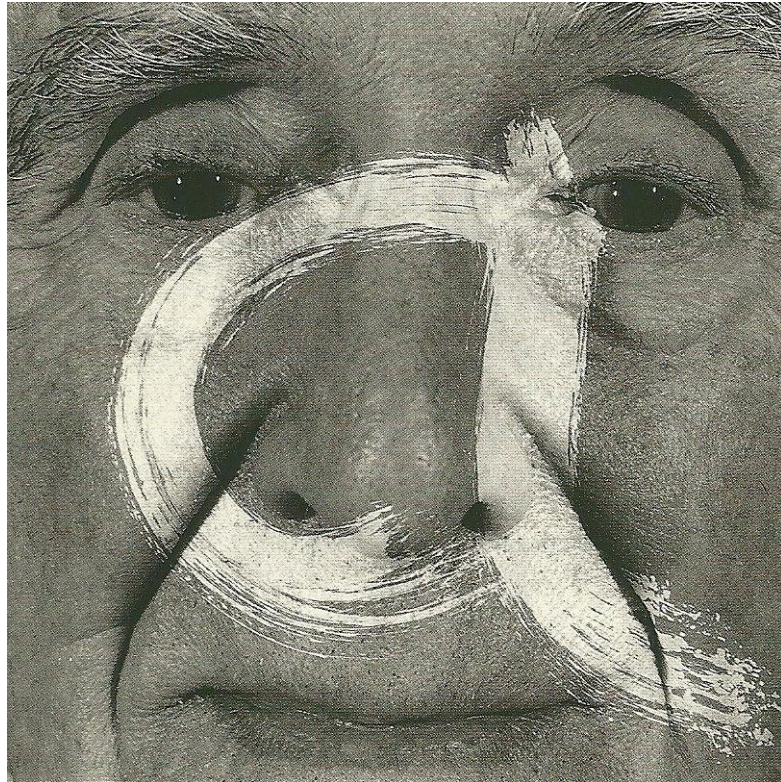
Una vez más, cualquier tipo de jerarquía signica ha quedado subvertida, se ha deshecho, como la palabra que da título al poema. Sin embargo, en este caso la diferencia fundamental entre la poetura y su título es que mientras el primero aparentemente revela una relación secreta entre palabra y la realidad, el rostro de Pino está disuelto en una pluralidad de posibles interpretaciones. Ahora bien, todas ellas tienen en común un detalle: los ojos tachados del rostro. Una vez más, esa ansia de felicidad que para el poeta supondría la renuncia a la mirada de todo hombre que de una forma u otra está corrompida por el conocimiento.

El papel de las palabras que aparecen dibujadas en el poema es claro. Subrayar la fugacidad que inspiran los trazos dibujados. De hecho, la palabra “CARA” se comportaría de forma tautológica con el rostro. El poeta estaría indicando que el verdadero significado de un retrato sería el ritmo efímero e inexpresable que habita en el interior del alma. Sin embargo, la letra también acaba progresivamente por transformarse en trazo, por dejar de comunicar lenguaje y ser –otra vez- gesto. Así lo vemos en

T O
A U T O
T O

que se podría identificar con un poema concreto dejado a mitad porque la revelación ha pasado del contenido de las palabras al furor de la acción de escribir. El poeta ya no indaga en los significantes sino que se deja llevar por la emoción. El hecho de que la letra A se descomponga lentamente en la parte inferior de la poetura hasta transformarse en trazo puro apoya nuestra afirmación. El alma es un ritmo que tiene una y mil lecturas y las palabras escritas empiezan por revelar los supuestos secretos que se esconden en los sonidos representados y acaban por volverse trazo puro, escritura sin sistema ni código al servicio de una vitalidad imparable e indecible.

Sin embargo, este poema no es la única representación de la relación que hay entre caligrafía y personalidad a través de la asociación letra-rostro en nuestro poeta. Así, en su *plaque* a e i o u, publicada en 1994 por la editorial vallisoletana El Gato Gris, en un modo en apariencia contradictorio con todo lo que hemos venido defendiendo hasta ahora. Este homenaje al soneto de las vocales de Rimbaud se organiza a través de una sucesión de hojas de material traslucido en cuyo borde inferior hay impreso un verso dedicado a una vocal. A continuación, sobre una lámina de cartulina, nos encontramos con una impresión del rostro del poeta sobre la que se ha dibujado con pincel grueso esa misma vocal con trazos infantiles. Así, por ejemplo, para la letra a, en la primera “página” nos encontraríamos con el verso “a, que amante afrodita administras” escrito sobre un papel que dejaría vislumbrar a través de su materia la siguiente imagen:



(Pino, 1994)

El libro terminaría de forma previsible con un soneto en el que se haría referencia a un significado motivado de las vocales ya por sus características gráficas, ya por las connotaciones que el poeta deduce de su sonido, ya por su función de “creadoras” de lenguaje al combinarse con las consonantes en la escritura fonética:

De las letras

a, que amante Afrodita me administras
de prado hostil y de dorado seno,
e, con perfume a savia y a veneno
que en el beso se anuda en largas ristras.

i, que una pasión continua suministras

con un tacto feliz de puntos lleno.
o, que alborotas oídos con terreno
llanto a la vez que música registras.

u, del paladar sombra y repulgo
zurcido succulento que comulgo
y un bienestar muy célibe ministra.

Vocal y consonante si se juntan
Son, H, M –mujer y hombre- solo apuntan
si un punzón de vocales los enristra.

(Pino, 1994)

La lectura personal que el poeta hace de las vocales se concretaría en el contenido erótico de la misma escritura y, por lo tanto, en el lenguaje, teniendo ésta, como hemos visto antes, la consideración de representación perfecta del habla. En el segundo cuarteto veríamos cómo las vocales se caracterizan tanto por su representación gráfica (la “i”) como por su sonido la “o”. Sin embargo, lo que más nos interesa de todo el conjunto de la *plaque* es, de nuevo, la consideración de la escritura como expresión de la propia personalidad, que aparece representada de un modo radicalmente diferente con respecto al poema anterior.

La materialidad de la página ocultaría una interesante reflexión metapoética. El papel traslúcido con el verso impreso oculta al rostro pero nos permite intuirlo. Así, en el verso, en el resultado de la labor poética, se vislumbraría, como a través de un cristal traslúcido, de modo vago e imperfecto, la personalidad de ese autor. Una vez más el rostro se vuelve vagaroso, se cancela pero esta vez la cancelación denuncia la imposibilidad del verso para comunicar los contenidos que se ocultan en la muñeca del poeta que en la página siguiente ha dibujado la letra a pincel sobre su propio rostro, esta vez humano, representación estable de la propia individualidad que aparece con una clara voluntad de comunicación con el espectador.

Sin embargo, entre el poeta y el lector se interpondría el signo trazado con el pincel. , aunque aparentemente no era así, nos encontramos con el mismo dilema que se planteaba en el poema anterior. El rostro, como el verso no es suficiente para comunicar la complejidad de un hombre porque no llegará nunca a transmitir la vitalidad que se oculta tras esa mano que cuidadosamente ha trazado sobre su propia representación para los demás una vocal, de forma casi infantil, como apelando a la inocencia del pasado. En el rostro tampoco podrá haber el azar que da su forma final al trazo con esos espacios vacíos que ha dejado la separación de las cerdas del pincel.

Y éste es uno de los grandes temas de la lectura que Pino hace de la escritura: la consideración del signo escrito, no como representación de un fonema, sino como significante o, mejor todavía, como índice que apunta hacia la personalidad que lo traza, hacia su propia inefabilidad. Inefabilidad que el verso con su carne de idioma será incapaz de satisfacer.

La idea del signo como tachadura, de su disolución a favor del gesto, del proceso, la podemos ver llevada a su extremo en los poemas, cuadros, manifestaciones artísticas, como queramos llamarlos, que componen el libro *Manchas vivas*. En el libro, el poeta toma uno de los sellos de *stamp art* que ha realizado y en vez de hacer una marca estable sobre el papel, una marca que favorezca la interpretación, opta por arrastrar el sello sobre el folio de tal manera que el contenido del signo desaparece y se transforma en rastro, en huella de una muñeca que a su vez era guiada por un sentimiento efímero e irrepetible. Es por esto que estas manchas están vivas. Porque son inscripciones, huellas, marcas de una vida que ha pasado sobre el folio. Qué duda cabe que esta destrucción de sintaxis, significado y significante para que entre la vida interior del autor está relacionada –de nuevo– con la experiencia de artistas informales (cfr. Pasini, 2004, pp. 87-111). Nos puede bastar este ejemplo:



(Pino, 1995, vol. I, p. 296)

Si antes hemos hablado de la independencia de la palabra con respecto al referente, ahora estamos hablando de la liberación de la escritura con respecto al

lenguaje oral al que en teoría le tocaría servir. Desde nuestro punto de vista, nos interesa señalar que nos encontramos ante el reconocimiento de una cadena de insuficiencias que van desde la del lenguaje para representar a sus referentes a la de la escritura para representar tanto a los referentes de la realidad como al mismo lenguaje y que tiene como consecuencia necesaria la elección por la primacía del significante sobre el significado, la consideración del signo como cosa, pedazo de la realidad, y no como puente transparente que lleva a otro lugar.

Este juego continuo con la escritura estará muy presente en este fragmento de *Cinco Preludios*, particularmente rico porque en él se establece un diálogo entre la letra como portadora de un mensaje significativo y la letra como objeto, como simple trazo sobre la página que se presenta sin significado al lector:

VI

Estamos conformes, entonces;

estamos conformes que el cuándo y el dónde no pueden ser esto o también aquello; su misma figura o cualquier otra figura.

Siempre esto o lo otro.

La o siempre, o siempre, o siempre

O, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o,
o,
o,
o,
o,
o,
o,
o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, 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 no admite la distancia; la duda no admite negación!

¡Oh cerrada, hermética o, significación de toda significación!

(Pino, 1990a, vol. II, p. 328)

Según Esperanza Ortega, se trata de uno de los primeros textos del poeta en la que la aparición de las letras en la página “adquiere un orden significativo en el orden poético” (Ortega, 2002a, p. 203, n.48). No podemos estar más de acuerdo porque creemos que este texto esconde una reflexión sobre los diferentes valores de la escritura. En primer lugar, sobre nuestra escritura alfabética que, en teoría, sólo sirve para transmitir “las huellas” de los sonidos: “La o siempre”. En segundo lugar, estos sonidos poseerían una función sintáctica dentro del discurso: “Siempre esto o lo otros”. “[...] o siempre, o siempre”. Y esta función sintáctica sería la de conjunción disyuntiva. Es decir, la o es un elemento que solo tiene significado funcional en el discurso, sirve para marcar la *diferencia* existente entre los elementos del mismo. Al privilegiar la conjunción por encima de los otros elementos del discurso creemos que lo que está haciendo Pino es privilegiar las diferencias entre los vocablos por encima de las supuestas presencias que expresarían como signos. No hay que olvidar, por otro lado, que la diferencia, en el segundo verso se establece entre dos proformas adverbiales. Es decir, dos palabras que cambian continuamente de significado según cuál sea el contexto de su aparición. En el poema anterior contraponía el significado vacío de los adverbios interrogativos al pleno de los elementos naturales, de una naturaleza entendida como libro de la escritura divina:

V

“¿Quién al cabo de meditar no queda convencido que el cuándo es una palabra sin noción?

¿Quién no que el dónde es una palabra sin significado?

Solo los signos sagrados: el aluvión, las morrenas, el loes, la lava, la nieve, el rayo, el aerolito, el cometa;

el concepto, el raciocinio, tampoco; solo los signos sagrados”.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 327)

La idea que se esconde en este privilegio de la disyunción sobre elementos que aparentemente podrían tener significado, y la oposición entre proformas y elementos naturales, es la idea, tan afín a la filosofía deconstructivista, del lenguaje, como conjunto, por un lado, de elementos cuyo significado es el que hablante le dé de forma arbitraria y cuya expresión, por otro, solo es posibilitada por estructuras lingüísticas previas y que se basa en la diferencia entre las mismas. Tal y como señala Jonathan Culler:

Si un hombre prehistórico había de inaugurar con éxito el lenguaje haciendo que un gruñido especial signifique “comida”, debemos suponer que el gruñido especial signifique “comida”, debemos suponer que el gruñido ya esté diferenciado de otros gruñidos y que el mundo se haya dividido ya en las categorías de “comida” y “no comida”. (Culler, 1999, p. 88)

Y aquí, en esta tensión entre el significado de cada una de las palabras y su necesidad de oponerse a las demás, de pertenecer a un sistema es donde aparece el concepto de *differance* de Derrida (Derrida, 1998, p. 89), concepto que no sabemos si conscientemente utiliza Francisco Pino para caracterizar la lengua como un sistema cerrado, basado en la diferencia entre sus elementos sin necesitar, como es el caso del cuándo y del cómo, hacer referencia siempre a la misma presencia fuera del sistema.

Sin embargo, a pesar de las apariencias y de la habilidad de Francisco Pino, en el poema no se da una oposición entre lenguaje humano y lenguaje natural, como tendría que ser para funcionar. Más bien el juego se basa en oponer a cada proforma una palabra de significado más o menos unívoco, de tal forma que nos encontraríamos con una oposición entre palabras vacías y palabras transparentes, que serían los signos sagrados. Como también veremos en los capítulos dedicados al lenguaje motivado y al uso de la metáfora, Pino resuelve

este escollo (por desgracia la poesía se escribe con palabras) a través de la asignación a las mismas de características propias de los objetos de la realidad. Estas palabras transparentes son capaces de actuar sobre las palabras vacías:

El cuándo, como una espuma de una ola imprecisable, no;
el dónde como una embarcación cualquiera en lo sin orillas, no.
El arca de Noé,
La Purísima Concepción,
en el diluvio, en el llanto,
*sí pueden iluminar, destruir, caer, permanecer, pasar, asombrar,
distraer, fructificar, eternizar el dónde, el cuándo, puntualizarlos como los
signos sagrados, como los únicos signos.*

(Pino, 1990a, vol. II, p. 327) [Las cursivas son nuestras]

El lenguaje, para poder significar, para poder proyectarse más allá de su estructura cerrada, necesita una realidad trascendente, una realidad sagrada que sea capaz de llenarlo. Solo en este punto el sistema podrá efectivamente funcionar e indicar presencias. La justificación de Pino no termina, es de una interpretación muy abierta. Sin embargo, su efecto estético es indudable.

Volviendo al fragmento VI, hay que señalar que después de haber considerado la grafía “o” como reproducción de un sonido y como reproducción de un elemento que forma parte de una estructura lingüística, el poeta pasa a hacérsela considerar solamente como tal. Así ocurre en la serie de ocho versos formados por veinte oes separadas por comas. El lector deja de ver el sonido o la conjunción y acaba por fijarse en estas formas ordenadas como si de un tapiz se tratase. Aquí la escritura pasa a ser un objeto de la realidad que ha acabado escondido, disimulado por una concepción transparente de la escritura (en el sentido de que hace referencia a una serie de sonidos), del poema. Es decir, la o pasa de ser una letra a ser un trazo circular que se relaciona con los otros que la rodean de forma rítmica. Algo similar a lo que haría José Luis Castillejo en 1967 en su libro *La caída del avión en el terreno baldío* en el que, tal y como recuerda

Juan Carlos Fernández Serrato, en poemas como “Es el número 1” el único carácter que se repite linealmente en la página acaba por perder capacidad de representación y se transforma en una incisión, en una marca que se relaciona rítmicamente con las demás (cfr. Fernández Serrato, 2003, p. 115). De este modo, Pino se aproximaría al letrismo gráfico. Aproximarse, sí, pero sin atravesar la frontera en que la O pierde su significado lingüístico o simbólico y se transforma en una simple forma abstracta sin significado en el mundo.

Es por todo lo dicho que no nos sorprende que el poema continúe con un largo comentario sobre la forma física de la grafía, una búsqueda de la trascendencia que se oculta en la misma. En este sentido, Pino no toma el riesgo total de presentarnos la escritura como pura cosa en el mundo. Al final, intenta devolverle su estatuto de signo a través de una lectura motivada de la forma redondeada de la letra. Una lectura que sirve para justificar, de nuevo, a la escritura como sistema de comunicación independiente del habla:

Lágrimas que salieron por el lagrimal;
¿quién no ve en ellas lo que no ve mediante el reflejo celeste de las voces y
las notas?

(Pino, 1990a, vol. II, p. 328)

En este caso Pino tomaría como referencia una tradición de búsqueda de motivación en la escritura que, en palabras de Felipe Muriel,

Gerard Genette entronca con una corriente que arranca de Platón, se continúa por la mística árabe, la cábala, el esoterismo hindú y culmina en Paul Claudel. Su denominador común es la creencia de que la escritura posee una fuerza inmanente desde el momento que crea o retiene aquello que nombra. (Muriel Durán, 2001, p. 188)

Es importante, en este caso, señalar el interés que Paul Claudel, un poeta al que tradicionalmente se ha relacionado con Pino, tuvo con respecto a los valores

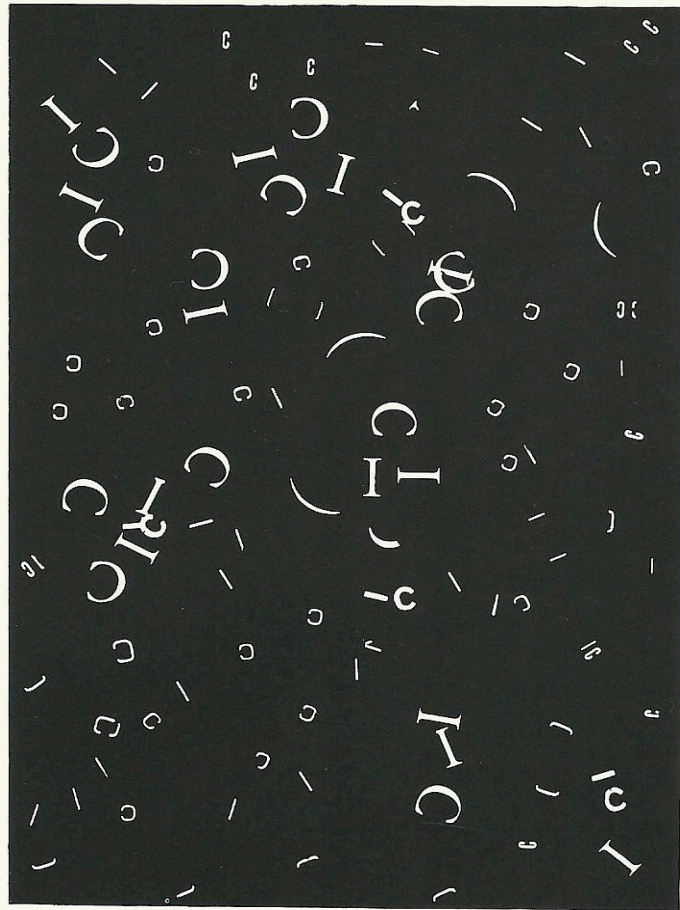
ideográficos de la escritura occidental. De hecho, el poeta francés, durante sus estancias como diplomático en Extremo Oriente, llegó a ver una tendencia ideográfica en nuestra escritura fonocéntrica. Toda nuestra escritura podría ser reducida a los principios “i” y “o”, que serían respectivamente los masculinos y los femeninos. Desde nuestro punto de vista, algo similar es lo que propone Pino al asociar significados a la grafía de una letra.

Sin embargo, el poema no se detiene aquí. La o también puede utilizarse con valores estéticos. Así no es sorprendente que la larga enumeración sobre la que se sostiene el ritmo paralelístico de la siguiente estrofa se construya sobre la repetición anafórica de “con los” al inicio de cada periodo, ni que la o esté presente en la mayoría de ellos. Como vemos, nos encontramos con el regreso de la grafía pura hacia la transparencia del sonido representado: “[...] con los lilas de marzo, con los oros de agosto, con los cobres de octubre; con la violencia del color pacífico” (Pino, 1990a, vol. II, p. 328).

El poeta no se detendrá aquí en este auténtico ejercicio de disección. Como ya vimos en la parte dedicada a la degeneración del lenguaje, al igual que la lengua acaba empobreciéndose al someterse a la razón, lo mismo ocurre con la escritura. El uso de la letra O como símbolo químico que vimos más arriba tendrá como consecuencia la pérdida de las propiedades especiales que tiene como sonido, como función sintáctica o como simple escritura.

Si bien en este poema Francisco Pino no se arriesga a arrancar el significado a la O escrita, en su segunda etapa, el poeta vallisoletano sí que se aproxima más a las prácticas letristas de autores como el citado José Luis Castillejo y sí que acaba por optar por desemantizar la letra y convertirla en un conjunto de trazos abstractos, en una escritura, por seguir a Castillejo (citado en Sarmiento, 1990, p. 246ss), no sometida a la palabra sino autónoma. Así ocurre en el poema SURGIMIENTOSURGIMIENTOS perteneciente a su colección de obras de *mail art*:

SURGIMIENTOSURGIMIENTOS



232

(Pino, 1995, vol. I, 232).

Así considerará también Pino la escritura un puro objeto, en consonancia con las tendencias de la neovanguardia. Creemos que en esta cita de Felipe Boso, a su vez reproducida en *¿Cómo se lee un poema visual?* de Juan Carlos Fernández Serrato, se resumiría de forma pertinente esta idea:

El concreto o experimentalista no se sirve del *lenguaje escrito como medio sino como fin en mayor o menor proporción*. Lo que él escribe es antes que nada. El lenguaje escrito tiene entonces un valor en sí que viene dado por la primacía de los factores visuales (forma) sobre los semánticos (fondo). El poeta concreto “absolutiza” el lenguaje escrito en mayor medida todavía de lo que creía Sartre cuando afirmaba que para el poeta las palabras son como cosas. El lenguaje escrito queda así despojado de su carácter ancillar y adviene a la categoría de ser per se. Es, si se quiere, la ontificación de la escritura, que deviene así al ser. (citado en Fernández Serrato, 2003, p. 103-104)

Al igual que ocurre en muchos otros poemas letristas como, por ejemplo, los pertenecientes a *El libro de la letra* de José Luis Castillejo, las ces e íes del poema aparecen ajenas a cualquier significado lingüístico, casi como partículas desordenadas en continuo movimiento que formaran parte de algún magma primordial del que por un lado está a punto de surgir velozmente, tal y como se nos indica en el título, un mundo nuevo. No leemos el significado de las letras, sino su orden o desorden sobre la página. Y cualquier referencia al lenguaje articulado es ociosa.

Pero no queda todo aquí. Como señala Felipe Muriel Durán, los poetas que practican el letrismo gráfico juegan con las letras, las recortan, las torturan, las deforman, las desgarran, para convertirse así en portavoces de un mundo en descomposición (Muriel Durán, 2001, p. 190). El siguiente poema podría ser el reverso de la medalla del “Objeto viejo” que comentaremos en La mitología del silencio. Se titula nada más y nada menos que “Poesía”:

POESÍA

á ! , c c r
 d l B
 è ff
c e qu -
c
a a a
b b b
c
e p n
 rr
g
h i t
k
m
n n n n
o o o c o c o
p p p q q
 s s s s s s s
t t . t t t t t t t t t
 o o

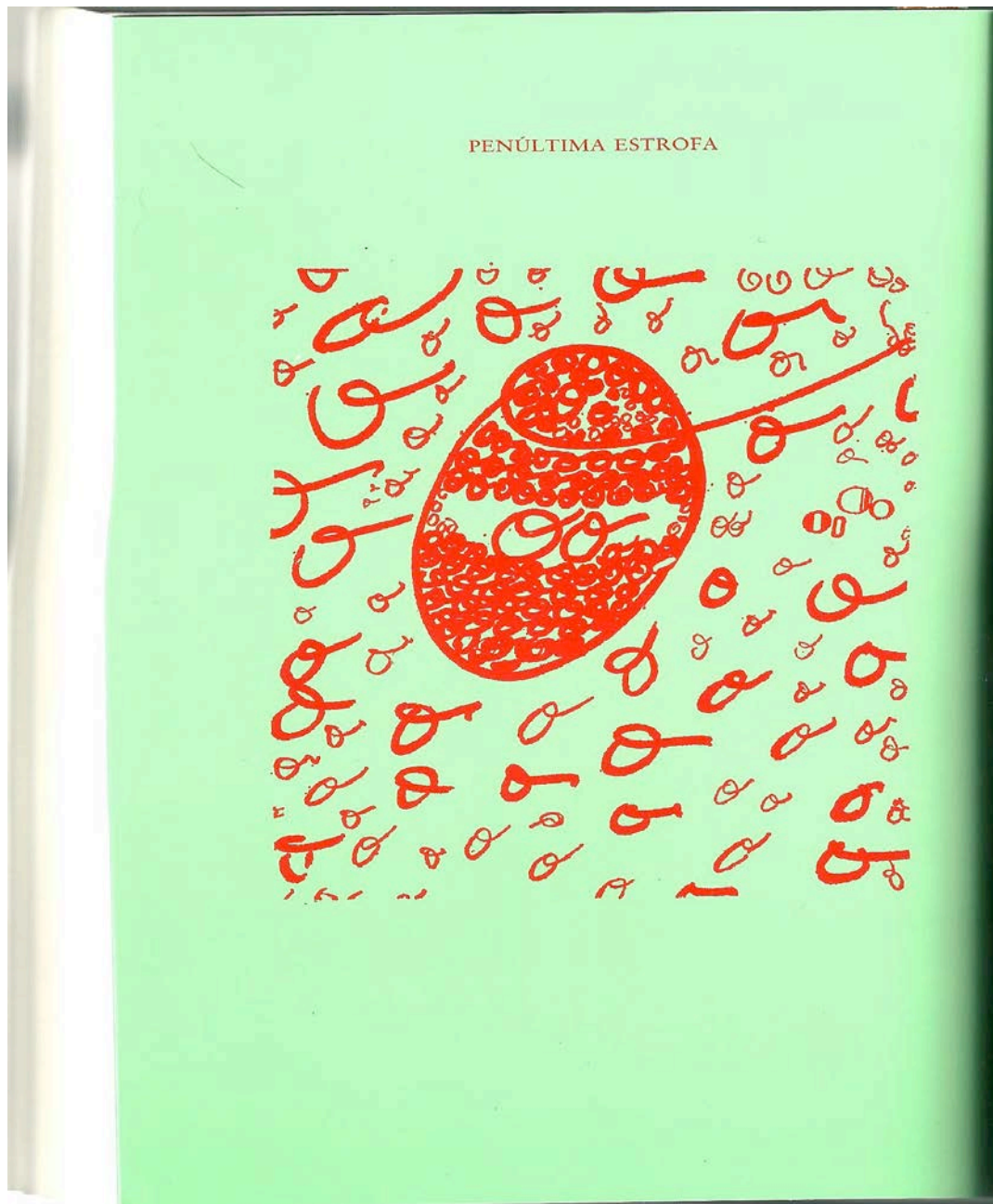
(Pino, 1995, vol. I, 229).

Aquí las letras dejan de formar palabras con significado. Lo que hacen es desmembrarse, romperse, corromperse en la forma objetual situada en la esquina

inferior izquierda del folio y que es tan similar a aquel objeto viejo que comentaremos en la parte dedicada al caligrama. Si nos damos cuenta, la corrupción, la descomposición sería la esencia de la poesía. No importa lo que digan las palabras porque estas, al igual que las letras del poema, acabarán por envejecer, borrarse, desaparecer. Sin embargo, Pino no habla tanto en este poema de la esencia de la poesía como del resultado de la labor poética. Baste recordar cómo al inicio de este epígrafe hemos citado al escritor cuando situaba esta esencia en la actitud crítica del poeta ante la sociedad, más que en sus resultados concretos.

Y volvemos a la letra O en *Oes*, el libro que, desde nuestro punto de vista, mejor recrea globalmente el ideario que poco a poco hemos ido proponiendo. Se trata de un libro que está organizado como si de una composición poético-oral se tratara, de tal forma que los poemas se ordenan en estrofas, coros masculinos y femeninos y una última antistrofa. Sin embargo, el lector no encontrará la poesía, la musicalidad, en nada que no sea la escritura en sí, entendida, al decir de José Luis Castillejo, como “medio para (el autor) decir su visión del mundo, crítica, humana y moderna” (citado en Sarmiento, 1990, p. 249). De tal forma que, siguiendo a Leonardo Carrega, “è un movimento sul foglio a stabilire una sua traccia, presenza fisica emotiva o di “pensiero fulminante” nella dimensione della sua facile, rapida acquisizione” (citado en Spatola, 2010, p. 3)

De nuevo, la impresión, la huella del momento fugaz. Veamos, a continuación, el siguiente ejemplo, la “Penúltima Estrofa”:



(1995, vol. I, p. 124).

La O realizada con caligrafía infantil se repite obsesivamente a lo largo de la página. Hay pequeñas oes que rellenan la o más grande y ésta se encuentra como sitiada por sí misma en una reproducción interminable. Esta continuidad tiene como consecuencia la desaparición de la letra y su conversión en puro trazo.

Al final, sólo vemos éste –de nuevo- como huella de una mano que lo ha realizado obsesivamente en un momento de inspiración. La escritura caligrafiada que habíamos visto antes se libera totalmente del lenguaje articulado, como en las poeturas. Ya no cuenta con él como apoyatura u obstáculo a su libre expresión y el lector queda solo delante de una obra totalmente abierta. Es una huella que está allí y que ya no quiere decir nada que se pueda escuchar. Es una huella que apela a una autonomía del lenguaje escrito sobre el oral y a otro modo de entenderlo más allá de su pertenencia a un sistema codificado de signos.

En resumidas cuentas, podemos afirmar que uno de los modos a los que recurre Pino para conjurar la insuficiencia del lenguaje –concepto que vertebró su poética-, se concreta en una reflexión sobre las posibilidades de la escritura, que, si bien tiene raíces en su obra juvenil bajo una evidente influencia quizá lorquiana y surrealista, cristalizará en su segunda etapa con la creación de la *poetura* que nosotros hemos interpretado como una pictografía deshecha, arrancada de cuajo de cualquier sistema de signos, en la que, bajo la influencia del Informalismo, fondo y forma se mezclan, se disuelven entre sí, y el signo convencional acaba por convertirse en una forma borrosa que deja espacio a una lectura muy abierta y así apunta a un contenido que no se puede segmentar porque escapa de las garras del lenguaje articulado. Obviamente, detrás de la realización de la poetura estará la persecución, con vocación trascendente, de esa hipotética esencia que hemos intentado definir con cierto detalle en los primeros capítulos de este trabajo. Y al igual que ocurre en la poética del dibujo de García Lorca, la poetura constituye todo un medio de indagación tanto de la realidad que rodea al poeta como de su interior gracias a su exploración de las fronteras entre dibujo y escritura que permite su presentación al lector en un modo inédito.

En segundo lugar, también es apreciable una reflexión sobre la naturaleza de la escritura como sistema de signos con autonomía con respecto al lenguaje hablado y una exploración que va desde una reflexión sobre las posibilidades comunicativas en la forma misma de los grafos y un mitológico origen motivado, hasta una concepción de la caligrafía que también podemos situar en la órbita del Informalismo, al ser entendida ésta, de nuevo, como expresión de la propia

individualidad. En su búsqueda de nuevos códigos de comunicación, Pino no se detendrá en el uso personal de la escritura, sino que dará un paso más al componer las obras de su “mundo de los agujeros”, libros de páginas atravesadas por el troquel que cuestionarán el estatuto de la palabra a través de la semiotización del soporte. Este será el tema que trataremos en el próximo capítulo.

AGUJEROS PARA LA POESÍA

Durante su segunda etapa, Pino, coherentemente con una imagen del poeta como experimentador, como buscador en los límites de los códigos comunicativos, y consciente de la insuficiencia del lenguaje articulado, renunciará a la palabra o la hará aparecer como mero apoyo explicativo. Y también a la escritura. En sus libros, el poeta marchará a la busca de nuevos códigos que se revelen más adecuados para expresar la sustancia poética de la que ya hemos hablado en varias ocasiones. Este deseo de buscar una comprensión, de trascender de lo entendible, hará que Pino llegue a predicar una lectura más allá de la palabra, que despierte la intuición, ese sentido oculto que nos permite entrar en contacto con la verdadera realidad:

Hoy se está intentando un lenguaje de luz no usada. Y así el poeta Adolfo Luther alcanza un poema de *suculenta veracidad*. El texto [...] se compone de bandas de espejos recortadas sobre cartulina negra. *Nos escandaliza*; logra unas estrofas luminosas *que ya no actúan sobre nuestra inteligencia*, que van dirigidas a la captación por los sentidos de algo inusitado, sucedido en ese que pudiéramos llamar banquete dionisiaco del autor. (Pino, 1986, p. 47) [Las cursivas son nuestras]

Para llegar al conocimiento de esta esencia, el poeta, como marcaban argumentos como la filosofías irracionalistas, la epifanía interespacial de los poetas angloamericanos o como mandaban los místicos, debe renunciar a los sentidos, a la inteligencia que solo le permite ver la superficie de las cosas en detrimento de una verdad profunda, más real que todo lo que ve y que, por eso mismo, es inefable e incomunicable. Este lenguaje para cuya definición Pino recurre a las palabras de Fray Luis de León “de luz no usada”, no vista, increada, iría más allá del entendimiento y serviría, no para desvelarse a sí mismo, sino para desvelar una verdad trascendente, externa, que oculta. El resultado de esta toma de posición serán sus libros más experimentales, escritos todos ellos durante la década de los setenta. Estos libros objeto a la vez culminarán y servirán de cierre a “Cadozo” para dejar paso a una nueva etapa de madurez en la que convivirán –de nuevo- tradición y experimentación. Sus títulos son: *Poema* (1972), *Octaedro mortal o reloj de arena* (1973); *Hombre, canción* (1973); *Terrón, cántico* (1974); *Ventana oda* (1976) y [rectángulo vertical negro] (1977).

Coincidimos con Antonio Piedra cuando cifra la convergencia estética de estos seis libros en el tema sobre el que hemos insistido tanto: la inefabilidad de la experiencia poética y la insuficiencia del lenguaje articulado para su expresión (Piedra, 1995, p. 29). El agujero en Pino, para el crítico vallisoletano, sería esa nada que es capaz de engendrar e iluminar la materia (Piedra, 1995, p. 20). Algo muy cercano a la naturaleza engendradora de la palabra esencial que planteamos en la primera parte de este trabajo. Se trataría de obras que para el crítico Mario Hernández invitarían a la meditación estática a través de ese mundo geométrico en continuo movimiento que el formato de libro nos ofrece (citado en Amorós, 1991, p. 479). Siempre nos encontraríamos ante la búsqueda de un medio de conocimiento que trascendiera al idioma. Así lo confirma el mismo poeta en una cita incluida en el mismo artículo: “La oscuridad es más importante en la noche que el mundo estelar. El mundo estelar es muy pequeño al lado de los vacíos” (citado en Amorós, 1991, pp. 479-480). Y todo ello estará estrechamente

relacionado con esa visión de la noche engendradora que no cabe en ninguna palabra y que el poeta acaba incluso por convertir en su propia intimidad.

Pero vayamos por partes. En primer lugar, estas obras son perfectamente encuadrables en una de las vertientes más interesantes de los movimientos de poesía experimental en España: la introducción de *libros de artista*, del *libro objeto* en nuestro país. Se trata de obras de arte en el que el soporte, la obra y el documento coinciden físicamente en el objeto libro, hechas por artistas que, o bien deseaban escapar de los circuitos comerciales convencionales a través de obras de bajo coste y rápida distribución, o de exploradores de las propiedades expresivas del mismo libro como materia fuera de su uso convencional (cfr. Marata Laviña, 2008). Curiosamente fueron punta de lanza de la aparición de este tipo manifestación artística, no los artistas plásticos, sino los poetas experimentales, siendo los ejemplos más destacables *Viaje a Argel* (1966) de Juan Hidalgo o *La caída del avión en terreno baldío* (1967) de José Luis Castillejo (Parcerisas, 2007, pp. 224-225).

Esta nueva concepción del libro parte de la semiotización de elementos que no conforman ningún código comunicativo en la vida cotidiana. Así, desde un punto de vista ligado a la pragmática, dentro del ámbito de la literatura discursiva, Roland Posner, (1999, pp. 125-136), apoyándose en los presupuestos de los formalistas rusos, señala que la característica principal de la comunicación poética con respecto a otros tipos de comunicación sería la desautomatización de ese lenguaje que utilizamos con fines instrumentales cotidianamente. Esta desautomatización solo puede tener lugar en un contexto específico, en el que no haya espacio para el uso automático del lenguaje y en el que, siguiendo a Jakobson, el mensaje sea el fin y no un medio.

Para el crítico alemán, una de las características de este uso poético del lenguaje sería la semiotización de elementos que forman parte de la materia signica de cualquiera de los códigos vigentes y a la que éstos no asignan ninguna función. Así, estos elementos, que hasta ahora estaban vacíos, se convierten en vehículos de información. Por poner ejemplos en lo que se refiere al tema de este capítulo podríamos estar hablando del mismo libro que hasta ahora habíamos

entendido solo como soporte ,o de la hoja de celofán a la que hasta ahora solo le atribuíamos la función de proteger los objetos, suponiendo que no añadía nada a su significado.

El receptor de la obra artística desarrollaría, a partir de los códigos socioculturales de los que dispone, un código especial que le permitiría interpretar solo esa obra artística en particular y que no existiría fuera de ella. Sería un código que se escribiría y rescribiría durante la recepción (Posner, 1999, p. 132). De hecho, Posner cifraría la excelencia artística, no en la estabilización de estos códigos especiales en su conversión en estilo, sino en la capacidad del creador de dar coherencia a elementos que no habían sido nunca antes codificados. Esta idea no estaría en contradicción con la concepción de la lectura de la obra artística que propone Lotman como la sistematización de un material heterogéneo a través del uso simultáneo de diferentes códigos (Lotman, 1988, p. 73). En este tipo de obras se propondrán nuevos códigos de naturaleza visual, sonora o táctil a través de elementos que el lector había pasado siempre por alto.

Por eso, dentro de la semiótica visual, también son importantes para la interpretación de estos libros los conceptos de signo *plástico* -es decir, abstracto, sin relación de transformación con un referente real (Grupo μ , 2010, p. 99)- y signo *icónico*, que se diferenciará del abstracto por reproducir éste algunos aspectos de la percepción del referente de acuerdo con un código cultural dado (cfr. Eco, 1986, p. 172),⁴¹ variantes que el Grupo μ definirá como “tipos” (Grupo μ , 2010, pp. 135-138). Siempre para el Grupo μ , el signo plástico significaría al modo del indicio o del símbolo (Grupo μ , 2010, p. 107). El ejemplo que proponen para diferenciarlo del símbolo icónico es bastante claro. Si trazamos un círculo sobre una hoja de papel y consideramos que representa al sol, a una moneda, a un planeta, nos encontraríamos con un signo icónico, pero si asociamos a este círculo solo a un concepto geométrico o le atribuimos el valor simbólico de /perfección/ su lectura cambia de forma radical. Si el signo remite directamente a su

⁴¹ La misma distribución de las palabras en la página en blanco nos informa ya sobre las características del texto al que nos vamos a enfrentar.

significado, sin ningún tipo de intermediación con la realidad, tendría naturaleza plástica.

El Grupo μ (2010, pp. 167-177) intenta caracterizar al signo plástico huyendo de cualquier interpretación que sitúe su origen en el signo icónico, reconociendo además que la frontera entre ambos está en extremo difuminada. La cuestión de fondo sería la pregunta de si existe realmente un código plástico. Para este grupo de críticos, de existir, sería de naturaleza extremadamente variable y dependiente siempre del enunciado concreto en el que se situarían los elementos abstractos. Es decir, dicho significado residiría más en las relaciones entre los elementos abstractos que en su propia naturaleza. Esto tendría como consecuencia en el plano del significante la posibilidad de individuar unidades sólo a partir de sus relaciones con las demás. Relaciones que, por otra parte, no están dadas de antemano. Es decir, en consonancia con lo que hemos dicho más arriba, serían los enunciados concretos los que establecerían los sistemas de oposiciones.

Esta movilidad en el plano del significante se trasladaría al plano del significado. Constatando la gran dificultad que supone adjudicar un significado estable y “objetivo” a dichos elementos, el Grupo μ propone, a modo de hipótesis, tres niveles de inversión semántica que nos resultarán de gran utilidad a la hora de analizar los libros objeto de Francisco Pino. El semantismo *sacopeplástico*: los elementos significan gracias a la presencia de oposiciones reiteradas dentro de códigos culturales, p. e. la oposición /blanco/ y /negro/ sería equivalente a la de /vida/ - /muerte/ en nuestra cultura; el *sacopeicónicoplástico*: el elemento plástico significa gracias a la presencia de un elemento icónico que moldea su significado; y el *extravisual*: tendría lugar cuando el significado de un solo elemento viene dado por un código simbólico, de forma arbitraria.

En lo referente a la clasificación de los diferentes signos plásticos, el Grupo μ tendrá en cuenta tres grandes familias: las texturas, las formas y los colores. La conformación de los significantes y su asociación con diversos significados la iremos desarrollando a lo largo de nuestros comentarios de los libros de Francisco Pino.

Por su parte, Umberto Eco proporciona otro útil instrumento crítico cuando en su *Tratado de semiótica general* propone, en lo referente a la relación que se establece entre un *tipo*, entendido en esta ocasión como modelo abstracto, y su circunstancia, es decir, su expresión concreta, en primer lugar, el concepto de *ratio facilis* que se define cuando la unidad expresiva de un signo corresponde a una unidad de contenido clara y segmentada. Es decir, la expresión concreta está contenida con el tipo⁴² propio que ha institucionalizado el código. El segundo concepto sería el de *ratio difficilis*. Este haría referencia, entre otras cosas, a los intentos de expresión de unidades de significado que aún no han sido lo suficientemente segmentadas -lo que el semiótico italiano llama nebulosa de contenido, es decir, discursos que carecen de interpretantes satisfactorios y sobre los que hemos visto que gravita en gran medida la poética de Francisco Pino- y a las que, por lo tanto, no corresponden aún unas unidades de expresión igualmente segmentadas (Eco, 2000, pp. 282-285). Es decir, no tendríamos de modelos teóricos para definir la expresión o para caracterizar al contenido de ese “algo nuevo”. Significaría, entre otras cosas, que la relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido estaría basada en las experiencias personales de un sujeto o de un grupo muy restringido. El lazo sería lábil. En este caso, que creemos que tiene mucho que ver con “los agujeros para la poesía” de Francisco Pino, el productor de signos se ve obligado a “inventar un nuevo código en el que pueda caber lo “indefinible”, lo nunca dicho antes.

Para los neorretóricos del Grupo μ , (Grupo μ , 2010, pp. 234-237), más que dos tipos de relaciones entre expresión y contenido, habría un continuo que iría desde la expresión codificada que corresponde perfectamente a un contenido segmentado y estable hasta la expresión no codificada que se intenta asociar a un contenido aún no segmentado. La relación entre ambos estaría caracterizada por la inestabilidad y su segmentación sería vaga. Ésta será también la lectura que realizará Antonio Piedra de esta parte de la obra de Pino desde el punto de vista cristiano del autor al identificar los contenidos no segmentados por un código

⁴² Por *tipo* entendemos el modelo teórico del que disponemos para caracterizar nuestras percepciones. Por ejemplo, todas las características que tiene que tener el objeto “mesa” para que lo podamos identificar como tal en la realidad. (cfr. Eco, 2003, pp. 87-91).

estable con “los fragmentos oscuros que por alguna razón extraña quedaron sin perfil en la mente del Creador” (Piedra, 1996, p. 36). Desde esta premisa esencialista, el crítico llega a la conclusión de que “poéticamente constituyen la potencia descubridora de todas las posibilidades habidas y por haber, y también el perfil de la materia poética que proporciona al ser y al tiempo, por invisible, su lucidez trascendente” (Piedra, 1996, p. 36). Algo muy en consonancia con esta lectura de los libros del mundo de los agujeros como textos plurisignificativos que estamos proponiendo desde las coordenadas de la semiótica⁴³.

De esta forma, los signos plásticos, es decir, los signos con los que Pino construye sus libros objeto pertenecerían a una semiótica situada en el último extremo del *continuum*. Es decir, serían obras que no tendrían a disposición un código previo. Sería el artista quien tendría que instituirlo.

Y llegamos a otro aspecto fundamental: ¿cómo se inventa este nuevo código? Para Umberto Eco, hay dos tipos de invención: la *invención moderada* y la *invención radical*. La primera tiene lugar, en palabras del semiólogo, “cuando se proyecta directamente desde una representación perceptiva a un *continuum* expresivo, con lo que se realiza una forma de expresión que dicta las reglas de producción de las unidades de contenido equivalente” (Eco, 2000, p. 355). De esta forma, seguiríamos un modelo perceptivo que nos permitiría conseguir un modelo semántico que segmentara una serie de contenidos nuevos.

En segundo lugar, la *radical* consistiría en desmontar el modelo perceptivo y “cavar” en el *continuum* configurando lo percibido en el momento en que se transforma en expresión (Eco, 2000, p. 356). En el arte, esta última se da cuando el artista es capaz de percibir en un *modo totalmente nuevo* una serie de *objetos también novedosos*. Con respecto a la existencia de ambas, Eco niega la existencia de una *invención radical* pura y también la de su correlato moderado. En sus palabras, “los textos inventivos son las estructuras laberínticas en que con

⁴³ El mismo Piedra insistirá en esta idea durante la exposición de homenaje al poeta “Propio infinito” celebrada en Valladolid en 2010 y esa identificación entre la creación de nuevos códigos comunicativos que plantearemos a continuación y “los primeros balbuceos de la creación” (cfr. Enclave revista, 2010, 3 de septiembre).

las invenciones se entrecruzan reproducciones, estilizaciones, ostensiones...La semiosis no surge nunca *ex novo* y *ex nihilo*” (Eco, 2000, p. 358).

Así ocurrirá en los libros de “agujeros para la poesía” de Francisco Pino. Su búsqueda de nuevos idiomas para expresar un inefable que queda fuera del ámbito del lenguaje articulado nunca consistirá en creación absoluta sino que los nuevos códigos creados nacerán dentro del ámbito de una serie de convenciones culturales y entrarán en diálogo con ellas. Como veremos, en Pino, el semantismo más común del signo plástico responderá a factores *extravisuales*. Es decir, a una serie de convenciones culturales que el mismo autor hace explícitas en sus obras.

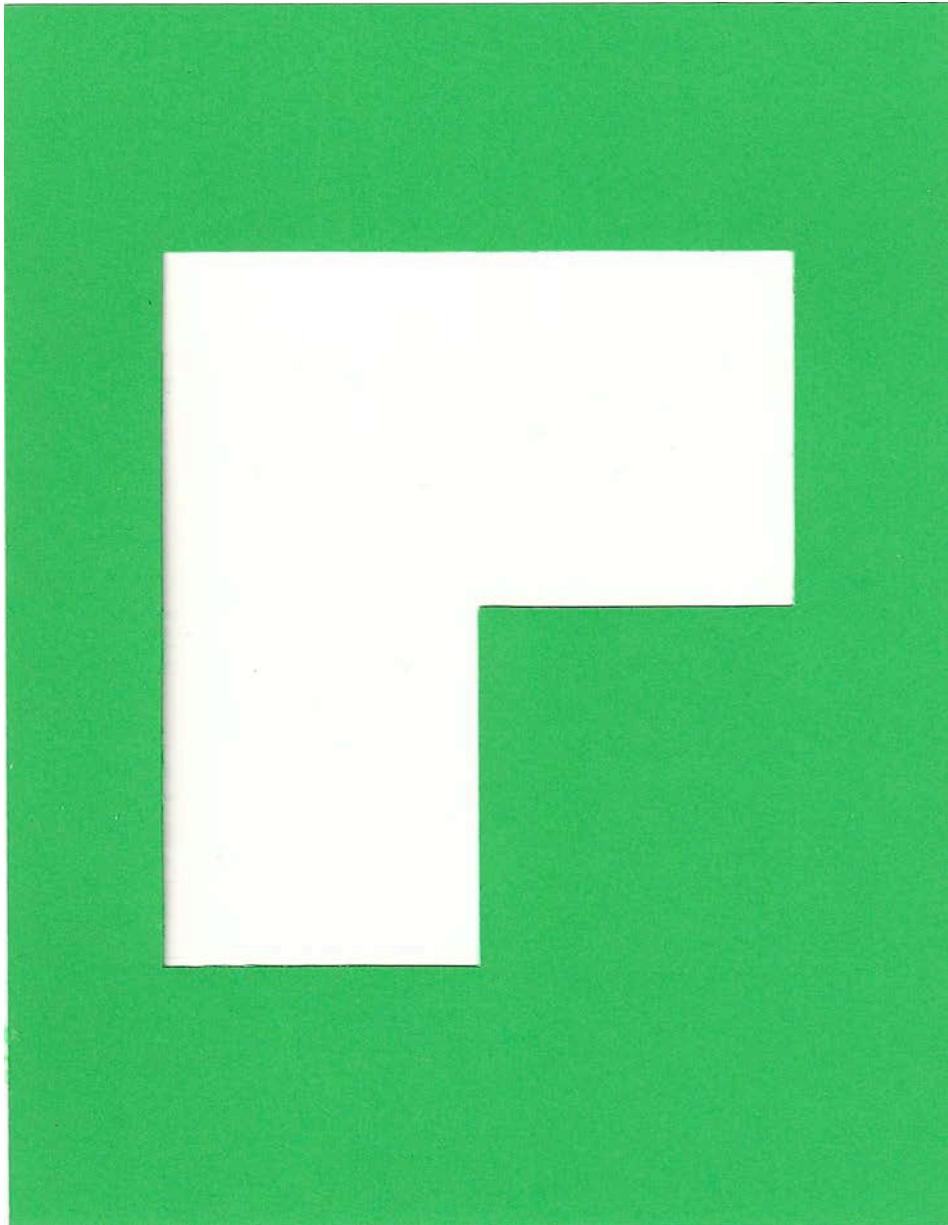
Terrón, cántico sería un buen ejemplo de esta creación de nuevos lenguajes en diálogo con códigos culturales previos. Describamos físicamente el libro antes de entrar en materia. Nada más abrirlo, nos encontramos con el contraste que se da entre la textura de la primera página –de papel de seda- y las demás, cartulinas con vanos troquelados en su centro. Este primer enunciado se sustenta, por lo tanto, sobre la oposición táctilo-motriz entre estos dos tipos de materiales (cfr. Grupo μ , 2010, p. 183). En la página de papel de seda, que podría ser asociada a la levedad y la delicadeza, hay escrito “Al fondo la esperanza”. La semantización del material de la página añadirá a esta frase un fondo de delicadeza, de volatilidad, que contrastará con la sólida materialidad de las páginas siguientes.

Dichas páginas se organizan a través de una sucesión de cartulinas troqueladas combinadas entre sí. La primera página es blanca y tiene un troquel cuadrado en su centro a través del cual se ve un fondo marrón dividido en 4 cuadrados de cartulina. Salvo en el caso del de la esquina superior derecha, que pertenece a la última página, el lector no sabe exactamente donde están situados.

Una de las características que diferencia al libro objeto de otras manifestaciones artísticas es la posibilidad de que la imagen que tiene ante sí el espectador se vaya metamorfoseando progresivamente a medida que vamos pasando las páginas. Es como si en su seno introdujéramos un discurrir temporal que la hace cambiar, evolucionar. Tal como señala José Emilio Antón, se nos permitiría leer un discurso plástico en secuencias temporales (Antón, 2010, p. 1).

Todo esto es consecuencia de la semiotización del soporte, semiotización que empieza por el cuestionamiento del mismo concepto de libro. De hecho, éste pasa de ser el soporte del conocimiento al que estamos acostumbrados en nuestra civilización occidental a transformarse en una auténtica materia prima que trabaja el artista.

Pues la transformación que se da en *Terrón, cántico* se realiza a través de la forma de los vanos y el color de las cartulinas. Las páginas siguientes están distribuidas en secuencias monocromáticas de seis páginas con vanos que repiten la forma del cuadrado inicial pero con la diferencia de que un cuarto del mismo no ha sido troquelado. La forma sería esta:



(Pino, 1995, vol. II)

La parte no troquelada del cuadrado cambiaría de posición cada dos páginas ocupando alternativamente el cuarto inferior izquierdo, el cuarto inferior derecho y el cuarto superior izquierdo del mismo, de forma que dejarán ver progresivamente el color de la serie de cartulinas que viene a continuación y se presentarán así durante la lectura en contraste cambiante entre los colores. Entre

serie coloreada y serie coloreada, Francisco Pino situaría dos páginas blancas troqueladas con el vano cuadrado completo. La única parte del cuadrado que no cambiará será el color marrón del cuarto superior derecho. El orden de los colores es el siguiente: marrón, rojo, verde, azul, blanco, marrón. Cada uno de ellos contrastará con el sucesivo. Esta sería su descripción física. Pasemos ahora a su análisis.

En lo que se refiere a la disposición de las formas en el libro, si seguimos el criterio del Grupo μ consideraremos que cada forma posee tres formemas que la caracterizan: la posición, la orientación y la dimensión. Con respecto al primero, vemos que el cuadrado que engloba a los demás tiene con respecto al fondo una /posición central/ que podríamos asociar a significados como “estabilidad” y “fuerza”. Su /gran dimensión/ con respecto a la página le daría una fuerte presencia en la página y, para terminar, veríamos su /orientación levemente vertical/, que daría una cierta sensación de equilibrio y de potencialidad de movimiento (cfr. Grupo μ , 2010, pp. 198-199).

En relación con esto, hay que destacar que, en la mayoría de los libros objeto de Francisco Pino, el contenido gravita alrededor de una forma central de gran tamaño, que va sufriendo sucesivas modificaciones (*Poema* u *Hombre, canción*), o de varias formas periféricas que van dando forma a esta archiforma central, siempre de gran tamaño (*Ventana Oda*). Desde nuestro punto de vista, esto se debe en la existencia de una voluntad por parte del autor de usar estos nuevos códigos para revelar contenidos estables, inmutables. Creemos que detrás de estos libros objeto se esconde el deseo de sacar a la luz esa archicitada verdad trascendente que escapa al dominio de las palabras.

Volviendo a *Terrón, cántico*, hay que señalar también que este cuadrado central sería en realidad la superfigura de contenido cambiante que formarían las cuatro partes en las que está dividido a medida que pasamos las páginas del libro. En este sentido, cabría hablar de un *ritmo posicional* basado en el contraste entre los cuatro cuadrados y sus respectivos colores alrededor del centro de la página. Y aquí es donde vemos una de las características fundamentales del libro objeto: la entrada del tiempo dentro del espacio del signo visual casi como una tercera

dimensión. En este caso, el diálogo entre cuadrados coloreados serviría para matizar el contenido de la figura de base. Sería como si la totalidad estable que representa estuviera formada por contrastes que, al final, en un círculo perfecto acaban por desembocar de nuevo en esa tierra a la Pino asocia la página marrón.

En lo que se refiere al uso del color, el Grupo μ , a la hora de analizarlo, llega a la conclusión que éste debe ser considerado en tres dimensiones que denomina *cromemas*. La primera de estas sería la *dominancia*, también conocida como matiz o tonalidad de un color. Es decir, la longitud de onda, la luz monocromática equivalente a la percepción de un color dado. A continuación tendríamos que tener en cuenta la *saturación*, que hace referencia a la mayor o menor cantidad de luz blanca mezclada con una luz monocromática, de tal forma que a menor presencia de luz blanca mayor saturación del color. Y, por último, el tercer cromema sería la *luminosidad* o cantidad de energía radiante que tiene dicho color (Cfr. Grupo μ , 2010, pp. 65-67).

El problema surge a la hora de asignar un significado a los colores. Este grupo de neorretóricos es consciente de que a pesar de que para la psicología social sería posible asociar una serie de semas más o menos peregrinos que tendrían como característica principal su posibilidad de gradación (calidez, elegancia, etc.), la asociación semántica es mucho más complicada en los contrastes entre colores regidos por la dominancia (Grupo μ , 2010, p. 213).

Los colores que ha elegido Pino para *Terrón, cántico* son, para nosotros, colores muy saturados, concentrados, característica que el Grupo μ asocia a “energía”, “fuerza”, aunque también es cierto que consideran esta interpretación, que a nosotros nos parece adecuada para este libro, solo una posibilidad entre varias (Grupo μ , 2010, p. 213). Visto que el libro se sostiene sobre el contraste entre colores y que estos tendrán un significado bien preciso es bastante comprensible que el autor vallisoletano haya optado por presentárnoslos con la mayor pureza, con la mayor fuerza posible.

El problema, como ya hemos dicho, surge cuando toca interpretar el significado de cada uno de ellos y su relación con los demás. En este sentido, el Grupo μ es bastante claro: entre todos los intentos más o menos científicos

realizados de atribuir un significado a las tonalidades de los colores no ha habido uno solo que haya resultado totalmente satisfactorio. Dependiendo de lo que se percibía, aparecían siempre otras opciones hermenéuticas. De tal forma que se llega a afirmar que “la dominancia construye idiolectos” (Grupo μ , 2010, p. 213). Algo muy en consonancia con la concepción de obra literaria que hemos presentado más arriba.

Pino es agudamente consciente de esta situación y opta por la solución más sencilla: el establecimiento de una relación de *ratio facilis*, de estabilidad entre significante y significado y así lo propone explícitamente en la última página del libro, donde nos encontramos con todo un código sin fisuras disfrazado de índice. Veamos:

Índices variables

vuelta

Tierra / fuego / agua / aire / nada / tierra

seguridad

terrón / ladrillo / piscina / vida / muerte / terrón

programa

incesante / lucha / esperanza / vuela / paz / incesante

verdad

marrón / rojo / verde / azul / blanco / marrón

epílogo

solo la tierra salvada permanece

Ahora creo el mundo nuevo. Y añadió: Escribe: Estas palabras son fieles y verdaderas. Díjome asimismo: ¡Son un hecho!

San Juan (Apocalipsis 21, 5).

gué rgn ss ouch clen dé
chaig gna pca hi

Isidore Isou
(Pino, 1995, vol. II)

A través de las citas que acompañan a los índices se hace explícita la intención del autor de crear un lenguaje nuevo, aunque los resultados en el fondo sean bastante más conformistas de lo esperado. También se deduce que tiene como punto de referencia la palabra inspirada por Dios ante la contemplación de la Nueva Jerusalén, la palabra que solo puede ser verdadera y que por eso está libre de cualquier asechanza. No en vano la cita bíblica continúa con la definición de Dios mismo como “alfa y omega” (cfr. *Apocalipsis*, 21, 5, 5-8). El principio y el fin condensados en las letras del alfabeto.

En lo que respecta a la cita de un poema de Isou, no querríamos arriesgarnos a asociar la identificación de Dios con las letras del alfabeto de la metáfora bíblica y con los intentos del primer letrismo de hacer poesía utilizando simplemente los fonemas como materia prima. Se trata, eso sí, de un intento de crear un nuevo lenguaje que, ahora bien, se movía en coordenadas muy similares a las elegidas por Francisco Pino en *Terrón, cántico*. Como escribe Guillermo de Torre, el objetivo final del letrismo era la destrucción de total de todo contenido verbal de toda materia comunicable, de “escribir concretar el silencio, de escribir la nada” (Torre, 2001, pp. 745-746).

Por otro lado, el índice es también un buen ejemplo de esa concepción de Umberto Eco de la invención artística como una mezcla de creación radical de códigos y aceptación de los presentes a través de la asignación de significados aceptados culturalmente y otros pertenecientes al idiolecto personal. Es más: *Terrón, cántico* podría leerse como una reflexión sobre la manera de significar de nuestros códigos. Así, progresivamente, se va pasando del significado que la tradición asigna a los colores (el nivel vuelta, con los cuatro elementos de la

tradición clásica más el blanco asociado a la nada) a la seguridad que le otorgaría la significación icónica: terrón, ladrillo, piscina. Basta con que el color sea la marca, es decir, “la característica formal que permite identificar a un tipo” (cfr. Grupo μ , 2010, p. 132), para que el contraste que se da entre los diferentes cuadrados coloreados cambie radicalmente de significado. En esta lectura icónica de los colores sería resultado de un proceso de *estilización*. Es decir, el poeta reduciría las marcas y subentidades del tipo que aparecen en el significante con una intención retórica (cfr. Grupo μ , 2010, pp. 329-333). Una supresión radical, en la que todos los rasgos identificativos desaparecerían para dejar solamente el color. Esta reducción tendría un efecto sinecdóquico. Es decir, la representación del objeto quedaría en manos de una de sus características. El efecto que tendría este proceso sería, una vez más, una sensación de desrealización del objeto referido a través de la reducción de sus rasgos identificativos en el signo que lo representa, que puede ser entendida como un modo de purificación. Por lo tanto, no nos debe sorprender que los dos siguientes elementos de la lista sean entidades más o menos abstractas: vida, muerte. Con el retorno final a la seguridad del terrón, de la tierra.

De ahí pasaremos a la lectura personal del poeta: donde de forma heterogénea se mezclan el código cultural aceptado (verde=esperanza) con el propio idiolecto (marrón=incesante). Y, por último, de ahí pasaremos a la idea principal del libro, estrechamente ligada, desde nuestro punto de vista, a la poética letrista: al final, a medida que vamos profundizando en la naturaleza de los signos descubrimos su verdad más terrible y más iluminadora: solo se expresan a sí mismos. De este modo, estaríamos haciendo un recorrido por todos los semantismos del signo plástico que hemos descrito más arriba hasta llegar al signo que no dice otra cosa que su propia presencia.

Al final, la lectura última de esta obra no consistiría en la interpretación de los colores, sino en la contemplación de su pura presencia ante los ojos del lector. Esa es quizá otra posible interpretación de la cita del Apocalipsis en estas circunstancias: para que el lenguaje sea “un hecho” tiene que dejar de representar y pasar a ser (todo y nada). Ese sería el auténtico cántico.

Sin embargo, no todo queda tan claro. Al final, Pino no lleva a cabo, como los letristas, su proyecto de presentarnos el código como nada pronunciada. Salva el significado del color marrón como tierra, que podría ser entendida como esa realidad engendradora y a la vez recolectora de muerte donde van a terminar todos los hombres y todos los lenguajes. La tierra, el terrón, entendida como una verdadera madre de silencio.

En este libro, la función del lector consistiría en descubrir la sintaxis secreta de este nuevo lenguaje de múltiples lecturas. Es decir, en descifrar la relación que se establece entre las formas coloreadas que se presentan contrastando entre sí. Una vez descubierta una relación que, por lo ambiguo del código creado será diferente para cada persona, se descubrirá con estupor que todo era una trampa: este lenguaje no servía para representar, sino que era. El signo puramente plástico que se dice a sí mismo. Y esta gramática no le descubrirá otra verdad que no sea ella misma. Al final, solo quedará la única nota disonante de toda la obra: la tierra que nosotros identificamos con ese silencio que hay más allá de cualquier lenguaje.

Sin embargo, por otra parte, hay que decir que nos hemos encontrado con otra posibilidad de lectura tan interesante como la que hemos propuesto: los significantes que componen el libro harían referencia *simultáneamente* a todos los significados propuestos en el índice. Y también a los nuevos significados que añadirá el lector a través de la lectura de los contrastes de las cartulinas coloreadas. Porque, no nos engañemos, la aparente banalidad del resultado estético de estos libros objeto obliga al lector a un continuo ejercicio hermenéutico que le permita cifrar el porqué de su condición de libro de poesía. Es decir, en consonancia con la tradición poética contemporánea se nos presentarían los signos de este libro en tensión entre el autotelismo y la sobrecarga de significado.

Es interesante señalar, siguiendo a Eduardo Fraile (2010, 23 de enero), que este libro, con toda su riqueza significativa, fue convertido en *performance* por el poeta a mediados de los años 90 con la conversión de sus páginas en planchas de 3 metros de altura en una fábrica de Abarca de Campos: Fue el

galerista Evelio Gayubo el autor de la transformación no solo de este libro del mundo de los agujeros sino de todos los demás. Nos encontramos, tal y como señala Bartolomé Ferrando (Ferrando, 2003, p. 54), con la idea originaria del *happening*. En este caso, la poesía se transforma en todo un ambiente plástico, ocupa todo un espacio real y, sobre todo, asume una dimensión temporal inédita en el momento en el que la persona física de Francisco Pino recorre sus propios poemas:

Los paneles se sucedían a lo largo de una gran sala, suspendidos desde el techo, hasta unos 20 centímetros del suelo. El momento mágico e irrepetible de ver al poeta transitar a través de las páginas de su libro, ir atravesándolas, apuñalándolas con su corporalidad, alborozado por la experiencia, perdura en quienes fuimos testigos de aquella performance, diríamos con bárbara certidumbre de su realidad. (Fraile, 2010, 23 de enero)

Hay que decir que esta iniciativa de convertir los poemas en auténticos ecosistemas plásticos tuvo su continuidad después de la muerte del poeta, siempre con Evelio Gayubo como protagonista. Después del fracaso del proyecto de Abarca, Gayubo eligió el Convento en ruinas de San Bernardino de Campos. Así se organizó una exposición en la que las páginas convertidas en paneles dialogaban con el espacio ruinoso que ocupaban y con la temporalidad del movimiento de la luz sobre su superficie, añadiendo así facetas inesperadas al significado inexpresable que encierran (Tanarro, 2011, 3 de julio).

Pasemos a otro libro. En *Hombre, canción* aparentemente el lector tiene ante sí una cuadrícula troquelada formada por tiras blancas y negras presentada por otra tira de papel de seda con el título “XX Sociedad”. Esta cuadrícula forma, de nuevo, la superfigura de un cuadrado con las mismas características semánticas que el que aparecía en *Terrón, cántico*: centralidad, estabilidad. Una vez más, este libro tendrá la vocación de expresar una verdad inamovible. Esta figura se mantendrá estable en cada una de las páginas del libro: la única variación que experimentará será la presencia de una tira de cartulina que la atravesará

horizontal o verticalmente. La superposición de dichas páginas dentro de la extensión hueca del cuadrado formará un signo icónico cuyo referente será una red o una verja. Como es común en los libros de agujeros de Pino tiene lugar una estilización del mismo. Esta servirá por un lado para aumentar la legibilidad del signo y, por otro, para destacar la presencia de unos rasgos sobre otros. Se considerara la verja solo en tanto red de hilos que se cruzan y no como objeto de metal, por ejemplo. La isotopía proyectada por el título sobre papel de seda termina por hacer que el lector identifique la sociedad como verja o red y varios de sus semas /trampa/ o /prisión/. El lector tejerá y destejerá la verja en la que se ve prisionero a través de la progresión en el libro.

Esta red o verja se va formando de nuevo en la parte izquierda del libro a medida que pasamos cada una de las 18 páginas que nos llevan a un nuevo epígrafe en papel de seda: “XXX Soledad”. Aquí es donde, a través de otra isotopía proyectada por este título, descubrimos una nueva faceta de la vida contemporánea: el hombre en sociedad está totalmente solo, rodeado de una maraña de hilos que lo tienen atrapado sin remedio. Esta red solo podrá desaparecer con la desaparición del sujeto. Así, durante otras 18 páginas observamos como en la parte derecha del libro la red se va deshaciendo cada vez más hasta que queda solo un punto en el que las tiras de cartulina se cruzan. Esta última red está encabezada por otra tira de papel de seda con la inscripción “XXXXXXXXXXXX SOLUBILIDAD”. Al pasar la primera página con la tira horizontal quedan solo 4 páginas blancas con una tira vertical que divide en dos mitades el troquel. El signo ha desaparecido con la lectura del libro. ¿Se ha disuelto también el hombre en su propia prisión? ¿En su canción? No lo sabemos porque las interpretaciones de este poema son muy abiertas, aunque particularmente adecuada nos parece la conclusión del crítico Mario Hernández que cifra la conclusión del poema en que “el hombre, abocado a la disolución, canta su capacidad de encarnación en el futuro” (citado en Amorós, 1989, p. 484).

Bárbara Tannenbaum subraya que una de las características principales del libro es que se trata de un medio *táctil* (Tannenbaum, 1982, p. 19) que se manipula, se abre, se cierra, se hojea. Así, desde nuestro punto de vista, en

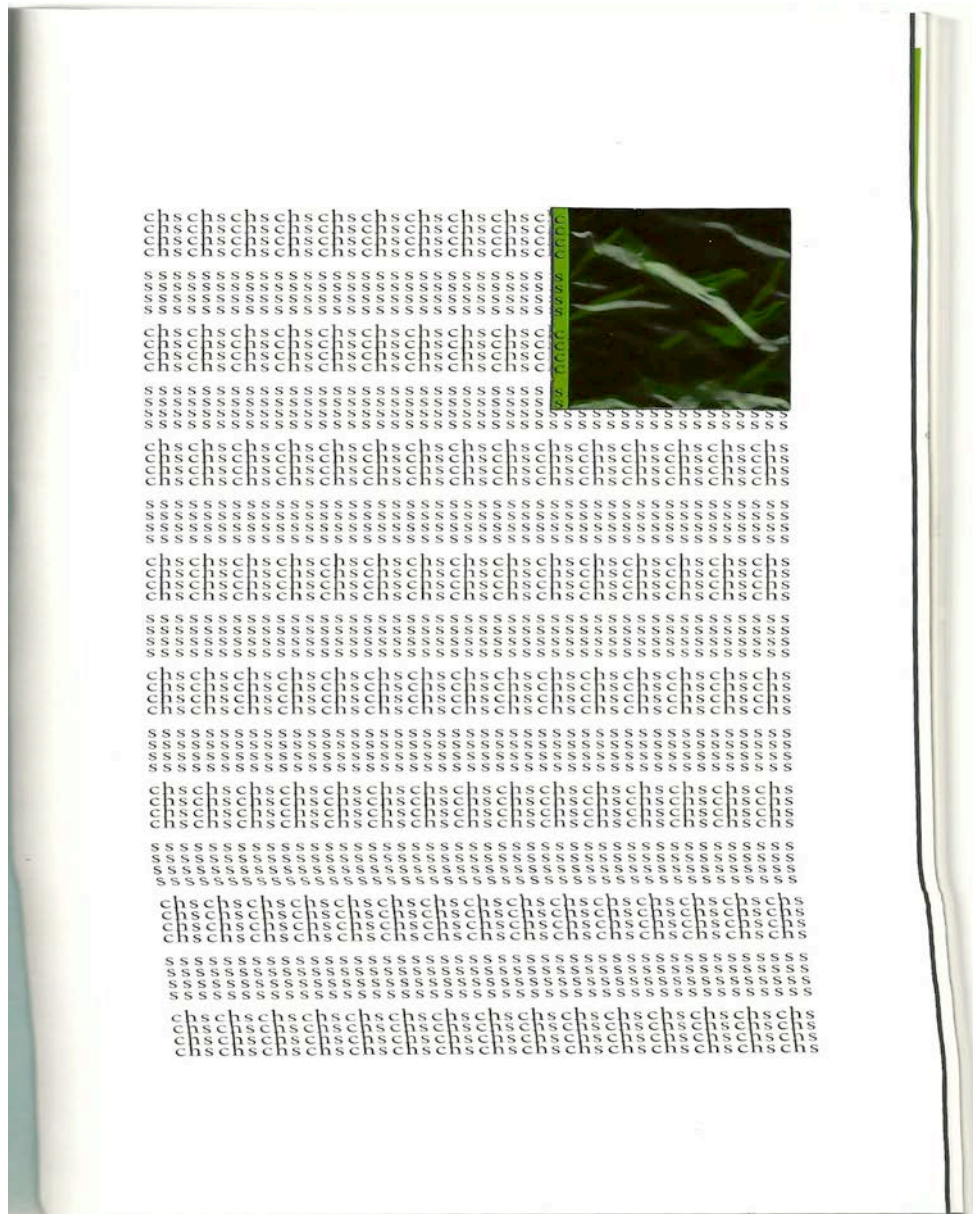
Hombre, canción también tendría sentido el tacto cortante, afilado, que se siente en los dedos cuando se mete la mano entre las tiras de papel entrecruzadas. O el contraste entre materiales que se da en *Ventana Oda*, cuando se mezclan el papel de seda, el celofán y la cartulina y su uso tiene un significado preciso.

En este último libro, a las sensaciones táctiles habría que añadir también las auditivas, el sonido del crujir de las páginas cuando se pasan los dedos sobre, por ejemplo, una serie de hojas de celofán superpuestas. De hecho, así ocurre en *Ventana Oda*. Desde la misma portada. Ésta se nos presenta con el título del libro reproducido de forma serial en una columna formada por tres letras en el centro de la página. En la parte derecha de la misma hay un vano cuadrado que es común a todas las páginas de cartulina del libro. Entre las hojas de cartulina hay hojas de papel de seda y de celofán de diferentes colores que no están troqueladas. Al pasar los dedos por el interior del vano, por esa pequeña ventana, ésta nos devuelve un suave crujido que tiene algo de espiritual. La ventana se transforma en oda. Así lo señala Justo Alejo en su lectura del libro:

Los eufónicos nombres en aposición que dan título -Ventana Oda- se adjetivan y cualifican mutuamente: clara oda es la ventana y ventana es la oda -clara- al viento. El poeta hace «danzar» los nombres en columna en las páginas iniciales, revelándonos también así el suave fondo de seda de su experimentalismo: ven- tan- aventa- ent- ana- ven-... Después se hace silencio claro, oscuro, coloreado. y un «chiss» de invitación, un silencio con ventanas: como las cinco intimísimas del alba. (Alejo, 1976, 22 de agosto)

No es difícil cruzar los límites al otro lado los cuales se encuentra la écfrasis impresionista a la hora de leer estos libros, y a ello nos obligan sus particularidades semióticas. Porque se trata de libros que efectivamente poseen, en parte, un código propio que reinterpreta los existentes y que sirve solo para ellos y que varía según quién sea el lector o espectador. Pero sigamos. La suavidad del papel de seda la confirma una de las citas que incluye el libro como punto de partida: “Revela tu simple fondo de seda”, de Lao Tse. Y en eso consistirá nuestra

contemplación dinámica: en entrar en las entrañas de ese fondo de seda que se nos revela crujiente desde la portada. El fondo estará formado por una serie de hojas de celofán que aparecerán intercaladas con hojas de cartulina blanca y negra en el orden siguiente: una hoja de celofán colorada que transparentará una hoja de cartulina blanca decorada de la siguiente manera en su anverso:



(Pino, 1995, vol. III)

Y, por último, una hoja de cartulina negra en la que aparecerán alternativamente otros vanos que se irán combinando entre sí hasta formar una cruz en la última de ellas. El orden de aparición de las páginas de seda y celofán será el siguiente: en primer lugar, seda y, a continuación, celofán verde, azul, amarillo, rojo. Esta primera parte del libro desembocará en una página negra con una cruz dibujada por cuatro vanos. La cruz, de nuevo, será un nuevo símbolo icónico estilizado con un significado muy preciso y con una situación en la página muy precisa también: posición /central/, /gran tamaño/ y orientación /levemente vertical/. Todos estos elementos nos llevarán a asociar esta cruz con lo estable, lo verdadero. Además, la cruz contrastará con el cuadrado siempre presente en la esquina superior derecha de las páginas de cartulina. De acuerdo siempre con los formemas propuestos más arriba, se trata de un cuadrado de /posición marginal/, /tamaño reducido/ y /orientación estable/. Su significado es claro: el alma humana, a pesar de ser eterna, es solo una pequeña parte de esa cruz gigantesca que debe descubrir a través del viaje interior que de algún modo se intenta representar en este libro.

La segunda parte se desarrollará de modo similar a la primera, solo que esta vez el punto de partida será una página en blanco con dos vanos y la cruz se acabará formando sobre una página blanca al final, después de que los colores de la página de celofán hayan discurrido en orden inverso y de que la negrura que había en la ventana de la parte superior derecha se haya ido aclarando progresivamente hasta llegar a la última lámina: un celofán transparente, que podríamos asociar al significado extravisual /pureza/, detrás de la cruz sobre la página blanca que nos llevará de nuevo a otra página blanca solo con la ventana en la parte superior derecha.

Antes de seguir, hay que destacar el uso que se hace de la escritura en las páginas que la incluyen. Una vez más se utiliza para liberarla del lenguaje articulado, para llenarla de silencio. Los mensajes que se repiten obsesivamente son “schschsch” y “sssssss”, ordenados tal y como se veía en la imagen anterior.

Sin embargo, su disposición sobre la página hace que nos olvidemos de su condición de signos que representan sonidos y nos acabemos centrando en esa

sucesión de formas dominadas en general por la línea curva. Más allá de cualquier sospecha de motivación entre la forma curva de la s y su sonido, el efecto que se consigue es que las letras se transformen en una especie de suave ritmo gráfico que nos acompaña a medida que vamos profundizando en este libro entendido como un viaje en el interior del alma. Nos encontraríamos con lo que el Grupo μ define como *tropo icónico en lo plástico* (cfr. Grupo μ , 2010, p. 254). La homogeneidad del enunciado visual de la página no viene dada por el significado de los signos que aparecen en ella sino por una recurrencia de orden plástico que termina, como ya hemos dicho, por vaciarlos de cualquier significado.

Es ese el meollo de la cuestión: un viaje que para nosotros se manifiesta semánticamente en el acto de pasar páginas. Viajar, en primer lugar, a través de la noche oscura de las páginas negras anunciadas por página blancas escritas con silencios, atravesar las hojas de celofán que anuncian un nuevo silencio, de un color diferente mientras una cruz troquelada se va formando lentamente sobre la cartulina negra a través de combinaciones entre sus vanos. Esta sensación de viaje interior vendría dada a través de la homogeneidad en la repetición de los diferentes tipos de página de cartulina y celofán.

A continuación, el viaje continuaría en una especie de ascensión a la transparencia donde los colores van desapareciendo progresivamente, se va deshaciendo esa mezcla de tonalidades de celofán. La página de silencios escritos anuncia una nueva página blanca troquelada que poco a poco va formando una nueva cruz. Así hasta dar lugar a esa cruz sobre la página en blanco que anuncia la última pureza. La pureza de la página de celofán transparente que viene a continuación. Todo a través de un número fijo de páginas y una rígida sucesión de colores. No es sorprendente, por lo tanto, que la interpretación que realiza el poeta Justo Alejo se centre en el despojamiento místico que anuncia la obra. Así, el sayagués cifra la lectura de este libro en:

La escritura se ha tornado, en el libro, silencio; la lectura, contemplación. Se define a la oda como a composición lírica de gran elevación y arrebató, dividida en estrofas regulares. En verdad le cuadra al sonoro papel la

definición. No quisiéramos mitificar ni «mistificar», pero sí hacer constar que a veces se deja traslucir en la experiencia-contemplación de la lectura mental un suavísimo olor a tradición castellana, cuya cifra sería San Juan de la Cruz. (Alejo, 1976, 22 de agosto)

Y no se equivoca, porque esta búsqueda de los nuevos lenguajes se corresponde perfectamente con una obsesión del autor ya documentada en este trabajo: la búsqueda de una mirada que no sea conocimiento, sino pura contemplación. La búsqueda de un lenguaje que no esté hecho de las palabras que nos separan sin remedio de la verdad última de las cosas. En este libro se intentaría expresar el dinamismo de la búsqueda interior de Dios a través de la metáfora del viaje. Se trata de un tópico muy extendido en la literatura mística (cfr. Underhill, 2006, pp. 151-159). Tal como señala la estudiosa inglesa, sería un viaje que la misma presencia divina alojada en nuestro interior nos obliga a hacer para ir a su encuentro. A partir de una primera fase de desprendimiento, se produce una ascensión que acaba siempre en el conocimiento final con Dios a través de la vía unitiva. En este sentido, repitiendo lo ya señalado por Justo Alejo, el mismo hecho de leer un libro sin palabras tendría un significado: debemos realizar este viaje dejando atrás cualquier tipo de conocimiento y sumergiéndonos en el silencio la contemplación estática.

Para terminar nuestro breve viaje por los libros objeto de Francisco Pino, pasemos al libro que mejor define el significado del hueco en la poética de Pino: *Poema*, libro que constituye toda una reflexión sobre la naturaleza de la creación poética. Como primera premisa, querríamos insistir de nuevo en la identificación que realiza Pino entre palabra poética y oquedad, entendida como vacío generador:

Mis “libros de agujeros” no tenían, en cambio, apoyo previo. Quizá por esta razón se me haya dicho que yo huyo de las palabras cuando abro agujeros y que, por lo tanto, no hago poesía. Ahora bien, he de responder que *este agujero es más palabra que la propia palabra*. Es la palabra total. La palabra

absoluta. Y con ello no liquido las palabras, *lo que destrozó es el tipo de palabra de la RAE* – de la Real Academia que no es sino un tipo lógico con el cual no tiene nada que ver con la poesía. Pues la palabra esencialmente poética carece de sentido único, no tiene una precisa definición y, como indefinible que es, no cabe en tipo alguno. (AA.VV., 1996, p. 330) [Las cursivas son nuestras]

No es difícil encontrar aquí una referencia a la diferencia entre palabra bruta y palabra esencial de la que ya hemos hablado más arriba. Nos referimos a la palabra que se separa de su uso cotidiano y que, al quedar fuera, pierde su ilusoria seguridad y adquiere la precariedad de la que hablaba Mallarmé. Pero que junto a la fragilidad adquiere asimismo una inmensa potencialidad: es cierto que no significa, pero no lo hace porque es anterior a cualquier significación, porque todas las significaciones caben en su seno. Porque, como dice Pino, se escapa de las páginas del diccionario.

Veamos cómo se relaciona esta idea con *Poema*. Al inicio, se trata de una serie de seis páginas blancas con un troquel rectangular en el centro cuya dimensión va disminuyendo progresivamente a medida que pasamos las páginas. Es por eso que la primera impresión que tenemos al abrir el libro es la de una serie de rectángulos inscritos uno dentro del anterior. La pertenencia de cada uno de ellos a una página diferente crea una sensación de profundidad. Es como si el lector se encontrara ante un túnel de paredes blancas. Esta primera parte del libro estaría construida sobre lo que el Grupo μ define como *ritmo de dimensión* que crearía una isotopía plástica: el lector espera que el rectángulo se reduzca hasta desaparecer. La posición /central/ de los rectángulos se mantendría y por tanto esa significación de “importancia” de la que hemos hablado más arriba. Sin embargo, progresivamente se iría reduciendo su dominancia con respecto al fondo y se potenciaría la /verticalidad/ de la figura (fuerte equilibrio con gran potencialidad de movimiento). Tendríamos la sensación de estar percibiendo espacialmente la desaparición del rectángulo a través del tiempo, su disolución en la página en blanco. Confirmaremos nuestra sensación cuando pasemos las páginas del libro: a

la izquierda veremos cómo un rectángulo de menor tamaño cubre al anterior y a la derecha cómo la página en blanco va progresando, cómo avanzamos en el túnel de paredes blancas y el troquel se disuelve. Así hasta llegar a la página blanca.

La segunda parte del libro reproduce el mismo proceso, pero al contrario. Para empezar, el color de las páginas ha cambiado: ahora el lector se encuentra con una página negra que contrasta con las páginas blancas dentro de lo que hemos llamado semantismo sacopeplástico: se trata de una oposición fuertemente convencionalizada en nuestra cultura: la oposición blanco / negro tendría múltiples significados: vida / muerte, día / noche, etc. Una vez pasada esta primera página negra nos encontraríamos con un rectángulo vertical de pequeño tamaño con las siguientes características: posición /central/, /pequeña dimensión/ y /fuerte verticalidad/. El troquel, aparentemente, nos revelaría una última página en blanco, al final del libro. Es decir, se trataría de un signo de importancia, poco dominante y en fuerte equilibrio, con potencialidad de movimiento. Este troquel, a medida que vayamos pasando las páginas, aumentará de tamaño. De tal forma que en la parte izquierda del libro veremos los troqueles de las páginas pasadas en orden creciente, dando la sensación de un túnel que queda a nuestra espalda y en la parte derecha una página negra que progresivamente se va disolviendo en la blancura. Así, hasta llegar a la blancura más absoluta de todas: no la de la página en blanco que anuncia el índice sino la invisible de la hoja de celofán transparente con que termina el libro. Habría un *ritmo de dimensión* creciente que crearía en el lector la expectativa de disolución de la página negra.

Como en *Terrón, cántico* al final del libro hay un índice que nos da evidentes claves de interpretación y que, en este caso, relaciona al libro estrechamente con su concepto de creación poética. Veamos:

Texto 1° 10,8 cms. X 20 cms.
Texto 2° 8,8 cms. X 18 cms.
Texto 3° 6,8 cms. X 16 cms.
Texto 4° 4,8 cms. X 14 cms.
Texto 5° 2,8 cms. X 10 cms.
Texto NADA o
Página BLANCA
Texto TODO o
Página NEGRA
Margen negro 1°. 7 cms.
Margen negro 2°. 6 cms.
Margen negro 3°. 5 cms.
Margen negro 4°. 4 cms.
Margen negro 5°. 3 cms.
Margen negro 6°. 2 cms.
Margen negro NINGUNO o
Poema ABSOLUTO

(Pino, 1995, vol. II)

Lo primero que llama la atención es que la relación entre fondo y forma se mide en las páginas blancas tomando como referencia el tamaño de los troqueles y en las negras la anchura del fondo. Lo segundo es que, en la primera parte del libro, al troquel se le asigna el significado texto. Es decir, en consonancia con la ya citada apreciación de Pino sobre el aspecto visual de las Odas de Garcilaso, nos encontraríamos con una representación icónica del texto poético⁴⁴, que sería una de sus principales características. Es más, todo aquello

⁴⁴ Josu Landa, en su *Poética* considera la iconicidad del texto poético como uno de los elementos que facilitan su identificación y, por tanto, su conversión en poema. De hecho, para el crítico mexicano esa sería la primera manifestación del poema como imagen signica, “como una suerte de peculiar icono” (2002, p. 53). Sin embargo, a pesar de ser una primera manifestación, esta iconicidad no serviría ella sola para identificar al texto poético como tal. Lo cierto es que “sí que permite suponer que se trataría de un modo originario de darse” (2002, p. 54) y, por lo tanto, es de capital importancia a la hora de comprender la manifestación poética. Volviendo a Pino, no

que no es poema viene definido, no por un hipotético contenido lingüístico, sino por sus dimensiones con respecto a la página. Parece que Pino nos quisiera decir que las palabras no son importantes: se limitan a ocupar un espacio que estaría mejor vacío. Esta representación se iría reduciendo progresivamente dando la sensación de que el destino natural de toda creación poética es el silencio: su disolución en la página en blanco. Si nos fijamos bien, al llegar a la segunda parte, lo que más llama la atención es que Pino marca las diferencias entre el texto poético y el poema, entendiendo este último como una especie de acontecimiento que trasciende a las palabras de la manifestación material que es el texto poético.

Efectivamente, mientras que en la primera parte del libro el texto se disolvía en la página en blanco, ahora es el poema quien disuelve al texto. Sería como si el poema ocupara su manifestación textual y acabara por trascenderla. ¿Qué es el poema? Podríamos empezar por recordar las palabras de Octavio Paz para definir la relación que se establece entre poesía y silencio, ese “ir más allá” que esconde cada poema: “donde termina el poema, comienza la poesía; la presencia no son los signos pintados que vemos, sino aquello que invocan los signos” (citado en Sepúlveda Pulvirenti, 1988, pp. 133-134).

Podríamos parafrasear al poeta mexicano diciendo que donde termina el texto comienza el poema. Que el poema absoluto que Pino identifica con una hoja de celofán transparente nunca podrá residir en las palabras sino en ese espacio que va más allá de ellas y que acaba por anularlas. Para entender mejor este concepto podríamos echar mano de la definición de poema contemporáneo que nos ofrece el crítico Josu Landa (2002) y que, paradójicamente, huye de cualquier esencialismo: el poema sería un acontecimiento estético que tiene lugar cuando la lectura de un texto con vocación poética bajo una serie de condiciones culturales trasciende el significado de las palabras que lo componen.

conviene olvidar que el poeta juzga más importante en la creación de la Lira por parte de Garcilaso su aspecto exterior que los posibles contenidos que pudiera tener. (cfr. Pino, 1986, p. 46). Este concepto, desde nuestro punto de vista, no estaría en contradicción con la *delimitación* que postula Lotman como una de las características del texto artístico, característica a través de la cual se opondría “al resto de las estructuras en las que el rasgo de límite no se distingue” (Lotman, 1970, pp. 71-72).

Esta definición de poema y la insuficiencia del lenguaje iría de la mano con el juego contemplativo de [rectángulo vertical negro], un libro que es toda una reflexión sobre la manera de significar, sobre qué significa representar y el juego con las apariencias. Las dos primeras páginas consistirían en un rectángulo blanco sobre fondo negro y un rectángulo negro sobre fondo blanco. Ambos rectángulos estarían dispuestos verticalmente. Como viene siendo habitual en la obra de Pino los formemas /central/, /gran tamaño/ y /vertical/ darían a este signo aparentemente plástico la condición de fuerte presencia, estabilidad y equilibrio. El contraste entre los colores del signo y de su fondo sería de naturaleza sacopeplástica, como en *Poema*, y giraría, de nuevo, sobre la más vieja oposición de colores en todas las culturas. Después de una página en blanco llega el primer trampantojo: aparentemente hay una página negra que contrasta con la página en blanco. Sin embargo, se trata de una ilusión: se trata de una serie de páginas negras con el rectángulo troquelado en su centro que deja ver la última página del libro, también negra. Como en el arte de Magritte, este juego no consistiría tanto en desvelar lo invisible, sino en dar visibilidad a lo visible, a lo que está allí pero no somos capaces de percibir. En palabras de Ierardo, en la pintura del francés, “lo invisible es solo un estado de insuficiente perfección de lo visible” (Ierardo, 2006, 22 de noviembre). La verdad que está presente en la apariencia. Lo que parecía ser una hoja plana, negra, posee una profundidad que no somos capaces de percibir a ojo desnudo. Debemos pasar nuestra mano sobre la página para darnos cuenta. No podemos *ver* la realidad, una página impresa no podrá nunca representar la profundidad de la serie de páginas troqueladas. Debemos percibirlas de otro modo.

Al pasar las páginas del libro, se producirá una ulterior metamorfosis: las páginas negras troqueladas formarán en la parte izquierda de la página el signo de la primera página y, una vez que hayamos pasado diecinueve páginas nos encontramos con una nueva sorpresa: el color de las páginas troqueladas que quedan a la derecha es blanco. De tal forma, que a nuestra izquierda queda el signo blanco sobre fondo negro y a nuestra derecha el negro sobre fondo blanco. Solo que en vez de estar impresos sobre la página son fruto de la superposición de

una serie de troqueles. La pregunta es obvia: ¿qué relación guardan estos signos creados por el troquel con los impresos? ¿Eran los segundos solo una representación superficial del contenido del libro? ¿Qué estatus tienen los troqueles en las páginas? ¿Podrían ser ventanas abiertas que son capaces de contener todo, de dar forma a cualquier fondo, que están allí presentes aunque a simple vista no seamos capaces de reconocerlas? Así podríamos decir que los troqueles son generadores de signos, de profundidades que no siempre somos capaces de ver, pero que existen. Si relacionamos estos huecos con la iconicidad del texto poético, ¿cómo podríamos entender su naturaleza? ¿Como el signo de una profundidad oculta o como una profundidad oculta con apariencia de signo? Si nos damos cuenta, nos acercamos a los dominios de *Poema*.

El juego continúa a mediada que avanzamos en el libro: la página blanca troquelada hace desaparecer el contraste entre blanco y negro en la parte izquierda del libro. Solo una página blanca. Si la contempláramos en perfecta verticalidad no lograríamos ver nada. Y después de diecinueve páginas nos encontramos con el contraste de la serie de páginas troqueladas que tienen la apariencia de una página blanca plana y una verdadera página negra plana. El lector sabe que este contraste no tiene nada que ver con el del inicio.

La broma final es previsible: pasando la página negra nos encontramos con el contraste entre la misma y otra página blanca plana. ¿Qué función tendría un libro como éste? Quizá, por un lado, darnos conciencia, en consonancia con la poética de Pino que veremos en la parte dedicada a la poesía como modo de conocimiento, de la existencia de una invisibilidad presente a nuestro alrededor, oculta por las apariencias que solo el arte puede revelar. Eso sí, de forma defectuosa, como aquí, al imprimirla sobre páginas planas o al transformarla en un libro. O, por otro, hablarnos de la capacidad de esa palabra esencial, hueca, de ocupar espacios, de cambiar máscaras, de generar signos y destruirlos, de ocultarse y mostrarse y de escapar de cualquier representación.

MITOLOGÍAS DEL SILENCIO

Hasta ahora hemos venido hablando de una palabra que, en primer lugar, debe ser arrancada de su uso cotidiano para regresar a los orígenes de la pre-significación y adquirir así una precariedad en la estará, a la vez, vacía y llena de todos los posibles sentidos. También hemos analizado las insuficiencias del lenguaje articulado y las razones que llevan al poeta a su rechazo. Sin embargo, todo lo dicho no agota las posibilidades de la obra de Francisco Pino. Su poética es una de las más eclécticas de la literatura española y en ella, siempre que la poesía sea instrumento de conocimiento, hay sitio para otras concepciones del lenguaje que podrían resultar contradictorias con lo ya explicado o tomar incluso el estatuto de mitologías asociadas a la insuficiencia del lenguaje. Una –de honda raigambre romántica- podría ser la de la palabra poética *motivada*, que tiene un significante que, de algún modo, guarda relación con el significado, o que toda ella, como signo, estuviera relacionada de forma más o menos misteriosa con su referente.

Esta última hipótesis tendría mucho que ver con el siempre fracasado proyecto de *absolutizar* la palabra a través de su alejamiento de la lengua cotidiana que Heidegger juzgaba despectivamente como habladerías. Porque el filósofo alemán predicaba una palabra con voluntad de “portadora de la verdad” que, desde los presupuestos metafísicos de su última etapa, llama “esencial” (cfr.

Heidegger, 1992, pp. 129ss). El filósofo alemán define que la poesía consiste en la “instauración del ser con la palabra” y que la misión del poeta es “nombrar a los dioses y a todas las cosas en lo que son” (Heidegger, 1992, p. 138). En otras palabras, solo a través de la poesía –y por extensión de la obra de arte- se podría llegar a la verdad. Pero en el caso que trataremos a continuación, la palabra no retornaría a unos orígenes en los que carecía de significado, sino que se descubriría sólidamente vinculada su referente. Así en el poema podría tener lugar una plena aprehensión del Universo.

Estas dos concepciones contrapuestas tienen su origen en la polémica sobre la naturaleza del lenguaje que ha recorrido toda la historia de la cultura occidental. La plantea Platón en su *Crátilo* y consiste en la adecuación del lenguaje como medio para llegar al conocimiento. Sobre si existe o no una relación entre las palabras y las cosas. Entre una teoría convencionalista y una naturalista del significado. En este último caso, el nombre se presentaría como una parte de la cosa, como un “duplicado”. Si este supuesto fuera correcto, cada nombre nos brindaría una información verdadera sobre la cosa a la que se refiere. Como señala José Luis Calvo en su introducción al diálogo, una de las bases que tendría esta teoría naturalista, sería “la creencia irracional en la relación mágica del nombre con la cosa que se da en todas las culturas primitivas”. La creencia en el poder mágico de la palabra⁴⁵

De esta forma, este deseo lo encontramos como punto de partida en *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, un libro que podríamos definir con Esperanza Ortega (Ortega, 2002a, pp. 66-74) como un verdadero tratado de conocimiento religioso de un mundo sólidamente vinculado a su Creador, que lleva al poeta, no a hacerse preguntas esencialista, sino a preguntarse el porqué de su amor, en primer lugar, por las palabras. Un conocimiento religioso profundamente relacionado con el poético, en el que el lenguaje, en franca contradicción con todo lo dicho, es adecuado para acercarse a la verdad. Así caracteriza Pino a la palabra. En primer lugar, es búsqueda:

⁴⁵ Hay que señalar que Sócrates a lo largo del diálogo no toma partido por ninguna de las dos posturas. Se limita a refutar sus puntos débiles sin solucionar el problema.

¡Palabra que buscas con tu esforzado movimiento lo que el
vientecillo en la hoja,
toque celeste, *presencia del más allá*.
emoción temblorosa ante lo más invisible que esperanza!

(Pino, 1990a, vol. II, p.120) [Las cursivas son nuestras]

La palabra aquí sería considerada como una aspiración a ese toque celeste. Un deseo *de ir más allá*, que no se quedaría en la búsqueda sino que la llevaría a buen fin revelando la verdad esencial. A través de las palabras seríamos capaces de ver a Dios. La mágica relación entre palabra y cosa es un hecho:

¡Arcos por donde vea a Dios!
Balconadas hacia Dios: palabras
Hacia el horizonte se abren;
aquel límite rompen para nuestra esperanza;
el cielo o el infierno, según su intención, *aparecen*;
balconadas de luz o de tiniebla;
arcos;

aire que me acerca a la claridad de lo deseado; [...]

(Pino, 1990a, vol. II, p. 121) [Las cursivas son
nuestras]

Según este fragmento, habrá un profundo nexos entre la palabra y la cosa que nombra, un nexos tan fuerte que la palabra, tal y como hemos subrayado, tendrá el poder de hacer aparecer la cosa ante nuestros ojos. Una concepción motivada del lenguaje que se subraya aún más si nos fijamos en un conocido poema de Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza* con el que creemos que este fragmento revela una clara relación intertextual. Veamos la primera estrofa:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
¡Pararrayos celestes
que resistís a las duras tempestades
como crestas escuetas
como picos agrestes
rompeolas de eternidades”.

(Darío, 2008, p. 36)

En palabras de Ricardo Gullón (1967, p. 376), se trataría de un poema en el que Rubén Darío da cuenta de la misión trascendente del poeta. Una relación que tendría como consecuencia en su ulterior desarrollo la enunciación de una especie de aristocratismo moral que pondría al poeta por encima del resto de los miembros de la sociedad. Es cierto que esta relación de intertextualidad que hemos establecido se basa sobre todo en el paralelismo sintáctico entre dos versos. Sin embargo, estos dos textos también tienen en común la idea romántica del poeta como un ser superior, elegido, que tiene un trato con la verdad que está vedado al resto de los mortales. En el caso de Pino, es la palabra poética la que, venciendo cualquier barrera de tipo convencionalista, mantiene una especial relación con la verdad a través del tratamiento a la que la somete el poeta. Y la palabra que descubre el poeta es siempre suficiente. Veamos otro ejemplo de *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*. La palabra es un ánfora a la cual:

Se la golpea y su sonido permanece en el aire, nítido.
Aire y sonido se conocen, se abrazan, se repiten;
son el entendimiento, el ánfora.

(Pino, 1990a, vol. II, p.118)

La dicotomía significado / significante creemos que aparece de forma bastante clara. Ahora bien, vayamos a lo que nos interesa, ¿cuál es el origen de este ánfora que sirve para comunicarse y que acoge al significado? Pino parte de

la hipótesis de que el significante, es decir, la “pura forma musical”, el sonido, es el alma del ánfora y que su origen es noble:

¿Fue moldeada por la voluntad del sabio, por la pareja en amor,
por la media voz de los poetas en el verso,
por el quejido?

(Pino, 1990a, vol. II, p. 118)

El poeta no responde a cuál es exactamente el origen de la palabra. Lo que sí da a entender al lector es que hay una motivación evidente entre el significante y la realidad y proporciona ejemplos de ello:

Desde el río hacia el pueblo, mujeres.
Sujeta por la alegría del brazo desnudo en la curva de su cadera...
Escucha, mírala, situando su música,
Su calidad en la tarde,
Nuevamente el ánfora:
ALMOFÍA.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 119)

La almofía, según el DRAE, sería una jofaina. Es decir, una “vasija en forma de taza, de gran diámetro y poca profundidad que sirve principalmente para lavarse la cara y las manos”. Su sonido inspiraría la alegría de las mujeres que vuelven al río con jofainas apoyadas sobre la cadera. Pino aquí estaría estableciendo lo que Schaeffer (1999) define como motivación vertical del signo lingüístico. Habría una relación fundamental entre los sonidos del significante “el ánfora” y la realidad. Los sonidos, en cierto sentido, imitarían a la realidad. Qué duda cabe que aquí nos encontramos con la llamada *falacia de la encarnación*, en la que profundizaremos más adelante.

Baste por ahora con señalar que no existe una relación objetiva entre los sonidos de la palabra final y el paisaje descrito en los versos anteriores. Lo que hay es un bien elaborado artificio retórico. En primer lugar, el poeta no nos puede presentar el paisaje que se oculta dentro de la *almofía* si no es a través de la mediación de ese mismo lenguaje del que forma parte la “*almofía*”, y para eso tiene que establecer un contraste entre la descripción del paisaje y la palabra final. Esta descripción del paisaje debe ser lo más transparente posible para que el lector no preste atención a la materialidad de las palabras, sino a lo que dicen. La atención a la materia fonética debe centrarse siempre en la última palabra. La estrategia de Pino está clara: la primera diferencia –no tan afortunada, desde nuestro punto de vista- que se establece entre la descripción y la palabra es la grafía. El otro contraste viene dado por la etimología. Qué mejor modo de establecer la diferencia entre una palabra y el resto del lenguaje que seleccionar una de etimología árabe –una palabra que destaca del resto del corpus latino del español pero que, sin embargo, es patrimonial- y de uso bastante limitado, no conocido por todos los lectores.

Al presentar de esta manera el misterio, el lector no podrá hacer otra cosa que asociar la transparencia del paisaje descrito a la opacidad de la palabra. Y cual será su sorpresa al consultar el diccionario –como fue nuestro caso- y descubrir que el significado tiene mucho que ver con la descripción dada. El sonido exótico de la palabra hará el resto y el mago habrá hecho creer al auditorio que realmente las palabras están relacionadas con lo que representan.

En este sentido, discrepamos con la interpretación que Ortega propone del estatus de la palabra poética en *Vida de San Pedro Regalado* (Ortega, 2002a, p. 67-72). En los fragmentos que hemos analizado, el concepto de idioma de Pino no tendría que ver con la palabra del místico, con el conocimiento poético tal y como lo propone José Ángel Valente, al que se hace referencia con una cita, a mi juicio, apresurada. Desde nuestro punto de vista, no nos encontraríamos ante “esa tensión máxima entre contenido indecible y significante” en la que la experiencia de lo indecible buscaría en el lenguaje una precaria demora que pondría al mismo en tensión máxima con sus propios límites (Valente, 2010, p. 86-88). En estos

pasajes de *Vida de San Pedro Regalado*, sueño el lenguaje es suficiente para dar una respuesta satisfactoria a la pregunta planteada por el poeta al principio del libro. De hecho, la labor del poeta en este libro a la hora de analizar el español es descubrir la unión estable entre palabras y cosas. Y no llenar los significantes con la inefabilidad a través de un lenguaje poético que siempre discurre relajado y pocas veces entra en tensión con sus propios límites. Veremos las ocasiones en las que esto tiene lugar en el apartado en el que analizaremos la fragmentariedad en la obra de Francisco Pino.

En lo que se refiere a la elección de palabras de etimología árabe como “reivindicación de la cultura musulmana en España” (Ortega, 2002a, p. 71) creemos que es una posibilidad que se puede tener en cuenta, aunque es indudable que el “exotismo” (nótese las comillas, porque estamos hablando de palabras patrimoniales) de dicha etimología tiene una función retórica innegable.

Esta idea del lenguaje motivado tuvo cierto éxito en las poéticas contemporáneas y no solamente en ellas, sino también en la teoría lingüística del siglo XX. Así, Fonagy (citado en Schaeffer, 1999, p. 61) defiende una especie de valor universal del simbolismo de los sonidos. Transcribimos una cita porque más adelante nos resultará útil:

En el uso corriente y cotidiano del lenguaje nos servimos de las palabras como signos convencionales, sin prestar la menor atención a los movimientos de los órganos de fonación, a la pronunciación de los sonidos, i o r [...] El poeta, el trovador, el fabricante de tropos, retorna por un instante a un estadio anterior al lenguaje [...] esto es, al sujeto no hablante. (citado en Schaeffer, 1999, p. 62)

Lo mismo ocurre con Jakobson, que, en su tesis de la proyección del eje paradigmático del lenguaje sobre el eje sintagmático, ya había defendido una motivación horizontal en el texto poético. En un artículo titulado “En busca de una esencia del lenguaje” justifica una correspondencia entre significante y realidad basada en motivaciones tan peregrinas como el aumento de “longitud” de

comparativos y superlativos en ciertas lenguas indoeuropeas. Tanto Fonagy como Jakobson coinciden en que el punto donde mejor se puede ver esta motivación “vertical” del lenguaje es en la poesía. No vamos a entrar ahora en los argumentos que usa Schaeffer para refutar esta tesis, solamente queremos señalar su posible presencia en la obra de Pino.

Terry Eagleton, contrario a cualquier hipótesis de este tipo, considera todo un puro artificio retórico, un engaño que define como *falacia de la encarnación* (2010, pp. 74-80). Se trataría de la ya vista ilusión en la que contenido y forma estarían de acuerdo dentro del poema porque este mismo encarna su significado y las palabras que lo forman están profundamente relacionadas con las cosas que nombran. O en otras palabras, el contenido moral del poema guardaría relaciones objetivas con las palabras que lo forman y con la organización retórica de las mismas. Sin embargo, todo sería falaz porque lenguaje y objeto nombrado serían inconciliables por la sencilla razón de que se trata de dos niveles diferentes de realidad.

Como bien señala George Steiner, no es posible que exista una correspondencia objetiva entre realidad y lenguaje por la sencilla razón de que no hay una lengua perfecta, real, que nos organice la realidad según su esencia última (1981, p. 235). La prueba principal de ello es que de existir ya estaría al alcance de toda la humanidad. Y que defender su existencia dentro de la multiplicidad de idiomas tendría una consecuencia más bien preocupante: la idea de que habría unas lenguas más cercanas a la verdad que otras. Y hablantes que organizan su percepción mejor que otros. Y la labor de los poetas de estas lenguas “más perfectas” sería el redescubrimiento de estos vínculos sagrados.

Pero esta es la postura que Pino adopta en gran parte de su obra, en particular durante la primera etapa, dedicada, como hemos visto, a la creación de mundos estables y a la predicación de valores intemporales. Se nos mostrará un idioma castellano que a través del tamiz de su voz y de sus vivencias adquiere la apariencia de tener un profundo contacto con la realidad. De tal modo que el mismo será el único modo que tendrá el contemplador de ver el presente, el

pasado y el futuro de los objetos que observa, de hacerlos intemporales. Esto será porque idioma y voz que lo pronuncia han crecido, por ejemplo, a la vera de un paisaje con el que guardan un solo vínculo. En otras palabras, solo el castellano podrá nombrar a Castilla como se debe. Veamos:

[...] Ve, cuando yo los llamo por su nombre
mi patria es quien contesta por mis álamos.
Y, ellos, *fundidos a mi voz*, se saben otros.
Porque la voz que los define,
con la esbelta palabra de mi idioma
se fraguó en esta luz y en esta brisa
en corazón distintas y en afán.
Y, así, son estos álamos mis álamos
-pasados, presentes y futuros-
generación inacabable al borde
del río *que ahora nombro con un nombre*
semejante a ellos mismos, que no tiene
límites en el tiempo; y al decirle
oigo en el tiempo el nombre de mi sangre;
[...]
Y,
lo mismo tú, después,
cuando en la tarde, ya sin mí, los nombres,
hijo –y los consideres como tuyos
jirones de tu fe – *me nombrarás*
y has de oírme también –y a nuestros álamos
de los demás
los hallarás distintos!

(Pino, 1990a, vol. I. p. 283) [Las cursivas son nuestras]

La palabra del poeta está en un profundo contacto con el objeto, tanto que es *semejante*. Y esta semejanza roba cualquier viso de temporalidad al lenguaje. Es por eso que en labios del poeta la palabra *no tiene límites en el tiempo*, se hace eterna. En este poema se plantearía una especie de apoteosis del logocentrismo occidental, doctrina que ha guiado nuestra civilización y cuya principal base consiste en afirmar que hay algo en lo que decimos, que efectivamente hay una presencia en nuestro lenguaje (cfr. Romero de Solís, 2000, p. 111ss). Las palabras del poeta serían una especie de ancla intemporal ante la erosión del tiempo: ante la desaparición de los ojos que contemplan los álamos quedarían las palabras del que los mira. En el acto de nombrar estos álamos no existiría esa disociación entre lenguaje y realidad que ha caracterizado la cultura contemporánea (cfr. Steiner, 1997, p. 51ss).

Y este idioma –mi patria es quien contesta por mis álamos- sería depositario de una serie de valores intemporales que se revelarían a través de la voz del poeta. Nada menos que la herderiana identidad expresiva de los pueblos. Es decir, cada pueblo tendría su modo de expresarse, un único idioma, y debe usar ese y no imitar el de los demás, debe predicar su individualidad (cfr. Taylor, 2010, p. 460). El contrato entre palabra y mundo sería más firme que nunca por ser ésta expresión de los valores de la colectividad.

Por otra parte, también es fundamental en este poema el hecho de que esta palabra, pronunciada con el “alma” sea oral y no escrita, aunque se despliegue sobre un folio. Es importante que el vehículo de transmisión de la verdad sea la voz del poeta. Algo típico de la cultura occidental y que podríamos relacionar con las ideas de Jacques Derrida, cuando en *De la gramatología*, al analizar las relaciones que se establecen entre significante y verdad (Derrida, 1998, p.9ss), afirma que el vínculo entre logos y *phoné* nunca fue roto en nuestra cultura desde sus orígenes. De hecho, para Aristóteles la diferencia entre palabra hablada y palabra escrita residiría en que “los sonidos emitidos por la voz (ta en th fvnh) son los símbolos de los estados del alma (payhmata thw cgxhw), y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz” (citado en

Derrida, 1998, p. 9). Habría una profunda relación entre la voz y el alma. Por lo tanto, el alma

productora del primer significante, no se trata de un simple significante entre otros. Significa el “estado de alma” que a su vez refleja o reflexiona las cosas por semejanza natural. Entre el ser y el alma, las cosas y las afecciones, habría una relación de traducción o de significación natural; entre el alma y el logos una relación de simbolización convencional. (Derrida, 1998, p. 9)

En este poema la voz que pronuncia la verdad, que dice el nombre que se identifica con el objeto, es moldeada por la tierra. Sus particularidades hacen que lo que dice sea lo más próximo a la verdad. Porque en Pino, como veremos más abajo, hay una tendencia a considerar el paisaje castellano como el más cercano a la verdad última de las cosas debido a su casi abstracta configuración. Y en este caso parecería que la voz humana nos revela esas esencias.

Si tomamos como válido este punto de vista, el hecho de que, según Friedrich Nietzsche, organicemos nuestra percepción a través de un lenguaje no es un problema ni mucho menos, sino una gran ventaja. Porque este lenguaje verdadero obedecería a la esencia de las cosas. Y, sin palabras, nos encontraríamos ante una realidad amorfa, opaca. La verdad nos vendría dada por el lenguaje y éste dejaría de ser ese muro que nos separa de la verdad, afirmación que hace el mismo Pino en *Sobre la manifestación y el último lenguaje en poesía*. Este mismo estatuto motivado e intemporal da Pino a la palabra en *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*:

[...] estas nos unen a cada ser, a cada cosa en un más allá ennoblecido, lírico,
con virtud de aire donde volar esperanzados,
y, sin ellas,
como sin el aire, cada ser, cada cosa pierde su realidad,
su futuro y el nuestro,
arcos donde lo irremplazable aparece nítido.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 120)

En contradicción con todo lo dicho, la organización del lenguaje sería adecuada para conocer la realidad. Habría una identificación entre ambos órdenes porque dentro de las palabras del poema, de forma misteriosa, habitaría la esencia última de las cosas. Una esencia fija, que llegaría a trascender el devenir histórico. Así es como inicia el poema que hemos citado más arriba:

Si los imperios y su Historia, hacia unas palabras, las nuestras se olvidan
si en ellas desaparecen,
 si éstas son las que, vibrantes en el aire, aún con asombro de los pájaros.
(Pino, 1990a, vol. II, p. 120)

El objetivo es siempre el mismo. Plantear la poesía y el lenguaje poético como depósito de eternidad. Y es a través de este lenguaje como podemos acceder a la verdad. Para Eagleton, esta falacia de la encarnación de la que venimos hablando nace de un proceso, de naturaleza ideológica, de *fenomenalización del lenguaje*, que consistiría en “transferir a la palabra las cualidades del objeto que representa” (Eagleton, 2010, p. 78). De esta forma se unirían dos planos, el del lenguaje y el de la realidad a través de una asociación mágica. Se trata de un proceso que se da continuamente en la obra de Francisco Pino y que nosotros asociamos, como ya hemos mencionado, al deseo del autor de crear la ilusión de mundos estables. Qué duda cabe de que no habrá lugar para la falsedad dentro de lo que dice el poeta si la palabra deja de ser tal y se convierte no solo en la realidad percibida, sino en su esencia más profunda. Se trataría un modo de convencer al lector de que lo que se dice en ese poema es *verdad*, una verdad que las mismas palabras llevan dentro:

NO SABER

Primero fue lo limpio del paisaje
-así como es el aire la tierra castellana-
y luego fue el amor a la entraña de un nombre
-sentimiento de estar en un azul ¿de patria?-
y por último Tú, Dios mío. *Tú que juntas*
el nombre de esta tierra al tuyo en la mañana.
Con tu llegar llegó la exaltación completa.
Pisuerga. Padre nuestro... Y después ¡respirar!
e ignorar si al pulmón penetra Dios o España.
(Pino, 1990a, vol. I, p. 359) [Las cursivas son nuestras]

Amar el referente, para el poeta, significa amar “la entraña de este nombre”. Es decir, dentro de la palabra habitaría la misma realidad. Y esto tiene su confirmación en los versos quinto y sexto. Porque no es Dios quien se junta a Castilla, sino que son sus *nombres* los que se mezclan entre sí como si en su interior habitaran las cosas que nombran. Nos encontramos con la identificación de la desnudez del paisaje castellano con la trascendencia. Y esto hay que decirlo de tal modo que el lector tenga la sensación de que en el poema se está diciendo la verdad. Para crear mundos estables, se predica una relación “objetiva” entre palabra y referente que en el fondo sería un efecto poético, un fingimiento retórico. Qué duda cabe que nos encontraríamos ante un artificio usado con vistas a confirmar una concepción esencialista del fenómeno poético cuyo objetivo último sería la revelación de la verdad última de las cosas. De este modo, no nos resulta sorprendente que en *Pet. Poema*, libro que nos parece fundamental para entender las relaciones de Pino con el lenguaje porque siendo vehículo de denuncia del lenguaje brutalizado de la sociedad contemporánea, cifra la salvación del mismo en la pertenencia de la palabra a un ritual, a un ámbito religioso que, en cierto sentido, la purificaría. Aquí la palabra motivada se convertiría en fabulosa

mitología de ese lenguaje brutalizado por la sociedad capitalista al que nos hemos referido anteriormente:

*Oh nombres
de púrpura y de nieve;
escarpados, cimeros, libres nombres,
ofreciéndose eternos en el tiempo [...]
¡Oh, nombres que poseen como aroma
profundidad de fe,
que tienen como carne
pozos de sacrificio! [...]
[...]Nombres clarísimos
que nos obligan a mirar la tierra
como el cielo la mira, con la fértil
mirada de la luz. ¡Oh nombres vivos!*

(Pino, 1990a, vol. II, p. 236) [Las cursivas son nuestras]

En este fragmento, la primera estrategia utilizada para mostrar la verdad que habita en estos nombres consiste en otorgarles materialidad a través de los epítetos “escarpados”, “cimeros”, “libres”. Los nombres existen, no son figuraciones abstractas porque tienen aroma, porque tienen una carne construida con metáforas. Y se asocian a objetos de fuerte materialidad. La materia de estos nombres es hermosa porque comparte características con su referente. Pronunciar el nombre es invocar mágicamente al referente porque está en el mundo como lo nombrado, llevando la misma vida, con las mismas características.

No es difícil relacionar esta motivación entre idioma y referentes a través de la palabra inspirada por la religión con la tradición de misticismo lingüístico de Occidente que afirma la existencia de una lengua originaria o *Ur-Sprache* que discurre escondida bajo la epidermis de la multiplicidad lingüística. Se trataría de la palabra esencial del Creador. Estaría tan firmemente ligada al objeto nombrado que bastaría con pronunciar su nombre para convocarlo (Steiner, 1980, pp. 78-79).

Para Pino, una de las misiones del poeta será su recuperación. La poesía sería una forma de sacarla a flote del fondo enfangado del lenguaje cotidiano. Y este descubrimiento mitológico tendrá muchos rostros en el vallisoletano. Uno de los más destacables se dará en *Pet, poema*: los nombres cristianos servirán para conducirnos a ese nombre inalcanzable del Creador. Y el nombre será el punto en el que ser y devenir se dan la mano. Así ocurre en uno de los poemas claves del libro, *Soliloquio de Pet o del alma contemplándose*, en donde el alma ve su eternidad reflejada sobre las aguas móviles de un río, algo que sucederá también en *Vida de San Pedro Regalado, sueño*:

¡Oh qué imposible soledad! ¡Me miro
reflejada en el agua,
y al mirarme contemplo
cuanto se fue de mí en mí ahora mismo!
Como el agua es el tiempo
lírico espacio con un fondo huyente
donde lo reflejado queda incólume.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 239) [Las cursivas son nuestras]

Lo que nos interesa por el momento es que uno de los medios de acceso a la verdad que se presentan al alma reflejada es la recuperación del lenguaje esencial de la creación, lenguaje que servirá para introducir otro de los tópicos preferidos de Pino: el romántico desmantelamiento de una individualidad que acaba por fundirse con una naturaleza que habitaba en su interior. Así aparece el idioma divino:

El espacio y el tiempo
se juntan en un salmo
cuyo verso es Su Nombre. Todo
conmigo está, lo sé. Y, entonces,
si todo está conmigo

si emisión soy de voz solo hacia un Nombre
que siento, que comprendo y me enriquece
¿por qué de soledad, di, me convido?

(Pino, 1990a, vol. II, p. 241)

La referencia al nombre divino como contenedor de toda la creación nos recuerda en cierto modo la tradición cabalística que da al mundo el estatuto de texto sagrado. El nombre de Dios daría al hombre la posibilidad de retomar la unidad esencial que mantenía con los demás seres creados antes de la caída. Así, en palabras de George Steiner, según esta teosofía hebrea: “Elohim, el nombre de Dios, une Mi el sujeto oculto a Eloh, el objeto oculto. La disociación de sujeto y objeto es la debilidad que aqueja al mundo temporal. Solo el nombre de Dios contiene la promesa de la unidad final, la seguridad de que el hombre se librerá de la dialéctica de la historia” (Steiner, 1980, p. 82).

No sabríamos cifrar el trato que tenía Pino con la mística judía y por eso preferimos buscar también otros antecedentes más cercanos a este deseo de unidad que, entre otras cosas, se materializa en el lenguaje. Las coordenadas de esta fusión con el objeto, para nosotros, se encontrarían en el movimiento Romántico. Y creemos que las hipotéticas lecturas de Pino de estas tradiciones antiquísimas estarían filtradas por una tradición que concibe la poesía como el único modo posible de acceso a la verdad y al sueño como el camino más indicado. Creemos que estas ideas están perfectamente resumidas en las siguientes palabras de Novalis transcritas por Jorge Guillén:

Realmente el mundo espiritual está ya abierto para nosotros, ya es visible. Si cobrásemos de repente la elasticidad necesaria veríamos que estamos en medio de ese mundo. Mayor o menos elasticidad nos procuran los sueños: “Entonces nuestra alma penetra dentro del objeto, transformándose en ese objeto [...]¿Y qué es la poesía? –concluye Novalis en otro fragmento y con el poeta sus contemporáneos- sino la representación del alma”. (Guillén, 1999, pp. 361-362)

Qué duda cabe, tal y como señala Terry Eagleton (2010, p. 75), que bajo esta concepción de la palabra poética se ocultaría, paradójicamente, una profunda desconfianza hacia el lenguaje: las palabras solo tendrían valor como tales cuanto más se alejan de sí mismas y se acercan a la de las cosas que nombran. Si nos fijamos bien, todo el andamiaje retórico de los fragmentos analizados consiste en anular en la medida de lo posible la condición de palabra para otorgarle el estatuto de cosa. Desde nuestro punto de vista, esta es la idea que también subyace en el poema inaugural de *Este sitio*:

Como este sitio para que esa luz –en beneficio del Bienestar- conduzca al amor, redúcese a unos límites, a unos nombres propios en los que se rompe el sentimiento ilimitadamente –Duero, Pisuerga, Tordesillas, Simancas, Fuensaldaña- así, para ti, con nombre propios, limitada, ilimitada, rota, mi palabra, Poesía. (Pino, 1990a, vol. I, p. 269)

No es difícil deducir que los nombres propios no tendrían valor alguno para el poeta si no fuera por la existencia de los referentes y que es una estrategia poética particularmente afortunada reducir la extensión del paisaje a una sola palabra. Si conseguimos que el lector identifique una sola palabra con una serie de características a través de la ilusión de que están realmente en dicha palabra, el *efecto de verdad* tendrá lugar en el poema. Eso es lo que ocurre con un simple saludo dentro del campo, en un poema en el que parece que palabra y paisaje se funden en su totalidad. El objetivo es siempre el mismo:

[...]

Las “buenas tardes” como basamento
del hermoso paisaje; nobles manos
donde descansan pinos, chopos, tesos,
sin pesantez, *apenas suspirados*.

[...]

Las “buenas tardes” que, en la tarde, claras
sondean el paisaje con su son
y con paz, en el tiempo, le taladran...
¡De ellas, poroso, transparenta a Dios!
(Pino, 1990a, vol. I, pp. 283-284) [Las cursivas son
nuestras]

Este poema es particularmente útil no solo por el tratamiento que recibe el saludo, que se transforma en una especie de palabra mágica que sirve como soporte al paisaje contemplado. Dentro de un simple saludo se oculta la esencia última de las cosas. Y por si no fuera poco, estas dos palabras, como si de un conjuro mágico se tratara, se transforman en un instrumento de conocimiento que “taladra” el paisaje castellano para descubrirnos la esencial verdad que esconde.

Este poema además nos sirve para entender dos aspectos particularmente importantes en la obra de Francisco Pino: uno de ellos sería un uso interactivo, desrealizador, de la metáfora. Pues al identificar la esencia del paisaje con dos palabras ocurre lo inevitable: los objetos quedan en tensión con las palabras con las que se los identifica y pierden su materia, adquiriendo en cambio la cualidad de sus palabras. Pasan de ser una naturaleza presente, opaca, pesada, a transformarse en una naturaleza suspirada. Y el otro aspecto fundamental muy relacionado con este es la condición del paisaje en Pino como mero velo, como cristal traslúcido que nuestra vista debe atravesar para llegar a las verdades últimas. A través de un proceso de materialización y abstracción, en parte de la obra del poeta vallisoletano tiene lugar una desmaterialización de los objetos que forman el paisaje, una reducción a sus características esenciales en el intento de robarles su opacidad, de transformarlos en prismas “de invisibilidad” sanjuanescas a través de los cuales se revela la verdad. Profundizaremos en este aspecto en un capítulo dedicado solo a la visión del paisaje.

En resumen, podemos decir que esta ficción del lenguaje motivado, de la palabra que pierde su condición hasta convertirse en la cosa que nombra, está profundamente relacionada con estatuto que ha asumido el poeta desde el romanticismo, que lo convierte en portavoz de una revelación de gran significación moral (Cfr. Taylor, 2010, p. 514ss; Raymond, 1983), y la progresiva ocupación del lugar que la religión deja vacío durante la edad contemporánea por parte de la poesía. Es por eso que no nos sorprende todo este esfuerzo retórico por asociar las palabras a las cosas para demostrar que la lengua de la poesía está estrechamente conectada con la verdad, haciendo de este modo la ficción de eliminar las inevitables ambigüedades que subyacen en las palabras. Esta es la idea de la misión del poeta que aparece en los segmentos de la obra de Francisco Pino en los que el poeta apuesta por la creación de mundos estables. Y, en este caso, esa será la función de la poesía.

Cuando el poeta pase a su etapa más experimental, a partir de finales de los años sesenta, esta fe mitológica en las posibilidades del lenguaje se nos presentará con ropajes diferentes. Y esta diferencia residirá en que de la afirmación que crea mundos estables se pasará a una concepción del poema como laboratorio en el que el poeta descubre la secreta motivación del idioma o, al menos, finge que existe con unos fines extraliterarios bien precisos. Así, por un lado, se tratará de trascender una siempre presente poética del silencio a través de la experimentación. Esto tendrá como consecuencia la búsqueda de una fonología motivada y la práctica del poema permutatorio. Y, por otro lado, se jugará con el lenguaje insuficiente en la práctica poética ligada al concretismo para dar al lector la *sensación* de que existe una motivación oculta entre lengua, escritura y sociedad.

Así, a continuación pasaremos a este primer tema que puede servir muy bien para enlazar la poética del lenguaje motivado con la poética del silencio. Se trata de una interesante lectura de la ya citada concepción de la poesía como búsqueda religiosa de ese primer y armonioso lenguaje que pudiera servir al hombre como instrumento infalible en el descubrimiento de la verdad última de las cosas: la búsqueda de una motivación en los sonidos del lenguaje. Y el guía al

que seguiremos en nuestra investigación será Juan Eduardo Cirlot. El barcelonés, en su artículo “Estructuralismo y permutación analógica” (Cirlot, 1990, pp. 298-299), parte de la idea de la existencia de una serie de “estructuras universales de la mente” y, tomando como referencia a Levi-Strauss, postula la condición del lenguaje como entidad autónoma y -lo que más nos interesa aquí- la existencia de un significado psicológico propio de los fonemas. Es decir, de una motivación que si bien “no es su cualidad descriptiva, sí es su cualidad evocativa o *poética*” (Cirlot, 1990, p. 298) [Las cursivas son nuestras].

En la entrada “Simbolismo fonético” de su *Diccionario de Símbolos* (Cirlot, 2002, pp. 412-417), Cirlot profundiza aún más en este concepto desde los primeros planteamientos románticos con Herder hasta la enunciación de una auténtica teoría de las correspondencias, basada en el pensamiento analógico, entre diferentes planos de la realidad, uno de los cuales sería el fonético. Para ello tomaría como referencia la obra de Schneider *El origen musical de los animales símbolos en la pintura y escultura antiguas*. Una idea de este artículo que nos resulta particularmente sugestiva para entender a Pino es la enunciación – muy relacionada con el planteamiento de este pensamiento analógico- de la existencia, aún en el plano de la hipótesis, de un “idioma originario” que habría caído, que se habría degenerado debido a “las servidumbres de lo utilitario”. Y los símbolos, los significados que encontramos en los fonemas, serían los restos de este idioma que era capaz de establecer relaciones específicas con sus referentes (cfr. Cirlot, 2002, p. 413). Para terminar, Cirlot en su artículo “Contra Mallarmé” condensa así esta búsqueda de la verdad a través del sonido: “Yendo más lejos yo diría que no las palabras sino los fonemas articulados son los que crea la poesía” y plantea la existencia de un mundo espiritual “expresado con palabras cuyos fonemas corresponden a lo que se dice” (Cirlot, 1996, pp. 136-137). La poesía más experimental de Francisco Pino no será ajena a esta tentación motivadora.

En *Antisalmonos*, un libro perteneciente a la segunda fase de su poesía, *Crisis*, la más experimental, Pino intenta la creación de un lenguaje fonéticamente motivado. Así en los últimos poemas inventa un nuevo sistema fonológico que bautiza como el “lenguaje del sueño”, siendo el Sueño ese espacio donde

acontece la verdad. Pues bien, así nos presenta el poeta la fonética de ese idioma de la verdadera realidad:

Las ramas de los álamos bajo la luz de la luna, hacen desaparecer las consonantes e impera el rumor de la r, la suavidad honda de la v, la soñada d, la k que retrasa la llegada del sueño y la y que le hace dulce e impersonal. Entre el pequeño movimiento de las hojas sin color y la luz que, difícilmente, las recorta *aparece otro idioma* coruscante. Y a este idioma del sueño me refiero. A éste, *poético*. Apenas... (Pino, 1990a, vol. III, p.284) [Las cursivas son nuestras]

Y a continuación enumera una serie de equivalencias entre los fonemas de nuestra realidad y los fonemas del Sueño. Las conclusiones a las que nos lleva esta praxis poética son varias: en primer lugar, estamos postulando la realidad de nuestros sentidos, la realidad de nuestra vigilia como falsa, accesoria. En el Sueño se encontraría la verdadera realidad, la poética. Y esta realidad tendría un idioma propio que se corresponde unívocamente con ella, el idioma de la verdad, que solo puede ser evocado con la combinación de ciertos sonidos. Serían los fonemas mismos los que nos descubrirían una verdad poética que solo podría ser captada de forma irracional⁴⁶. Veamos un ejemplo:

⁴⁶ No se haría uso entonces de la jitanjáfora, es decir, de un enunciado lingüístico de palabras inventadas que no tienen significado por sí mismas, aunque así parecerá a primera vista. Carlos Bousoño en *El irracionalismo poético*, (pp. 41-47) niega con firmeza que estas figuras puedan tener significado por sí mismas, sin tener ningún apoyo conceptual que oriente la interpretación del texto poético. Es decir, niega la premisa que estamos estado planteando hasta ahora: la existencia de un simbolismo fonético prelingüístico que el poeta sacaría a la luz. Por eso mismo, este texto tampoco concordaría con lo que llama Túa Blesa “texto hápax”, visto que la función de los cambios fonéticos que incluye Pino no sería tanto eliminar la relación significante y significado sino fortalecerla.

ANTISALMO 65

1. Okkod' krrarod' d'erer'od'
D'erer'od okkod' krrarod'
2. ai ddovverddod' rovioid'od'
ravid'od' ddorverddod' ai
3. ia ke ad'i vve vviraidd' vviraidd' vve arr vver'od'
Okkod' krrarod' okkod' d'erer'od'
4. rra rrur'a ed'da ariva
Devakko

(Pino, 1990a, vol. III, p. 284)

Estos sonidos nos tendrían que llevar de forma irracional al contenido de este poema “traducido” a nuestro idioma. Pero si lo traducimos, nos daremos cuenta que el juego es mucho más complejo de lo que imaginábamos. Veamos a continuación en qué se convierte este Antisalmo una vez que hemos aplicado la clave que nos brinda el poeta “para aquellos que les interese más el peso que el vuelo” (Pino, 1990a, vol. III, p. 284). El resultado es sorprendente:

ANTISALMO 65

1. Ojos claros serenos
Serenos ojos claros
2. ay tormentos rabiosos
rabiosos tormentos ay

3. ya que así me miráis miradme al menos

Ojos claros ojos serenos

4. la luna está arriba

debajo.

Nos encontramos con una reescritura del conocidísimo madrigal de Gutierre de Cetina, “Ojos claros, serenos”. La pregunta salta enseguida: ¿qué significa esta reelaboración? ¿cómo interpretamos el lenguaje del sueño? En primer lugar, como ya hemos dicho, la intención del autor sería modificar los significantes que remiten a significados para percibir la esencia poética, aclarar ese *significado profundo* que se oculta en el poema de Gutierre de Cetina. Para ello, utilizará la “fonética del sueño”.

En segundo lugar, este antisalmo es en realidad un poema permutatorio. Pino juega, ordena y desordena las palabras de Gutierre de Cetina que previamente había ocultado. Crea nuevas combinaciones bajo el fundamento objetivo del modelo que le aporta el poeta renacentista. También creemos que aquí se podría individualizar una relación entre la *praxis* poética de Francisco Pino y la de Juan Eduardo Cirlot.

Jorge Berenguer Martín (2007, pp. 69-81) señala que la práctica permutatoria en Cirlot es fundamental en la segunda etapa de su poesía y está basada sobre cuatro fundamentos: una personal teoría simbólica, la influencia de la música dodecafónica de Arnold Schönberg, la mística hebrea⁴⁷ y una personal interpretación de los hallazgos de la lingüística estructuralista.

Esta teoría simbólica⁴⁸ tendría como fundamento la existencia de un ritmo común que da unidad a todos los elementos del universo. El poeta, el artista,

⁴⁷ Véase Parra, pp. 95-103

⁴⁸ En la teoría de Cirlot resulta de capital influencia el libro *El origen musical de los animales símbolos en la pintura y la escultura griegas* de Marius Schneider. Para la lectura que hace Cirlot del mismo, véase, en la introducción a su *Diccionario de Símbolos*, el epígrafe dedicado a este autor (Cirlot, 2002, pp. 38-39). Como señala Berenguer, “si hablamos de poesía permutatoria, el uso del principio analógico no es fortuito ni actúa al azar, sino que forma un sistema serial de correlaciones entre piezas léxicas que aparentemente no están relacionadas” (2007, p. 73). Porque,

exploraría las posibilidades de expresión de este ritmo y de estas relaciones a través de un conocimiento analógico. Es decir, a través del establecimiento de relaciones “simbólicas” entre los diferentes planos de la realidad. La permutación tendría como fin último expresar el ritmo del cosmos que a la postre conjugaría de forma armoniosa todos sus elementos.

A continuación Cirlot plantea la relación entre estructuralismo y permutación en los siguiente términos: resumiendo mucho, el poeta barcelonés parte de la idea de Saussure de que la lengua es un sistema y que cada uno de los elementos de este sistema solo puede tener significación en relación con los demás (cfr. Berenguer, 2007, p. 80). De este modo, en un poema permutatorio, como el que acabamos de ver de Francisco Pino, cada uno de los elementos lingüísticos expresaría una cosa diferente según se cambiaran de lugar y se pusieran en contraste con otros. Así, a través de este intercambio incesante sería posible percibir el ritmo cósmico del que ya hemos hablado. Un buen ejemplo de esto sería también el *Homenaje a Bécquer* del mismo Cirlot.

No viene mal aquí recordar la reflexión que hace Umberto Eco en *La struttura assente* (Eco, 2008a, pp. 303-322) a propósito de la existencia de estas estructuras universales que articulan la mente humana y la aplicación de su descubrimiento al arte por parte de los artistas. El semiótico italiano considera que nos encontramos ante una ontologización del estructuralismo. En sus palabras, la estructura pasa de ser un método de trabajo a ser una esencia realmente existente que tanto el artista como el estudioso intentan descubrir, como es el caso de Cirlot. Sin embargo, la contradicción que subyace es profunda porque el trabajo del estudioso consistiría en fijar esta estructura objetiva a través del análisis de los lenguajes existentes mientras que el del artista sería el contrario: el de socavar los fundamentos de estas estructuras a la búsqueda de nuevos modos de expresión. Entonces la situación sería de lo más paradójico: sobre todo, en el caso del artista, del músico permutatorio que Eco toma como referencia, ya que a través de la destrucción de lo existente buscaría una estructura que el semiótico italiano,

para Cirlot, “ninguna forma de realidad es independiente, todo *se relaciona de algún modo*” (Cirlot, 2002, p. 42).

tomando como referencia a Lacan y a los posestructuralistas, acaba por considerar inaprensible, incognoscible.

Ni que decir tiene que esta concepción de la poesía está asimismo muy relacionada con el cuestionamiento de la poesía como discurso que refleja una intimidad, un yo. Al aplicarse patrones seriales, serían las mismas palabras las que a través de la combinación se van descubriendo a sí mismas en sus relaciones con las demás. Como bien señala, Jaime D. Parra, “el resultado es una poesía autónoma, en donde son las formas quienes generan los contenidos, pudiéndose hablar así de poesía generativa” (Parra, 2001, pp. 98-99).

En lo que se refiere a la influencia musical, el poeta barcelonés, de nuevo en su artículo “Estructuralismo y permutación analógica”, compara la labor del poeta permutatorio a la del músico serial. Así, la permutación de elementos de una frase dada tendría como consecuencia “aplicar al lenguaje hablado procedimientos musicales como el de la variación” (Cirlot, 1990, p. 299). En este sentido, Cirlot (y Francisco Pino en este poema) aplicaría la doble premisa del lenguaje poético motivado que ya hemos presentado antes: la suficiencia de la lengua que se concretaría en la “significación psicológica del fonema”. Al transformar la creación de otro en un modelo transformaríamos en cierto sentido el lenguaje en música y percibiríamos el poema de una forma irracional.⁴⁹ Nos encontraríamos con un lenguaje que aspira a evocar algo sin significar y que, a través de la combinación, sueña con provocar un efecto similar al de la música dodecafónica.

Y Pino no sería ajeno a la tentación de la música de las esferas, a la búsqueda de ese ritmo mítico por sí mismo, renunciando incluso a una palabra que a la postre le serviría como simple vestidura. Así ocurre en este poema de *Textos económicos*.

⁴⁹ En este sentido, como señala Felipe Muriel Durán (2001, p. 334. n.824), dentro del ámbito del siglo XX habría que recordar la experiencia de Max Bense cuando planteó todas las combinaciones posibles que se podían obtener a partir de las palabras que formaban un fragmento de *El Castillo* de Franz Kafka, o la llamada *poesía factorial* del grupo OULIPO.

4. LÍRICA QUE SE VUELVE ECONÓMICA

’ ’ ’ ’ ’

.

’ ’ ’ ’ ’

;

’ ’ ’

.

Repítase indefinidamente hasta que como el cosmos
tenga las mismas pausas.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 84)

Se trata, en palabras de Fernández Serrato, un poema propuesta (2003, pp. 177-178). Es decir, no un poema propiamente dicho sino una especie de potencialidad que sugiere al lector la realización de una serie de acciones que son necesarias para que acontezca. Sería un modo de abrir la sensación poética, la manifestación poética, a cualquier persona. El poema no estaría encerrado en los signos de puntuación, sino el ritmo que el lector les debería imprimir. Por tanto, sería una obra esencialmente inacabada que necesitaría de la colaboración del que la lee para su realización. En el fondo, este lector debería llenar los huecos con su vida, con el aire que respira y que va de la mano de ese ritmo común a todas las cosas.

Nos encontraríamos con el despojamiento máximo, con la mayor limpieza posible de la palabra poética, de la experiencia poética, que queda reducida a puro ritmo, pero no a un ritmo vacío, sino al ritmo universal,

reconocido explícitamente en la nota que acompaña a esta propuesta. Este resultado sería la lógica consecuencia de llevar hasta el extremo esta teoría cirlotiana de la manifestación artística como reflejo de la armonía universal. No vemos las palabras, no vemos los significados, solamente el ritmo que los atraviesa. Y sería también desde este punto de vista un retorno a la inocencia, porque como señala Cirlot citando a Martin Buber, el hombre primitivo “no piensa en la luna que ve todas las noches, pues lo que retiene no es la imagen de un disco luminoso ambulante, ni la de un ser demoniaco asociado a él, sino de inmediato la imagen emotiva, *el fluido lunar que atraviesa los cuerpos*” (Cirlot, 2002, p. 38) [Las cursivas son nuestras]. Evidentemente, se trata de una idea con raíces antiguas que tienen su punto de partida en la afirmación de la música de las esferas de los pitagóricos y pasan por el desesperado deseo de una armonía universal propio del Renacimiento.

Porque la experiencia del ritmo poético, de la repetición del metro, se trataría, tal y como señala Giorgio Agamben, “de un elemento que advierte siempre a quien escucha o repite que el acontecimiento de lenguaje en cuestión ha estado ya y retornará infinitas veces” (Agamben, 1999, p. 121). El verso sería el lugar en el que tiene lugar el eterno retorno del lenguaje, en donde las palabras volverán de nuevo repitiendo los mismos patrones, independientemente de sus significados. Sería, con Octavio Paz, el espacio del tiempo circular en el que el lenguaje sucede una y otra vez. He aquí otra de las razones de la reducción radical del contenido del poema que hemos presentado. Lo importante en poesía muchas veces no es lo que se diga sino ese ritmo que nos conduce a la experiencia de un tiempo circular en donde todo se repite bajo ropajes –o palabras- siempre diferentes y, a la vez, siempre iguales. En palabras de Romero de Solís podríamos decir que “lo que parece ser el resultado, la forma, es el origen del poema, y lo que puede ser el origen, el contenido, es el resultado. La poesía nace del impulso del lenguaje por expresar la música del mundo” (Romero de Solís, 2000, p. 79).

En cuanto a otras interpretaciones que se han dado a este poema, es interesante la que hace Felipe Muriel Durán en su artículo “La neovanguardia poética en España” (Muriel Durán, 2009). Para el crítico cordobés, se estaría

realizando una parodia de la poesía discursiva a la que ha renunciado el autor por ser caduca. Es decir, más que mostrar un ritmo, mostraría un molde que se puede rellenar con palabras vacías sin importar lo que signifiquen. Y, por tanto, la proposición final estaría escrita en clave burlesca porque, para Muriel, no sería proponible la predicación de un ritmo universal por parte de Pino. Nosotros creemos que no es así a pesar del tono amargamente irónico que recorre *Textos económicos*. La cercanía de su poética en esta etapa a la de Cirlot es bastante evidente ,así como a la de autores renacentistas como Fray Luis de León. Asimismo, en su poesía hemos visto como desde los libros publicados en los años 50 aparece siempre este hambre de trascendencia que a la postre reflejaría la proposición del poema. De ser una broma, la de Pino sería amarga. Amarga en el sentido de que el poeta se estaría riendo de sí mismo y del hecho de que la búsqueda que ha emprendido no tenga fin, no le dé frutos.

En resumen, el lenguaje, también desde este punto de vista, sería capaz de expresar relaciones secretas entre los elementos del mundo. Pero, como acabamos de decir, se tratará de una lucha condenada al fracaso. Su único resultado será una palabra en tensión entre su referencia y su pura materialidad. El poeta jamás podrá tomar una decisión. Las palabras nunca significarán puramente y nunca serán puros sonidos. Las palabras nunca serán vías abiertas hacia la verdad pero tampoco conseguirán ser ese puro murmullo ininteligible al que ya hemos hecho referencia. Esta lucha es la poesía. Ni la victoria ni la derrota. Roland Barthes, en su ensayo sobre la onomástica en *A la búsqueda del tiempo perdido* (Barthes, 2005, pp. 172-190), se pregunta si esta voluntad de encontrar una motivación en el lenguaje no se ocultaría detrás de cada acto de escritura, si esta creencia más o menos oculta en la palabra mítica debe ser una condición necesaria para poder ser escritor (Barthes, 2005, p. 189). Una aspiración siempre insatisfecha. Y Pino es plenamente consciente de ello en la fina ironía que se oculta bajo la “lengua del sueño” del Antisalmo 68. La “versión en lenguaje motivado” del mismo sería:

Rrod' ved'ddiad' kor'd'ddruyeror'
rra kkeok' rav'a vvor'iddika

rrad' vv'arovvad' kor'd'ddruyeror'
rra kkeok' rav'a avvada

rrod' vv'oeddad' kor'd'ddruyeror'
rra kkeok' rav'a ke ded'ddruyeror'

rra rrur'a ed'dda ariva
devakko. (Pino, 1990a, vol. III, p. 286)

Una vez hechos los cambios fonéticos pertinentes nos encontramos con un poema que entra en contradicción consigo mismo, con los procedimientos que se han seguido para componerlo: la motivación sintáctica y la exploración de sus posibilidades permutatorias a través del paralelismo:

Los bestias construyeron
la geografía monitica.

Las palomas construyeron
la geografía alada

Los poetas construyeron
la geografía que destruyeron

La luna está arriba
debajo.

Extraña labor final que entrega el poema al poeta. Ya no es el portador de la verdad, el revelador de la esencia de las cosas a través de la palabra. Ya no hay

una belleza secreta escondida en las palabras cotidianas. Aquí la labor es de destrucción, de piqueta. Y de posterior reconstrucción. Al igual que las palomas construyen una geografía inalcanzable con su vuelo y los bestias construyen su propia estupidez. De aquí se deduce que lo que hace el poeta es inesperadamente destruir y volver a construir lo ya derruido. Que es en el fondo lo que se está haciendo en estos Antisalms. Escapar del lenguaje cotidiano a través de la persecución de un imposible simbolismo fonético. El poema no nos dice más, pero nosotros nos atreveríamos a decir que el poeta destruye el lenguaje público, el instrumento que tiene que manejar, y lo vuelve a reconstruir en un idiolecto personal, limpio, que lo acerque más a las cosas, que le dé esa noción de conjuro que espera tener. Sin embargo, su labor está condenada al fracaso.

El segundo aspecto que no podemos dejar de lado al tratar la motivación en la obra de Francisco Pino es su producción más relacionada con esa Poesía Concreta que hizo irrupción en España a partir de 1962 gracias a la incansable labor difusora de Julio Campal y a Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate quienes, a través de la *Revista de Cultura Brasileña*, introdujeron sus principios en nuestro país haciendo publicidad a poetas como el suizo-boliviano Eugen Gomringer o a los brasileños del grupo poético *Noigandres* (Fernández Serrato, 2003, p. 22; Muriel Durán, 2000, pp. 171-176).

Y con el compromiso estará relacionada esta parte del capítulo. Porque nuestra intención es demostrar que, en la línea del concretismo, hay un cierto uso del lenguaje y la escritura por parte del autor vallisoletano en sus vertientes visual, auditiva y semántica, que tiene como intención reproducir a través de las relaciones entre los elementos del poema las que tienen lugar en el mundo extralingüístico. Pero vayamos por partes.

En primer lugar, hay que recordar que uno de los objetivos de la producción concreta es la creación de una “lengua supranacional” a través de la comunión de los elementos visual, vocal y semántico del lenguaje y la escritura, tal como señala Eugen Gomringer en su fundamental conferencia pronunciada en Madrid en 1967. En palabras del poeta suizo-boliviano, en esta lengua “lo que las palabras expresan, (con sus morfemas o sus conexos) en cuanto a su contenido se

refleja en la disposición visual y en su reproducción local” (Gomringer & Döhl, 1968, p. 24). Es decir, más que crear una poesía autotélica propia de la Modernidad con un lenguaje que busca su autonomía con respecto a la realidad, que se aísla de sus posibles contenidos, lo que Gomringer propone es crear un lenguaje que no solo a través del significado de sus palabras sino también a través de su organización en la página en blanco y su lectura en voz alta, de algún modo reproduzca relaciones que se dan en la realidad extralingüística. La consecuencia inevitable es la sensación de *objetividad*, de *realismo absoluto* de este tipo de creación. Así la caracterizan Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, su artículo “Situación de la poesía concreta”, de 1963: “La poesía concreta proclama un realismo total, es decir, la creación de problemas exactos que se resuelven en términos del lenguaje sensible y se pronuncia contra una poesía de expresión subjetiva y hedonística” (Crespo & Bedate, 1963, p. 93).

Y para representar esta objetividad se necesitará una lengua lo más “objetiva” posible, nótese las comillas, y lo más accesible a todos los lectores. De hecho, Crespo en el mismo artículo lee la aparición de palabras pertenecientes a diferentes idiomas ordenadas casi geométricamente en un poema de Gomringer como un modo de elegir en un campo más amplio las palabras en las que la adecuación entre significado y significante fuese más perfecta (Crespo & Bedate, 1963, p. 91).

Cada texto producido con la intención de ser una lengua supranacional debería unirse, en cierto modo, al mundo exterior de la lengua. O como resume perfectamente el filósofo alemán Max Bense, el poema concreto tiene lugar cuando “el texto, parcial o totalmente, identifica su propio mundo con su mundo lingüístico externo o, como también podría decirse, cuando lo que las palabras expresan –con sus morfemas o sus conexos– en cuanto a su contenido, se refleja en la disposición visual y en su reproducción vocal” (citado en García Sánchez, 1973, p. 64). Por esto, la práctica de la poesía concreta durante los años sesenta y setenta va de la mano con una reubicación del lugar del poeta en la sociedad. Tal como dice a propósito el mismo García Sánchez, “la función de la poesía nueva es la de proporcionar a la poesía una función orgánica en la sociedad y de esta

manera determinar de nuevo el lugar del poeta” (citado en Fernández Serrato, 2003, p. 26). De este modo, esta función que ya no será la de expresar una subjetividad diferente a la de los demás, de llegar a ser él mismo a través de la palabra, sino la revelar, desvelar, cómo están objetivamente las cosas a través del supuesto orden objetivo del lenguaje.

Siempre siguiendo a Gomringer (1968), este lenguaje se caracterizaría, en primer lugar, por una reducción del vocabulario y una simplificación de la sintaxis que pasaría a ser entendida “económicamente”. El poema estaría así formado por pocas palabras que se repetirían obsesivamente, que se repetirían distribuidas espacialmente por el blanco de la página y que sufrirían modificaciones de tal forma que el lector tomara conciencia de su sustancia tanto física como semántica y de sus relaciones con la realidad. Tal como apunta Ángel Crespo:

Lo que se pretende es introducir un efecto sinestésico, conmover de un solo golpe todos los sentidos del lector, utilizando para ello cuanta potencia expresiva pueda poseer la palabra, tanto en su significado semántico como en su representación escrita, tanto en su vertiente sonora como en su vertiente gráfica. (Crespo & Bedate, 1963, p. 101)

De aquí se podrá deducir que, para el poeta concreto, la atomización, el empobrecimiento del lenguaje propio de la sociedad capitalista de la segunda mitad del siglo XX, no es ni mucho menos un defecto. Más bien es una ventaja. Para los integrantes de este movimiento, esta simplificación habría llevado en un futuro hipotético de manera inevitable a una nueva lengua, a una Koiné común a todos los seres humanos cuya vanguardia o “núcleo” será el poema concreto (Gomringer & Döhl, 1968, p. 27).

Jesús García Sánchez (1973, p. 63) justifica esta concepción del poema como interpenetración de diferentes lenguajes apoyándose en los escritos de Marshall McLuhan: el hombre ha quemado la etapa de la escritura y se ha adentrado en la época de la imagen, en la del lenguaje no verbal. De la misma

manera que para este filósofo, el advenimiento de la escritura fonética supuso para el hombre un nuevo modo de relacionarse con la realidad con importantes consecuencias: separación de pensamiento y acción, destribalización del ser humano, sustitución de un pensamiento mágico por uno lógico (cfr. McLuhan, 1998). El advenimiento de los nuevos medios de comunicación de masas estaría cambiando nuestra percepción del mundo. Por todo lo dicho, para estos autores la poesía no puede quedarse atrás y por eso debe superar la lectura lineal, simplificarse, integrar diversos lenguajes en su composición, transformarse en un haz de simultaneidades.

Siguiendo la metáfora de McLuhan, el poeta tenía que cambiar la “torre de marfil” por la “torre de control”. La composición de un poema tendría más en común “con el montaje de los telediarios que con el respeto a una forma fija” (Sacerio-Garí, 1984, p. 166). En cierto sentido, desde nuestro punto de vista, en esta estética habría una aceptación implícita de los lenguajes que, para Adorno y Horkheimer, nos propone la industria cultural con el objetivo de eliminar cualquier otra opción y dominarnos a través de un lenguaje empobrecido y una retórica representada como única (cfr. Adorno y Horkheimer, 2009, pp. 168-173). El mismo Francisco Pino en su “Diálogo de Solar y el Autor”, y en contradicción con gran parte de su obra ya analizada, se hará explícitamente eco de esta necesidad de adecuar la poesía a los nuevos lenguajes de la sociedad contemporánea:

En el mundo asombrosamente técnico en el que vivimos inmersos, el poeta tiene que reconocer que su técnica no se halla ni siquiera al nivel medio de las técnicas que le rodean [...] Necesita revolver en la técnica y hallar una que le dé una sensación de vivir en el final de siglo XX. Aquel que ya no es joven, humilde pero sinceramente habrá de coger la piqueta contra sí mismo. Demolerse. (Pino, 1986, p. 61)

En esta cita se funden la idea de una poesía en busca de nuevos lenguajes que la permitan seguir el paso de los nuevos tiempos, con otra que es la

caracterización de la misma como *antidiscurso*. Es decir, como crítica radical a cualquier discurso establecido, incluso aquel romántico que la caracterizaba como expresión única de la subjetividad del poeta.

Esta interacción de diferentes lenguajes a través de la simplificación tendrá como consecuencia que esta poesía se caracterizará por su instantaneidad, por la capacidad del lector de asimilar en poco tiempo un haz de relaciones aparentemente objetivas presentadas a través de la comunión de los diferentes aspectos del lenguaje y la escritura. La epifanía del poema residirá no tanto lo que dicen las palabras sino en las relaciones que se establecen entre ellas en la página en blanco, en las diferencias o similitudes fonéticas que hay entre las mismas o en el contraste producido por la labor del poeta en su presentación.

Para nosotros, de nuevo subyace a este sueño vanguardista la larga tradición de búsqueda de una lengua, de un código de comunicación universal en el que no haya espacio para la ambigüedad, en el sueño de la sociedad occidental de crear un lenguaje en el que la esfera pública y la individualidad se conjuguen en armonía (Steiner, 1980, p. 209ss). Hay evidentes analogías con la búsqueda durante los siglos XVII y XVIII de una interlingua que, entre otras cosas, “proporcionara un conjunto de *símbolos simplificados* y rigurosos capaces de expresar el saber existente y potencial” (Steiner, 1980, p. 210) [Las cursivas son nuestras] y que, por otro lado, nos ofreciera “una semántica universal verdadera que demostraría pronto su valor como instrumento de descubrimiento y verificación” (Steiner, 1980, p. 210). A todo esto hay que añadir lo que ya sabemos: todos los intentos de llevar a cabo este proyecto se han revelado un fracaso y a esto no sería ajena la poesía concreta. Sin embargo, tenemos que decir que, como siempre en literatura, los fracasos han dado dejado resultados estéticamente apreciables. Así que sin más veamos cómo funciona el poema concreto en la obra de Francisco Pino. En primer lugar, nos fijaremos en cómo a través de la distribución de pocas palabras se produce la sensación de que el orden del lenguaje revela el orden de la realidad. Para ello, tomaremos un texto de *Solar* que, además, es uno de los más comentados por la crítica:

Horacio

Hora

ora

o cio

o cio

o cio

o cio

o cio

o cio

o cio

ración

oración

¿¿¿¿¿¡¡¡¡¡Horación!!!!?????

(Pino, 1990a, vol. III, p. 186)

Este poema resumiría muy bien la idea de la adaptación del significante al significado. En primer lugar, lo vemos desde la relación entre ese tronco con raíces que es la forma visual del conjunto del poema y su título “A la sombra tendido”. En segundo lugar, a través del juego con los significantes, el lector tiene la sensación de que, en cierto sentido, el lenguaje ocultaba el proceso del que nacen los poemas de Fray Luis de León: la presencia del poeta Horacio, la vida monástica, la oración, el rezo, el sustentamiento necesario y de nuevo el rezo nos llevarían a esa cristianización del clásico romano, que para Pino es Fray Luis. El poema se presenta como una serie de parónimos distribuidos como si se tratara de un juego de cajas chinas. Es decir, todos cabrían dentro de esa “Horación” final sin necesidad de cambiar el orden de las letras que los forman. La labor del poeta consistiría no en ofrecernos su lectura personal de Fray Luis de León sino en descubrir dicha lectura dentro de la entraña del mismo lenguaje. Obviamente, la sensación que tiene el lector es que “de algún modo” es el mismo lenguaje quien le habla. La subjetividad del poeta solo haría aparición a través de esos signos de

interrogación y admiración que adornan la conclusión necesaria del poema. Porque hay que transmitir la sensación de que se trata de una sorpresa, de que es el lenguaje mismo quien se revela al poeta. Y todo ocurre además de forma instantánea: desde el primer golpe de ojo nos damos cuenta de que la distribución de las palabras es la representación del verso de Fray Luis que ha adoptado como título. Algo similar ocurre en otro poema del mismo libro, el titulado Logos, que tiene como intención nada más y nada menos que revelarnos la naturaleza secreta de la sabiduría a través de la indagación en el significante de la palabra todavía:

D I A
 D A
 V I A
 O D A A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A
 V I A
 O D A
 D A A
 D I A

(Pino, 1990a, vol. III, p. 148)

No vamos a entrar en profundidad en disquisiciones filosóficas sobre el contenido del poema. No tenemos medios para ello. Lo que nos interesa es que, para Pino, la base de esa sabiduría, la base de la verdad, se encontraría en un pronombre que según el DRAE significa “hasta un momento determinado desde tiempo anterior” o, en otra acepción, “siempre en todo tiempo”. Una especie de eternidad preñada

de temporalidad. Lo importante es que dentro del significante de este pronombre tendrían su espacio “día”, “da”, “vía” , “oda” y la preposición “a” combinada con ellos. La revelación de los significantes que ocultaba el adverbio dará al lector la sensación, como en el poema anterior, de que existe una relación secreta y objetiva entre todos ellos. Las coordenadas de estas relaciones las tendrá que establecer el lector.

A veces Pino lleva hasta el límite esta poesía entendida como un método de indagación en las entrañas de los significantes y realmente deja que el lenguaje sea quien hable bajo las operaciones, los cortes geométricos, que le realiza. Y asume con toda coherencia el resultado, esta vez sí inesperado, de su labor:

lasbajas sonono

lasbajas sonono

lasbajas sonono

lasbajas sonono

asbaja onon

asbaja onon

asbaja onon

asbaja onon

sbaj no

sbaj no

sbaj no

sbaj no

(Pino, 1990a, vol. III, p. 154)

El poeta desea descubrir la verdad que se oculta detrás de la frase “Las bajas son o no” que el comentario del poema que veríamos a continuación nos da a entender como las muertes físicas, espirituales, que causa el ejercicio del poder capitalista, desde la benjaminiana pérdida de la biografía hasta la muerte física. El

resultado de la operación sería la palabra “Sbajno”, una especie de nombre diabólico con el que el poeta bautiza el barco en el que viajan los causantes de los males de este mundo:

Sbajno cirujana mente
para un cerebro sí para otro no
Sbajno financiera mente
para un cerebro sí para otro no

Sbajno es su nombre para fletar banqueros políticos y medallas
Sbajno boga sobre las pobres gentes y los soldados pobres como un navío de todos los colores
sobre los arruinados sobre los muertos
Sbajno el yate
boga.

(Pino, 1990a, vol. III, pp. 154-155)

Así, en ese nombre estará encerrada la indiferencia que siente el poder por los muertos que causa o, peor aún, la necesidad que tiene de esas bajas, de esas muertes, para seguir bogando, flotando, gobernando por encima de ellas. Y este resultado nos llevaría al carácter lúdico de este tipo de poesía y de nuevo a las reflexiones sobre el pensamiento serial que hemos planteado más arriba. Lo hace a través de las operaciones del poeta, del juego con los significantes tal y como plantean Fernando Millán y Jesús García Sánchez en el prólogo a *Las palabras en libertad* a propósito de las manifestaciones poética de neovanguardia: “la poesía experimental hace hincapié en el origen material de la poesía (producto de las posibilidades combinatorias y del uso atípico del lenguaje) y se encamina a la búsqueda de nuevas leyes objetivas que rigen tal utilización” (García Sánchez & Millán, 2005, p. 16). Leyes objetivas que no afectan solo al lenguaje sino que

sirven, al menos para el poeta que practica la poesía concreta, para revelarnos la verdadera naturaleza que la realidad que nos rodea.

Otro tipo de uso motivado del lenguaje muy relacionado con la praxis más experimental de Francisco Pino y la poética concreta que hemos esbozado más arriba será el uso del caligrama. Aunque se trata de una forma de poesía visual anterior al concretismo preferimos citarla ahora visto que su uso, desde nuestro punto de vista, parte de los mismos presupuestos teóricos. Como sabemos, el caligrama es un término acuñado por Guillame Apollinaire, para designar, en palabras de Giovanni Pozzi, “composiciones figurativas, similares a los *technopaegnia* de la tradición clásica y renacentista cuya diferencia reside en una menor sujeción a normas métricas fijas y una mayor libertad en la disposición del trazado” (Pozzi, 1981, p. 369) [La traducción es nuestra].

Los *technopaegnia* eran composiciones griegas típicas del periodo helenístico (Cózar, 1991, p. 11), de versos de diferentes longitudes dispuestos de tal manera sobre el papel que se obtenía la impresión visual del contorno de una figura. La diferencia con el caligrama contemporáneo era, insistimos, su sujeción a reglas fijas a pesar de la posibilidad de curvar los versos para obtener la forma deseada (Cfr. Pozzi, 1981, p. 371). Obviamente, esta “liberalización” del caligrama responde a coordenadas estéticas precisas: en la contemporaneidad hay una mayor insistencia en el carácter gráfico de la escritura, algo que en el caligrama clásico era accesorio. Es decir, el caligrama contemporáneo es señal de un nuevo modo de lectura que, en palabras del mismo Apollinaire, consistiría en que “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu d’analytico-discursivement” (citado en Muriel Durán, 2001, p. 62).

El nuevo modo de leer del que hemos hablado antes consistirá en una aprehensión sintética, ideográfica, del contenido a la que seguirá rigurosamente una lectura discursiva que tendrá como función agregar componentes semánticos que esencialmente se identifican con la imagen representada. Pozzi habla de una simbiosis en la que la escritura es utilizada para obtener significados en un orden de representación diferente (Pozzi, 1981, p. 25). En este sentido, mientras el

estudioso italiano habla de simbiosis, para Michel Foucault en su ensayo sobre Magritte *Esto no es un pipa*, da un paso más allá y afirma que la relación establecida entre palabra e imagen sería de naturaleza tautológica. Sería un modo de repetir la misma cosa de dos modos diferentes: a través del contenido del mensaje, de los signos que se despliegan en la página, y a través de su disposición espacial sobre la misma. Cuando escribimos, representamos linealmente el lenguaje y en el caligrama utilizamos esta línea para crear formas o para rellenarlas. Como diría Foucault, “en su calidad de signo, la letra permite fijar palabras, como línea permite representar la cosa” (Foucault, 1993, p. 34). Dicho de otra manera, el buen funcionamiento del caligrama se sostendría sobre la sensación de motivación que hay entre palabra e imagen representada. De tal forma que la lectura sería una consecuencia de la contemplación del poema de un primer golpe de vista, pasando por encima de las letras sin interpretar su significado (Foucault, 1993, p. 37). Una buena muestra del funcionamiento tautológico del caligrama lo encontramos en el “Homenaje a Mondrian” que ejecuta Francisco Pino en *Solar* bajo el sencillo título de composición:

c u a
 d r a n o p a
 d o d j a r o
 a d o

c u a d n o
 r a d o r o
 d a d o s a

c u a d r a
 c u a d r a
 d o d a d o
 d a d o d a b a l d o s a

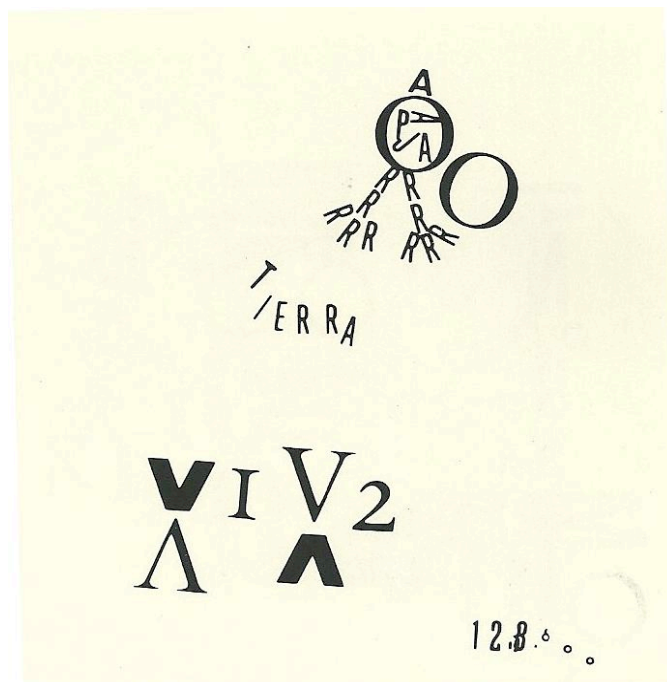
(Pino, 1990a, vol. III, p. 175)

Se trata de un poema escrito con un fino sentido del humor. Como sabemos, la poética de Mondrian concibe el arte como vida. Sin embargo, no es una vida activa, torrencial, como la concebían, por ejemplo, los futuristas y la poética irracionalista que ya hemos esbozado, sino una vida, en palabras de Mario de Micheli, entendida “como pura actividad interior” (De Micheli, 1999, p. 240). Es por eso por lo que, siguiendo siempre la lectura del crítico italiano, Mondrian opta en su obra por eliminar cualquier presencia del mundo objetivo, de la realidad que nos rodea, para transformar la obra en pura abstracción, pura conciencia. Ese sería una parte del contenido de nuestro poema. Los dos primeros cuadrados de la columna izquierda están formados por el siguiente mensaje “cuadrado dado”. Estas formas se relacionan con los dos primeros rectángulos de la columna derecha. Están formadas por “no pájaro” y “no rosa”. Es decir, en teoría, dentro de la forma geométrica no habría espacio para los objetos reales y, sobre todo, para *objetos poéticos* muy en consonancia con las ideas de Mondrian. El significado de la palabra cuadrado se repetiría de forma tautológica en su propia representación. Y esta misma también estaría formada por la negación de lo real.

Sin embargo, todo salta en la última forma y en la última palabra. Usando procedimientos propios de la poesía concreta descubre dentro de la palabra cuadrado, la existencia de “cuadra”, de establo. Es decir, dentro de la palabra con que se identifica la forma habría espacio para un elemento perteneciente a la realidad. Y no se queda ahí. La última palabra de la columna derecha resume perfectamente todo el sentir del poema. Esa “baldosa” nos hablaría de objetos de la realidad con que se podrían confundir las formas puras del poema. El hecho de usar una palabra en el lugar donde el lector o espectador esperaría una forma nos recuerda uno de los principios de la poética de Magritte. En palabras del pintor francés, “de vez en cuando el nombre de un objeto hace las veces de una imagen. Una palabra puede ocupar el lugar de un objeto en la realidad. Una imagen puede tomar el lugar de una palabra en una proposición” (citado en Foucault, 1993, p. 58).

Para nosotros, este poema trataría sobre la imposibilidad de la abstracción, de la imposibilidad de la separación total con respecto al mundo que nos rodea. En una forma abstracta acabaríamos siempre por ver un elemento de la realidad. Al igual que en la palabra “baldosa” encontramos la silueta de su referente a través de la relación con los otros elementos del poema.

En uno de los libros de más largo proceso de composición del poeta, *15 poemas fotografiados*, nos encontramos con una forma de llevar al límite la lectura tautológica del caligrama. Así nos lo demuestra *Pájaro testicular*:



(Pino, 1995, vol. I, p. 101)

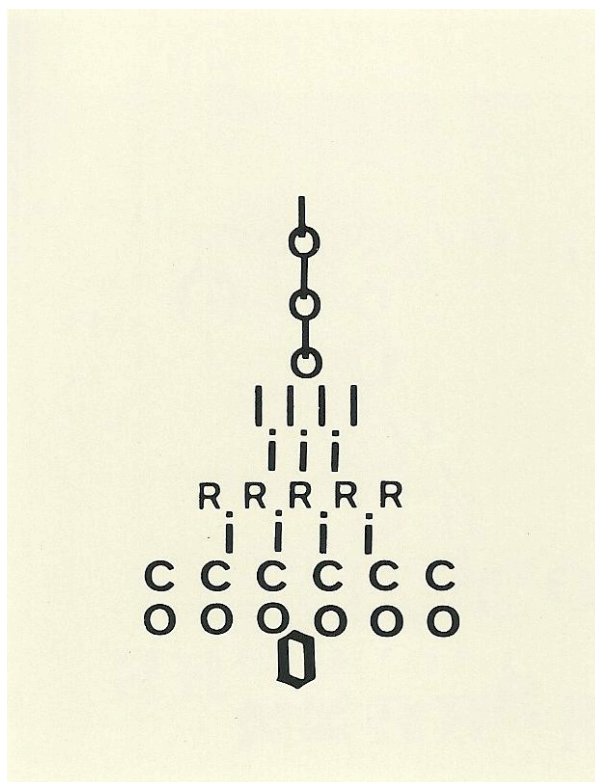
En este caso, el uso de la escritura para trazar una forma no se centra simplemente en su linealidad. Ahora entran en liza otros aspectos como pueden ser la tipografía de las letras, su grosor y el contraste establecido por sus diferentes tamaños. Así, en la forma geométrica de la letra O del pájaro se intenta representar la materialidad de los testículos, la letra A representaría algo así como el pico y entre la forma aguda de la V y el nombre de un misil habría una motivación inesperada nacida de circunstancias históricas. La relación entre contenido discursivo y

visualidad es siempre la misma: las letras forman un mensaje inteligible que sirve para subrayar lo representado o darle una nueva dimensión. En este caso, el poema, tal y como señala Antonio Piedra (1995, vol. I, p. 18), es fruto de la conmoción que provocaron en el poeta los bombardeos alemanes sobre Londres con proyectiles V1 y V2 y las ingentes pérdidas materiales y humanas que tuvieron como consecuencia. Si nos damos cuenta, se pueden leer claramente las siglas “V1” y “V2” en esas letras que aparecen casi con forma de proyectil bajo el vuelo de ese pájaro deformado por su propia tipografía que Piedra interpreta de la siguiente manera: “El hombre sobre la tierra volando por encima de la barbarie como pájaro testicular que deposita su genética ovípara indestructible frente a la negación y la muerte” (1995, vol. I, p. 18).

Es decir, el pájaro lleno de humanidad nos daría un mensaje de esperanza sobre la tierra en llamas. Se trata de un poema que, independientemente de la fecha de composición atribuida -1944-, tiene puntos en común con ese Letrismo gráfico de las neovanguardias de los años 70 que según Felipe Muriel, reivindica “la autonomía semiológica de los significantes gráficos y producirá un tipo de composiciones en las que los caracteres de imprenta serán utilizados como ingredientes plásticos de creaciones abstractas” (Muriel, 2000, pp. 183-185).

Sin embargo, se trata de eso: de elementos y no de una práctica verdaderamente letrista, en el sentido de que este poema la tipografía es un elemento semiológico, pero no por sí mismo, sino que sirve para subrayar el mensaje que las letras forman y la condición icónica de los dibujos formados. Es decir, las letras nunca pierden totalmente su condición de signo, se organizan para formar palabras, mientras dan forma al vientre y las patas de un pájaro o, volteadas, a los edificios que van a destrozarse por las bombas. Es el contenido discursivo de las imágenes quien nos da claves ineludibles para su interpretación, una interpretación bastante delimitada.

Otro ejemplo, más claro todavía, de este tipo de caligrama sería otro de los *15 poemas fotografiados*, el “Objeto viejo”:



(Pino, 1995, vol. I, p. 97)

Marta Villalva Maestre (Villalva, 2001, pp. 192-195) señala en su análisis del poema que las letras que lo componen tienen un doble valor: por un lado como significantes gráficos sirven para dar forma a esta especie de lámpara con la que se encuentra el lector y, por otro, si nos fijamos en su significado lingüístico y las ordenamos, obtenemos la palabra “LÍRICO”. Es decir, habría de nuevo una relación tautológica entre el objeto dibujado y la palabra que lo compone. El título del poema no deja lugar a dudas: lo lírico se entiende como un objeto viejo que va desechado. Se trataría de uno de los temas más recurrentes en la obra de Francisco Pino: la alta consideración que tiene de la poesía como actitud y el desprecio de los poemas, productos de una manifestación vital inefable que resultan para el creador siempre insatisfactorios.

El caligrama también puede ser interpretado como una especie de obra abierta cuando la relación que se establece entre el contenido lingüístico y la

figura trazada requiere un esfuerzo interpretativo por parte del lector, una construcción de sentido, pues muchas veces, como señala Lapacherie (citado en Muriel Durán, 2001, p. 62), éste se instala en la estética de lo aleatorio y más que crear relaciones tautológicas inventa espacios blancos, silenciosos, allá donde tendría que tener lugar la unión natural entre la palabra y el dibujo. Espacios multiformes de lectura abierta. Así lo podríamos ver en “La definición económica de poesía” incluida en *Textos económicos*:

3 DEFINICIÓN ECONÓMICA DE LA POESÍA

M
A
N
I
F
E
S
T
A
C
I
O
N
P
E P T
C P A
N A P B
I N P L
P
ERO
SIMILAR A LA LECHE

Las palabras dibujan la silueta de un avión o de un pájaro, una idea que estaría muy en consonancia con la visión del poeta que tiene Francisco Pino como ser situado entre dos mundos, lejos de la estabilidad de la tierra, explorador de lo efímero del vuelo (cfr. Ortega, 2002a, pp. 31-37). Sin embargo, el texto contenido en la silueta no sirve para confirmar la imagen, sino más bien para establecer una serie de relaciones cuya interpretación requiere la labor activa del lector: “Manifestación inaceptable pero similar a la leche”. Según lo comentado en el apartado dedicado a la poética de Francisco Pino, el contenido del caligrama podía ser más o menos claro: la poesía nos sitúa entre dos mundos, es una manifestación (entendida como un estado del alma intraducible) cuya presencia resulta inaceptable para la sociedad⁵⁰. Pero que, sin embargo, es algo así como un alimento necesario para la supervivencia, se trataría del “lazarillo de este ciego” (Pino, 1990a, vol. III, p. 364) que es el poeta. El guía, la razón de vida que separa al artista de los demás pero, a la vez, lo mantiene vivo.

Sin embargo, lo más importante de este poema es que el lector tiene que hacer ese esfuerzo interpretativo. En cierto modo, hay un juego con el que es el horizonte de expectativas: la identificación, la tautología es problemática. Será el lector quien tendrá que tender puentes entre el avión o pájaro dibujado y esa manifestación necesaria que sería su naturaleza. Siguiendo las ideas de Wolfgang Iser en su análisis del proceso de recepción de los textos, la lectura aquí sería explícitamente “un intento de “construcción de consistencia de configuración de coherencia al establecer conexiones pertinentes entre los varios signos” (citado en Pozuelo Yvancos, 2009, p. 119).

Este juego con la naturaleza tautológica del caligrama lo llevará Pino hasta sus límites en uno de sus libros más experimentales, *Voz clásica* (1995, vol. II, pp. 200-210), libro en el que hay evidentes influencias de la poética de Magritte. Todo el libro está basado sobre un fino juego de apariencias en el que nunca se sabe exactamente cuál es el contenido de cada página. Todo gira

⁵⁰ En este punto no podemos menos que recordar las reflexiones de Octavio Paz sobre la naturaleza inexplicable del fenómeno la inspiración y los repetidos intentos por parte de las sociedades occidentales –ya desde el siglo XVI con el nacimiento del racionalismo- de negar su existencia. (Paz, *El arco y la lira*, p. 58).

alrededor de la expresión VER / DAD. Nuestra interpretación es que la verdad de cada cosa sería conjuntamente contemplación y entrega. El juego comienza desde el principio porque esta expresión aparece en una primera página que al final no se revela como tal, visto que sus márgenes son páginas independientes y que además está cubierta por una lámina de papel de celofán transparente.

A continuación, nos encontramos con una página con un troquel rectangular dispuesto verticalmente en su centro. A través del troquel, en su parte central, se ve un cuadrado negro que el lector sabe impreso en la página siguiente. A “pie de troquel”, podemos leer la frase “VERT Poema / 1. ¿Dónde está el verde?”. Obviamente la respuesta del lector a la pregunta será “Aquí no”. Está en otro lugar. Ese otro lugar, el lugar donde las palabras dicen que “Este es el verde” será la página siguiente. Sin embargo, para gran sorpresa del lector solo nos encontraremos con un rectángulo negro horizontal que recorre la página de parte a parte, de tal forma que texto e imagen estarán en franca contradicción.

Se trata de lo que Foucault denomina “caligrama deshecho”. La diferencia con el caligrama convencional es que, mientras que en el primero, para el filósofo francés, la relación tautológica era inevitable, porque la palabra, al ser utilizada para representar, se veía obligada a decir algo sobre la naturaleza de la imagen creada, al separarse ambas –palabra e imagen- esta tautología salta por los aires (Foucault, 1993, p. 38). La palabra se revela autónoma con respecto a la imagen y puede decir todo lo que quiere sin tener que establecer ninguna relación. Aunque así lo espere el lector.

El uso de este procedimiento en Pino es similar a los resultados de Magritte según Foucault. Desde nuestro punto de vista, el pronombre demostrativo “este” de Francisco Pino no se está refiriendo anafóricamente al rectángulo que aparece encima, sino deícticamente a una realidad fuera del libro. El espacio en blanco que había en Magritte entre la pipa dibujada y el texto que la negaba no existe aquí. El mensaje de Pino consistiría en una invitación a buscar la verdad de la afirmación que tenemos delante fuera del ámbito del libro, de la literatura, fuera de esa “voz clásica” que da título al libro. Porque esta voz clásica es solo apariencia y, por eso mismo, la verdad no puede estar más que allá afuera.

Así nos lo confirman ulteriormente las páginas siguientes: en la primera el lector parece tener ante sí un triángulo negro sobre fondo blanco. Hemos dicho “parece tener” porque al pasar la página descubre que el triángulo era un troquel y su fondo negro era en realidad la página de cartulina de ese mismo color que cubría. Este juego de troqueles y páginas monocromas sigue hasta el final. La penúltima página está llena de palabras que hacen referencia a la escritura. Se trata de palabras que, por su disposición, pueden ser tanto leídas como consideradas un simple fondo, de nuevo *un tropo icónico en lo plástico* que no necesita interpretarse porque su función es meramente estética. Esta página parece tener en primer plano dos semicírculos llenos de vetas de mármol y un triángulo negro. En este punto, el lector se imagina que hay trampa pero, verdaderamente, no sabe dónde. Lo descubrirá en la última página al demostrarse los dos semicírculos como troqueles sobre una nueva cartulina con vetas de mármol impresas.

Creemos que el mensaje que nos quiere transmitir este libro-objeto es bastante claro y, en parte, contradictorio con esa parte de la poética de Francisco Pino que entendía la poesía como una vía para descubrir la verdad. La poesía, esa “voz clásica”, la poesía tradicional, aparece como una especie de juego autotélico que poco tiene que ver con la realidad y mucho con la apariencia. Las palabras serían, como ya hemos dicho, huecos que darían forma a un significado que no les pertenece y el poeta sería algo así como una especie de maestro del engaño. No podemos evitar que nos venga a la cabeza la definición que da Platón del sofista al final del diálogo con el mismo título. Tal y como señala Emilio Lledó, el sofista sería “el imitador, que no sabe lo que imita y que se deja guiar por las apariencias que él mismo crea” (Lledó, 1961, p. 21).

Como conclusión a este capítulo podemos decir que se observa claramente en Francisco Pino una persecución de un lenguaje poético motivado a lo largo de su obra. Esta motivación, a nuestro juicio, responderá a dos criterios bien precisos que podemos asociar a grandes rasgos a las dos primeras etapas del poeta: en la primera, al haber una estrecha relación entre la poesía y la predicación de mundos estables. nos encontramos con una palabra que se postula sin tapujos como reveladora de esencias dentro del poema, en oposición, como hemos visto

por ejemplo en *Pet, poema*, de un lenguaje barbarizado por el uso que hace de él la sociedad. Esta motivación, como podemos imaginar, no será tal y se conseguirá a través de refinados artificios retóricos. A esto hay que añadir que, si tenemos en cuenta la poética de la insuficiencia del lenguaje que también hemos visto en poemas de la primera etapa, detrás de esta práctica habría una voluntad de *absolutización* de la labor poética –y de paso de una serie de valores esenciales ligados a la misma- que casaría armoniosamente con esa figura del poeta construida tanto por Pino como por sus críticos.

En la segunda, por otro lado, se producirá una búsqueda de esta palabra esencial a través de la *experimentación* con, por ejemplo, las posibilidades permutatorias del idioma o con la creación de nuevos sistemas fonológicos. Además, en las coordenadas también experimentales del concretismo, se escribirá un tipo de poesía construida sobre la comunión retórica entre sonido, escritura, imagen y significado que tendrá como objetivo dar una mayor fuerza, una mayor concreción, al contenido comunicado. Creemos que esta búsqueda de motivación en lo que se refiere a la permutación también aquí está estrechamente ligada a la poética del silencio en lo que tiene de postulación de un lenguaje mitológico en el que la palabra está estrechamente relacionada con la cosa nombrada. Este cambio de ruta se deberá, en nuestra opinión, a la aceptación de un modelo de poeta que, aunque está estrechamente relacionado con el anterior y convive con él en los escritos teóricos, ya no se entenderá tanto como enunciador suficiente de verdades eternas sino como libre *experimentador* que, ante la presencia de lo indecible, siempre ante esa visión que lo atormenta, opta por ir más allá del lenguaje cotidiano a través de la creación de nuevos códigos comunicativos o extremando los ya existentes. Labor que, como ya sabemos, estará condenada al fracaso mucho antes de empezar, pero que otorga a quien la practica una gran libertad.

Para terminar, creemos que la poética de Francisco Pino está atravesada por dos líneas maestras: la primera es la que ya hemos visto: la concepción de la poesía como una lucha extenuante contra la poquedad del lenguaje. La otra será la que veremos a continuación y, como la cruz de la moneda, es a la vez contradicción y complemento de la primera: este mismo lenguaje en la poesía se

transformará en un eficaz instrumento de conocimiento de lo decible y lo indecible, incluso a través de la creación de nuevas realidades sostenidas sobre andamios de palabras. Así, en la siguiente parte de nuestro trabajo indagaremos en esta condición de la poesía a través del análisis de la relación entre las fuentes vanguardistas del poeta y la persecución del conocimiento. Y cómo ésta se concreta en la representación del paisaje castellano y de la propia subjetividad.

CONOCIMIENTO Y POESÍA

AÑICOS DE LA REALIDAD

Trataremos a continuación la escritura de una gran parte de los poemas de corte “experimental” de Pino⁵¹ en sus relaciones con tres movimientos de la vanguardia histórica: Cubismo, Creacionismo y Surrealismo. Nuestra tesis será que si bien los tres están presentes de una forma un tanto imprecisa en la producción del poeta, la deuda será mayor con los dos primeros.

En lo que respecta al Cubismo, podríamos situar las coordenadas de su nacimiento –y de las del resto de las vanguardias- en el ya citado proceso de autonomización de las artes con respecto a la sociedad debido a los cambios sociales que hemos explicado con cierto detalle en el primer capítulo de este trabajo. El citado proceso de autonomía se podría condensar en dos actitudes contrapuestas que podríamos identificar con las figuras de Baudelaire y Mallarmé. El primero entendería este arte autónomo como un medio de indagación de realidades que están más allá de la nuestra pero que guardarían con ella una relación de correspondencia. El segundo defendería una autonomía radical. Los poemas no reflejarían nada. Es fácil asociar estos dos puntos de vista con Apollinaire y el surrealismo y con Reverdy y la pintura cubista, respectivamente (Bary, 1961a, p. 129). Así, en lo que se refiere a la segunda opción, digamos por ahora que la principal característica de la obra de arte cubista será su voluntad antimimética. El objetivo será la creación de objetos que no imiten la realidad sino

⁵¹ En particular, nos referimos a libros de su etapa juvenil como *Méquina Dalicada* y de su tercera etapa, la que Esperanza Ortega denomina *Corriente Subterránea* (Ortega, 2002a, pp. 91-108).

que formen parte de ella con pleno derecho (cfr. entre otros muchos, Soria Olmedo, 1985, pp. 93-94). Esto, al menos en lo que se refiere a la poesía, no se conseguirá nunca de forma satisfactoria.

Llegados a este punto, no es ocioso recordar la Revista *Nord Sud* y su adscripción a un estilo que el estudioso David Bary bautiza con el mismo nombre y cuya poética es planteada por Pierre Reverdy de forma más que rigurosa. La idea inicial consistirá en la creación una poesía autónoma con respecto a la realidad, una hermana lingüística de la pintura cubista, y se verá lastrada por la obvia dificultad: a diferencia de los colores, las palabras han nacido como signos y, por tanto el verdadero poema cubista tendría que realizarse como palabras al “azar” totalmente despojadas de su significación (Bary, 1962, p. 87-88). Este salto no tuvo lugar en el grupo en torno a *Nord Sud* y este deseo de autonomía se concretó, en realidad, en un refinamiento del denostado poema simbolista que mantuvo siempre un sujeto reconocible. La clave de estos poemas reside en que a través de la esquematización el mundo, el poeta se proyecta en el mundo objetivo. En palabras de David Bary,

Mediante esta técnica impresionista el poeta se propone reconstituir un momento de conciencia en toda su complejidad original y en estado aislado, usando como materiales las sensaciones, formuladas a medias, que flotan al margen de la conciencia en forma de imágenes subliminales. Procura objetivar estas impresiones con un *maximum* de pureza. (Bary, 1962, p. 89)

Ahora bien, creemos que a la lectura de las características del cubismo que hace David Bary hay que añadir alguna matización. En primer lugar, tenemos que decir que el uso del adjetivo impresionista es, como mínimo, arriesgado y, en cierto sentido, pone en solfa una de las características principales del cubismo: la concepción antimimética de la obra de arte. Coincidimos con Susana Benko (1993, pp. 85-86) en que la diferencia fundamental entre cubismo e impresionismo reside en que mientras el segundo recoge impresiones de la realidad para poder *representarlas* en toda su efimeridad, el primero organiza

dicha estas impresiones “de acuerdo con los criterios *creativos* del autor” (Benko, 1993, p. 85), esquivando de este modo la tentación mimética. Esta sería la diferencia que podríamos establecer entre un arte de impresión y otro de concepción (Benko, 1993, p. 42).

Por otro lado –y esto es fundamental a la hora de tratar, como haremos, las relaciones entre cubismo y creacionismo- hay que ser prudente a la hora de relacionar cubismo y abstracción. Efectivamente, en Juan Gris, que además de pintor fue uno de los teóricos fundamentales del movimiento, observamos una fuerte resistencia a renunciar totalmente al contenido figurativo del cuadro para que, a juicio de Benko, el espectador pueda acotar mejor su interpretación (Benko, 1993, p. 86). Así que podríamos definir el Cubismo no tanto por su rechazo de la realidad externa (el salto del que hablábamos más arriba) como por el uso de elementos seleccionados de dicha realidad para construir un orden nuevo y sorprendente. En palabras del mismo Reverdy,

debemos preferir un arte que le exija a la vida, únicamente, los elementos de realidad que le son necesarios y que, con la ayuda de esos elementos y de nuevos medios puramente artísticos, llegue sin copiar nada, sin imitar nada, a crear una obra de arte por sí misma. Tal obra deberá tener su propia realidad, su utilidad artística, su vida independiente, y no evocará nada distinto de ella misma. (citado en Benko, 1993, p. 42)

Y creo que este texto es suficiente para entender en su justa medida la tensión que se da en Reverdy y en toda la poética cubista en general entre la carnalidad de la palabra y un significado dentro del sistema lingüístico que, al mismo tiempo que está presente en el poema, se intentará trascender -tal y como se verá con mayor detalle en el siguiente capítulo-, a través del contraste creado por la imagen, la “creación pura del espíritu”.

Después de esta observación podemos añadir que este tipo de poemas se caracterizarán asimismo por un vocabulario tendente a la sencillez que formará breves imágenes con vocación telegráfica. Esta sencillez y brevedad y una

novedosa concepción del soporte del poema darán a la imagen un peso tal, una presencia tal, que la harán casi capaz de proponerse como sustituto de la realidad. Pero, atención, esta sencillez es, como veremos, también un arma de doble filo pues aunque nombre el objeto con rotundidad, la realidad total del mismo no cabrá nunca en el lenguaje y en esta tensión residirá el origen de esa otra entre presencia y desmaterialización que caracteriza la poesía del mismo Reverdy (Benko, 1993, p. 35) y amplias regiones de la de Francisco Pino.

De este modo, la página se convertirá en una especie de lienzo ocupado por palabras y no por colores y el poema, leído con la consecuente pérdida de su aspecto visual, tomará un ritmo similar al de la respiración entrecortada (Bary, 1962, p. 90ss). Así, para Antonio Blanch (1976, pp. 227-236) la estética cubista consistirá en la investigación, en el descubrimiento de las cualidades propias de las palabras tanto en sí mismas como en relación con las demás. Las palabras ya no serían imágenes de nada, serían ellas mismas. Los poemas se transformarían en objetos lingüísticos cuyo ritmo vendría definido por las relaciones que se establecen entre los diferentes elementos que los componen. Pero esta labor se quedaría siempre a mitad.

Por todo lo dicho, el poema del estilo *Nord Sud* quedará como a medio camino entre la temporalidad y la simultaneidad, entre la voluntad de autonomía con respecto a un mundo objetivo y la lectura emocionada de este. Como nota final para el ulterior desarrollo de nuestro trabajo habría que añadir que esta revista sirvió en 1917 de trampolín de entrada en Europa al chileno Vicente Huidobro, que llegaría a declararse co-fundador de la misma con Pierre Reverdy (De Costa, 1984, p. 61) y que su adscripción inicial al estilo fue más que entusiasta. De hecho, se considera probable que el mismo Reverdy ayudara a Huidobro en la traducción de sus poemas debido a lo rudimentario de su francés (De Costa, 1984, p. 61).

Antes de entrar en el comentario de la poesía de Pino, hay que recordar que este tipo de estética ya se encontraba “en el aire” cultural de la época con la emergencia de teorías vitalistas que proponían modos de conocimiento diferentes del racional y la posibilidad del estudio de un estudio inmanentista de la obra de

arte (cfr. Soria Olmedo, 1985, p. 94). Algo que creemos que está fuertemente relacionado con nuestro poeta. Así, es posible establecer puentes, por ejemplo, entre el cubismo y el anteriormente mencionado vitalismo de Bergson. Transcribimos esa cita de su *Introducción a la metafísica* que es ya todo un clásico:

Muchas imágenes diversas, sacadas de órdenes de cosas muy diferentes, podrán, con la convergencia de su acción, dirigir la conciencia hacia el punto preciso donde haya una cierta intuición que captar. Eligiendo imágenes de los más disparatadas posible, se evitará que cualquiera de ellas usurpe el lugar de la intuición que está encargada de reclamar, porque inmediatamente sería expulsada por sus rivales. Actuando de modo que todas, no obstante sus diferencias de aspecto, exijan de nuestra mente la misma especie de atención y, en algún momento, el mismo grado de tensión se acostumbrará la conciencia a una disposición de espíritu muy particular. (citado en De Micheli, 1999, p.181; cfr. García Morente, pp. 46-47)

Habría en esta cita de Bergson una voluntad de superar el conocimiento puramente relacional de las cosas a favor de un conocimiento absoluto, de los objetos en sí. La lectura del poema no consistiría tanto en entender los significados sino más bien en *dejarse* llevar, dejarse conducir por ellas hacia una intuición que no es expresable a través del lenguaje. Ese camino que seguirá el “lector” (siempre entre comillas) estará construido en la tensión, en la oposición que crean las imágenes entre sí. Son evidentes las similitudes que guarda esta cita con la definición de poema que nos deja Pierre Reverdy, aparecida en Marzo de 1918 en *Nord Sud*:

La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos

realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá. (citado en De Micheli, 1999, p. 277)

De la cita de Bergson y de la de Reverdy podemos deducir que el poema es concebido como un objeto que tiene una gramática propia e intransferible. Poseería un *idiolecto* propio no reductible a la gramática de los discursos lineales. Un idiolecto que llevaría al límite la gramática del idioma entendido como instrumento público de comunicación y desplazaría la atención del lector de las mismas palabras al contraste que se establece entre ellas, abriendo así nuevas formas de reflexión. Y este desplazamiento del baricentro emocional del poema, esa necesidad de que el lector actúe de forma activa, provoca la sensación de estar leyendo la poesía de un modo totalmente novedoso, provoca la sensación de que hemos abandonado la razón para enfrentarnos al texto “de otra manera”. En este sentido, no nos sorprende que el mismo Pino cuando practica este tipo de poesía predique la existencia de un curioso “órgano intuitivo”, que va más allá de la inteligencia y que es el único medio posible para poder relacionarse con la “verdadera realidad”. Así nos lo dice en el *Cabo* de la Silva tercera, de *Siete silvas*

La castidad se alza en más lujuria
 sigue sigue poeta
 uniendo los distantes
 ese enero ese junio
 goza
 goza
 la cacatúa inca de moño rojo áureo
 una australia un crepúsculo
 apoya en el cristal todo contigo
 el paisaje en tus ojos es más fiel
 es tu pecho tu pecho mismo
 un órgano
 se precipita
 escúchate
 (Pino, 1990a, vol. III, p. 304)

Como podemos ver, la labor del poeta es un placer lujurioso, muy lejano de ese trabajo artesanal con el que, como señala Barthes (2005, pp. 65-69), la literatura intentó integrarse en la sociedad burguesa. Y esta labor consistirá en “unir distantes”. En crear imágenes, en encontrar semejanzas inesperadas entre los objetos nombrados o la misma materialidad de las palabras. Y, ¿dónde residiría la voz que escucha el poeta? No se trataría de la voz de la inteligencia ni mucho menos. Sería más bien la intuición que habita en el pecho, el pecho mismo planteado como un órgano de percepción, que usaríamos para acceder a ese nuevo conocimiento que nos da la asociación de contrarios.

Esta forma de entender el poema creemos que se corresponde más que con un inencontrable órgano de la intuición con la idea de lector activo y proceso dinámico de lectura postulados por Wolfgang Iser desde las coordenadas de la estética de la recepción (1987, pp. 215-243). En efecto, para el crítico alemán existe un proceso de lectura que otorga al receptor el papel activo de rellenar los huecos que existen en todo texto literario para crear una sensación de unidad. De

hecho, Iser considera que los textos nacidos en la modernidad “a menudo son tan fragmentarios que nuestra conexión está casi exclusivamente ocupada en la búsqueda de conexiones entre fragmentos” (Iser, 1987, p. 223). En este sentido, para Iser la lectura supondría una especie de proceso de autoconocimiento pues el lector se encontraría solo no ante un bloque informativo sino ante una “constelación” de elementos que, más que informar, funcionarían como señales que lo guían hacia una coherencia, un destino que tiene recorrer por sí solo. En este sentido, para Iser, en todo texto literario existiría una tensión cuyos extremos serían una coherencia pétrea que no dejaría al lector libertad de movimientos y una extrema fragmentación que impediría cualquier tipo de reconstrucción de sentido a través de la lectura.

Así pues, nuestra tesis es que estas apuestas artísticas son perfectamente rastreables en la obra de Francisco Pino. En particular, en sus libros juveniles y en libros de la etapa de madurez como *Siete silvas*, *Así que* o *Hay más*. Todo ello a pesar de la lectura de Antonio Piedra que, como ya hemos visto, intenta marcar las diferencias entre nuestro autor y Reverdy o los surrealistas. Esto lo hace, en primer lugar, a través de una posible lectura sesgada de los programas vanguardistas por parte del poeta durante su juventud, lectura que lo habría llevado a una interpretación inesperada de sus propuestas programáticas. En segundo lugar, el crítico plantea un concepto de limitada validez crítica como es un posible “surrealismo congénito” (Piedra, 1990, p. 25) de Pino, una especie de disposición fisiológica que lo diferenciaría de los demás poetas y seres humanos. Y esta diversidad se manifestaría en sus contactos con la vanguardia. Ya lo hemos comentado en el capítulo dedicado a la referencia del lenguaje y estaría estrechamente relacionado con el concepto, acuñado por el mismo autor, de “racionalidad soñadora” (Piedra, 1998, p. 42), que explicaremos más adelante.

En este surrealismo congénito se daría un intento –improbable– de congeniar la racionalidad cubista con el automatismo surrealista en una personalidad leída como única, a la manera romántica. La intención, para nosotros, es clara: el crítico trata de apuntalar ulteriormente la imagen de poeta como elegido fuera de las dinámicas de la sociedad y de las del campo literario,

subrayando la diferencia incluso con la tradición de la ruptura. La consecuencia es la que ya hemos visto: el comentario impresionista de poemas y una descalificación casi *a priori* de la influencia de Reverdy: “Esta estampida hacia lo raso, se salta el sistema circular que caracteriza a Reverdy, como también su concepto del paisaje y, ante todo, la consistencia que atribuía al poema y que en Pino es opuesta por vincularse a lo menos vital de la poesía que es la palabra” (Piedra, 1990, p. 26).

Ya hemos demostrado antes que, aunque la desconfianza con respecto al lenguaje está siempre presente en la obra de Pino, ésta convive con otras tendencias incluso contradictorias. Piedra liquida todo con una afirmación esencialista sobre la insuficiencia del lenguaje. El tema es bastante más complejo. Así que no nos parece suficiente alegar que Pino no había conocido en profundidad los movimientos de vanguardia en su juventud para justificar diferencias profundas pero un tanto vagas con respecto a los mismos en los poemas de madurez. Así, en particular en estos mismos, es fácilmente rastreable el cubismo y el estilo *Nord-Sud* y creemos que eso no es ni mucho menos dañino para su poética. Podemos empezar con este ejemplo de *Siete silvas*, el inicio de esta misma Silva Tercera, dedicada a la lujuria:

un cuerpo que se recuerda y que eleva a otra categoría al mismo paisaje a través de su presencia. Y así en la mirada del yo poético se superponen de forma simultánea la contemplación y el recuerdo del placer sexual (mas tú tras la ventana / solo empleas la vista). Paradójicamente, el yo está plenamente presente en el poema a través de esa segunda persona y al igual que en el poema simbolista se vierte sobre el objeto a través del recuerdo, aunque este darse no se produce nunca de forma plena. Porque la reflexión romántica, la atención al objeto más que a la “corriente eléctrica”, la intervención del yo para guiar la lectura (quisiera / qué lujuria) sigue aquí presente en convivencia con el otro modelo estético, que es al final el que guía la lectura.

Así, si la emoción no solo está en lo que dice el yo, sino también en esa corriente eléctrica que atraviesa a las palabras cargadas sobre la página, podemos decir que, en cierto modo, se objetivará en su misma estructura (Bary, 1961a, p. 131). Así el lector no buscará una epifanía, una revelación, en lo que dicen las palabras, más bien perseguirá el reconocimiento de un principio de construcción (cfr. Bürger, 1995, pp. 141-149) que mantiene a todos los fragmentos en equilibrio y que, además, al contrario de lo que sucedía en la obra de arte orgánica, está formado por piezas que en su manifestación extrema se revelan como *prescindibles* –indagaremos más en esto al llegar al estudiar la influencia surrealista en la obra de Pino- que pueden ser sustituidas por otras sin que la construcción sufra por ello. En el siguiente poema de *Vidrio Cerca*, uno de los libros juveniles del poeta, nos encontramos con esta tensión entre contenido y materialidad que tan presente está en este tipo de poesía y que la crítica (cfr. Monegal, 1991) ha interpretado como la frontera entre lectura cubista y surrealista del poema:

ACCIÓN SEXUAL CORTA

Quicios profundos pelambres
Escollos sienes prolíficas
besos vacíos toneles
al tacto nieblas solemnes

Regazos huecos sin té
ni la sangre el pez que huye
de subterráneos de apoyos
al tacto vicios ay mármoles

(Pino, 2010a, vol. I, p. 197)

El poema se estructura no tanto en el contraste a secas entre las expresiones que aparecen separadas por un largo espacio en blanco, sino sobre todo en la brevedad de los sintagmas que las forman, que, salvo en el caso de “el pez que huye” y el último verso de la primera estrofa, no pasa de las dos palabras. Esto hace que esté construido sobre su ritmo veloz y no por el *shock* que las mismas nos puedan producir, de tal modo que algunas de ellas, como la oposición entre “besos vacíos” y “toneles”, por ejemplo, podría ser sustituida por otra de significado similar sin que el efecto estético del poema varíe sustancialmente. Así se da la convivencia entre el concepto que da sentido al poema (Quicios profundos pelambres / al tacto vicios) y la palabra que no quiere significar sino que ocupa solamente un espacio en la estructura y hace que el lector inicie la búsqueda de un significado que se le acabará por escapar totalmente de las manos. Este montaje frenético aparece, además, subrayado por el contraste con el último verso de la primera estrofa, que sería un modo de recobrar el aliento. Es decir, tal como señala Guillermo Sucre a propósito de Huidobro, la función del lector será “detenerse, primero, en esta trama verbal, visualizarla, imaginarla como un espacio o un cuerpo emblemático, *aun sentir las ráfagas de aire (de silencio)* que pasan por ella” (Sucre, 1985, p. 93) [Las cursivas son nuestras].

A todo esto habría que añadir que el poema está escrito en octosílabos hábilmente disimulados por la representación espacial de las pausas y por la brevedad de los grupos fónicos resultantes. En la elección de este verso como patrón para efectuar ulteriores subdivisiones reside uno de los puntos fuertes del poema. No debemos olvidar, tal y como señala Tomás Navarro Tomás (1944), que la longitud media de un grupo fónico en español se corresponde con este verso. Es por eso que su división en grupos fónicos más pequeños transmitiría esta sensación de frenesí que, sin embargo, se sostiene sobre una música escondida que solamente sale a luz en el último verso de la primera estrofa. Este ritmo tiene una sólida relación con el título del poema. Es más, es responsable de su buen funcionamiento. Tal y como señala Steiner (2003, pp. 44ss), nos encontraríamos con el viraje de la poesía hacia una forma musical en la que las palabras se combinarían entre sí no tanto por sus significados sino por sus características musicales. Viraje que desembocará, a nuestro juicio, en una práctica surrealista concentrada en la pura materialidad de las palabras que se está anunciando en el poema.

Si pasamos ahora a la madurez del poeta, podemos decir que esta concentración de la emoción más en la estructura que en la palabra la encontramos claramente realizada en *Así que*. En el libro varios poemas aparecen caracterizados como *Vidrieras*. Y creemos que esta puede ser la mejor definición de la obra de Pino más relacionada con el cubismo: la creación –o ilusión- de objetos traslúcidos que se muestran como tales solo cuando una luz ajena y esencial los atraviesa. Y el espectador ve sobre todo luz que se colorea al atravesar el cristal. Y en esta ilusión de simultaneidad el lector encuentra/siente el tiempo kairótico de la epifanía. Como si el lenguaje hubiera sido liberado de la cárcel de la temporalidad. Veamos el siguiente ejemplo:

FRUTA TRONO

Reina rojo
ese fuego
líquido
quita la sed
enciende un ansia
de poder
conciliar
eso opuesto
enemigo
una granada abierta
hoguera de agua
fruta trono

(Pino, 1990a, vol. III, p. 371)

Desde nuestro punto de vista, en este poema probablemente se estaría describiendo una vulva a través de una serie de imágenes ligadas a la pasión (fuego líquido, hoguera de agua) y algunas otras bastante más tópicas sobre su forma (una granada abierta). Pero quizá la voluntad de la transmisión de la pasión que invade al poeta se concrete en cómo lleva al límite la respiración entrecortada del ritmo que impone la estética reverdiana y en la disposición visual de los sintagmas como si se tratara de un río que fluye velozmente. La brevedad de los versos y de las imágenes hace que el lector se vea obligado a establecer relaciones con gran velocidad, velocidad que se concreta en la aposición final (fruta trono). De esta forma, las condiciones de lectura que impone el poema objetivan sensaciones propias de una experiencia sexual.

Ahora bien, como se puede fácilmente deducir de estos poemas, en Pino hay menos una voluntad de crear objetos puramente autónomos que un posible entendimiento de la estética cubista como medio de indagación, si no en una realidad trascendental oculta, sí en la proposición de nuevos puntos de vista que nos permitan un entendimiento diferente del mundo que nos rodea. Así podríamos

situar a Pino en la estela de aquel Apollinaire, discípulo de Baudelaire, que en las *Meditaciones estéticas* cifraba, a propósito de las pinturas cubistas, la función del artista no en la creación de objetos sino en “renovar sin cesar el aspecto que adquiere la naturaleza a los ojos de los hombres” (Apollinaire, 1978, p. 250).
Porque

Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se hastiarían pronto de la monotonía de la naturaleza. La idea sublime que ellos tienen del universo se desplomaría con rapidez vertiginosa. El orden que aparece en la naturaleza, y que no es sino un efecto de arte, se desvanecería en seguida. Todo se desharía en el caos. No más estaciones, no más civilización, no más pensamiento, no más humanidad, no más tampoco vida, y la imponente oscuridad reinaría para siempre. (Apollinaire, 1978, p. 250)

El arte es un nuevo medio para ver la realidad, no sirve simplemente para presentarla “con adornos”. Aquí estaría el origen de esa pasión simultánea que siente el artista cubista a la vez por todas aquellas cosas que forman parte de nuestra vida cotidiana y a las que no prestamos ninguna atención y por todo lo insólito que esa misma realidad presenta repentinamente a nuestros ojos y que no se duda en incorporar al poema (cfr. Umbral, 1996, pp. 41-44). En realidad, una de las consecuencias de la búsqueda utópica de una poesía autónoma es el redescubrimiento de una mirada gozosa y nueva sobre todas las cosas que nos rodean (Blanch, 1976, pp. 235-236).

Y es esta una idea que ya se encontraba en el ambiente cultural español durante los años de formación poética de Francisco Pino y que, es más, tuvo una importantísima influencia sobre sus “hermanos mayores” de la generación del 27. Una buena prueba de ello nos la puede dar el artículo en homenaje a Góngora escrito por José Ortega y Gasset con motivo de su centenario. La lectura del poeta cordobés que el filósofo madrileño nos propone coincide de forma sorprendente con los presupuestos de la vanguardia cubista que estamos esbozando. Así, Ortega cifra la capacidad poética de Góngora en proponer miradas alternativas a una

cotidianidad que quedaría como tachada por el lenguaje, en otorgar a la realidad desgastada que nos rodea un nuevo bautismo a través de la poesía:

El poeta ha hecho el camino en sentido opuesto: parte de una realidad y busca su transcripción poética, por decirlo así, su doble en el trasmundo lírico. Esto es lo que nos da: su propósito es precisamente tapar lo real, encubrir lo cotidiano con fantasmagoría.

Las *Soledades* extreman esta duplicidad, porque los hechos y objetos que buscan recamar son lo más prosaico y vulgar del mundo. Se trata precisamente de hallar para las cosas más vil su cuerpo astral, su perfil poético, su logaritmo de irisaciones bellas. (Ortega, 1966, vol. III, p. 586)

Las consecuencias de la creación de un doble poético, de una contemplación nueva del mundo que nos rodea serán dos y estarán fuertemente ligadas a la estética de las vanguardias históricas: la labor de arte será entendida como un juego, como una broma y la nueva mirada sobre un mundo que creíamos conocer y dominar con la razón estará en los ya conocidos terrenos de una intuición mágica –que Ortega asocia al “ojo ígneo” de Polifemo- de cuyo despertar se encargaría la poesía⁵² (Ortega, 1966, vol. III, p. 587).

Desde estas coordenadas, Pino plantea una mirada libre de las servidumbres de la razón establecida. que casaría muy bien con esa búsqueda de la inocencia en la contemplación del mundo que ya hemos visto que caracteriza a amplias regiones de la poética de Francisco Pino. De este modo, no sorprende en

⁵² Esta lectura de la labor poética encontrará posteriormente una ulterior confirmación en el artículo de 1932 que Ortega dedica a Mallarmé. Tanto en el artículo sobre Góngora como en este el filósofo utilizará las mismas citas de Dante para ejemplificar su idea de la poesía como mirada nueva sobre las cosas que se consigue a través de la elisión del nombre convencional (cfr. Ortega, 1966, vol. III, p. 581 y Ortega, 1966, vol. IV, pp. 483-484). Lo realmente interesante de este artículo será de nuevo la división de los procesos mentales en dos vertientes: la libre asociación de ideas y la intelección. Así, Ortega optará por la primera opción en la presentación de sus ideas sobre Mallarmé y las expondrá como si de un auténtico monólogo interior de raíces filosóficas se tratara (Ortega, 1966, vol. IV, pp. 482-484). Y este monólogo terminará con una idea que vertebrará perfectamente este entendimiento poético: “Esto nos llevaría a interesantes reflexiones sobre el pensar informulado y el formulado [...] sobre ese extraño fenómeno en que tenemos la clara impresión de “saber” una teoría compleja, toda entera sin tener actualmente en la conciencia desarrollados sus miembros” (Ortega, 1966, vol. IV, p. 484).

absoluto que Esperanza Ortega caracterice a *Así que*, *Hay más e Y por qué*, los tres libros de madurez -junto a *Siete silva* - más influenciados por el cubismo, de la siguiente manera:

Los tres están compuestos por poemas breves que expresan de forma fragmentaria lo cotidiano trascendido y elevan los detalles vulgares a materia poética. El espacio en el que se sitúan sigue siendo la intimidad de la casa y el jardín, y el momento en el que transcurren, la tarde, el declive del día, más abarcable que la noche. (Ortega, 2002a, p. 101)

Así, las características del cubismo, la imagen presentada como tal, la respiración entrecortada, el estilo nominal, para la poeta y crítica vallisoletana serán una constante que caracterizará estos libros (cfr. Ortega, 2002a. p. 102). Quizá el siguiente poema pueda servir todavía más de adecuada ilustración a todo lo que hemos venido diciendo:

ANDAR DE UN MONJE

Pasos

una muralla encima

¿Quizá de mariposas?

Esos pozos sandalias

son céfiros

¿qué buscan?

Solo se sabe que una hondura vuela

que hay quizá un peso azul

mas ¿sobre qué?

Las baldosas

no sienten nada encima

y el que mira ese andar

ve que no ha visto

una muralla

(Pino, 1990a, vol. III, p. 386)

Un hecho tan cotidiano como un monje que pasa junto al ocasional visitante a su monasterio se transforma en una especie de milagro a través del uso de la metáfora⁵³ que crea nuevas miradas sobre la realidad. En un complejo juego semántico, el paso se transforma en muralla, la materia de la muralla son las mariposas y, como es común en la poética de Pino, la levedad del paso, la efimeridad del movimiento, esconde una profundidad inesperada porque la hondura vuela, porque el peso del monje es azul. Esta imagen sorprendente esconde una paradoja delicadísima porque este color tradicionalmente se ha identificado con la visión inefable del místico (cfr. Haas, 1999, pp. 33-54) y un vanguardista con vocación de búsqueda trascendente como es Kandinsky lo ha caracterizado diciendo que “al pasar a la claridad, poco adecuada para él, el azul

⁵³ El siguiente capítulo de este trabajo se dedicará solamente a este tema, central tanto en la poética cubista como en la creacionista.

se hace indiferente como el cielo alto y claro. Cuanto más alto, tanto más insonoro, hasta convertirse en quietud silenciosa” (Kandinsky, 1992, pp. 82-83). Así en el peso sería significativa de la claridad y la claridad significaría la profundidad, la trascendencia, que dejaría incólume al mundo que atraviesa (las baldosas no sienten nada encima). Y, como ya hemos visto, esta trascendencia estaría presente, obstinadamente presente, ante nuestros ojos pero nunca tendría vocación de pertenencia: podemos aceptar su presencia, sentirla en cierto modo, pero nunca podremos verla (ve que no ha visto una muralla). La conclusión del poema será inevitable: la poesía será el único modo que tendrá el hombre para aproximarse a ella, para hacer que la veamos con ojos nuevos. Y esta mirada, siempre en *Así que*, consigue dar un nuevo sentido, un nuevo orden a objetos tan cotidianos como un simple bolígrafo regalado al poeta por su nieto.

AL CANTO POR UN BOLÍGRAFO

Mens agitat molem

UNIVERSITAS WARWICKCENSIS

Las venas casi soles amanecen

Werwich cisorio lema este regalo

¿un bolígrafo? más

todo un ser tú mi nieto

mi yo ¿vuela mi sangre?

ala y savia la siento

alienta en este plástico

presente

que pronostica afirma

toco el mundo

mi tiempo da en las playas de tu tiempo

donde el tiempo no es tiempo

sino pámpanos

(Pino, 1990a, vol. III, p. 405)

A través de la cita virgiliana que sirve de lema a la Universidad de Warwick (“la mente mueve la materia”) y un bolígrafo conmemorativo regalado al poeta por su nieto, Pino dibuja el amor que siente por su familia incluso en la materia misma del regalo, ese plástico que parece tan poco adecuado para la poesía y que en la mecánica del poema se convierte en sede de un latido amoroso. Así el regalo se supera a sí mismo, en el poema es más que un simple objeto y se transforma en una especie de comunión con la vida joven de su nieto, tan lejana, tan diferente de la suya (toco el mundo). Esta comunión acaba por desembocar en lo epifánico con la transformación del discurrir temporal en el pimpollo de la vida, que podríamos caracterizar por semas connotativos como /frescura/ o /esperanza/. Así, la separación, la diversidad, termina por desaparecer a través de algo tan simple como es un bolígrafo trasfigurado por la mirada. Como podemos comprobar, nos encontramos con una creación muy diferente de la llamada “poesía de circunstancias”.

Sin embargo, la presencia de la poética cubista y su utilización como instrumento de conocimiento no es solo rastreable en los libros de madurez del autor. Así en un libro como *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, donde hemos visto que se apuesta de forma decidida por la creación de mundos estables, también aparece la concepción del poema como campo de conexiones a pesar de las evidentes contradicciones. Y, si tenemos en cuenta la voluntad de un cierto cubismo de bautizar al mundo con una mirada nueva, es bastante lógico que así suceda y que la corriente eléctrica que une las palabras del poema construido sobre el fragmento se convierta en manifestación de esa invisibilidad, de esa especie de cristal a través del cual el poeta es capaz de percibir la trascendencia en todas las cosas. :

Nexo invisible une los fragmentos

Por el fragmento construimos en la mente el resto de la estatua, del fresco

de la armonía;

fragmentos de múltiples objetos, nos yerguen la ciudad desaparecida en el
aire

[...]

por ese atardecer en el trigo, por ese cielo verde o dorado, por esa estrella en

el río, definimos el orden de una ansiedad: aquí amé, lloré, reposé;

dulce *intuición*, dulce sueño,

en tu justa *incoherencia*, en tu deducción indeducible, en tu clarísima

oscuridad, alimento mi ilusión [...]

(Pino, 1990a, vol. II, p. 180) [Las cursivas son nuestras]

En teoría, para la expresión de una trascendencia “conocida” hubiera sido más adecuado un libro con una estructura pétrea, uno de esos edificios que el propio Francisco Pino anima a destruir en su obra más experimental. Entonces, ¿cómo conciliar la asociación cubista, la clasificación alternativa que pone en duda la *episteme* establecida, con la palabra pétrea, atemporal, férreamente ligada a las cosas que nombra? Una respuesta nos la da Esperanza Ortega al hacer girar el libro en torno a un panteísmo de matriz spinoziana (Ortega, 2002a, pp. 70-71): el nexo invisible que une a los fragmentos sería la participación de cada átomo de la naturaleza de la sustancia divina. Dios sería la naturaleza y el poeta podría acceder a la verdad de esta naturaleza a través del lenguaje. Ahora bien, la respuesta no nos satisface del todo, porque también es cierto que Spinoza es el filósofo de la suficiencia de la razón para llegar a la comprensión de esa sustancia divina de la que están formados todos los seres. Lo cual estaría muy lejos de esa predicación de la insuficiencia del idioma que Ortega muy, muy paradójicamente, sitúa en *Vida de San Pedro Regalado Sueño* (Ortega, 2002, pp. 70).

Nosotros más bien creemos que no es necesario recurrir directamente a Baruch Spinoza para encontrar las raíces de la búsqueda de unidad en este libro. Más bien resultaría suficiente la tradición cristiana que establece una relación

positiva entre el lenguaje y Dios y que “ve semejanzas entre objetos y conceptos que pertenecen al mundo de la experiencia humana y la naturaleza de Dios” (Thompson, 2002, p. 308). Se enfatizaría en la idea de creación del hombre a imagen y semejanza de su hacedor. La esencia divina e inmutable se encontraría en todos y cada uno de los hombres y habría sido *reducida a fragmentos* a causa de la Caída. La Encarnación de Jesucristo y su sacrificio al elegir morir como todos los hombres habría anulado los efectos del pecado original y habría dado a cada uno de los creyentes la posibilidad de recuperar su imagen perdida (Cfr. Josipovici, 1971, pp. 25-26). Pues bien, en *Vida de San Pedro Regalado, Sueño* esta idea se expone de forma muy explícita. En primer lugar, a través de la identificación de ese río que da sentido al devenir histórico, sobre el que se refleja el ser inmutable del cielo, con la Iglesia:

Porque este río (sobre éste, en éste, igual y sin embargo distinto)
el único río que yo, que vosotros, veo, veis,
es la Iglesia.

Un gran número de bautizados por esta agua alaban junto a los
ángeles,
al lado tuyo, Pedro.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 124)

La contemplación en estas serenas aguas nos devolvería la verdad y esa verdad sería exactamente lo que hemos dicho antes: el hombre creado a imagen y semejanza de Dios, la perfección que se ocultaría en cada uno de nosotros y que la pertenencia a la Iglesia nos revelaría:

Como en el agua nuestro rostro se refleja.

Y el agua está llena de aquel hálito celestial, visible en su
transparencia,

Asimos de nosotros en ella, la imagen que nos infunde ese respeto
ejemplar;

la imagen causa, origen, de nuestro amor a este sitio:
nuestra imagen Católica.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 125)

Llegados a este punto, creemos que para resumir bien algunas de las ideas principales de esta tradición, no viene mal recordar que San Gregorio de Nisa dijo a este propósito que “quien contempla a la Iglesia, está contemplando a Cristo,” afirmación que San Cirilo de Alejandría cifró de la siguiente manera:

To merge all in unity with God and among ourselves *although we have each a distinct personality* the only son devised a wonderful means: through one only body, his own, he sanctifies his faithful in mystic communion, making them one body within and among themselves. *Within Christ no division can arise.* All united with one single Christ through his own body, all receiving him, the one and indivisible, into our own bodies, we are the members of this one body and he is thus, for us, the bond of unity. (Josipovici, 1971, p. 27)
[Las cursivas son nuestras]

En resumen, para esta concepción del mundo la pertenencia a la Iglesia es medio para conseguir recuperar una unidad perdida, no solo con respecto a los demás, sino también con respecto a uno mismo, de tal forma que lo importante no son las diferencias que nos hacen únicos sino nuestra pertenencia a un solo cuerpo, el cuerpo de Dios, a esa Iglesia que Pino identifica con el agua que discurre en “sucesión”.

Por otra parte, no es sorprendente la elección del reflejo de nuestro rostro sobre el río como lugar donde se revela nuestra verdadera naturaleza. Así, desde la perspectiva de la poética de la imaginación, Gastón Bachelard (2003), en su análisis de la contemplación de los propios rasgos sobre el agua corriente de un río, afirma que ésta sería un modo de naturalizar nuestra imagen, de recuperar una inocencia, un orgullo, que los espejos jamás nos podrían otorgar. La belleza adquiriría un dinamismo ajeno a la estabilidad del espejo y nuestra imagen

formaría parte de la naturaleza y del discurrir natural. Este símbolo es particularmente adecuado para el concepto de unidad que nos preocupa. Así, la epifanía cubista sería particularmente adecuada para expresar el retorno a la unidad primigenia desde la fragmentación presente.

El otro modo de recuperar la unidad perdida, de resolver la fragmentación típica del hombre contemporáneo en *Vida de San Pedro Regalado, Sueño*, sería la inscripción del acontecer poético dentro de un sueño de naturaleza romántica, algo que no es ajeno al resto de la obra del poeta. Así, en ese compendio de diálogos filosóficos que constituye el libro *Las raíces y el aire* (1958), un libro posterior en el que también está fuertemente presente esta imagen del Sueño, en primer lugar, como espacio en el que el conocimiento se expande hacia la verdad esencial y, en segundo lugar, como lugar solo accesible al poeta al privilegiado que, como ya hemos visto en el primer capítulo de este trabajo, está en contacto con la visión y que, por eso, nunca podrá ser aceptado por el mundo que le rodea:

RAÍZ DE ESCARAMUJO

¡Oh pobre Lirio, desvaría!

RAÍZ DE ENELDO

Pálido

se recuesta su ser en esta tierra

sin luz y se supone, ¿dónde?

RAÍZ DE ESCARAMUJO

Sueña,

Sueña, ¡oh pobre Lirio! Sueña...

RAÍZ DE ENELDO

Muere...

RAÍZ DE LIRIO

Escaramujo, Eneldo, yo os he visto
a la orilla de un río...

Tú tenías
un pomposo fulgor de rosas blancas,
silvestre Escaramujo. Y tú, Eneldo,
te cimbreabas verde sobre el agua.
¡Sí! ¡Sí! ¡Sí!
¡Sois, sin creerlo, oh tristes, tan hermosos...!
Escaramujo, Eneldo, yo os he visto
a la orilla de un río.

(Pino, 1990a, vol. I, pp. 55-56)

A lo largo de la obra de Francisco Pino se nos presenta el sueño entendido como medio de descubrir la verdad y, en el caso de *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, de recuperar la unidad con todos los elementos de la creación, aunque esto tenga como consecuencia la renuncia a la propia subjetividad. Así nos lo dice este fragmento ampliamente citado en toda la bibliografía que hemos consultado:

El airecillo trae el sueño. Le trae por las hojas altas.

El sueño tiene el elástico caminar del tigre: su hermosa faz.

Al sueño, ¿quién le domina?

Me lleva donde nada puedo ni sé.

Donde yo nada puedo ni sé y *comienzo a participar de la naturaleza y su poder,*

Donde, como la savia, soy alabanza en el color verde de la hoja.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 111) [Las cursivas son nuestras]

Es la idea romántica del sueño como ámbito, como punto de encuentro entre la oscuridad de nuestras vidas y la inmensidad del universo (cfr. Beguin, 2003, pp. 534ss). Se trata del lugar en el que la individualidad del hombre entra en una comunión de carácter romántico con el poder de la naturaleza hasta conseguir la unidad, la comunión deseada que anula cualquier fragmentación:

Y en la mañana de julio se van juntando las cosas.

¿Obedecen al capricho de la mente?

¿Obedecen a la invasión del vientecillo? [...]

Hacia donde todo se junta, yo

Férvidas las uniones amasándose con la luz, en el cadozo,
en los cadozos del río.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 111) [Las cursivas son nuestras]

Nos parece una expresión bastante clara del último, en el sentido de más profundo, de los anhelos románticos: liberar a cada criatura de la soledad en la que está prisionera para que vuelva a formar parte del todo, el conjunto de la naturaleza en perfecta armonía, (Beguin, 2003, p. 535). A través del sueño romántico llegaríamos a descubrir el ritmo secreto del que formamos parte y que perdimos en una caída, la que separó al objeto del sujeto, al hombre de la naturaleza (Beguin, 2003, p. 535). Y es este el lugar del “nada puedo ni sé” porque este conocimiento no se consigue a través de la razón, a través de la acción, sino solamente con la magia de la comunión. De nuevo, el nexo invisible que une a los fragmentos y que justifica perfectamente el carácter fragmentario del libro, su división en pequeños poemas que en ocasiones se sustentan sobre una repetición con aires de letanía y que nosotros no dudamos en relacionar con la estética cubista.

Esta concepción del poema es una constante en la poética contemporánea⁵⁴. Así Jonathan Culler (citado en Cussen, 2007, pp. 355ss) cifra el éxito del poema fragmentario en las expectativas de totalidad que tiene todo lector cuando se enfrenta a un poema. Es decir, ante el fragmento nosotros intentamos recomponer los trozos, dar un sentido al espacio que queda entre ellos. En otras palabras, descubrir el nexos invisible que une los fragmentos. Los poemas ya no serían una unidad, una totalidad orgánica, característica principal de la obra literaria en la *Poética* de Aristóteles. Más que ser, el poema *apuntaría* a una unidad y se limitaría a ese gesto ostensivo porque esa unidad, ese secreto, no sería expresable a través del lenguaje sino solo indiciable a través de la imagen y el fragmento. Esa sería la idea de Gadamer que creemos que casa tan bien con la poética de Francisco Pino: el objetivo de la poesía no sería tanto decir, representar, sino más bien ser ella misma y señalar, apuntar hacia algo que no se puede decir o que se puede expresar solo fragmentariamente.

Esta idea está muy relacionada con la idea de poema epifánico planteada por los imaginistas angloamericanos (Taylor, 2010, pp. 574-580). El poema ya no buscará producir una epifanía a través de la revelación de una verdad superior en la representación de los objetos naturales, como ocurría en la poesía romántica, sino más bien en el contraste que se establece entre éstos. Al no ser posible captar la verdad última de las cosas, dejaremos que el concepto inefable habite el espacio en blanco, el lugar donde se produce el choque entre las imágenes. Para entender esto, creo que es útil la descripción que ofrece Ezra Pound del ideograma chino y su aplicación a su práctica poética. El poeta americano parte de la idea equivocada de que cada aloja un concepto abstracto a través de la representación de objetos reales que tienen algo en común con él. Pues bien, el trabajo del artista consistiría precisamente en la presentación de una serie de objetos que no dirían nada por sí mismos sino que tendrían que entenderse dentro de las coordenadas de su yuxtaposición en el poema. Y el espacio que delimitan sería el de lo inefable, aquello que escapa del ámbito del lenguaje. Es por eso que Pound habla de la

⁵⁴ Para profundizar mejor en este tema, véase Martínez Fernández (1993): *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León: Universidad de León.

poesía como de una “corriente eléctrica” que atraviesa las palabras, no una presencia que se desprende de los objetos representados. Así, Pino, plenamente consciente de este hecho, no duda en una entrevista en definir el origen de la poesía en el “choque producido entre dos palabras que se cruzan” (Antuñano, 2000, 22 de enero, p. 42).

Otra aportación interesante a la poética del fragmento es la que plantea Roland Barthes en su autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes*. El semiólogo francés considera al fragmento “como la idea musical de un ciclo: cada pieza se basta a sí misma y sin embargo nunca es más que el intersticio de sus vecinas. La obra no está hecha más que de piezas fuera de texto” (2004, p. 128). Es decir, en consonancia con lo que hemos venido diciendo, la obra se construiría sobre un andamio de diferencias entre fragmentos en las que lo menos importante sería lo que diría en sí cada uno de ellos. También hay que apuntar que esta concepción del poema sería un modo de subrayar el carácter espacial del lenguaje tal y como ha señalado finamente Michel Foucault (1996, pp. 195ss) justificando la dependencia, no en la linealidad de la cadena hablada, como hacían aquellos que basaban el lenguaje sobre la temporalidad, sino más bien en la simultaneidad de las relaciones que se dan entre sus diferentes miembros.

Así, el deseo de dar una unidad, de descubrir la naturaleza del resplandor que tiene en equilibrio los objetos, o mejor dicho, las palabras que se conjugan en comunión en los poemas, aparece continuamente en la obra de Pino y bajo diferentes máscaras. Pasamos a su madurez y, así, en el siguiente poema de un libro tan inesperado en este capítulo como es *Cuaderno Salvaje*, Pino pasa a hacerse portavoz de la tradición platónica que defiende la idea de una forma final perfectamente verdadera, buena, bella, en la que residiría la unidad secreta de las cosas del mundo. Sin embargo, lo hace de forma paradójica, ya que la distribución de los elementos del poema nos revela una forma novedosa de clasificar la realidad, de organizar estos fragmentos que persiguen su unidad:

LAS FORMAS

Miro ese talle de mujer, los álamos,
las erectas orejas de ese perro,
el enano del bar, esos gladiolos
desde este restaurante junto al río.

Y prosigo; en la barra, anchoas y pimientos,
los huevos blancos, lisos, justos, suaves,
y en el cielo, esa nube que, desde un huevo, pasa
lenta a engendrar variadas formas. Pienso:

¿en dónde está lo feo? ¿No es todo una variante
de una intensa forma que desea
no aceptar su contorno? Miro el río, tritura
las formas. Ya son otras en el reflejo, así
en mi mente.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 333)

Una de las clave de análisis se encuentra en el recorrido de esa mirada que, a la manera de Jorge Guillén (cfr. Gil de Biedma, 1980, pp. 169-176), da gozosa patente de existencia a la realidad que nos rodea. Así, la forma inalcanzable es un resplandor que está sostenido por la multiplicidad en la que se vierte. Conocemos su existencia gracias a la asociación, a la clasificación inédita de todos los objetos que tiene lugar en los ojos del poeta. Y todo ello con una muy cubista superposición de diferentes planos de la realidad al unir en el mismo verso el talle de la mujer a los álamos y éstos a las orejas del perro en el siguiente y a continuación la nube al huevo frito que tiene el poeta ante sí. Esta comunión entre diferentes formas daría al poeta la sensación de que existe una forma arquetípica que confiere unidad a la multiplicidad. Así las formas, la multiplicidad, desaparecen en el devenir y en la reflexión. En consonancia con la poética que

hemos planteado, la revelación no tendría lugar en lo que vemos, sino en el momento en el que orientamos nuestra vista. El poeta plantearía así un nuevo modo de ordenar la realidad, una epistemología personal en la selección de los objetos que aparecen en el poema. El huevo y la nube, la mujer y el álamo, sólo están en comunión en el poema, no en una realidad cuya esencia final escapa a nuestro conocimiento.

Así pues, todo es una ilusión. Y también lo es por el hecho de que los poemas no se escriben con los referentes sino con las palabras. Podríamos decir que en ocasiones la misma *materialidad* de algunas palabras convive de nuevo con otras que se comportan de forma transparente. Así, por ejemplo, para que un adjetivo forme parte de la sucesión que se da en el verso sexto es más necesario que sea una palabra bisílaba y llana para que exista un cierto paralelismo métrico con el verso anterior. De esta forma, será el orden del lenguaje el que en ocasiones imponga a la mirada los objetos que debe seleccionar para que el lector establezca asociaciones y sugiera cómo los debe presentar según la métrica elegida. Como veremos más adelante, quizá entre el contraste de conceptos, palabras que aún no se han separado de su referente, y el contraste sorprendente dictado sólo por el orden del lenguaje, podemos situar la frontera entre la práctica cubista y surrealista en Francisco Pino. Pero sigamos en nuestro recorrido.

Si queremos identificar las filiaciones literarias más importantes de Francisco Pino, se hace necesario dar un pequeño paso más allá del Cubismo y entrar en los terrenos del Creacionismo. Y es un paso que se puede dar fácilmente si recordamos la relación de dependencia que se establece entre los primeros textos “vanguardistas” de Huidobro (el manifiesto *Non serviam*, la conferencia de Buenos Aires de 1916 y, en general la mayoría de los textos teóricos anteriores a su viaje a Europa) y las *Meditaciones Estéticas* de Apollinaire, quien proponía un arte profético, de indagación de la realidad, en contraposición al ensimismamiento de otros escritores contemporáneos (cfr. para una lectura con mayor detalle de una serie de coincidencias que llegan incluso al nivel “léxico”, Pizarro, 1969). Así en el autor francés ya aparece la voluntad de realización de una poesía

antimimética⁵⁵, con la predicación de la ruptura de cualquier servidumbre con respecto a lo existente y la consideración del poeta como ese pequeño dios que crea su propio mundo, que ya no imita los objetos naturales, sino la forma que tiene la naturaleza de producirlos. A todo esto obviamente habría que sumar la ya citada colaboración entusiasta entre Huidobro y Reverdy en la Revista *Nord Sud*. Amistad que se vio abortada por una serie de polémicas que mencionaremos a continuación.

De hecho, René de Costa interpreta el nacimiento del término Creacionismo como consecuencia del paso del cubismo de la vanguardia a la retaguardia literaria después de la muerte de Apollinaire y el resquebrajamiento del grupo (De Costa, 1984, p. 100). De esta forma, y fruto quizá de las polémicas nacidas de su viaje a España, Huidobro intentará marcar las distancias con respecto al Cubismo con un cierta violencia. De hecho, con el mismo Pierre Reverdy mantendrá, a partir de la publicación de una entrevista de Gómez Carrillo al poeta francés en *El liberal* en 1919, una agria polémica por la paternidad de las ideas sobre las que se fundaba el movimiento (cfr. Valcárcel, 1995, pp. 23-34). Así el poeta chileno llegará a escribir en carta a Gerardo Diego fechada en 1920 sobre el desfase de Max Jacob y de Apollinaire y la incapacidad como poeta de Reverdy, actitud muy relacionada con las polémicas mantenidas en España sobre la originalidad del Creacionismo y la génesis del Ultraísmo (Castro Morales, 2008, pp. 155-158).

A pesar de todo, en *Creación. Revista Internacional de Arte*, la revista multilingüe que fundó el chileno en 1921, se podrá observar la convivencia de escritores con voluntad postcubista con ilustraciones de autores claramente cubistas como Gris –con el que mantuvo una profunda amistad que llegó incluso a la composición a cuatro manos de sus poemas (De Costa, 1984, pp. 62ss, en particular obsérvese la traducción de Gris al francés de *Non serviam*) o Picasso. De lo que se puede deducir que para Huidobro este movimiento solo contaba para él como tal en su vertiente pictórica (Castro Morales, 2008, pp. 157-158).

⁵⁵ Esta concepción de la poesía como creadora de “realidades nuevas” estaba muy presente en el cubismo. Cfr. Torre, 2001, pp. 247-248.

Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que esta relación de cercanía entre Cubismo, al menos pictórico, y Creacionismo, se mantuvo de manera más o menos constante, a pesar de la última evolución de Vicente Huidobro y sus contradicciones. De hecho, Arturo del Villar (1980) no duda en asociar de forma muy general este movimiento al *cubismo órfico* con el que Apollinaire caracterizó las pinturas de Robert Delaunay.

En *Saisons Choises* (1921), Huidobro intentará superar al cubismo a través de una personal descripción del proceso creativo en el que se nos planteará un “sistema” como una especie de filtro que comunica el mundo objetivo con la propia subjetividad. La subjetividad, a su vez, pasará por el filtro de la “técnica” que será el puente que comunica el yo con el mundo objetivo creado por el artista. No es difícil ver en este esquema una concepción del yo como máquina procesadora de información (Mignolo, 1982, p. 144). Posteriormente, el mismo Huidobro no soportará el rígido corsé impuesto por su propio sistema y su escritura escapará de los ámbitos del cubismo leído a su manera hacia las prácticas de un surrealismo que paradójicamente criticará ácidamente por su desprecio a la racionalidad creadora y esa práctica del azar que puede transformar a cualquiera en un poeta, algo que colisiona frontalmente con la idea de poeta-creador-hombre total defendida por Huidobro (De Costa, 1984, p. 136) y en la que entraremos a continuación para cifrar su influencia en Francisco Pino. Y que nos llevará a una paradoja típica de las vanguardias históricas que estará muy presente en la producción de Pino más influida por ellas. Así, a propósito de Huidobro y Breton, en su revelador ensayo René De Costa afirma que:

Escribiendo desde bases teóricas absolutamente diferentes, tanto Huidobro como Breton crearon textos que resultan estilísticamente similares y que ejercen el mismo extraño poder sobre el lector, llevándolo más allá de lo racional. Bretón, sin embargo, se había persuadido de que había encontrado algo nuevo; Huidobro, por su parte, estaba consciente de que el arte es la técnica que hace a lo viejo parecer nuevo. (De Costa, 1984, p. 136)

Y este es uno de los problemas con el que también nos enfrentaremos a la hora de comentar la obra de Pino. Muchas veces la diferencia entre un poeta y otro reside en su actitud ante la composición. Como ya hemos visto, el orden del lenguaje es un orden alternativo al de la realidad, creemos que es difícil escapar de su susurro, de la atracción que ejercen unas palabras sobre otras por su misma materia y no por las cosas que nombran. En este sentido, el texto fronterizo abunda y es difícil discernir hasta que punto el poeta ha construido un nuevo mundo sin dejarse subyugar por la lógica secreta de las palabras que utiliza o hasta qué punto la carne de esas palabras que nos vienen impuestas desde nuestro nacimiento ha sido necesario andamio en esta invención. El mismo *Altazor* de Huidobro será consciente de que esta especie de maldición en que se condensa el proceso creativo del texto de 1921 viene impuesta “desde fuera”:

Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal
La matanza continua de conceptos internos
Y una última aventura de esperanzas celestes
Un desorden de estrellas imprudentes
Caídas de los sortilegios sin refugio
Todo lo que se esconde y nos incita con imanes fatales
Lo que se esconde en las frías regiones de lo invisible
O en la ardiente tempestad de nuestro cráneo

(Huidobro, 1931, p. 28)

Y desde este punto de vista es adecuadísima la lectura de Mignolo, que entiende la gramática como un dispositivo –que nosotros creemos ajeno- situado en este cerebro que responde perfectamente a la metáfora de la máquina (cfr. Mignolo, 1982, p. 145).

Así que, visto lo visto, la medida de las influencias de los movimientos de vanguardia histórica sobre Pino se deben hacer con las debidas cautelas y sería exagerado dar a Pino una etiqueta de forma unilateral, vista la complejidad de la realidad. Sin embargo, en líneas generales, coincidimos con Esperanza Ortega

(2002a, p. 47ss) cuando afirma que Pino está más cerca del Creacionismo –y, añadimos nosotros, en su aspecto más cercano al Cubismo- que del surrealismo (¿de qué surrealismo?), sobre todo si tenemos en cuenta su obra de madurez. Así, no es sorprendente que la Introducción a *Siempre y nunca* menudeen las referencias a poetas pertenecientes a la órbita de Pierre Reverdy, como Albert Birot (Ortega, 2002a, p.49-50). Asimismo, la poeta insiste en un tema en el que entraremos a continuación: en el particular carácter de la obra de Francisco Pino como vanguardista rezagado y el lugar central de este espíritu en su poesía, pues al ser una elección vital que no depende de factores externos, como las modas literarias, se transforma en un elemento que diferencia su personalidad de las de sus contemporáneos.

Y en esta última afirmación se encuentra el *quid* de la cuestión porque, más que hablar de la preeminencia de un movimiento de vanguardia histórica sobre para el caso de Pino, habría que hablar de un haz de rasgos cubistas, creacionistas o surrealistas. Y a esto se debe, entre otros motivos, a la edad del poeta y a sus circunstancias biográficas: demasiado joven como para haber participado de forma considerable en su gestación y desarrollo y demasiado viejo como para haberlos leído con distancia, como una parte de la historia de la literatura que las poéticas más conservadoras entendían como una mera cantera de recursos.

Así, si bien Pino no participó, al menos en primer plano, en la génesis y desarrollo de estos movimientos de vanguardia, sí que es posible afirmar que mantuvo una cierta relación con sus fautores. Y para ello nos basta con echar un vistazo a las revistas literarias que publicó en su juventud. Así, en el primer número de *Meseta* (Diego, 1928, p. 5) es posible encontrar una colaboración de Gerardo Diego consistente en una serie de aforismos que reflexionan sobre la naturaleza del poeta en contraposición a las figuras del filósofo o del literato. No se trata propiamente de un manifiesto creacionista, más bien lo toca muy tangencialmente en cuanto a que es una absolutización de raíz romántica de la labor poética en contraposición con los otros oficios de la vida. La labor poética

será oficio de canto, efimeridad y misterio, ideas con las que nos parece que Francisco Pino se sentirá cómodo:

El poeta es un gusano de seda. Duerme casi todo el año. Cuando está hecho el capullo, vuela y desaparece. Entonces viene filosofando el gusano de luz y aplica su linterna, y comprendemos.

Pero el literato –mamífero y mercantil- no comprende nunca. Lo ve todo a la escala natural, que es la mejor manera de no enterarse de nada. (Diego, 1928, p. 5)

Pero quizá la colaboración más interesante que podemos encontrar en *Meseta* sea el “experimento de poética” que nos plantea José María de Cossío en el número 2. A partir de un juego permutatorio muy *avant la lettre* con dos versos de Garcilaso, (cual queda el blanco cisne cuando pierde / la dulce vida entre la hierba verde), Cossío reflexiona sobre la naturaleza de la poesía y adelanta algunas afirmaciones que podemos asociar sin duda tanto a la poética cubista como a la creacionista, aunque el crítico identifique sus raíces mucho más atrás en el tiempo. Así, para el vallisoletano, “resorte seguro de poesía ha sido siempre el unir dos palabras que nunca antes se habían visto juntas. Es la *callida junctura* de Horacio tal como la interpreta no el escoliasta literal sino la intuición de un gran poeta, Metastasio” (Cossío, 1928, p. 5). Y, para demostrar este tesis comienza a cambiar de sitio los adjetivos de ambos versos hasta llegar a las aguas del Creacionismo. A pesar de dar alguna legitimidad a las últimas combinaciones, llega a conclusiones poco halagüeñas para un “creacionismo” con minúscula que no dudamos en identificar con nuestro movimiento:

El intento –aquí seguramente frustrado de crear una realidad poética, de deshumanizar y desnaturalizar el verso y colocarle fuera de todo asidero concreto abre el camino de un nuevo arte inexplorado del que, en apesadumbrada parodia, podríamos decir que de su reconocimiento no ha tornado ningún viajero. (Cossío, 1928, p. 5)

Pero no nos interesa tanto la valoración de Cossío como su clara presencia en el contexto cultural del joven Francisco Pino. Es decir, en la juventud de nuestro poeta hay una considerable presencia tanto de las poéticas creacionista y cubista como la de otros autores ligados al movimiento. Esto se ve claramente en la colaboración del poeta en el primer número de *Meseta*, donde, desde nuestra interpretación, hay un pequeño homenaje a la revista que dirigía Pierre Reverdy:

[...] Al automóvil azul del cielo se le habían pinchado los cuatro neumáticos. Tus cabellos tus ojos, tu boca llegaron a mí dando tumbos en el tren gris de la línea Norte-Sur. El viento arrastró todo. El ayer se fue prendido en una rama seca. Se quedaron sin trajes las casas y sin abrigo el cielo. Ha naufragado otro día. El expreso gris estará llegando a la próxima estación. (Pino, 1928a, p. 2)

Este texto en prosa quizá nos pueda dar la idea de que para este poeta adolescente creacionismo y cubismo formaban prácticamente una unidad a pesar de las polémicas que hemos mencionado más arriba. Toda la poesía está pensada como un torrente de imágenes en las que elementos propios de la modernidad (el automóvil) no aparecen “por obligación”, como sí que ocurría en esa poética futurista de la que Huidobro no tardó en desvincularse (cfr. Huidobro, 1989, pp. 286-290). Tienen una precisa intención estética y ésta es la de crear una realidad alternativa al mundo “objetivo” en el que el ayer es un jirón de tejido que cuelga de los árboles y el cielo queda aterido al perder su abrigo. Se trata de un texto que podemos adscribir sin problemas al credo cubista-creacionista porque las palabras ocupan un espacio de forma coherente y no son intercambiables entre ellas, características que asignaremos al texto de “apariencia” surrealista. Como en los textos cubistas, la comprensión se produce en el vértigo de las asociaciones, en la convivencia que se da entre ellas. Y si tenemos en cuenta que este poema, según Antonio Piedra, fue escrito por el autor a la temprana edad de quince años, nos revelaría un conocimiento más que precoz de los movimientos de vanguardia de mediados de los años veinte (cfr. Pino, 2010a, vol. I, p. 475).

Pero sería demasiado aventurado por nuestra parte situar al joven Pino estrictamente de las coordenadas de cualquier movimiento de vanguardia histórica. Así lo demuestra su historial de publicaciones en *Meseta*, donde se pasa de la influencia cubista-creacionista, al romance de influencia lorquiana (Pino, 1928b, p. 2), hasta llegar al explícito neogongorismo del Poema publicado en el número 5 (Pino, 1928c, p. 3) y que posteriormente pasaría a formar parte, con pequeñas modificaciones (cfr. Pino, 2010a, vol. I, pp. 41-42), entre ellas el añadido de una cita de Góngora en el encabezamiento, del libro *Diecisiete primaveras* con el título de “Oda al níquel”. Aunque es cierto que este eclecticismo de movimientos acaba por evolucionar en *DDOOS* y *A la nueva ventura* hacia una apuesta algo más decidida por una estética de cierta voluntad surrealista, con los poemas que más tarde formarían el libro *Inversos Anversos* (Piedra, 2010a, vol. I, pp. 477-478).

Por otra parte, como ya hemos adelantado, creemos que en muchos casos es difícil adscribir los productos poéticos concretos a tal o cual movimiento. De hecho, en muchas ocasiones tenemos la sensación de que lo que puede diferenciar algunos poemas creacionistas de otros surrealistas, más que el poema mismo, son sus circunstancias de composición. Así podemos afirmar sin temor a equivocarnos que las fronteras entre los dos tipos de escritura con sus correspondientes tipos de lectura están muy difuminados a pesar de la gran diferencia que existe entre ambos, tal y como la expresa René de Costa:

Esta clase de poesía difiere de la cubista tanto en el modo de composición como en el de lectura. En los primeros poemas, ideas “distantes” se yuxtaponían espacialmente en un esfuerzo muy estudiado; ahora lo disímil se mezcla por medio del sonido o de la sintaxis. Para un tipo de escritura el lector debe ser lo suficientemente activo para percibir la yuxtaposición; para el otro debe ser pasivo, y así permitir que los cruzamientos lo lleven al reino de lo maravilloso. Un tipo de escritura apela a la razón; el otro la desafía. (De Costa, 1984, p. 133)

El problema para el lector es hamletiano. La clave estará en si el autor afirma haber escrito su poesía en ese estado de infraconciencia típico del Surrealismo o, como veremos más adelante, bajo esa superconciencia del poeta entendido como hombre total que predica el Creacionismo. O de si interpretamos el poema como espacio de la visión o como punto de fuga de una realidad alternativa. O si el lector ha creado sus asociaciones de forma consciente o lo ha hecho bajo un imperio –el del lenguaje- del que es imposible escapar totalmente. Pino no se suscribe a los movimientos sino que hace poesía con ellos. Así, no es sorprendente que la redacción final de un libro titulado *Vidrio Cerca. Escritos surrealistas* vaya encabezado por una cita de Pierre Reverdy (Pino, 2010a, vol. I, p. 178), o que la técnica compositiva de gran parte de sus poemas tenga muchos puntos en común con las directrices cubistas ya expuestas y lleve en su redacción final esos “Clichés de vicisitudes” que comentamos más arriba. Quizá sea en este ejemplo de un poemario que Antonio Piedra sitúa en los terrenos del surrealismo (Piedra, 2010a, vol. I, pp. 485-486) como es *Pájaro sin carne* donde podamos ver mejor esta indeterminación:

FRÍO

Hoy que el frío se hace
Péndulo o corbata imprescindible
de después de comer no me encuentro.

Porque yo me pierdo
en cuanto cantó el frío al
sereno una canción de oreja
colorada.

Ave.

En todas las librería están

los libros con gesto helado. Congelados.

Mi corazón espera
el mirlo de la calefacción.

¿Quién canta fuera?

El frío en las esquinas, en
las tazas de café, en los huesos
del aire: ¡Ángeles!

¡El frío -¡qué frío!- arde!

(Pino, 2010a, vol. I, p. 457)

A pesar de las obvias limitaciones de un poema juvenil como es éste, sí que nos encontramos de nuevo con la voluntad de construir una realidad alternativa que, paradójicamente, nos servirá para entender mejor el mundo que nos rodea. Y quizá a veces en el poema no sabemos bien si nos estamos dejando guiar por el susurro del lenguaje o si estamos construyendo con pleno conocimiento de causa una nueva realidad (Mi corazón espera / el mirlo de la calefacción). Algo que también tiene que ver mucho con la práctica cubista que René de Costa cifra muy acertadamente en no hacer “una poesía sobre un tema determinado, sino un ejercicio creativo sobre las posibilidades imaginativas ofrecidas por ese tema” (De Costa, 1984, p. 69).

En medio de esta realidad que solo existe sobre la página aparece una exclamación de origen sin duda guilleniano que vuelve más ecléctico aún este poema (¡Ángeles!). Creemos que su uso es contraproducente. Tiene como efecto el desmembramiento de la realidad paralela –el lector tiene la sensación de que el grito no forma parte de ella, que sale de la garganta del poeta y va dirigido al mundo que le rodea, es como si un ruido repentino hiciera que una ensoñación se desvaneciera- y por lo tanto su consecuencia es el consiguiente retorno del mundo

trabajosamente construido sobre el papel al estatuto de simple metáfora. En resumen, se trata de una poesía, de una poética, todavía en formación en la que se mezclan diferentes estéticas y que ya nos informa del difícil deslindamiento que se da en la obra de Pino –y en general en el contexto poético hispánico- entre sus posibles influencias. Pero quizá sea en los poemas de *Méquina Dalicada* donde la lectura se haga más compleja y a la vez más enriquecedora. Veamos la lectura que hace el poeta de la nube, uno de sus símbolos predilectos:

COMIENZO DE UN SÍNCOPE

Que las nubes que las nubes
 ni sucesos ni esa sangre
 los atardeceres rojos
sean manos en el cuello

Hielos Olvidos Galápagos
 esas nubes esas nubes
 como un sarcófago abierto
lámparas de cada frente

Bien abierto el corazón
 a las nubes a las nubes
 historias murallas hombres
con las nubes hable o calle.

(2010, vol. I, p. 402)

Se trata de un poema que Antonio Piedra fecha como anterior a 1934 (2010a, vol. I, pp. 485), como la inmensa mayoría de los que componen el libro. En primer lugar, hay que destacar la semantización de la página en blanco a través de una disposición visual de los versos muy en la línea del cubismo. Así, el poema se compondría de dos planos que aparecen superpuestos y que se diferenciarían

por el mayor o menor sangrado. Esto se mantendría de forma constante a lo largo del poema, salvo en el verso “Hielos Olvidos Galápagos,” que funcionaría como una especie de ecuador que partiría en dos el texto. Esta disposición transmitiría al lector una sensación de unidad, de quietud siempre típica de la poética cubista, que se vería traicionada por un desarrollo que funciona como si de una sucesión de planos cinematográficos de muy corta duración se tratara.

Así en la primera estrofa se superpondrían en un plano una imagen de naturaleza creacionista “Que las nubes sean manos / en el cuello” con otra que se articula sobre la volatilidad producida por la ausencia de verbos (Que las nubes / ni sucesos ni esa sangre los atardeceres rojos). Es como si el atardecer y el sufrimiento que produce se superpusieran ante los ojos del lector. No queremos proponer interpretaciones unívocas pero nos parece que en “ni sucesos ni esa sangre” podría haber una referencia a la historia como algo ajeno a las nubes. A continuación somos testigos de su inevitable metamorfosis, de su naturaleza volátil a través del disparo en ráfaga de una serie de palabras que podríamos identificar con las mismas nubes (Hielos Olvidos Galápagos). De regreso al segundo plano, sigue el bombardeo de imágenes: en las nubes somos capaces de ver todo, desde nuestra muerte hasta una luz que nos guía.

Es por eso que estas nubes del atardecer que el mismo poema está deshaciendo son el interlocutor más adecuado para el poeta que ve en ellas a la Historia (hombres murallas hombres) deshaciéndose de forma incesante. Y quizá ese síncope del título sea –no estamos seguros porque una de las bellezas de este tipo de poesía es la convivencia de varias lecturas, la indeterminación de las reglas del juego- el shock que produce la constatación de lo ridículo de la Historia, de la propia pequeñez ante el espectáculo de un atardecer de nubes que las palabras son capaces de dar formas inverosímiles que superan a las que da la misma Naturaleza.

Quizá esta imposibilidad de clasificación de los textos juveniles también se deba a la inexistencia de un movimiento surrealista como tal en España durante la juventud de Francisco Pino. Estamos de acuerdo con Haro Ibars cuando señala que la coyuntura histórica española hacía imposible la implantación de un

movimiento surrealista como tal en España. En el país no se había vivido la experiencia de la Gran Guerra, con la consiguiente quiebra de valores, y las vidas política y cultural estaban marcadas por una dictadura “no tan blanda como se cuenta” y la polémica sobre la poesía pura (Haro Ibars, 1981, pp. 120-121). A todo esto habría que añadir una acogida del movimiento marcadamente hostil por parte de la crítica en un primer momento que congeló su entrada hasta 1927 y que, en cierto modo, caracterizó su recepción crítica posterior (Siles, 2011, pp. 64-65). Por lo tanto, salvo en fugaces excepciones, como el Grupo de Tenerife, habría que hablar en España de desorganización y de heterodoxia (cfr. Marco, 2001, pp. 34-40), con los mismos poetas que negaban su adscripción al Grupo (cfr. Fael, 1979, pp. 269-271; Haro Ibars, 1981, pp. 119-120). De todas formas, lo que sí existió con certeza es una influencia desordenada del movimiento francés sobre el campo poético español (Siles, 2011, p. 64). Por lo tanto, si a esto añadimos la condición de Francisco Pino de jovencísimo poeta que se estaba formando y que llevaba una vida que oscilaba entre el apartamiento provincial de Valladolid y sus estancias en Angulema y Londres, podemos entender que la influencia de este movimiento sobre su persona fue más que matizable y que, en su desorden, como en la mayoría de los demás poetas, se mezcló con los otros movimientos vanguardistas.

Así, para entender la obra juvenil a nuestro poeta quizá sea interesante la lectura de Antonio Monegal (1991) sobre la producción adscribible al movimiento de los poetas del 27. Para el estudioso, es posible caracterizar la poesía hispánica de los años 20 y 30, no como productora de textos surrealistas como tales, respetuosos de las técnicas de escritura automática, sino de textos con “apariencia” surrealista. Para Monegal (1991, p. 61-63), el origen de muchos poemas de García Lorca, Alberti o Aleixandre caracterizados como surrealistas podría beber también del creacionismo y de la poética de la metáfora enunciada por Ortega y Gasset, tema que veremos en el próximo capítulo con cierto detenimiento. Así que más que hablar de entrada de surrealismo, el crítico habla de convergencias con el surrealismo de ciertas poéticas ya presentes en el contexto hispánico y con las que erróneamente se llega a identificar. El mejor ejemplo sería ya citada de la insuficiencia del lenguaje de Bécquer. Para Monegal,

más que de escritura automática, estaríamos hablando de un uso extremo de la imagen con el objetivo de expresar contenidos que escapan de la enunciación no metafórica.

La consecuencia última sería la producción de textos en los que la operación metafórica tan típica del Creacionismo, que posteriormente analizaremos en la obra de Pino como mecanismo de tensión y conocimiento, es llevada hasta el límite. En otras palabras, los elementos que forman la imagen se vuelven opacos, pierden su significado, son intercambiables porque solo revelan “gratuidad y sinsentido” (Monegal, 1991, p. 66). El lector lee el texto que tiene delante como si fuera una metáfora, pone en marcha sus mecanismo de lectura pero acaba por encontrarse a solas ante el silencio. Así, lo que es una metáfora llevada al límite dará al lector la impresión de un automatismo que ni mucho menos ha existido, porque el poeta ha sido plenamente consciente de las estructuras que ha utilizado para componer su poema. Sin embargo, la consecuencia de todo es perfectamente surrealista: no ha sido posible crear una nueva realidad: más bien el lenguaje se ha revelado en toda su autonomía e inutilidad, como diciéndose solo a sí mismo. Así esta relación genética entre creacionismo, ultraísmo y surrealismo que se da en España haría difícilísima la separación entre estos movimientos. Es difícil descubrir el punto exacto en el que la palabra deja de crear un mundo para deshacerse en sí misma. El punto en el que el lector debe dejar de buscar significados para intentar individualizar estructuras que dan espacio a palabras intercambiables entre sí. Veamos otro ejemplo de *Inversos Adversos*:

CELADA A PLUMAS

Ociosas limusines del esenciado minuto
cámara, óperas, catres en floración y
los nervios colgando, venusinos timbres
(y los niágaras al borde de las camas),
a oberturas zumbantes de cráneos de pellizco.

Trepan suspiros, amigables grillos,
Descordados arañosos que poetas
A yedra dulces amamantarían con
pechos de piedra, con trepadores muérdagos de leche.

Degolladores de fuentes hubo
si no abrieron franquicias, abrirían golpazos
en mudos cuerpos olfateados como
escudos, armaduras, boquetes de viento
por los tocadores vírgenes que resistieron tres sitios de sangre

Abrirían espacios tan relucientes hebras
primaverales, ajustadas a las raíces como hombres;
tan celestes liebres abrirían espacio si un humo,
si un pájaro, si un no, si un sí, volarían yeso, ceda de

boca a boca, de

celada a plumas de mar.

(Pino, 2010a, vol. I, pp. 164-165)

Efectivamente, aquí el automatismo es más un efecto de la composición que un deliberada técnica poética orientada a la exploración del interior. La primera prueba de ello nos la da la división del poema en estrofas que, dentro del chorro de palabras, guardan una cierta unidad, al menos desde el punto de vista de la sintaxis. Así, por ejemplo, en la primera estrofa nos encontramos con una ausencia total de verbos conjugados que transmite al lector la sensación de estar contemplando una simultaneidad caótica. El resto del poema se mueve en el campo de la posibilidad a través del uso continuo del condicional, combinado con un solo presente y un pasado que curiosamente niega una acción. Todo esto

potencia la sensación onírica del conjunto y sumerge al lector en un mundo articulado sobre la total vaguedad. La otra prueba de la premeditación es la métrica clásica que hace aparición más que ocasional en todo el conjunto y que de nuevo está hábilmente escondida para “armonizar sin ser vista”. Así podemos encontrar el endecasílabo insertado en un verso más largo (con trepadores muérdagos de leche), alejandrinos (a oberturas zumbantes de cráneos de pellizco) o audaces combinaciones de dieciocho sílabas formadas por dos eneasílabos separados por una cesura que no se corresponde con el periodo sintáctico (primaverales, ajustadas a las raíces como hombres). Así que, digamos, el poeta construye una especie de sueño con andamios propios de la poesía clásica.

En línea con la vanguardia surrealista, la práctica de la metáfora (cráneos de pellizco) tiene el efecto contrario al esperado (cfr. Monegal, 1991, p. 66): la falta de hilazón, la imposibilidad de encontrar referencias en la realidad, transforma al medio de conocimiento en puro artificio. Porque, a nuestro juicio, no cambia nada si, por ejemplo, en el verso “si un pájaro, si un no, si un sí, volarían yeso ceda de” sustituyéramos la palabra yeso por la palabra apariencia. Esto obviamente no ocurre en todas y cada una de las imágenes del poema, habiendo en algunas una cierta conexión con la realidad (tan celestes liebre abrirían espacio si un humo).

Así, el lector queda como atrapado dentro de la prisión del lenguaje que se convierte en delirio y abismo y renuncia a entender el poema, a pesar de que esta estructura sólida, coherente, que hemos analizado al inicio, y todas aquellas imágenes que conservan un cierto grado de transparencia, le hagan sospechar que un sentido profundo debe existir, que este poema está hablando efectivamente de algo que escapa al dominio de las palabras y que, tal y como hemos dicho, a lo que solo nos podemos aproximar tanteando y siempre quedaremos lejos.

Por lo tanto, podríamos cifrar la influencia de este movimiento en Pino en una de las tensiones fundamentales que recorren su obra: la fascinación por la carnalidad de las palabras, que marca el orden del poema, llegando incluso a suspender cualquier tipo de significación. A este propósito creemos que es particularmente interesante citar un pequeño texto en el que el poeta cuenta su

entrada en la poesía y que, para nosotros, ilustra muy bien la tensión, que recorre toda la obra de Francisco Pino, entre motivación y vacío, entre orientación a una significación transparente y pura materialidad. En él, el poeta nos cuenta cómo fue su entrada en la poesía:

Recuerdo que inmiscuir fue la palabra que me lanzó a la poesía. La oí cuando tenía doce años de labios de un profesor. No conocía su significado y, por esto mismo, se me apareció como palabra, como portadora de misterio. Al escribirla, su grafía se me antojó vital: las tres íes, los ganchos de la ene y la eme, ¿no le daban la forma de un ciempiés? No sé si consulté el diccionario. *Más que su semántica me interesaba su vida.* Necesitaba el envase para recoger 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, *aquel que me las hiciera entender tal y como yo las entendía o me las figuraba.* Es decir, debía desconcertarlo todo para concertarlo conmigo. (Piedra, 1991, p. 57) [Las cursivas son nuestras]

Nos parece que aquí queda resumida perfectamente esa tensión entre la vida de la palabra y la cosa que nombra y, lo que es fundamental, la necesidad del poeta de suspender los significados públicos y asignar otros nuevos tal y como el poeta *las entiende o se las figura* a través de su materia. O dejar totalmente en suspenso cualquier labor de significación. En este sentido, creemos que es una poética que bebe mucho en alguien tan aparentemente lejano del surrealismo como es Mallarmé:

La Palabra, emparentada con toda la naturaleza y, de este modo, relacionada con el organismo depositario de la vida, se presenta, en sus vocales y diptongos, como una carne: y, en sus consonantes, como una osatura delicada ¡por disecar! [...] Si la vida se nutre de su propio pasado, o de una muerte

continua, la Ciencia habrá de reconocer este hecho en el lenguaje. (citado en Derrida, 1998, p. 8)

En la carne de la palabra, el lenguaje jugará sus cartas como instrumento de conocimiento, creador de nuevas realidades, o como entidad autónoma que se repite a sí misma. En la carne de la palabra se fundamentará el contraste con sus hermanas y sobre la carne de la palabra –su fonética- tendrá lugar la ilusión de la motivación.

Después de este veloz recorrido por la prehistoria literaria del poeta la conclusión es inevitable: como no podría ser de otro modo, los movimientos de la vanguardia histórica llegan hasta Pino como desvaídos, como ansiosos de una nueva interpretación. No puede ser de otra manera: sus programas han fallado o ni siquiera se han implantado y ha caído sobre ellos el pesado telón de una dictadura que los consideraba esencialmente sospechosos. Pino experimenta en la oscuridad, Pino recuerda en la oscuridad. De ahí que el poeta no se ajuste a ningún programa concreto sino que los asuma, en modo incluso contradictorio, según sus propios intereses. De ahí que en Pino los límites entre cubismo y creacionismo (y surrealismo) sean todavía más difusos de lo que fueron durante el desarrollo efectivo de ambos. Sin embargo, y creemos haberlo demostrado con cierto detalle, se observa en la obra de madurez de Francisco Pino un retorno a la estética de Reverdy y Huidobro y la pervivencia de ciertos elementos de sus programas originales en una poesía que una lectura superficial caracterizaría de cualquier forme menos vanguardista. Asimismo, en escritos tradicionalmente clasificados como surrealistas por la crítica, su adscripción “pura” a ese movimiento se hace complicada. Sin embargo, ya hemos dicho que, a nuestro juicio, si tuviéramos que hablar de una relación entre programa vanguardista y poética, quizá sea el Creacionismo, vanguardia anómala por su persecución de la trascendencia, la que más se aproxima a Francisco Pino. Así que a continuación iniciaremos una labor de rastreo de elementos del movimiento a lo largo de su producción poética.

En primer lugar hay que aclarar una cosa. En consonancia con lo afirmado anteriormente, más que hablar de influencia Creacionista vamos hablar de articulación de elementos creacionistas en la poesía de Pino. Veamos cuáles son y cómo aparecen. Para empezar habría que señalar que en toda la poética esencialista que hemos analizado en el primer capítulo existe una búsqueda de trascendencia que en una primera lectura superficial puede resultarnos un tanto en contradicción con la práctica experimental, teniendo en cuenta especialmente que uno de los pilares principales de la vanguardia histórica consistía en la superación de la poética romántico simbolista y del concepto de subjetividad relacionado con la misma. Esto traería como consecuencia la eliminación de ese sujeto romántico tan fuertemente presente en las tesis de Pino y la destrascendentalización de la obra artística (cfr. Aullón de Haro, 2000, pp. 56-61). Algo a lo que se opondrían las ideas sobre la poesía esgrimidas por Pino.

Sin embargo, el profesor Aullón de Haro (cfr. Aullón de Haro, 2000, pp. 225-236) identifica en el creacionismo una excepción a estos planteamientos, una excepción donde podríamos situar también las coordenadas de los escritos teóricos del poeta vallisoletano. Efectivamente, en este movimiento sí que se mantiene una voluntad espiritualista, una búsqueda de la trascendencia a través de la obra poética, un fuerte sustrato místico que el mismo Aullón de Haro define de la siguiente manera:

Los creacionistas, que aspiraban a una poesía integral o sintética, cuya ideación pertenece a Schiller y también sería propuesta por Novalis y Jean Paul, pretendían la trascendencia espiritual a partir de la superconciencia como principio de acceso a la poesía en tanto que absoluto y, asimismo, utopía. (Aullón de Haro, 2000, p. 59)

En lo que nos ocupa, basta recordar el conocido artículo-manifiesto de Gerardo Diego, “Defensa de la poesía”, de 1927, para situar mejor la reflexión teórica de Pino, entre otros espacios, en la estela de este movimiento:

La Poesía existe, luego hay que defenderla. Defenderla y mantenerla. ¿Y desde cuando existe la Poesía? *Desde siempre y hasta siempre*. Desde que el primer hombre soñó con ella y hasta que ella sueña el último poeta. *Porque el poeta y la Poesía solo se ven, solo se tratan en sueño*. La Poesía existe para el poeta en todas partes, excepto en sus propios versos. Es la invisible perseguida, que llega siempre demasiado pronto a la cita, como los amigos excesivamente puntuales que ya no nos pueden esperar. En todo poema “ha estado” la Poesía, pero ya no está. Sentimos el calor reciente de su ausencia y el modelado tibio de su carne desnuda.

Un poeta sevillano dijo que mientras exista una mujer hermosa, habrá Poesía. Una mujer hermosa quiere decir una ilusión hermosa, un sueño, un anhelo de hermosura femenina, de doble caricia sensual y espiritual. Naturalmente, al poeta, la Poesía se le representa siempre bajo una especie de feminidad, porque es su verdadera naranja o media luna; él, el hemisferio en sombra y ella, el luminoso [...] La poesía existe, pues, por un acto de fe del poeta que la requiere y la busca, aun sabiendo que no la verá nunca. (Diego, 1928, pp. 13-14) [Las cursivas son nuestras]

Se trata de una postura que tiene muchos puntos en común con la ya citada poética romántica que Diego publicó en *Meseta*. En lo que nos ocupa podemos decir que el esencialismo de Pino tendría puntos en común con el del Creacionismo, en el que se conjugaba una concepción crítica del lenguaje, una concepción antimimética de la poesía y una vocación de trascendencia. También para el credo creacionista la poesía solo se presenta al creador en el terreno del sueño y su presencia será siempre inasible, inalcanzable, de tal modo que, al final, se hace necesaria la profesión de fe. Son evidentes convergencias que se dan entre *Hacia la poesía* y el manifiesto de Diego, empezando por la referencia a Bécquer como faro poético y el uso de los mismos textos para la constitución de la teoría. Algo que es coherente con la trayectoria de ambos poetas y su alternancia entre vanguardia y tradición. Así que creemos que estas coincidencias son lo suficiente numerosas para permitirnos situar a Pino dentro de la práctica vanguardista que

no renuncia a la trascendencia, al esencialismo, sino que lo potencia a través de la experimentación.

Estrechamente ligada a la concepción esencialista de la poesía aparece en Pino una concepción de la palabra poética absolutizada que toma una nueva dimensión una vez que la arrancamos de su uso cotidiano. Esta separación, como hemos visto al explicar el concepto de sustantividad, dependerá de la misma insuficiencia del lenguaje a la hora de expresar una realidad que lo supera. Estaríamos hablando del excedente semántico que habita en la palabra poética y cuya expresión concreta se nos escaparía. Creemos haber explicado con bastante detenimiento las influencias más cercanas en Pino en el capítulo correspondiente. Sin embargo, hay que añadir que el mismo Huidobro, como líder de un movimiento de vanguardia de vocación trascendentalista, no está libre de esta tentación. Es más, cifra la poesía del lenguaje en su separación de la cotidianidad. Citemos a Vicente Huidobro en lo que posiblemente es un fragmento de su conferencia en el Ateneo de Madrid en 1921:

El valor del lenguaje en poesía está en razón directa del alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar solo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que *el mundo rebasa fuera del valor de las palabras*, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario.

La poesía es un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar pes una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que está SIENDO [...] La poesía es le lenguaje de la creación. Pero eso solo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, solo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas del primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal. (Huidobro, 1989, p. 294) [Las cursivas son nuestras]

Extrañamente, en este pequeño fragmento de Vicente Huidobro nos encontramos con un resumen de al menos la mitad de los temas que hemos tratado en otras partes de este trabajo: la palabra sustantiva que en la poesía es capaz de alojar ese contenido no segmentado que escapa a cualquier expresión, la poesía entendida mallarmeamente como una purificación de un lenguaje brutalizado y, en consecuencia, la consideración de la misma como una retorno a la pureza de aquellos tiempos adánicos en los que el lenguaje no tenía mancha porque el hombre nombraba las cosas por vez primera. Hay algo más que una afinidad entre las derivaciones del programa creacionista y la poética de Pino. Aunque no nos atreveríamos a hablar de una influencia directa porque se trata de ideas pertenecientes a un mismo sustrato cultural, sí que podemos hablar de un recorrido muy similar al del creacionismo nacido de la elección de una poética trascendentalista.

También estrechamente relacionada con la obra de Pino estará la concepción antimimética del poema y la consideración creacionista del poeta como hombre total, que sabe armonizar sus diferentes facultades para obtener una percepción superior al común de los mortales. A pesar de que esto está en franca contradicción con la teoría del conocimiento que hemos venido enunciando hasta ahora, con ese predominio de la intuición poética sobre la inteligencia. Nuestro punto de partida será una vez más *Vida de San Pedro Regalado. Sueño* y, de nuevo, la unión de elementos distantes entre sí que pone en duda las clasificaciones epistemológicas que la sociedad nos impone. En el siguiente fragmento del libro, el yo poético, inmerso en su religiosa búsqueda de la verdad a través del sueño, se duerme y vuelve a soñar. Un sueño dentro de otro sueño que significaría ahondamiento en la verdad trascendente. Este descubrimiento de las verdades más profundas nos parece un compendio a la vez de la poética cubista y de la superconciencia creacionista. Veamos:

XXXVI

El Pensamiento teme pero se acerca a él.

Observa las partículas del montoncito.

Se pregunta:

¿se sustenta el resplandor con las partículas de este montoncito?

El Pensamiento cambia la pregunta en respuesta.

Y enumera, deleitándose, cada una de las partículas, que, límites, ápices, fimbrias de riqueza, sustentan el resplandor:

barro; corcho para salero; papel para imágenes devotas;

cañamo para paños menores; latón para incensario;

vidrio para ampollas y vinajeras;

par, fruta, legumbres, huevos, sardinas;

queso para alimento cotidiano;

hierbas para cuaresmas;

trojecillas llenas de sarmiento para colchón;

agua de hinojos y esparteñas para enfermos;

amor, caridad y agasajo para huéspedes.

XXXVII

Mira el Pensamiento, después a la Imaginación.

¿Desalhajada, harapienta, reluce sobre el resplandor?

Solamente ve sus ojos:

ojos cristalinos,

absortos.

Absortos los ojos, arriba en el azul.

El oro, la plata, las piedras preciosas;

el hilo, las sedas;

el mármol, la caoba, el ébano;

el alimento humeante, preparado;

el marisco, el faisán, el almíbar;
la rosa;
el pluma, el miraguano, el vellón;
¿dónde?
¿dónde las materias sin las cuales la Imaginación no se concibe?

XXXVIII

Mas la imaginación ahí está;
más desnuda, más feliz;
vuela, profundiza, juega con materias insospechadas en el resplandor
alturas, arrobos, hondones, ápices, amores, sacrificios orientes, cautelas,
ráfagas, ausencias, brisas;
y el Pensamiento se siente angélico
y con él todo el cuerpo.
Y, vaporoso, regocijado, ledó, el cuerpo vuelo por los atajos, deslízase por
las veredas, sube a cimas, cae por riscos, sigue con el agua un curso
centelleante resplandeciente,
y llega, llega, llega...

(Pino, 1990a, vol. II, pp. 156-157)

Es llamativa la imagen del montoncito de partículas, de granos de arena en la playa, en donde el poeta encuentra las materias para hacer su poesía a través de su yuxtaposición. Evidentemente, no creemos que Pino, a la hora de escribir este poema, tuviera en mente los promontorios de piedras que en la antigüedad griega marcaban los caminos y dividían las parcelas de terreno y que además servían, como señala el crítico Josu Landa (2009b, pp. 132-133), para representar a Hermes. Lo que sí que creemos es que Pino coincide con el mexicano en lo adecuado de esta imagen para representar al poema contemporáneo como “unidad de lo diverso y fragmentario” (Landa, 2009b, p. 133). Y es en los intersticios que quedan entre las partículas, los guijarros, como queramos llamarlo, donde

acontece el poema, ese resplandor al que hacer referencia Francisco Pino y que Josu Landa definiría como el lugar de Hermes, el dios mensajero, el dios de las conexiones (Landa, 2009b, p. 134).

Por otra parte, la enumeración de Pino no se refiere a una serie de objetos a los que hacen referencia las palabras de una forma unívoca y transparente. Creemos que el objetivo final de toda enumeración de estas características es hacer que se entable una batalla entre el orden de nuestro lenguaje, la *episteme* que nos ha impuesto nuestra sociedad, y un supuesto orden secreto e inalcanzable de las cosas. Y, así, de nuevo, la palabra reveladora de las verdades más profundas queda radicalmente cuestionada. Se sabe que hay un orden, pero es el orden mismo de nuestro lenguaje el que actúa como velo de Maya. Y más en este caso en que se pone en cuestión el orden establecido a través de la indagación de otros órdenes posibles que tienen como base, no las características de la realidad sino, por ejemplo, la eufonía de los sintagmas nominales (latón para incensario, agua de hinojos y esparteñas para ejemplos).

Lo mismo ocurre con esta Imaginación que construye un poema que libera al Pensamiento. Si en el primer caso nos encontrábamos con una enumeración de objetos, ahora estamos ante una enumeración de nombres abstractos, nombres que se refieren a acciones, objetos o puntos cardinales cuya característica semántica común sería, aparentemente, la “poeticidad”. Y como en el caso anterior, esta poeticidad responde en más de una ocasión a las características de los significantes y no a los objetos a los que hacen referencia. Así ocurre, por ejemplo, con palabras como ápices, hondones, ráfagas.

Esta consideración de la palabra solo por las características de su significante, sin tener en cuenta su significado, nos lleva a recordar también el funcionamiento de los *collages* cubistas en las artes visuales. La inclusión de un objeto en una obra artística –Peter Bürger menciona como ejemplo un trozo de cesta en una obra de Picasso (Bürger, 1995, p. 140)- pone fuertemente en discusión la necesidad de imitación que la dictadura del realismo impone como condición inexcusable a la obra de arte. El objeto sigue formando parte de la realidad y no representa nada, sino que se limita a estar ahí. Algo similar podría

ocurrir con las palabras en este poema. Tienen vocación de objetos opacos que sirven para hacer poesía por sus características fónicas o incluso por el aspecto de su escritura. Ya no quieren representar nada sino que se *presentan* al hombre como simples fragmentos de realidad (cfr. Bürger, 1995, p. 141). Pero, como ya hemos dicho, todo queda como a medio camino porque Pino, al final, no es capaz de liberar totalmente a estas palabras de la sombra de su significado, que sigue siendo armonioso con el conjunto del efecto provocado por la constelación de significantes.

El otro aspecto fundamental es el planteamiento de un medio de conocimiento poético que consistiría en la eliminación de oposiciones binarias de origen romántico, como las que se establecen entre Inteligencia e Sensibilidad o entre Pensamiento e Imaginación, en favor de una unidad superadora, de una superconciencia integradora que dota al poeta de una percepción que está por encima de la del resto de la humanidad (cfr. Aullón de Haro, 2000, p. 207-209). Quizá un buen resumen de estas ideas lo podamos encontrar también en la “Defensa de la Poesía” de Gerardo Diego que ya hemos utilizado en otras partes de este trabajo: “Imaginación, inteligencia, sensibilidad (la imaginación después de todo no es otra cosa que la sensibilidad activa de la inteligencia) son sus dones contradictorios que han de superar en un vértice, en una cima de nieve perpetua” (Diego, 1927, pp. 15-16).

Este detalle no ha sido pasado por alto por parte de la crítica que se ha ocupado de Francisco Pino. Así, Antonio Piedra, a la hora de caracterizar el sueño piniano como vía de acceso al conocimiento, elimina cualquier parentesco con el surrealismo y sus buceos en la infraconciencia y llega a unas conclusiones que en su densa prosa podrían enlazar a nuestro poeta directamente con el poeta unitario que se predica en los escritos teóricos de Huidobro, Larrea y Diego (cfr. Aullón de Haro, 2002, pp. 209-210):

Soñar, en su caso, no significa objetivar la fábula, que sería el contrapunto lógico de una realidad subvertida, sino el comienzo de una exploración – “*abanico de tacto*”, lo llama en el poema que titula “Sueño” en *Diecisiete*

primaveras- que, participando de una naturaleza habitada que desdeña el surrealista activa los contornos de la conciencia onírica. (Piedra, 1998, pp. 41)

Se trata de un modo de conocimiento que contrasta profundamente con el desprecio por el conocimiento intelectual y el triunfo de la intuición que hemos venido defendiendo desde el principio de nuestro trabajo como característico de la obra de Pino. Así, en el fragmento XXXVIII, es la imaginación la que sirve para dar trascendencia al Pensamiento y sin ella ese vuelo de la racionalidad se torna imposible. Es más, no se trata de un vuelo sólo de la inteligencia, del pensamiento, sino de todo el cuerpo entendido, como una unidad indisoluble. Esta voluntad de encontrar una unidad en el propio interior también es rastreable en libros de su primera etapa como *Más cerca* o *Este sitio*, en donde se plantea el acto de creación como un diálogo en el que los diferentes aspectos que conforman la percepción humana llegan a una especie de acuerdo armonioso. Así nos parece que ocurre en el siguiente ejemplo de *Este sitio*:

INTENSA CLARIDAD

YO

Todo se ofrece claro, transparente

MI EMOCIÓN

¿Detrás de este jardín otro jardín hay?

MI FANTASÍA

Sí, si despegamos esas rosas,
otras rosas más puras sin confín
-trascendencia, virtud, eterno oriente-

has de ver.

YO

¿Son las rosas que hasta aquí
traen la esencia, el color y la hermosura
en cadencia de amor y porvenir?

MI EMOCIÓN

Madre de eternidad es esa rosa.

MI FANTASÍA

Me la entrega viviendo.

YO

La hallo ahí.

(Pino, 1990a, vol. I, pp. 333-334)

Aquí se da un profundo equilibrio entre el yo y sus facultades hasta llegar a una conclusión que le permite entender la realidad desde unas coordenadas que pertenecen al más puro platonismo. En este sentido, no es ocioso recordar la concepción de la poesía que plantea el profesor Vicente Cervera en su libro *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, en la que inspiración se plantea no tanto como una posesión divina sino como una fuente de conocimiento. Es decir, como bien demuestra este poema “no habrá de estar privada de emoción ni de poesía aquella palabra volcada hacia la luz” (Cervera, 2007, p. 86). Así se nos describiría la búsqueda de una verdad no entendida en sentido filosófico sino poético. Esto coincidiría, con las oportunas salvedades, con los resultados de un

platonismo muy bien asimilado, aunque, y esto es lo importante, el conocimiento no se plantea de forma puramente intelectual, sino como una colaboración entre subjetividad, imaginación y fantasía que conduce al descubrimiento de un arquetipo que da sentido a la multiplicidad que nos rodea, muy en consonancia con la alegoría de la caverna del filósofo (*La república*, 514a-517a). Pino da un paso más allá en el siguiente poema de *Más cerca*, casi nos hace salir de la caverna y la oposición conocimiento sensual / conocimiento intelectual queda cancelada en favor de una unidad superior entre sentidos y mente:

LOS SENTIDOS Y UNA NUBE

LA MENTE

¡Qué auge de corporal finura hacia esa nube!

YO

¡Instante de la tarde cuajado de suavidad!

EL CUERPO

¡Olfato, gusto, oído y tú, tacto, haceos
con esa nube blanca quieta en el cielo azul!

LA MENTE

Mucho más quieto el cielo, fijo, sin curso, ¿un siempre
sugiere? ¡Más sugiere! Lo corpóreo invencible
con la nube. ¿La gloria? La ilusión ya se ha hecho
materia, carne alta y a la vez asequible.
Ya la materia es clave que al alma nos descifra.

EL CUERPO

*¿Quién quiere abandonar los finos instrumentos
que tornan lo que vemos en quimera realísima?*

LA MENTE

Intuyo en esa nube con luz a la materia
Sin pecado, libérrima... ¡Vuelo entre Dios: blancura!

(Pino, 1990a, vol. I, pp. 427-428) [Las cursivas son
nuestras]

En primer lugar, hay que señalar que, como el anterior, el poema se sustenta sobre la ficción lingüística de un yo cognoscible separado de sus facultades intelectivas, con las cuales establece un diálogo mediante de la personalización de cuerpo y mente. A través de este diálogo se subraya, no la preeminencia del conocimiento sensual sobre el intelectual, sino la necesidad de un encuentro armonioso entre los dos. Y es a través de los sentidos cómo el yo poético tiene la sensación, no de la existencia de una serie de arquetipos superiores que solo podemos conocer de forma esencial a través de la razón, sino de la materialización de las ideas en las mismas cosas durante la contemplación. Y en esta materia plena que nace de la contemplación el yo poético encuentra una “clave que al alma nos descifra”. En otras palabras, el propio conocimiento. No sabemos si Pino tenía en cuenta el *Fedro* de Platón mientras componía este poema pero creemos que hay puntos en común entre el desarrollo de este poema y el cuarto tipo de locura del diálogo, la amorosa:

Y aquí es, precisamente, a donde viene a parar todo ese discurso sobre la cuarta forma de locura, aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran

deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de «entusiasmo», es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado. (Platón, *Fedro*, 249d-e)

Obsérvese la recurrencia de la metáfora del vuelo en todos los poemas en los que se propone una teoría del conocimiento libre de oposiciones, una síntesis entre contrarios que permita un nivel superior de percepción racional, libre de raptos surrealistas. Y es en el mismo *Fedro* donde encontramos la diferencia más importante entre la teoría del conocimiento platónica de la supremacía de la razón sobre los sentidos y esa armonía que se puede relacionar –entre otras cosas- con el deseo huidobriano de un “hombre total”. Así Platón sitúa la vista por encima de los demás sentidos pero reconoce su limitación a la hora de conocer la realidad. La contemplación del mundo superior supondría un deslumbramiento demasiado fuerte para su corporeidad:

Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan; pero con ella no se la mente –porque nos procuraría terribles amores, si en su imagen hubiese la misma claridad que ella tiene, y llegase así a muerta vista- y lo mismo pasaría con todo cuanto hay digno de amarse. (*Fedro*, 251e)

Como es bien sabido, según la teoría del conocimiento de Platón la limitación de los sentidos nos llevaría a intuir la huella del mundo de las ideas en los objetos del mundo sensorial y por ello el solo uso de los sentidos no sería suficiente para llegar al verdadero conocimiento. En Pino, sin renunciar totalmente a la imposibilidad de conocer la realidad solo con los sentidos, todo se resuelve en este poema en un gozoso canto a la percepción física. Se podría interpretar el texto como ese rapto amoroso que surge al contemplar las huellas de

la belleza en el mundo sensorial. Y, sobre todo, la *necesidad* de que esta contemplación tenga lugar. Así, aquí se da un paso más: la mente necesita siempre de los sentidos y es imposible renunciar a ellos porque son motivo de gozo al entregarnos la creación. Es más, con los sentidos se puede amar a Dios. Es por eso que el poema concluye con este canto:

YO

¡Oh qué hermoso es, Dios mío, tener estos sentidos!

LA MENTE

El alma florecida por ellos sabe a mayo.

EL CUERPO

Tierra son, mas abierta a la luz y al perfume.

LA MENTE

¡Ha nacido el deseo para alas de esta tierra!

YO

¡Oh qué hermoso es, Dios mío, tener estos sentidos!

LA NUBE

¡Castidad soy, subid sentidos a mi altura!

YO

¡Adorarte con ellos, Dios mío, en esa nube
cual si ya hubiese hallado una tarde imposible!

(Pino, 1990a, vol. I, p. 428) [Las cursivas son nuestras]

En primer lugar, destacaríamos el parlamento inicial del cuerpo en el que a través de una afortunadísima imagen (el alma florecida por ellos sabe a mayo) se ensaya esa “razón poética” de la que ya hemos hablado antes al tratar de la poesía como medio de conocimiento. La inspiración poética sería el único modo de conocer ciertos aspectos de la realidad, y la metáfora de expresarlos. La percepción sensorial, por otra parte, como se ve en el siguiente parlamento, *daría trascendencia* al objeto que mira. La tierra contemplada estaría abierta a la luz y al perfume. Y de nuevo aparecería ese deseo de alas que enlazaríamos con la anterior cita platónica. Es posible que los sentidos no nos revelen la verdadera esencia de las cosas, pero nos permiten intuirlos y, quizá por eso, en el caso del poema que estamos comentando, amarlos. Por otra parte, sería posible rastrear en este mismo problema el sustrato idealista de la poesía simbolista, que encontraba una correspondencia entre la realidad revelada por los sentidos y un universo espiritual y trascendente. Esta lectura justificaría el canto emocionado a las sensaciones y la cuasi-suficiencia de lo percibido para mostrarnos la realidad trascendente (cfr. Williams, 1997, p. 96).

Hemos dicho cuasi-suficiencia porque la verdadera percepción de las cosas seguiría estando vedada en su última totalidad a este hombre unitario que contempla el mundo con su subjetividad, su mente y sus sentidos formando una sola unidad: lo visto es “quimera realísima”; adora a los sentidos “cual si ya hubiese hallado una tarde imposible”, cuya percepción le ha sido vedada. Quizá podemos encontrar el mejor resumen de este deseo de vuelo siempre en el *Fedro*, en una de sus más hermosas páginas por la plasticidad de sus imágenes, al contar como le “nacen las alas al filósofo”, que a pesar de conocer de otro modo tiene tanto en común con el modelo de poeta que nos presenta Pino:

Recibiendo este chorreo de belleza por los ojos, se calienta con un calor que empapa, por así decirlo la naturaleza del ala, y, al caldearse, se ablandan las semillas de la germinación que, cerradas por la aridez, les impedía florecer; y, además, si el alimento afluye, se esponja el tallo del ala y echa a nacer desde la raíz, por dentro de la sustancia misma del alma, que antes, por cierto, estuvo toda alada. (*Fedro*, 251b-c)

Por tanto, también en Pino habría una voluntad de unión entre todas las facultades del cuerpo para llegar a un conocimiento superior plenamente consciente que tan poco tiene que ver con el automatismo surrealista. Y una manifestación de esta percepción superior, de este hombre nuevo que es el poeta, es la representación de su propia identidad dentro del poema. Así en el poema creacionista se va más allá de la concepción del poeta como ser humano hasta su conversión en gigante, en identidad cósmica (Teiller, 1963; Mignolo, 1982, p. 135). El “pequeño dios” es capaz de superar su humanidad y ensayar su representación :

SUJETO EXTRAÑO

Me abrazó la mujer
nació el temor
mi brazo
floreció
rama de mayo
Pedí agua
Una flor
se me moría
en mi brazo En su brazo
el mármol
una ausencia

(Pino, 1990a, vol. III, p. 371)

Pino también intenta superar la propia humanidad, también crea un mundo personal en el que la humanidad cambia de forma. Pero sus coordenadas difieren de las de Huidobro. Así, ante el gigantismo del chileno, en Pino hay lo que podríamos llamar una voluntad de *disolución*. En este caso se produce a través de la fusión con la naturaleza, con la conversión del cuerpo del poeta en árbol que florece y se agosta, se seca, al contacto con el abrazo de una mujer que a su vez acaba por convertirse en piedra. De nuevo el poema se nos plantea de forma cinematográfica como un río de sintagmas muy breves en los que casi podemos ver fotograma por fotograma, acción por acción, el crecimiento de la planta en un potente esquematismo y su posterior muerte. El poeta no estaría imitando a la rosa, sino que la estaría haciendo florecer en el poema. Todo ello muy conseguido con el magnífico efecto final que vemos en los tres últimos versos, en los que la interpretación del hueco que hay entre los dos sintagmas paralelos del antepenúltimo está colmada por la disposición espacial de los versos siguientes: el poema termina con el final del amor, con la frialdad de un mármol que se identifica con ese vacío y con una ausencia que funciona de forma casi tautológica.

Pero hay otro elemento verdaderamente llamativo en este poema y es su título, “Sujeto extraño”, que nos lleva a otro de los temas centrales de este capítulo. Después de haber identificado con cierto detalle sus influencias vanguardistas, en particular en una serie de libros de madurez, se nos plantea una pregunta inevitable: ¿qué sentido tiene escribir una poesía vanguardista a principios de los años ochenta que, guste o no a muchos críticos, es casi de manual? O dicho de otro modo, ¿por qué el sujeto es extraño? Quizá podemos encontrar la respuesta en las reflexiones que ya hemos hecho en el primer capítulo sobre las tomas de posición que dirigieron a Pino a asumir una posición central en el campo literario y a sus críticos a construirla. El sujeto poético creacionista, el yo poético de la poesía antimimética es una forma de marcar las diferencias con respecto a la nueva poesía conservadora que poco a poco iba ocupando los

espacios predominantes ya a principios de los años ochenta. Creemos que este poema es, entre otras cosas, una afirmación de la diferencia.

Dicho esto, terminemos este breve recorrido con una breve visita al meollo de la cuestión creacionista: la idea principal del movimiento gira alrededor del poema entendido como Creación Pura. Y el paso necesario que hay que dar en el ámbito del antimimetismo, de esta teoría de la superconciencia, es que el poeta tome galones de divinidad. Sin embargo, ¿es esto posible? El Gerardo Diego de la madurez (Diego, 1968, pp. 209-228) dice que la principal duda que viene al lector es si es realmente posible una poesía de este tipo. ¿Puede el poeta crear realmente una naturaleza autónoma, hecha de solo idioma? Y aquí residiría la principal paradoja. Gerardo Diego indica que todos los detractores de Vicente Huidobro se mostraban escépticos ante las posibilidades del movimiento visto que el poeta no puede crear de la nada sino solamente a través de lo que le viene dado: el lenguaje. Esta es la respuesta que nos da este Gerardo Diego que también ha renunciado en cierto modo a la aventura vanguardista y que, coherentemente con la época, parte de presupuestos que, más que defender el poema como objeto, defienden la “comunicabilidad” de la poesía. Así en sus palabras:

Bastaría que un poema creado, que al pie de la letra no puede justificarse como reproductor de diversas y sucesivas apariencias reales verso a verso, [Es decir, debido a su carácter antimimético] tuviese sin embargo a través de su aparentemente disparata conexión de imágenes y de palabras una capacidad objetiva de emocionar a varios lectores, a un solo lector [...] para que estuviera ya demostrada la comunicabilidad de la creación poética y el resultado positivo en boca del poeta de buena fe. (Diego, 1968, p. 220)

Se salva al poema creacionista gracias a su capacidad de comunicar una emoción. El poema deja de ser objeto, creación pura, y se transforma en vehículo de “las emociones” del poeta. Se trata de un modo de acercar la poesía de vanguardia a las polémicas posteriores de las poéticas de posguerra y tomar partido, de manera un poco forzada, por la que defendía la poesía como

“comunicación”. Por eso, más que defender el poema como creación autónoma, Diego defiende un poema como una “expresión más profunda de la realidad”. Lo que se aleja bastante de la primeras ideas cubistas –y creacionistas- de presentar un poema como si se tratara de un objeto más.

Pues bien, en el caso de Pino nos encontramos con una radical desconfianza en la posibilidad del poema como auténtica creación. Pino nunca querrá transformarse en ese pequeño dios de Huidobro. El poeta nunca conseguirá ese estatus por una faceta de la poética del vallisoletano que hemos explicado ampliamente: la palabra poética tiene un orden diferente del de la realidad y entra en tensión con ella. Porque la palabra poética, a pesar de todo lo que hemos dicho, acaba por revelarse en toda su insuficiencia. Se crean objetos de lenguaje, no mundos. Y podemos encontrar esta “frustración” en su poesía ya desde su juventud. Veamos un poema de *Méquina Dalicada*:

CONTEXTURA IMPOTENTE

Adán no pudo oh frágil
compasión de las nubes
no pudo hacer un lirio
la noche le ignoraba

Adán no pudo oh lene
tentación de los lince
no pudo hacer un ojo
el día no le supo

Adán no pudo oh duda
condición de una ética
no pudo hacer y ardía
noche y día le huyeron

Adán no pudo oh lira
función de fantasía
no pudo hacer dio nombres
el error fue su patria

el tumulto su espina

(Pino, 1990a, vol. I. pp. 111-112)

Se trata de la diferencia fundamental que existe entre crear y nombrar. Huidobro, en el prólogo de su libro *Adán*, con el que necesariamente no tiene por qué guardar relación, defiende el advenimiento de un nuevo hombre “en su condición primera y con la capacidad de nombrar, decir y recrear el universo entero” (Morales, 1993). Es decir, resume en una frase casi todo el programa del Creacionismo. En el caso de Pino, nos parece que se insiste en la inutilidad de dar nombres. El hecho de nombrar, para Pino, nunca podrá suplir al hecho de crear y, por tanto, la realidad construida con palabras supondrá para el poeta vallisoletano un error.

Si nos fijamos bien, el poema se organiza en una estructura paralelística que se repite en las cuatros estrofas, en la que se pasa de la enunciación de la impotencia del hombre nuevo, del hombre que sueña con crear mundos, a una metáfora de naturaleza puramente antimimética de interpretación muy abierta que bien puede servir para definir la misma poesía, bien para acotar las fronteras de su locura (compasión de las nubes // tentación de los lince // condición de una ética // función de fantasía). La metáfora desemboca de nuevo en una incapacidad que se va perfilando a medida que avanza el poema de modo cada vez más preciso en el tercer verso de cada estrofa. Así se va pasando desde la imposibilidad de crear objetos nombrándolos con nuestro idioma hasta el reconocimiento de la autonomía de este último como orden ajeno tanto a la realidad como a la creación (no pudo hacer dio nombres). Es por eso que la naturaleza ignora a este soñador, es por eso que en la última estrofa “el error fue su patria”. Por eso, el Creacionismo, para Francisco Pino, es un error porque crear con la palabra, que

acabará considerando un instrumento imperfecto y espurio, es crear un mundo de ausencias, un mundo de errores.

El mismo Huidobro, en un texto de 1921, realiza una afirmación similar a la de Francisco Pino y también entona una especie de *mea culpa* con respecto a las afirmaciones programáticas del movimiento. El pequeño dios desaparece para transformarse en un jugador con el orden del lenguaje, tan diferente del de la realidad y por eso radicalmente separado de la misma: “el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el mago y creer que el artista, para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo” (citado en Sucre, 1985, p. 102). En otras palabras, también en Pino aparecería esta tensión propia de la poesía de vanguardia entre el poeta como mago, como elaborador de conjuros, y el poeta como “simple” arquitecto de irrealidades cuya construcción es un fin en sí mismo. En eso, por otra parte, consistiría el fracaso del Altazor de Huidobro: en el reconocimiento de la imposibilidad para llegar a tocar el absoluto a través del uso del lenguaje (cfr. Sucre, 1990, p. 107).

Pino, ya en su madurez, insistirá en la misma idea en el primer poema de *Antisalmon*, en concreto en el comentario que lo acompaña. Como sabemos, en todos los poemas de este libro se establece un diálogo entre el poema y un comentario que le dirige otra subjetividad. En este poema se habla del poeta que no cree en Dios porque él mismo crea a su Dios y a los mundos en los que vive. Veamos qué comentario da después al poeta creador:

Eres un cobarde como todos los fantásticos y creas mundos para creerte el dios en el que no crees porque eres tú. No quieres habitar tampoco los mundos que creas porque eres un poeta y tienes miedo. *Están vacíos*, como pompas solo tienen un brillo y quieres que les habiten otros tus mundos, en los que no encontrarán siquiera una rama donde ahorcarse, oh falso dios, oh poeta. (Pino, 1990a, vol. III, p. 218) [Las cursivas son nuestras]

En resumen, para Pino, el proyecto de poesía antimimética, la creación de mundos autónomos a través de la poesía, será un proyecto que ha fracasado

desde el inicio. Porque la palabra siempre se presentará vacía y los poemas están infinitamente lejanos de las cosas que nombran, tan lejanos que solo citan una ausencia. Ahora bien, a este fracaso hay que añadir un matiz fundamental: el orden del lenguaje y sus asociaciones azarosas dan al hombre, tal y como señala José Ángel Valente (2010, pp. 39-46), nuevos modos para sondear, para conocer la realidad. Es por eso que las arquitecturas de palabras no resultan ser siempre puramente opacas, autónomas con respecto a la realidad, sino que nos entregan nuevas vías para acercarnos a ella. Este poema de *Así que* creemos que nos puede resultar muy ilustrativo:

ESTUPEFACCIÓN

Quien fabrica
una vidriera
obliga a la luz
a ser
abeja
ola

(Pino, 1990a, vol. III, p. 403)

Es la forma de los cristales traslúcidos encajados entre sí en la vidriera la que nos hace ver la luz con la forma de los objetos que ilumina y por lo tanto nos lleva a un conocimiento nuevo de la misma. Algo muy en consonancia con la definición de la metáfora que plantearemos en el siguiente capítulo.

Esta negación radical de la creación absoluta está relacionada con otra idea en la Pino insiste en su poética: la peligrosidad del proceso creativo. El infinito riesgo que toma el poeta al proceder con las palabras “inquietantemente a semejanza de los dioses” (Steiner, 2003, p. 56), como señalaría Steiner, que insiste en el carácter sacrílego de la labor del poeta como tópico continuo dentro de la literatura occidental. La búsqueda excesiva a través de las palabras puede acabar destruyendo al mismo sujeto que persigue la construcción de “otro

mundo”. De hecho, tampoco Huidobro es ajeno a esta peligrosidad. Guillermo Sucre indica que en gran parte de su poética la palabra es considerada no en la medida de lo que dice sino en la de la carga “eléctrica” que posee al ponerse en conexión con las demás. Este exceso puede hacer que se le acaben escapando de las manos.

Así, a todo esto hay que añadir la consecuencia necesaria de una poesía que se construye sobre el descubrimiento de relaciones inéditas entre las palabras: será también una forma de cuestionar los discursos oficiales impuestos por la sociedad ya que todo poema consistirá siempre en un “ir más allá” para descubrir esa cara de la realidad que nos estaba prohibida. Es por eso que el poema de vanguardia, el fragmento, la imagen cubista, establecen *un relación conflictiva*, en primer lugar, con una tradición lírica de corte expresivista y, en segundo lugar, con una concepción del realismo entendida en palabras de Antonio Méndez Rubio como “una forma de normativismo, de poética prescriptiva orgánicamente vinculada con el problema de la imitación” (Méndez Rubio, 2008, p. 222). Así el realismo se interpretaría como la “culminación de las expectativas del arte” que no dejaría sitio a voces alternativas (Beltrán, citado en Méndez Rubio, 2008, p. 222).

Es por eso que nos parece enormemente revelador este pequeño texto de 1940 en el que un joven Francisco Pino ya absorbido por una dictadura fascista, en lo que casi podríamos definir “Auto de Fe literario,” renuncia a su producción vanguardista en aras de un arte “comprensible”. En este sentido, para acotar bien el contexto no debemos olvidar la norma estética establecida durante la primerísima posguerra. Puede ser resumida, aunque con las oportunas matizaciones, en las siguientes palabras de Rafael Calvo Serer: “Será posible al mismo tiempo que se mantiene la fidelidad a la tradición que señala nuestro destino nacional. asimilar todo lo positivo de la cultura moderna. todo lo que en ella hay compatible con la tradición cristiana” (citado en Méndez Rubio, 2008, p. 24). Es decir, no habría sitio para la vanguardia en tanto que entiende la poesía como contienda, como antidiscurso que pone en solfa a los discursos establecidos. Lo que dice Pino no tiene desperdicio:

Visitando galerías de París y de Londres, me encontré con unas concepciones artísticas similares a las concepciones políticas reinantes: inexplicables, ininteligibles y huecas: era un arte democrático y parlamentario, lleno de colorido falso, *de gritos contrapuestos, sin unidad ni estilo*, que ni el artista creador entendía. Significaba una conciencia dislocada, como una gran edificio destruido, *en el que se mezclasen la hierba con el plomo y el latón*, augurios de un campo de batalla. Era un *arte polémico* –de la polémica sin contenido, del aullido y el grito salvaje-, sin meta ni rumbo, destructivo y malsano; ni remanso ni oasis; y *el arte debe colocarnos siempre frente al alma en reposo de virtud y admiración*. (Pino, 2010a, vol. II, pp. 530-531)
[Las cursivas son nuestras]

Dejamos aparte las circunstancias biográficas del poeta y la mayor o menor sinceridad de estas palabras que Antonio Piedra (Pino, 2010a, vol. II, p.530) considera como el acto supremo del poeta vanguardista que destruye la obra que antes había utilizado para destruir la tradición (de la ruptura) a la que pertenecía. Lo que está claro es que Pino aparentemente reivindica el arte entendido como edificio cuidadosamente construido siguiendo las reglas de un discurso establecido que tiene como objetivo principal transmitir serenidad. En este sentido, no podemos evitar hacer referencia a la poesía que nació en la época en torno a la revista *Garcilaso*, de corte neoclásico y lejos de cualquier compromiso político⁵⁶.

Es por eso que lo que nos interesa de este pequeño texto es que se trata de un perfecto resumen de las relaciones conflictivas entre sociedad y vanguardia y, sobre todo, la conciencia de la potencial peligrosidad que tenía el arte

⁵⁶ Nuestra afirmación es una generalización y, como cualquiera, es siempre injusta: en *Garcilaso* tuvieron espacio poetas pertenecientes a otras corrientes estéticas. Es más, a lo largo de historia la revista se dio un fuerte debate estético en un ámbito que pasó de una búsqueda de una poesía vitalista, una reivindicación del sentimiento humano y la sinceridad a ese formalismo vacío que sus mismos fundadores habían atacado anteriormente. Para un análisis detallado de la evolución de la revista, consúltese Lanz, 2001, vol. I, pp. 291-308. En Pino, desde nuestro punto de vista, habrá siempre una huida tanto de ese confesionalismo romántico como de la retórica vacía del formalismo.

vanguardista para un régimen totalitario como la dictadura del general Franco. Pues la fragmentación del discurso, el atentado a la sintaxis es, en palabras de Lisa Block de Behar “una forma de resistencia a los deslizamientos discursivos de la lógica establecida, a la autoridad del razonamiento, a *las imposiciones de una sintaxis correcta, poco dúctil, siempre ajena*” (Block de Behar, 1994, p. 119). [Las cursivas son nuestras]

Establecer relaciones entre la hierba y los metales nos lleva de forma inevitable a las primeras páginas de *Las palabras y las cosas* en donde se nos recuerda, a propósito de un texto de Borges y la práctica clasificatoria del hombre, que una imagen así significa la irrupción de lo heteróclito en nuestro idioma. El único punto de encuentro en una clasificación entre la hierba y los metales de Francisco Pino sería inevitablemente el “espacio en ruinas” (Foucault, 1968, p. 2), el no-lugar del lenguaje. Y esta imposibilidad de encontrar un lugar común e imposible para las cosas que nombran las palabras, este establecimiento de *heterotopías* conduce inevitablemente a la ruina de la sintaxis “y no solo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace mantenerse juntas (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y las cosas” (Foucault, 1968, p. 3). Es decir, demostraría que todas las explicaciones establecidas tienen el mismo origen: el absurdo.

A través de esta concepción de la praxis poética se lanzan cargas de profundidad al corazón mismo de lo establecido: el lenguaje que utiliza. Es por eso que la dictadura, al menos, hasta los años 60, se dedicó a cancelar sistemáticamente cualquier manifestación de este tipo porque suponía el cuestionamiento de un discurso social sostenido sobre la retórica de la presencia. Buena prueba de ello es la eliminación a través de la censura de movimientos como el Postismo de Carlos Edmundo de Orí⁵⁷ o los aislamientos de muchos poetas: el de Juan Eduardo Cirlot en el no mundo y el de el mismo Francisco Pino, a la vez anarquista y cristiano. La vanguardia perderá entonces para la interpretación oficialista cualquier carácter revolucionario y se convertirá en una

⁵⁷ Para un análisis más detallado de la poética postista y las razones de su choque con la oficialidad de la dictadura, véase Méndez Rubio, pp. 65-69

mera cantera de recursos técnicos puestos al servicio de una retórica basada en la mimesis (cfr. Prieto de Paula, 1996, pp. 200-205).

Es por eso que, obviamente, Pino no yerra al insistir en el carácter polémico con la vanguardia. Porque la función principal de esta poesía vanguardista sería operar una *destrucción de la forma* (cfr. Méndez Rubio, 2008, pp. 42-49). Es decir, poner en duda ese lenguaje dominante, estable, que, como señala Barthes, mantiene estrechos vínculos con la autoridad política y el dogmatismo del Espíritu (cfr. Barthes, 2005, p. 62). Así, la relación que la poesía establecería con la historia sería la de la destrucción de la unidad clásica, de ese realismo no entendido ya solo como estética dominante sino como único molde posible de todas las estéticas. Y lo haría a través de la ruptura sintáctica y de la asociación imposible. Habría así una relación crítica con la forma impuesta por la sociedad. Esta poesía esencialmente crítica, esta poesía entendida como polémica, como destrucción, a la que hace referencia Pino en su *mea culpa*, creo que queda reflejada perfectamente en el siguiente poema de *Méquina Dalicada*:

MÁQUINA INFERNAL

Una ¿qué? Indigestión literatura
Código el edificio que no duda
esa paginación tras tanta suma
de bulbos frases quítame las medias

ay los Flaubert ninguno besa el aire
un tal marqués de Bradomín lucero
quijada especie ahí ¿cuándo lo dije?
los molares abróchame las ligas

hay que hacerlo explotar ¿con una sábana?
la máquina infernal ¿no una palabra?
Suelta como un caballo y más salvaje

un relincho hasta turno que corra sin sintaxis

(Pino, 2010a, vol. I, 415)

Alrededor de la palabra literatura giran en una especie de constelación disimulada por la forma estrófica las expresiones “indigestión”, “código”, “el edificio”, “que no duda”, pudiéndose este último sintagma asociar indistintamente tanto a la literatura como al edificio. Se nos presentaría la literatura como construcción, como institución estable en la que cualquier duda fuera de sus límites queda prohibida. Con la literatura, con el canon, es decir, con Flaubert, Valle-Inclán y Cervantes, planteados en la segunda estrofa como cabezas visibles de su paradigma, entran en colisión esos imperativos cargados de cierto dinamismo erótico con los que terminan las dos primeras estrofas. La sintaxis desmañada de los tres primeros versos de la segunda estrofa sirve para poner en evidencia esa seguridad, ese afianzamiento del lenguaje institucionalizado. A esto hay que añadir la asociación de la frase con los bulbos en la primera estrofa y la aparición de los molares en la segunda estrofa. Creemos que es posible que Pino haya creado estas asociaciones sin ningún plan prefijado de tal forma que lo heteróclito entrara así en el poema.

Sin embargo, también podría haber lugar para una isotopía temática que llamaríamos alimentación y que estaría formada por las palabras “indigestión”, “bulbos”, “molares”. Esta isotopía temática podría conectarse con otra que llamaríamos “estabilidad” y que estaría formada por las expresiones “literatura”, “código”, “edificio”, “frases”. El conector de isotopías sería la expresión “bulbos frases” con que se inicia el último verso de la primera estrofa. La conclusión a que nos llevaría la organización de estas estrofas sería la identificación de la lectura con un producto de características estables que se consume, no se vive, y cuyo consumo resulta indigesto. A este producto se opone un dinamismo del que carece.

La opción que nos propone el poeta será la destrucción de esta institución y su lenguaje a través de una poesía “que corra sin sintaxis”. Y destruir la institución es destruir su forma, su escritura. Porque, como hemos señalado más

arriba, en el cuestionamiento, en la búsqueda de una oscuridad que sirva para poner en solfa una tradición que deja fuera grandes extensiones de realidad, reside la razón de ser de este tipo de arte.

IMAGEN Y CONOCIMIENTO

Hasta ahora hemos dejado fuera de nuestra reflexión una de las características principales de estos movimientos de vanguardia y es la centralidad de la imagen como medio de indagación en la realidad o como creadora de nuevas realidades. Así ocurre en lo que se refiere al Creacionismo y su programa. Por poner un ejemplo, Gerardo Diego en su artículo *Posibilidades Creacionistas*, y tras establecer una inesperada identificación en la estética vanguardista entre poesía y música, afirma que “El creacionismo había dado el paso decisivo purificando y extrayendo de la sucia mezcla retórica la imagen, como instrumento único, como célula primordial e íntegra” (Diego, 1919, p. 25).

Como ya hemos visto en el capítulo anterior, esta consideración de la imagen tiene sus orígenes en el cubismo de ese Pierre Reverdy que la considera una “creación pura del espíritu” en cuanto que para el poeta francés, en consonancia con la teoría interaccionista que defenderemos a continuación, sería una manifestación del profundo amor que hay entre objetos –o palabras– aparentemente hostiles entre sí, y su efecto sería la pérdida de significado de las palabras de la identificación sorprendente y es entonces cuando están listas para ser poesía. Para Reverdy, la poesía acontece en “el momento en que las palabras se desprenden de su significación literal, cuando adquieren en el espíritu un valor

poético. Es en ese momento cuando libremente se las puede situar en la realidad poética” (citado en Benko, 1993, p. 47).

Dentro del mismo contexto cultural de polémicas, interacciones e influencias, hay que añadir que tiene asimismo un papel central dentro del contexto de la vanguardia histórica en el Ultraísmo, el movimiento autóctono que mantuvo una relación de filiación más que polémica con el Creacionismo. Así, en la heterogeneidad y, a nuestro juicio, excesiva prudencia de sus teorías (cfr. Aullón de Haro, 2000, pp. 183-192) adquiere un protagonismo particular la imagen. En palabras de un joven Jorge Luis Borges en funciones de teórico vanguardista, uno de los objetivos del poeta debe ser la “reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora” (citado en Torre, 2000, p. 541). Porque uno de sus principales objetivos, en palabras de Guillermo de Torre, coincidía esencialmente con las poéticas expuestas en el capítulo anterior: “se aspiró a nuevas asociaciones y disociaciones mentales que tradujeran una visión intacta y amaneciente del mundo” (Torre, 2000, p. 541).

Por tanto, creemos que no resulta arriesgado proponer una concepción de la imagen similar en Francisco Pino, para el cual tendría el estatus de mediadora entre el poeta y una realidad que se revela opaca si no es iluminada –u oscurecida– por el lenguaje. En este sentido, el punto de partida teórico que tomaremos para analizar la metáfora es su condición de *modo de conocer la realidad*. Se trata del enfoque hermenéutico que adopta Ortega y Gasset (cfr. Domingo Moratalla, 2003) en su “Ensayo de estética a manera de prólogo” y el texto escrito en homenaje al segundo centenario del nacimiento de Kant, “Las dos grandes metáforas”. Enfoque que, desde nuestro punto de vista, debe mucho al uso de la metáfora que realizaban en el mismo contexto cultural las vanguardias históricas. Así lo refiere Antonio Monegal cuando analiza la genética de las obras vanguardistas de los miembros de la Generación del 27:

En concreto la poética de la metáfora, que Ortega identifica como rasgo determinante de la poesía del momento, encuentra su fuente inmediata en el propio vanguardismo español y su otra *French connection*, el cubismo

literario de Apollinaire y Reverdy. Es inevitable que en la “nueva poesía” resuene el eco de *L’Esprit nouveau*. (Monegal, 1991, p. 61)

Por tanto, creemos que, vistas las relaciones que hemos establecido entre Pino y las vanguardias históricas, los escritos de Ortega nos pueden resultar un instrumento crítico de lo más revelador. En estos dos textos se plantea una teoría de la metáfora muy alejada de la clásica teoría referencialista de origen aristotélico que se mantuvo vigente hasta el siglo XIX. Esta teoría asignaba a la imagen un valor trópico que consistía en la desviación del sentido literal de las palabras a través de una asociación basada en la semejanza, sustituyendo de esta manera una palabra por otra que podría haber sido usada en el mismo lugar. De esto se deducía que la metáfora no tendría ningún valor de innovación semántica y, por lo tanto, no añadiría ninguna información extra a la realidad (cfr. Ricoeur, 1988, p. 24).

En el primer texto citado, Ortega y Gasset no se anda con rodeos y desde el primer momento afirma que la función del poeta es “aumentar la realidad”, enriquecer el mundo (Ortega, 1964, p. 247). Algo que, desde la concepción de la retórica clásica, sería imposible. Pero no así desde la óptica de los programas vanguardistas. A continuación, reflexiona sobre la inaprensibilidad de nuestra intimidad, de la realidad de nuestro yo, visto que, para entenderla, tendríamos que ser capaces salir de nosotros mismos y transformarla en imagen. Porque la intimidad no es imagen, es ejecución. Estamos siendo en el mundo y ese siendo es transparente, no se puede captar como si de un objeto se tratara. En este sentido, nuestra subjetividad estaría en continua fuga de nosotros.

Entre el dolor realmente sentido, su imagen y su enunciación (Ortega, 1964, p. 255) hay una continua pérdida de realidad, de forma que la narración de unos hechos terminaría por ser un fantasma desvaído de los mismos. Y aquí es donde entra la poesía. La verdadera poesía no representaría nada, sino que más bien su función sería *presentar*. Es decir, siguiendo el razonamiento de Ortega, la obra de arte *parecería* estar ejecutándose, sucediendo delante del observador. Este

“parecería” nos resulta de importancia fundamental pues con él Ortega estaría esquivando cuidadosamente las concepciones esencialistas de la obra de arte.

Y aquí es donde plantea Ortega su teoría sobre la metáfora. Cuando percibimos –y esto nos será de utilidad capital para entender más adelante la concepción de paisaje castellano en Francisco Pino- no logramos nunca fundirnos con lo que vemos. Las cosas son opacas. Nuestra mirada rebota sobre su superficie. Su esencia –como la nuestra- es inaprehensible a través de los sentidos. Esta opacidad de las cosas tiene su origen en la tensión que se establece en la modernidad entre las concepciones analógicas de la realidad, con su origen en la naturaleza entendida como libro de signos, y el silencio en el que la muerte de Dios nietzscheana la sumerge. El creador del código que mantenía en armonía todas las cosas desaparece y el código que antes estaba claro para el hombre, se transforma en una especie de espectro opaco que nos responde con mudez (cfr. Pereira Romero, 1993, pp. 43-44). Como muy bien señala Octavio Paz (1990, p. 111-113) a propósito de *Correspondances* de Baudelaire, la otrora clara lectura del libro de la naturaleza es ahora confusa.

Es por eso que la palabra poética pasa de tener el objetivo de cantar la armonía de mundos estables a ser instrumento de indagación, de descubrimiento del código invisible que habita tras el silencio de las cosas. Porque éste ya no está al alcance directo del hombre: solo se puede conseguir a través de la mediación del lenguaje poético. Un problema ulterior surgirá cuando esta mediación tome ella misma un estatuto ontológico, sea ella misma realidad.

Según Ortega, la única posibilidad de fundirnos con lo que vemos sucede cuando el objeto que tenemos delante es transparente. Su ser no es él mismo, sino que es las cosas que se encuentran al otro lado, más allá de él. Nuestra mirada lo atraviesa sin darse cuenta de que su transparencia nos abría camino hasta el lugar en el que fijábamos la vista (Ortega, 1964, pp. 256-257). Porque si fijáramos la mirada en él no veríamos nada, su más allá se volvería borroso. Pues bien, para Ortega, el único objeto que se transparenta a sí mismo, que permite fundirse con nosotros y continuar existiendo, sería el objeto estético y su mejor expresión sería

el metaforizado. Para esto es necesario plantear una crítica radical a la ya citada teoría referencialista.

La metáfora no se reduciría a la sustitución de un significado por otro. Más bien consistiría en la visión de un objeto a través de la transparencia de otro. Si decimos “los cipreses son llamas”, estaríamos viendo la llama a través del prisma del ciprés. Además, el tropo no se basaría sobre la semejanza. Más bien, la semejanza sería una “excusa” para establecer una relación inédita entre los dos. La semejanza acentuaría la “desemejanza” de los mismos. O mejor dicho, esta relación se trataría de “algo más”, de un suplemento añadido a la realidad (Ortega, 1964, p. 257-258). El resultado sería que un objeto invadiría al otro al transparentarse y, así, la metáfora traería como esencial consecuencia su *aniquilación* para crear un objeto nuevo, inédito, que nos brindaría un nuevo conocimiento de la realidad o, mejor dicho, la aparición de un nuevo mundo en el que es posible la identificación de contrarios, un nuevo mundo donde, como señala Ortega, “los cipreses son llamas” (Ortega, 1964, p. 260).

En su texto *Las dos metáforas*, Ortega insiste en esta idea. La metáfora con su valor de unir contrarios sería un instrumento de perfección adecuado para acercarnos a aquello que está en los límites de nuestra percepción o para descubrir aspectos de los que no teníamos conciencia⁵⁸ (Ortega, 1963, vol. II, p. 390ss).

También desde el punto de vista de la hermenéutica autores como Chantal Maillard y con una evidente influencia de Ortega (citado en Domingo

⁵⁸ Por otra parte, siguiendo a Max Black en su análisis de los diferentes enfoques que se ha dado a la metáfora a lo largo de la historia (citado en Landa, 2002, pp. 121-122), Ortega entendería la metáfora desde un punto de vista interactivo. Es decir, se trataría, en palabras del crítico americano, de la interacción, de la tensión, entre dos pensamientos simultáneos. Landa en su análisis sobre el tropo prefiere sustituir la palabra pensamiento por significado para evitar caer en esencialismos.

Para Octavio Paz, la imagen sería un modo de mantener a la palabra suspendida en una pluralidad de significados. Sería un medio para reconciliar en la construcción lingüística una serie de significados dispares sin que se eliminen el uno al otro. Esto significaría “someter a unidad la pluralidad de lo real” (*El arco y la lira*, pp. 36ss). Este planteamiento que también define a la imagen como un método de conocimiento tiene la única conclusión necesaria, una conclusión profundamente relacionada no solo con el hacer poético de Francisco Pino sino con gran parte de la poesía contemporánea: la imagen –o el poema construido a base de imágenes, a base de asociaciones lejanas y disparatadas– dice lo indecible, lo incommunicable. Es el punto en el que “las plumas ligeras son piedras pesadas”. El lenguaje suspendido que a fin de cuentas se dice a sí mismo porque dice lo que queda fuera de su alcance.

Moratalla, 2003), Paul Ricoeur (Ricoeur, 1988, pp. 22-27) plantean un concepto de la metáfora en el que tampoco tiene lugar la sustitución. Más bien se entiende el tropo como una tensión que se da entre dos términos dentro del seno de un enunciado. Esta identificación estaría basada sobre el absurdo y solo tendría valor durante el proceso de interpretación. Es decir, seguiría consistiendo en la destrucción de los objetos con vistas a la aparición de algo nuevo y estaría firmemente sujeta al contexto. Tampoco la semejanza sería la razón de ser de la metáfora. Más bien se trataría de un “error calculado” para acercar dos términos con vistas a crear una nueva realidad o, en otras palabras, producir ese aumento de significado al que hemos hecho alusión más arriba. En eso consistiría la función de la metáfora: en el descubrimiento de una información nueva, de un nuevo punto de vista para conocer nuestra realidad. Ligazón esencial con el mundo, para Ricoeur. Sería una forma de llevar al lenguaje, no realidades nuevas, mundos nuevos, como es el caso de Ortega, sino “modos de ver la realidad que nuestra visión común oblitera, reprime” (Ricoeur, 1988, p. 31). Es esta una idea de profunda influencia en la teoría literaria del siglo XX. Nos baste por ahora recordar que esta concepción de la poesía como conocimiento, como visión nueva de un objeto que la vida cotidiana nos había ocultado a través de la automatización de su percepción es la base sobre la que se articula la interpretación de la poesía como singularización de aquello que nos rodea y que sin embargo no somos capaces de ver que el formalista Shklovski plantea en su conocido artículo “El arte como artificio” (Shklovski, 1965, pp. 55-70).

Nosotros creemos que la caracterización de la poesía de Pino en libros de madurez como *Así que* tiene sus raíces en esta concepción de la metáfora. El poeta estaría usando la poesía para conocer la realidad, y en particular y en comunión con el cubismo, su realidad más cercana, y esta valoración de lo cotidiano a través de su trasfiguración como tema poético tiene sus orígenes en la poesía cubista teorizada desde unos presupuestos muy similares por Reverdy. No en vano Jorge Guillén reconoció el magisterio del francés a la hora de cantar los objetos exteriores, simples y cotidianos, “equivalentes a los que empleaban en sus lienzos algunos pintores contemporáneos suyos como Braque o Gris” (citado en

Rico, 2001, p. 253). De hecho, el punto de partida de muchos poemas del libro es un objeto cercano que, a través de la imagen, se nos revela de forma inédita, como recién nacido a la realidad a través de la palabra. La serie de poemas titulada “Los ojos de lo sin pared” sería un ejemplo perfecto. El poeta elige materiales más o menos nobles que puede encontrar en la realidad y les da un nuevo significado a través de la identificación metafórica. Ya no estaríamos hablando del diamante, el ágata o el yeso, sino de la tensión establecida entre el material y el objeto con el que se identifica. Así de este material será una parte del cuerpo del poeta:

6. DIAMANTE

Lejanías la voz de mi costumbre
han hecho ya
de mi pulmón

diamante

(Pino, 1990a, vol. III, p. 369)

Todos los poemas de esta serie empiezan con la expresión “lejanías” a la que el poeta da un significado inédito a través de la yuxtaposición de elementos. Es decir, se nos revelaría como una multiplicidad de significados que se realiza en el poema. Y ese significado de “lejanías” estaría firmemente relacionado con la transfiguración del material que se da en los versos siguientes: el interior del poeta se ha endurecido, quizá por la vida cotidiana, y nos lo dice haciéndonos ver la víscera a través del prisma del diamante. O el pulmón a través de la piedra preciosa. Lo mismo ocurre con el ágata:

ÁGATAS

Lejanías Señor a que estoy hecho
besos que no concibo
lenguas que nunca hablaron

mis corazones

ágatas

deshechos

esos bordes de amor más derruidos

(Pino, 1990a, vol. III, p. 367)

La guía de lectura del primer verso nos lleva a identificar el corazón con esa piedra de cuarzo translúcida, llena de vetas, que es el ágata, piedra que se puede encontrar en la naturaleza con un hueco en su interior de bordes cortantes, muy adecuados al adjetivo “derruidos”. Una vez más el poema no habla ni de corazones ni de piedras preciosas sino de la relación inédita que se establece entre ambos.

No es difícil relacionar este concepto de metáfora con todo lo que hemos venido diciendo a propósito de las teorías del conocimiento irracionistas. Al hilo de lo que ya hemos señalado más arriba y tal y como señala Karigannis (2005, pp. 45-48) tanto para Bergson como para el raciovitalismo de Ortega la expresión intuitiva de la realidad solo podría realizarse usando un lenguaje figurado. Es decir, la metáfora sería un apoyo para aproximarse a la interioridad del objeto que la inteligencia no consigue expresar al captar –como ya hemos señalado más arriba- solamente relaciones y no esencias. Es el único modo de romper la mudez de los objetos, aunque sea a costa de destruirlos.

Estas ideas estarían profundamente relacionadas con la concepción cubista-creacionista de la imagen como creadora de nuevos mundos, como descubridora de nuevos puntos de vista para ponernos en relación con la realidad. Con la metáfora no estaríamos hablando de las cosas, estaríamos “efectuándolas” a través de su desrealización. El poeta sería aquel que descubre el valor sentimental de los objetos a través de su personal estilo (Ortega, 1964, p. 261-263). Así que, para Ortega, como no podría ser de otra forma, la consecuencia necesaria de cada metáfora sería “el descubrimiento de una nueva ley del universo” (Ortega, 1964, p. 261).

Y aquí entraríamos en el aspecto de la metáfora, no como descubridora únicamente de las leyes del universo que la muerte de Dios nos ha ocultado, sino como creadora de sus *propias realidades*, sueño que ya hemos visto que en Pino está condenado al fracaso. Y esto supone ir un paso más allá de la idea planteada por Ricoeur. Es decir, la condición mediadora del lenguaje saltaría por los aires para transformarse él mismo en un objeto, en una nueva realidad. Se trataría de esa concepción de poema creado que defiende Vicente Huidobro, “un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos” (Huidobro, 1989, p. 307).

Porque hay una estrecha relación entre esta concepción de la metáfora y el proyecto de arte antimimético de las vanguardias históricas. Efectivamente, el hecho de que se conciba la imagen como realidad y no como representación supone un golpe a la estética de imitación de la naturaleza que se venía defendiendo hasta mediados del siglo XIX. Se trata de un proceso de absolutización de la palabra poética a través del autotelismo que tiene sus raíces en el Romanticismo y que acaba teniendo con Mallarmé su manifestación más radical. Efectivamente, el lenguaje deja de ser un instrumento para representar la realidad para transformarse él mismo en realidad, en cosa-en-el-mundo. La imagen sería una realidad no parafraseable que, en última instancia, se presenta al lector de poesía diciéndose a sí misma. Como muy bien señala George Steiner (1981, pp. 204ss), sería la consecuencia de la ruptura del contrato entre lenguaje y realidad dado en los años 70 del siglo XIX, ruptura que se puede rastrear perfectamente en la concepción de la palabra poética en la obra de Pino.

La dificultad de un texto poético, entonces, ya no estaría condicionada por factores externos al lenguaje del texto (contexto cultural, religioso, etc.... esa dificultad que no inherente al texto, sino que depende más bien de la enciclopedia del lector). Más bien sería de orden ontológico, inherente a la poesía misma. Una de las características de esta metáfora que se dice a sí misma es que no lleva a ningún lugar, a ningún significado que no sea ella misma. Es autónoma con

respecto a la realidad o más bien –siguiendo a Nietzsche- a nuestra ilusión de la realidad. O mejor, dicho, ella misma es realidad. En palabras de Maritain “la creación artística no copia la obra de Dios, la continúa” (citado en Bousoño, 1981, p. 320).

Enlazando lo dicho con el inicio del capítulo podemos señalar que es Carlos Bousoño en su libro *El irracionalismo poético* (1981, 316-324) el que mejor sintetiza la relación histórica entre la concepción interactiva de la metáfora y las vanguardias históricas. Así lo demuestra el recorrido histórico que hace desde el Huidobro creacionista que plantea la evolución del arte desde el hombre espejo, desde el hombre que imita, hacia el hombre dios, el hombre que crea, hasta la aseveración ya citada en el párrafo anterior de un filósofo católico y conservador como Maritain. Todo esto a pesar de la calificación de esteticismo, con un sentido claramente peyorativo e injusto, de la aventura vanguardista. Nos da la impresión, en palabras sencillas, de que para Bousoño “estético” es un antónimo de “vital” y, por tanto, desde su punto de vista, carece de interés.

Bousoño parte de un punto de vista esencialista anclado en un concepto puramente mimético de la poesía y en la concepción de la misma como un desvío del lenguaje coloquial que le lleva a conclusiones que no compartimos. Al ser Bousoño contemporáneo de Francisco Pino y haber ejercido una profunda influencia sobre parte de su generación, creemos que es necesario profundizar un poco más en esta cuestión, porque sus ideas han tenido ramificaciones que llevan hasta la teoría poética contemporánea.

En primer lugar, Bousoño no tiene reparos de calificar de “ignorantes” (cfr. 1981, p. 321) a los defensores de un arte antimimético. Un planteamiento de este tipo solo puede nacer, para el crítico asturiano, del desconocimiento de que la poesía es esencialmente mimética, que es, por encima de todo, un modo de “interpretar la vida”. Es más, la poesía es “necesidad de interpretar la vida”. Un arte que no interpretara la realidad sino que se presentara como tal no sería posible y si lo fuera carecería de interés para el hombre porque no tendría ningún motivo para acercarse a él.

El hecho de que el arte sea siempre una imitación, una interpretación de la realidad, trae como consecuencia su posibilidad de traducción “en el plano racional” a una frase lógica. Porque, para el poeta asturiano, la poesía es por encima de todo comunicación de una emoción entre autor y lector a través del poema. Para defender su postura, Bousoño se escuda en que Ortega asocia la fuente, la causa del gusto del hombre por la imagen, al misterio inexplicable. En su estudio se revela una necesidad de llegar a las causas últimas del mensaje poético y es por eso que se atreve a ofrecernos una solución: la naturaleza de lo poético no residirá, no puede residir, en la presentación de nuevas realidades, porque por su carácter mimético no puede ser otra cosa que representación susceptible de paráfrasis y comunicación de contenidos. Más bien la razón de lo poético residiría en la condición del lenguaje poético como desviación de su uso cotidiano. Es decir, el poema no crea una nueva realidad, no quebranta la realidad que percibimos, sino que se limita a presentárnosla de otro modo. Hay que estar atento para no confundir esta afirmación con lo dicho más arriba por Ricoeur. Para Bousoño, el lenguaje poético nos presentaría de otro modo algo ya conocido. Ricoeur predica el descubrimiento de lo desconocido -pero que estaba allí- a través de la metáfora.

Bousoño –y creemos que esto es fácilmente aplicable a gran parte de la crítica más reciente- parte de la idea de que confundimos la realidad con la visión que tenemos de ella (1981, p. 331). Es por eso que no podemos modificarla con las palabras. Sin embargo, para que esto fuera así la realidad tendría que ser perceptible, su Ser tendría que ser aprehensible y, desde el enfoque teórico que hemos adoptado para describir la metáfora, hemos visto que esto no es posible. En el mundo que nos plantea Bousoño, la esencia de las cosas podría llegar a nosotros y la ruptura del contrato entre palabra y objeto no habría tenido nunca lugar, porque no habría sido nunca necesario. Por lo tanto, nuestra realidad sería inevitablemente una visión, un punto de vista, no la realidad misma. Y la metáfora tal y como la entiende Ortega, como desrealización, como suspensión de significados, sería efectivamente un modo de modificarla, de modificar nuestra visión. Es por eso que la metáfora se nos presenta como algo nuevo, inexistente.

Bousoño cae en la inconsistencia que ya hemos señalado más arriba: parte de la idea de que existe una percepción “adecuada” de la realidad accesible al hombre y la poesía sería un modo de representar “de forma adornada” lo ya conocido. Nosotros creemos que una de las ideas principales que asume como punto de partida la poesía contemporánea es que la realidad se nos escapa a través de la red del lenguaje, que no es perceptible y que el “apretar las tuercas” a nuestro idioma, la exploración de sus límites, es un medio para acercarnos, siempre de forma insuficiente, a ese Ser infinitamente fugitivo, inaprensible para el hombre. La manipulación del lenguaje no es ver lo ya conocido desde un punto de vista más hermoso, es acercarnos a su imposible conocimiento a través de una mediación que rompe opacidades.

Por otra parte, otro de los caballos de batalla de Bousoño es la refutación de la tesis orteguiana de que el tipo de lectura a la que sometemos la metáfora en el lenguaje científico -donde para Ortega tenía como función exclusiva nombrar las nuevas realidades fruto del progreso- y la misma en el lenguaje poético -que para Ortega tenía mucho que ver con ese proceso de desrealización al que hemos hecho referencia más arriba- son exactamente las mismas (Bousoño, 1981, pp. 312ss) por motivos que podríamos calificar como conductistas: “Como las metáforas tradicionales tienen sentido lógico, nuestra mente se dirige rápidamente hacia ese sentido y abandona por tanto la literalidad irreal de aquellas” (Bousoño, 1981, p. 313).

Es por eso que el cerebro no tendría por qué hacer algo que “le repugna” (Bousoño, 1981, p. 314). Es decir, enfrentarse a las palabras como realidades nuevas o, mejor aún, como irrealidades nuevas. Nosotros no estamos de acuerdo con esta lectura por un motivo muy sencillo. Con Landa, creemos que un texto poético puede llegar a ser poema, no según el funcionamiento de ningún tipo de entidad objetiva y suprasensible, sino más bien a través del cumplimiento de ciertas condiciones extratextuales de realización impuestas por una comunidad poética (Landa, 2002, pp. 79-80). Es esta una idea similar a la de Stanley Fish (1980, pp. 338-355) cuando plantea el concepto de comunidad interpretativa y dibuja los límites de la lectura del texto literario situándola más que en una

supuesta verdad inmanente en las directrices que impone una siempre mudable institución literaria y en el diálogo con las lecturas realizadas en el pasado. Es decir, habría muchos modos de leer un texto poético y es posible que solo uno de ellos haga que el poema tenga lugar. Y estos modos de enfrentarse al texto poético no tendrían mucho que ver con conductas “naturales” del ser humano. Y, obviamente, habría varios modos diferentes de enfrentarse a la metáfora en función del contexto el contexto del que formara parte. En este sentido, el problema de la catacresis, de la metáfora que ha entrado en el lenguaje cotidiano para nombrar un objeto nuevo quedaría solucionado, porque al decir “pata de la mesa” no estaríamos desrealizando la pata o la mesa, no nos estaríamos enfrentando a los límites del lenguaje. Nos limitamos a nombrar de forma transparente una realidad porque somos conscientes de no enfrentarnos a un hecho poético.

En lo que se refiere al enfoque desviacionista del lenguaje literario, podemos decir que si consideramos el lenguaje poético como desviación del lenguaje normal nos encontramos con UN problema: el reconocimiento objetivo de la existencia de un uso recto y un uso desviado del lenguaje se hace particularmente difícil. Tal y como ya hemos señalado antes, el límite estaría en esa tesis que defiende Nietzsche: todo es metáfora. Si seguimos esta idea, llegaríamos a la conclusión paradójica de que la metáfora sería una “nota constitutiva de la identidad del hombre” (Romero de Solís, 2000, p. 75). Y no un adorno a lo ya conocido, como defiende Bousoño.

En palabras de Landa (2002, p. 123), no habría nada que no prohibiera considerar a la metáfora como parte del comportamiento ordinario de los lenguajes. El poema tendría lugar no necesariamente cuando se da una desviación con respecto a una serie de características esenciales. Más bien creemos, como ya hemos apuntado antes, y siempre siguiendo a Landa (2002, p. 116), que el funcionamiento “poético” de la metáfora está condicionado por lo que las diferentes comunidades poéticas tienen por poético.

De este modo, Landa señala que una de las características del poema es lo que llama proceso de *transignificación* (2002, pp. 83-131). Se trataría de ese

“ponerse en situación” para llegar a ser un poema (Landa, 2002, p. 110). Sería la renuncia por parte de la materia verbal del texto poético a su componente semántico para llegar a ser “otra cosa” (Landa, 2002, p.105). Esto significa que las palabras deben perder su significado, o parte de su significado, y ser ellas mismas. Por esto, el poema, entendido como acontecimiento, sería “una criatura nueva que se sitúa más allá de toda significación y sentido normales; una entidad, en suma, que resulta de la transignificación” (Landa, 2002, p. 107). Tal transignificación, como ya hemos dicho, tendría lugar según las condiciones dictadas por la comunidad poética. Ni que decir tiene que se trata de una idea muy relacionada con las tesis de Ortega que hemos venido defendiendo hasta ahora. Y con esta tensión entre materialidad y significado que hemos esbozado en el capítulo sobre las vanguardias para caracterizar la necesidad de una lectura “cubista” o “surrealista” de un poema.

Así, como nos podemos imaginar, si aceptáramos las tesis de Bousoño, la poesía perdería ese estatuto de antidiscurso que ya hemos estudiado para transformarse en un discurso más de la sociedad que no pone en cuestión nada de nada. Éste sería el caso de tendencias poéticas contemporáneas como la llamada Poesía de la experiencia que no dudan en criticar el experimentalismo, el fragmentarismo en la creación poética, en aras de defensa de un discurso “comprensible”. Es decir, perfectamente integrado en la dinámica social a la que pretendidamente se critica, sin pensar que de ese modo están haciendo el juego a su objeto de crítica⁵⁹. En este sentido, estaríamos de acuerdo con el Adorno (2004) que defiende que toda reforma social debe comenzar inevitablemente con la reforma de los lenguajes.

Por su parte, y desde un punto de vista semiótico, Umberto Eco fundamenta con claridad la concepción de la metáfora como medio de conocimiento. En *La struttura assente* (Eco, 2008a, pp. 77-81) señala que, vista la ambigüedad consustancial del mensaje estético, esta gramática propia en tensión con respecto al código lingüístico público, y la continua transformación de la

⁵⁹ Cfr. para una exposición de los fundamentos de este punto de vista esencialista García Montero, 2000, pp. 261-269.

denotación en connotación que se da en su interior, nos vemos obligados a probar durante el proceso de interpretación “léxicos y códigos siempre diferentes”. Durante el proceso de interpretación “llenaríamos” la forma vacía de la obra con nuevos significados. Los límites de nuestra interpretación nos los impondría el contexto estructurado del mensaje. Es decir, “la obra nos lleva, por encima de todo, a volver a considerar el código y sus posibilidades”(Eco, 2008a, p. 78) [La traducción es nuestra]. En otras palabras, la obra sería un instrumento de conocimiento que nos revelaría posibilidades insospechadas dentro de nuestro código desde el momento en que lo ponemos en crisis. De esta manera, “el destinatario observa posibilidades nuevas en la lengua y piensa a través de la misma *toda la lengua*, todas sus posibilidades, todo el patrimonio de lo que se puede decir y de lo ya dicho, posibilidades que el mensaje poético trae consigo como posibilidad adivinada al fondo” (Eco, 2008a, p. 79) [La traducción es nuestra].

No hace falta hilar muy fino para llegar a la conclusión de que la reflexión sobre el código tal y como se plantea aquí está muy relacionada con el descubrimiento de nuevas realidades a través del mismo, o en su propio interior. Así que no conviene olvidar, como señala el mismo Umberto Eco en *Semiotica e filosofia del linguaggio* a la hora de definir la metáfora (Eco, 1997, pp. 161-165), que esta figura tendría, de acuerdo con lo que hemos dicho, una función cognoscitiva no desdeñable al ser un modo de indicar las relaciones secretas que se esconden entre las cosas, los parecidos que hay entre objetos alejados o “la red sutil de proporciones entre diferentes unidades culturales” (Eco, 1997, p. 163) [La traducción es nuestra].

Desde un planteamiento muy sugestivo Umberto Eco (2008b, pp. 20-25) salva el carácter mimético de la poesía, no a través de su capacidad de comunicar, de imitar a una realidad que ya hemos considerado en nuestro trabajo como inalcanzable, indefinible, sino diciendo que a través de su propia ambigüedad el poema nos revelaría la forma ambigua, volátil, de ese Ser de cuyo conocimiento el mismo lenguaje nos “protege”. Prácticamente, el lenguaje imitaría al Ser, al de “muchos nombres” como lo define Aristóteles, en ese presentarse de forma

ambigua, abierta, con las palabras que pierden sus significados o que adquieren nuevos de forma inesperada. Es decir, la palabra poética vacía de significado, ambigua, que se presenta como ella misma, en unidad y pluralidad al mismo tiempo, imitaría el comportamiento de la esencia inaprensible que se oculta detrás de esa ilusión de realidad que nos da el lenguaje.

Por nuestra parte, creemos que Francisco Pino está realmente cerca de la concepción desrealizadora de la palabra poética, de esta condición transignificativa de lo poético que hemos descrito más arriba. En “San José en lo último” un poema que forma parte de *Cinco preludios* y que creemos que es clave para entender la poética de nuestro autor, define así el origen del poema:

Así, allá

donde los pájaros no solamente dejan de cantar sino de existir también, al mismo tiempo que cantan y existen para los demás;

donde las albas se detienen y las nubes no varían, al mismo tiempo que más provocativamente hermosas siguen y se modifican para los demás;

donde nace el poema

[...]

donde el contenido será el propio continente y el límite lo sin límites;

donde nace el poema.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 341) [El subrayado es nuestro]

Pino define como origen precisamente ese lugar que hemos venido definiendo antes como el punto en el que las cosas desaparecen, dejan de existir y a la vez siguen existiendo para el que lee. Es decir, el poema, en su acto de destrozarse realidades, de desrealizar objetos con sus propios nombres, crearía nuevas realidades que existirían, que se presentarían ante el lector. Recuérdese a continuación ese Antisalmó 68 con el que terminábamos el apartado dedicado a la palabra motivada en Francisco Pino. A estas alturas, no es difícil regresar al

Blanchot de *El espacio literario* y a su definición de la obra contemporánea como una “exaltante alianza de contrarios”. Muy al hilo de lo que hemos venido sugiriendo, para el filósofo francés en la obra tendría lugar “esa intimidad donde se afronta la contradicción de antagonismos que son inconciliables pero que solo tienen plenitud en la oposición que los opone, esa intimidad desgarrada es la obra, que al mismo tiempo es el florecimiento de lo que se oculta y permanece cerrado” (Blanchot, 1992, p. 209).

La obra sería el lugar de las oposiciones, de los alejamientos, de lo que desaparece para presentarse a nosotros como realidad infinitamente lejana. Como lo señala Pino en los versos que hemos puesto en cursiva, el origen de la obra – para nosotros la obra misma- estaría en ese lugar inalcanzable donde el contenido, el significado, se transforma en su propio continente, el significante. Ese punto en el que las ánforas –las palabras- se vacían para ser ellas mismas. De nuevo, nos encontramos con la antepalabra valentiana que puede decir todo, que no significa pero que está preñada de significado. Porque para el Pino de *Cinco Preludios* es el contenido *primigenio* lo que da forma al ánfora. El ánfora vacía no es contenido, es su materia, la arcilla, la carnalidad de la palabra que se aleja de sí misma:

donde el ánfora siente *lo infiel, pecaminoso de su forma* y hacia la libertad y el descanso de la arcilla se devuelve con la esperanza de salir nuevamente de las manos de Dios;

allá, donde todo lo que encierra –beso, palabra, estilo, cadencia, abrazo-
pierde la razón de ser

y la misma razón se desmorona en el desierto de las anécdotas;

donde nace el poema; [...]

(Pino, 1990a, vol. II, p. 341) [Las cursivas son nuestras]

No podemos pasar por alto la identificación de la palabra con el ánfora, ya utilizada por el autor con un motivo bien diverso en *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*. Como ya dijimos, en aquel caso se partía de una concepción naturalista del lenguaje y había una estrecha relación entre ánfora y contenido, sin

importar quién dio lugar a quién. En este caso, la forma del ánfora no se correspondería con la realidad. Su forma sería infiel, pecaminosa, no serviría para descubrir aquella verdad que en otros libros del poeta parecía tan cercana a las palabras. El lenguaje que Nietzsche había planteado como un modo para crear ilusiones de realidad y no como un medio de conocimiento se desharía. Lo que encierra el ánfora perdería su razón de ser –el significante se separaría infinitamente de sus significados.

Sin embargo, para el poeta vallisoletano esta destrucción del lenguaje no traería como consecuencia su desaparición, sino su vuelta a unos hipotéticos orígenes primigenios en las manos de Dios. Y así Pino plantearía la desrealización de la palabra en el poema como la voluntad de un regreso a ese lugar de inocencia del primer lenguaje: “Y he aquí que con su carga final las palabras llegan desde el comienzo” (Pino, 1990a, vol. II, p. 341).

Se trata de la idea de que el lenguaje no es solo un muro que nos separa de la verdad última de las cosas. Es también un instrumento que el uso y la crueldad de la historia han acabado por desgastar y brutalizar. Es por eso que la destrucción de un lenguaje gastado, de una palabra erosionada, se hace necesaria en el poema para conseguir el regreso a la inocencia de sus primeros tiempos, para volver a ese sentido que no debería haber desaparecido nunca. O esa infinidad de sentidos que tiene la palabra antes de que haya salido de nuestros labios. Como diría Steiner, se trataría de llevar la lengua a un punto en el cual todavía no ha sido mancillada por la literatura (1981, p. 223). Este allá lejano, inalcanzable, de Pino representaría la voluntad del lenguaje de superarse a sí mismo para seguir siendo. Una (imposible) destrucción que tiene lugar para seguir existiendo. Y esa destrucción se produciría a través de la imagen, de la metáfora que nos lleva a reflexionar sobre sus límites a través de la identificación de contrarios irreconciliables.

De esta manera, Pino enuncia en *Así que* una verdadera teoría de la metáfora al describir la luz, que para el poeta sería el mejor ejemplo de la fusión de contrarios, de ese espacio en el que lo presente es ausente y viceversa. Veamos:

METÁFORA IMPOSIBLE

Viene del paraíso

un pájaro sin cuerpo

llora

vaho vive

cilicio

qué caer ay sin peso

da en la tierra

inconcebible

víspera

esa luz que tú ves tan siempre sola

vestida

(desnudísima)

presente terrenal paradisiaca

ave

real gigante

en qué nido pupila

cabe

duérmese

(Pino, 1990a, vol. III, p. 373)

Aquí se da la identificación más arriesgada: lo ausente es presente y viceversa. Habría dos isotopías temáticas: una referida a la presencia y otra a la ausencia. Dentro de la presencia habría una isotopía figurativa cuyos sememas compartirían los semas /materia/, /existencia/: así la luz sería un pájaro, un pájaro real, la luz estaría vestida, sería algo terrenal y se podría dormir en su nido. Sin embargo, la isotopía de la ausencia tendría asociada una isotopía figurativa sostenida sobre los semas /espiritualidad/, /inexistencia/. La luz no tendría cuerpo, vendría del paraíso, caería como un objeto, y, a la vez, estaría vestida y desnuda.

El conector de isotopías, el creador de la unidad entre contrarios, es, como no podría ser de otro modo, la pupila, ese nido de la luz que, paradójicamente, es demasiado pequeño para contenerla. Nótese que el efecto de la identificación es que la luz deja de ser luz y el pájaro deja de ser pájaro. Ambos se destruyen mutuamente para dar lugar a un nuevo objeto que existe fuera de la realidad perceptible. Utilizando el análisis de la metáfora que propone Ricoeur, este nuevo objeto tendría solo existencia en la lectura del poema y estaría construido sobre la tensión que existe entre el pájaro y la luz, tensión que destruye el significado de ambas palabras para llevarlas hasta la irrealización.

Es como ver la luz a través de la materialidad del pájaro mientras ambos desaparecen en el ámbito del poema. O como ver la tierra a través del prisma del paraíso. Otros de los conectores de isotopías que serviría para dar materialidad a la espiritualidad de la luz sería la identificación entre la lágrima y el vaho de los cristales. La luz lloraría, tendría capacidad de experimentar sentimientos y sus lágrimas tendrían la materialidad del vaho a través del que pasa. Esa capacidad de experimentar sentimientos, de dar materia, vida terrena, a la luz la veríamos en la asociación del verbo vivir y el cilicio, símbolo del sufrimiento y de la penitencia y, por tanto, de las cosas terrenales.

En resumen, en este poema nos encontraríamos con una nueva realidad que no sabemos si es luz o pájaro y que serviría para dar presencia en el mundo a algo tan inmaterial como es la luz a través de la cual vemos la realidad. También en este otro poema, esta vez de *Hay más*, podemos ver reflejada la unión de contrarios a la que hemos estado haciendo referencia:

OTRO SEXO

Género no es sustancia
 ahora lo sé
 esa feminidad la tuya
con esta masculinidad la mía
 un otoño en un parque
 una pareja hablaba
 frenesí rosa y cobre
 quitaba a las palabras su sentido
 idéntico el lenguaje
 único superior
 pero no lo entendíamos
hoy tú y yo somos el mismo género
 algo más que gramática
 (igual el fuego en ti que en mí
 igual el aire en ti que en mí
 igual el agua en ti que en mí
 ¿en quién la tierra? ¿en ti o en mí?)
 otro sexo nos une
idéntico uno superior David
 con su honda ¿quién no entiende?
 (Pino, 1990a, vol. III, p. 414)

El poema se sostendría en una reflexión sobre el mito del andrógino que Platón plantea en su diálogo *El banquete*. Como sabemos, durante el ágape Aristófanes narra en un cierto momento la existencia de un tercer sexo entre los hombres. Se trataba de seres de figura esférica de cuatro brazos, cuatro piernas y dos rostros, que poseían tanto los atributos del hombre como de la mujer. Se trataba de seres de gran poder que llegaron a intentar la ascensión al cielo para

atacar a los dioses. Vista su arrogancia, Zeus, para debilitarlos, decidió separar sus dos mitades de suerte que ambas acabaron por buscarse desesperadamente con el deseo imposible de retornar a la unidad esencial.

Pues bien, en este poema Pino plantea esa unión de lo masculino y lo femenino, de las dos mitades perdidas del ser perfecto. Y esa unión de lo masculino y lo femenino Pino la extrapola al lenguaje y tiene como inevitable consecuencia la abolición del género gramatical. Es decir, la unión llevaría a superar la imperfecta gramática del idioma y llegar a ese lenguaje “único superior” que ni él ni ella entendían por separado. De acuerdo con lo expuesto, la unión de los contrarios tiene como consecuencia, no la sustitución del uno por el otro, sino una hegeliana síntesis que lleva a uno a vivir las experiencias del otro, de tal manera que después de la muerte de la esposa, el poeta no tiene la certeza exacta de quién haya muerto realmente (¿en quién la tierra? ¿en ti o en mí?). Y la unión tiene como consecuencia la aparición de ese ser superior, nuevo, que es síntesis de los dos amantes, de ese David que armado con su honda es capaz de vencer cualquier dificultad que se ponga en su camino.

LA INVISIBILIDAD DEL PAISAJE

En parte de su obra, Pino entenderá el paisaje castellano de una forma muy personal, en estrecha relación con la concepción de la metáfora que acabamos de exponer. En sus poemas, a través del lenguaje, el paisaje desaparecerá como objeto opaco y mudo y se transformará en una especie de camino transparente hacia una realidad que lo trasciende, muy en consonancia también con la concepción esencialista del hecho poético de la que hace gala el poeta vallisoletano. Es por eso que estamos parcialmente de acuerdo con Antonio Piedra cuando niega en Pino una lectura del paisaje similar a la generación del noventa y ocho y la transformación del mismo en un estado del alma (Piedra, 1990, p. 28), y también coincidimos parcialmente con él en la necesaria conclusión cuando niega la posibilidad de identidad entre sujeto y objeto (Piedra, 1990, p. 30), en el sentido de que la materialidad del objeto se convierte en un estado del alma del sujeto (Piedra, 1990, p.30). Ahora bien, hemos escrito “parcialmente” porque, a nuestro parecer, en la relación que Pino establece con el paisaje no ha habido voluntad total de eliminar la tensión de tradición romántica cuyas polaridades Claudio Guillén ha definido como “la reinvención o redistribución del mundo por la imaginación” y la construcción de una respuesta al sustrato potencialmente significativo que el hombre percibe, no en sus semejantes, sino en la otredad de las cosas que contempla (Guillén, 1998, pp. 137ss).

Por otra parte, la influencia de la generación del 98 –y de un cierto regionalismo castellano muy presente en la revista *Meseta* (Molina, 1990, p. 107)- con su lectura del paisaje entendida como una meditación sobre la idiosincrasia de una nación o un pueblo, o del mismo como depositario de una serie de valores, también es un elemento que está presente en Pino, sobre todo en su conferencia *Invisibilidad de Castilla* que es un texto que nos puede servir como puente entre las concepciones más tradicionales del paisaje y la metaforización del mismo.

En este capítulo comenzaremos por esa disolución de los objetos para transformarse en senderos que despejan el camino de la vista hacia lo inefable y después relacionaremos esta lectura de la tierras castellanas con esa otra concepción del paisaje de raigambre noventayochista. Veamos cómo ocurre esto. Para ello tomaremos como referencia, sobre todo, dos de los libros de *Curso*, *Este sitio* y *Más cerca*. Empecemos con una afirmación de Antonio Piedra que nos parece clave para entender la mirada de Francisco Pino, “el paisaje viene a ser tan solo el umbral de una tensión que facilita la soledad del poeta hacia aventuras menos sustantivadas” (Piedra, 1990, p. 30). El umbral es un lugar de paso entre dos realidades. Para que esto tenga lugar tiene que haber en Pino una tendencia a que los objetos “abran paso” a través de la poesía. Es decir, el poeta tiene que conseguir que pierdan su opacidad para transformarse en pura inmaterialidad, mezclándose con el aire que los rodea:

CUATRO PINOS

Aquellos cuatro pinos,
Dólmenes de hermosura,
¿comienzan en el alba?
¿comienzan en la tarde?
¿o es el alba o la tarde
quien comienza en aquellos
cuatro pinos
que son ya casi el aire?

*Tan limpios como el aire,
tan solos como el aire,
tan viejos como el aire*
aquellos cuatro pino
son, en el alba, el alba
en la tarde, la tarde.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 294) [Las cursivas son
nuestras]

Los pinos se transforman en aire. O mejor dicho, las palabras que señalan a un objeto de la realidad como son los pinos dicen transformarse en aire. Todo ocurre dentro del ámbito del poema y todo se corresponderá con un anhelo de trascendencia que las cosas, los referentes de las palabras, no pueden satisfacer. Es por eso que se deshacen, que pierden a través de la metáfora la carne hacia la que señalan las palabras. Sin embargo, en consonancia con la teoría de la metáfora entendida como tensión entre dos conceptos, también es posible el camino de vuelta en otro poema: que el aire se transforme en pinar, en el pinar que habita el sonido de las campanas al atardecer en una hermosa sinestesia, que es a la vez meditación sobre la percepción humana:

¿Sueño? No sueño; miro. Esto es el aire:
hondo pinar de nácares y música.
El aire enternecido en la campana.
(Ya solo el de la vista es mi sentido.
El sonido y la luz pintan la tarde).

(Pino, 1990a, vol. I, p. 272)

El aire que nuestra mirada recorre para llegar hasta el objeto es el objeto que contemplamos. Esta es la clave en Pino. Y llegamos hasta el infinito –o hasta las cosas- con la mirada. Porque en la poesía contemplativa de Pino se privilegia el sentido de la vista con respecto a los demás. Conviene recordar aquí la

dimensión que le otorgaba Hegel en su Estética – junto al sentido del oído, cosa que no ocurre en nuestro poeta. Para el autor de la *Fenomenología del espíritu*, según José Manuel Cuesta Abad, la vista y el oído tenían el privilegio de poder acceder sin captar su mera corruptibilidad, como el olfato, el tacto o el gusto. Se trataría de sentidos “teóricos” que para aprehender las cosas no necesitan entrar en “comercio corporal” con ellas. En palabras de Cuesta Abad, “la vista mantiene con los objetos una relación puramente teórica (i. E. “puramente contemplativa”) a través de la luz, de esa inmaterial materia que, sin consumir lo que ilumina, lo hace resplandecer y aparecer en su figura” (Cuesta Abad, 2001, p. 251).

No podemos dejar de mencionar la dimensión que alcanza este conocimiento teórico en poetas como Jorge Guillén, en los que la captación visual revelaba la gozosa esencia de las cosas. De la misma manera ocurre en Pino. En este poema se identifica la vista con el sueño. Y esto es fundamental porque lo que en Pino se llama “sueño” deja de lado cualquier harapo onírico para transformarse simple y llanamente en vía de acceso a la verdad profunda de las cosas. Pues bien, como no podía ser de otra forma, el sueño, el encuentro con la verdad –con Jorge Guillén–, son esos ojos que perciben las cosas sin tocarlas. El sentido más lejano de la corrupción. Ver es conocer la verdad. Ahora bien, como subrayamos en los capítulos dedicados al silencio, la humanidad de nuestra mirada está fuertemente mediatizada por el lenguaje que nos articula. Es por eso que el poeta predica su continua insuficiencia y su deseo de extinción en la que poseen los seres libres del lenguaje. Necesitamos mirar porque mirar es percibir los objetos sin las heridas de su propia contingencia. Pero nuestra mirada, por fuerza, debe ser otra. Y, a veces, ni la mirada del animal será suficiente:

OTROS OJOS

-Ni los ojos del perro, ni aquellos del lagarto,
ni esos ojos del mirlo...

-Dime, ¿qué ojos deseas?

-Otros ojos, ¡los otros! Los que no ven y aciertan

con la forma precisa de la angustia al ocaso.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 299)

Y qué mirada más otra que la mirada de la muerte. Una muerte entendida como liberación de la cárcel del lenguaje, de la ilusión de nuestra identidad, de nuestra imperfecta, falsa, percepción del mundo:

Vivir entre estos verdes *como muerto*,
entre estos verdes del pinar queridos,
muy lejos del suceso ya la mente,
instrumento entregado a una hermosura,
ojos para las manos, ojos para
esas manos divinas del crepúsculo.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 286) [Las cursivas son nuestras]

El poeta ve pero necesita que sus ojos no sean humanos, que hayan sido liberados por esa muerte, podríamos decir, “gozosa”. Y en Pino ver es también en repetidas ocasiones sinónimo de descubrir, no la esencia de los objetos, sino una realidad que los trasciende. Y el aire que recorrerá nuestra vista serán los mismos objetos, ya invisibles pero no por ello ausentes. Regresamos al paisaje como umbral. Y, así, paradójicamente, ya no veremos su realidad a través del aire sino que contemplaremos toda la realidad a través de ese nuevo prisma en que se convierte el árbol, el tañido de campana que pierde su realidad y deja de ser objeto para convertirse en sendero que lleva a lo esencial. Al contemplar el objeto que se disuelve en la metáfora, el ojo no se encuentra con un puro vacío sino con la verdad que se esconde detrás. En este sentido, podríamos decir que los objetos nos llevarían a la verdad, no por sí mismos, sino como recorrido para nuestra vista. Porque en el fondo de esta mirada al paisaje hay una concepción de la realidad muy cercana a la teoría platónica de las formas. Pino vacía en su obra los objetos, los desrealiza para llegar a la trascendencia:

Sí, si despegamos estas rosas,
otras rosas más puras sin confín
-trascendencia, virtud, eterno oriente-
has de ver.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 331)

Es por eso también lógico que el paisaje, al desrealizarse, al desaparecer en el aire que le rodea, acabe por tomar la apariencia deformada, desvanecida, que toman los objetos cuando fijamos nuestros ojos en el cristal húmedo de una ventana. Esta desaparición se realizará a través de un proceso de estilización de los referentes en sus aspectos más básicos. En este fragmento aparece ya la idea del objeto externo como obstáculo que no nos permite llegar a la esencia que se encuentra detrás. La superación del mismo se realizará a través de la lectura de Castilla como invisibilidad que existe tanto con condición de paisaje como de pasaje:

OTOÑO YA LLEGA

Si

*la invisibilidad que va advirtiéndose
como dulce cortina entre el espíritu
y el corazón, levanta el triunfo
de una paz inminente; si sentimos
que nos arrulla el paso y que camino
se torna transparente como el agua
y en él Antaño cual barquero invita,
es que otoño ya llega.*

Si

con una sensación de ausencia vamos
por el paisaje que su ausencia busca
porque se quiere olvido; *si al mirar*

*la almena vemos unos rosas solo
y al contemplar el álamo y el cerro
solo verdes o blancos que hacia el sueño
pausadamente con placer, nos llevan,
es que otoño ya llega [...]*

(Pino, 1990a, vol. I., pp. 343-344) [Las cursivas
son nuestras]

Para nosotros, el concepto de invisibilidad estaría relacionado con la idea de que la revelación divina no se da a través del milagro interior o exterior, sino a través de la pobreza y la humildad que Pino asocia tanto al poeta como al paisaje. La luz existe pero es tan pura que no conseguimos verla. En Pino, el paisaje existe pero lo purificamos de tal modo que acabamos por no darnos cuenta de su existencia al trascenderlo. San Juan de la Cruz enuncia perfectamente esta idea en su *Subida del Monte Carmelo* con esa afortunadísima comparación entre la pureza de la revelación y la pureza de la luz. Lo transcribimos íntegramente:

Lo cual se entenderá bien por esta comparación. Si consideramos en el rayo de sol que entra por la ventana, vemos que cuando el dicho rayo está más poblado de átomos y motas, mucho más palpable y sensible y más claro le parece a la vista del sentido. Y está claro que entonces el rayo está menos puro y menos claro en sí y sencillo y perfecto, pues está lleno de tantas motas y átomos. Y también vemos que cuando está más puro y limpio de aquellas motas y átomos, menos palpable y más oscuro le parece al ojo material, y cuando más limpio está, tanto más oscuro y menos aprehensible le parece. Y su del todo el rayo estuviese limpio y puro de todos los átomos y notas, hasta los más sutiles polvitos, del todo parecería oscuro e incomprensible el dicho rayo al ojo, por cuanto allí faltan los visibles que son objeto de la vista. Y, así, el ojo no halla especies en que reparar porque la luz no es propio objeto de la vista, sino el medio con que ve lo visible: y, así si faltasen los visibles en que el rayo o la luz hagan reflexión, nada se verá. De donde si entrase el rayo por

una ventana y saliese por otra, sin topar en cosa alguna que tuviese tomo de cuerpo, no se vería nada; y con todo eso, el rayo estaría más puro y más limpio que cuando, por estar lleno de cosas visibles se veía y se sentía más claro. (*Subida del Monte Carmelo*, 2, 14, 10)

Es decir, la invisibilidad de la revelación es esa luz especial e intangible a través de la cual vemos la realidad, y no esa realidad que se manifiesta a través de la misma. Una de las características de la poética de Francisco Pino será la voluntad de transformación de ese paisaje o de la vida de un santo en esa especie de luz. Esto explicaría, tal y como declara explícitamente en una entrevista, su predilección por la desnudez del campo castellano, identificándolo como un medio de acceso a la verdad. Así, al ser preguntado por el significado de lo invisible, el poeta responde:

Aunque sea una paradoja, yo me refería a la visibilidad absoluta. Castilla es eso, pura visibilidad, es toda ella cielo, horizonte, no hay montañas que la limiten. Nada te impide ver el cielo cuando andas por el campo. Todo flota, estás tú con ello rodeado de cielo. Es aire, limpieza, es visibilidad, se ve la verdad. Y el aire es transparente, propicia una visión larguísima de la que no ves el fin. Por eso digo que Castilla es invisible, que no existe, porque no es un obstáculo para ver, como otros paisajes. Se puede ver a través de Castilla, yo todos mis versos los he visto a través de ella. Aunque Castilla se expresa también en sus noches. Allí se ve con claridad, en esa oscuridad intensísima. Digo que se ve con claridad diáfana lo abismal, el vacío. De ahí salieron mis libros de agujeros, que tienen un significado religioso, en ellos he intentado representar ese infinito, la gran interrogación, la gran pregunta. (Ortega, 2002b, 1º de junio)

San Juan identificaba la luz de su metáfora con una luz espiritual “ajena de todas las formas inteligibles” (*Subida del Monte Carmelo*, 2, 14, 10), una luz tan pura y desnuda que acaba por volverse tiniebla. Es lógico entonces que,

partiendo de estas coordenadas, el poeta opte por estilizar los elementos del paisaje, reducirlos a los últimos rasgos para transmitir esa sensación de pureza. Eso sí, los objetos de “Otoño ya llega” –el camino que se torna transparente como el agua- no se volatilizan. Deben seguir existiendo porque ellos mismos conforman la luz imposible que nos lleva a la verdad. Vemos entonces las cosas como prismas imposibles que llevan nuestra mirada más allá.

El hallazgo más hermoso de este poema es el transformarse de los objetos en sus colores. Transformación a la que damos la categoría de tópico en la poesía de Francisco Pino: la descomposición de las cosas en manchas. Su conversión en superficies abstractas. Porque este deshacerse implica un proceso de reducción a las que son para el poeta sus cualidades esenciales. Y en eso consistirá para Francisco Pino la labor de la mirada, que no se limitará a la contemplación pasiva:

MIRO

Miro (al fondo Simancas) unos rosas
serenos y tranquilos.

Muy tranquilas se aprietan unas copas,
hacia la lejanía, de unos pinos.

La lejanía es rosa, y es más rosa
la orilla de este río
que, con calma, a mis pies, camina rosa.
Y rosa es el camino.

Miro, después más cerca. Rosas vuelven
las aves de estos nidos.
Mi cercanía es rosa. ¡Y son tan rosas
ya los últimos trinos!

(Pino, 1990a, vol. I, p. 301)

La mirada no solo percibe los objetos que se le presentan sino también sonidos (los trinos) o conceptos abstractos (mi cercanía). Más que limitarse a ver, a captar los objetos, es creadora de los mismos al identificar a todos y cada uno de ellos con el mismo color: el rosa del atardecer que poco a poco va invadiendo todo el poema. Que se identifica con todos y cada uno de los sustantivos que aparecen en el poema hasta hacerlos desaparecer. En este sentido, creemos que no es que el poeta contemple como el rosa lo llena todo, sino que se trata de su misma mirada, que va borrando todos los objetos hasta transformarlos en un color. “Miro” sería sinónimo de “pinto”. No habría representación, sino creación. Por eso el lector sería copartícipe del recorrido que realiza la mirada desde los elementos de la lejanía, Simancas, hasta lo más cercano. Lo lejano quedaría indicado a través del uso de artículos indeterminados (unas copas) y lo cercano a través de los posesivos. Y a lo largo de este camino queda la mirada que llena a los objetos de atardecer, un atardecer, que tendría una especie de función esencializadora, purificadora. Estos poemas nos mostrarían el proceso por el que pintores como Kandinsky han pasado de la figuración a la abstracción: a través de la estilización de los objetos en sus rasgos esenciales de tal forma que pasan de ser objetos a ser formas que se representan a sí mismas. Formas puras, que pierden su materia para dejar que la vista las atraviese.

Así, si tuviéramos que realizar una asociación entre la representación del paisaje en esta poesía y las artes plásticas nos apresuraríamos, a pesar de las apariencias, a desechar cualquier tentación impresionista. Porque si bien es cierto que estos poemas responden a un modo de mirar que privilegia la mancha de color sobre el contorno y crea la visión atmosférica típica de este movimiento pictórico⁶⁰, creemos que más que la reproducción de los diferentes matices de la luz sobre el paisaje hay una *selección* de los mismos por parte del poeta en cuanto que elige, en un camino que va de lo concreto a lo abstracto, los aspectos de la realidad *más adecuados* para crear una sensación de trascendencia. Esto produce,

⁶⁰ Para la asociación entre “modo de ver” y concepción del universo, para la diferencia entre prestar la atención al contorno o al color, cfr. Benko, 1993, p. 53, n. 32.

como hemos visto en el último poema, una reducción de los objetos a unos colores que no les pertenecen desde el momento en que allá afuera son creación de la luz y dentro del poema responden a una selección cuya voluntad creativa no tiene por qué encerrarse en el corsé de la mimesis. Quizá –y subrayamos lo probable de nuestra afirmación- sea posible establecer puentes entre el Pino paisajista y esa superación del cubismo que es el *orfismo* de Delaunay (cfr. Benko, 1993, pp. 186-188), en cuyos cuadros el acercamiento a la luz cancela los objetos en un viaje hacia una inmaterialidad dinámica que le llevará en su etapa constructiva a “representar” el paisaje visto a través de una ventana con una serie planos transparentes y manchas de color que no se corresponden con lo representado. Pongamos como ejemplo un cuadro titulado “Ventana” de 1912:



Como podemos comprobar, París ha desaparecido en una orgía simultánea de tonalidades en las que la luz tiene un efecto diferente al que tendría en la realidad. Y el objeto ha quedado anulado, se ha disuelto en la brillantez de los contrastes que se dan entre las formas cromáticas, de tal manera que el cuadro se llena como de una atmósfera inmaterial.

Así es constante ese deshacerse sin dejar de existir para llevar a la mirada allá lejos, allá donde habita una verdad inmutable. En este poema, el poeta nos muestra de nuevo, explícitamente, que el abstraer los objetos a través de su transformación en una serie de cualidades solo captables por la mirada es un modo de eliminar su materia. Así ocurre desde el título, “Apenas vidrio”, que es un índice claro de cómo todos los objetos que aparecen en el poema se vuelven transparentes a través de la metáfora y renuncian explícitamente a su materia para ser otra cosa:

APENAS VIDRIO

[...]

El pino en transparencia se reposa;
*no es materia, es color o donosura
que profundiza en aire su insegura
madera aún oscilante, vaporosa.*

El río no es el río, es de una estrella
Perfil de un paso que olvidó en la huida,
cual prueba de su amor [...]

(Pino, 1990a, vol. I, p. 277) [Las cursivas son
nuestras]

El pino profundiza en aire su insegura madera y como ocurre con toda buena metáfora absorbe las características del otro elemento y se vuelve

“vaporoso”. Deja de ser materia para convertirse en algo esencial. Es por eso que los objetos, al vaciarse sin dejar de existir, se encuentran a sí mismos o, mejor dicho, se vuelven en lugares de paso que llevan hacia la verdad.

A primera vista parece que las coordenadas desde las que escribe Francisco Pino son las de la filosofía platónica. Qué duda cabe que los objetos del paisaje castellano visto así serían lugares donde se des-ocultan las esencias de las cosas pero no porque las cosas las revelen por ellas mismas, con su estar-ahí, sino porque el poeta, con su palabra, dismantela su opacidad hasta volverlo prisma traslúcido. Por eso compartimos plenamente el juicio de Antonio Piedra cuando afirma que “(el paisaje) está en su mismo arranque biológico y, por ellos, una vez más nos encontramos ante la sustancialidad poética” (Piedra, 1990, p. 27). Es por eso que el paisaje en Pino no dice. Es órgano porque lo usamos para mirar, porque sin él estaríamos ciegos. Un ojo no significa. Un ojo ve. Un ojo crea. Así, en consonancia con esta idea, es lógico que Pino acabe por buscar la trascendencia en el espacio que queda libre dentro de la opacidad de los objetos que contempla. Así nos lo dice en *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*:

Solo la humildad,
solo la humildad nos arranca a las leyes físicas;
el placer del aire en la humildad se halla;
lo que no es rosa, ni nube, ni color espléndido,
aquello,
aquello donde se recorta la rosa, la nube y el color de cima,
que no se oye...
Y se ve, se toca y se oye
y embaraza al rozarnos, de tan sublime, de tan bello,
aquello es la humildad”.

(Pino, 1990a, vol. II, pp. 139-140) [Las cursivas son nuestras]

El poeta opta por buscar la verdad no en la *presencia* sino en la *diferencia* que se establece entre los objetos. De tal forma que ya no serán ellos

los que digan nada, sino que será el mismo aire donde se recortan, el espacio en el que se establece el contraste entre presencias, que es por naturaleza inasible y sin embargo es una presencia. Pero no es una presencia que se manifiesta ante nosotros sino que está en continua fuga de los sentidos. Una vez más no podemos hacer menos que recordar la luz espiritual no inteligible de San Juan de la Cruz que no se ve porque es camino para la vista. .

Así que creemos que este es el sentido que tendría el repetidísimo concepto de invisibilidad en la poesía de Pino, concepto que aparecerá definitivamente desarrollado, tanto en *Vida de San Pedro Regalado. Sueño*, como en su conferencia *Invisibilidad de Castilla*, con las oportunas salvedades que ya hemos mencionado. En el primer libro, así se representa la invisibilidad, ese ser a la vez materia y espíritu que se vuelve transparente cuando pasa y es a través de su prisma como conseguimos descubrir la realidad de las cosas:

Ápice eres de invisibilidad;
en todo lo que se ve a tu través, menos en ti, se te ve;
en el tronco malva asentado sobre el musgo verde;
en los rosas de la colina;
el camino, estos caminitos que cruzan los pinares, te tiene;
es necesario mirar, contemplar mucho este paisaje para verte;
los violetas de sus pueblos en la tarde;
beber el silencio que, desde altura inverosímiles, cae a las ramas,
a las retamas;
andar, gozar, orar entre el silencio es necesario para encontrarte.

(Pino, 1990a, vol. II, p. 141)

Ahora bien, en una obra tan vasta como la de Francisco Pino hay también espacio para otras lecturas del paisaje. Muchos poemas asumen el enfoque romántico de una unión con el paisaje en la que ese silencio, tan presente en la literatura contemporánea, no existe y así son las mismas cosas las que nos llevan de la mano hacia el conocimiento de nosotros mismos. La comunicación es

posible. En el poema que comentaremos a continuación, a pesar de que está presente esa abstracción tan típica de Pino, las cosas *hablan* al poeta, significan su propia interioridad. Es decir, los objetos esenciales ya no serán solo prismas a través de los que se transparenta la verdad sino que por sí mismos tendrán significado dentro del espíritu del poeta. En este sentido, nos parece demasiado unilateral la afirmación de Antonio Piedra cuando asegura que en Pino no hay identificación con el paisaje:

VUELVO A MI SITIO

Vuelvo a mi sitio. Es este sitio donde
mi reposo fábrica levanta;
aire azul por paredes, y por piso
transparente fulgor manso del agua.

En este sitio soy como una margen
al curso que la besa abandonada:
me respiro en el aire que respiro
y confío mi pulso a éste del agua.

Mi eternidad se acerca en mi latido
y deja mi figura paso al alma.
¡Tanto me pierdo aquí que, de perdido,
si algo encuentro en mí, es aire y agua.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 311) [Las cursivas son nuestras]

Lo primero que nos llama la atención en este poema es la reducción del paisaje a dos elementos que tienen como característica común la transparencia. De nuevo, el poeta estiliza todo lo que tiene alrededor hasta reducirlo a lo no material, a ese prisma a través del cual podemos mirar. Sin embargo, en este caso hay una diferencia fundamental. El poeta ya no mira a través del prisma, ya no cruza el

umbral de Castilla en busca de la verdad definitiva que está más allá de los objetos que se transparentan. En este caso, la voluntad del poeta es ser y no ser a la vez con esos objetos, fundirse con ellos a través de la sincronización de los ritmos de su cuerpo con los del paisaje, hasta que ambos se identifican totalmente.

Qué duda cabe que nos encontramos aquí con un diálogo entre el proceso de abstracción ya descrito y la identificación tan típica del romanticismo. Esta última es una lectura paisajística cuyo origen se encuentra en Jean Jacques Rousseau. Y todo ello lo siente Pino a través de la estilización máxima de lo que contempla. Ahora la transparencia deja de ser camino para convertirse en espejo. La fusión con el paisaje traerá como consecuencia necesaria la pérdida de la identidad, la aniquilación de la subjetividad y su fusión con la naturaleza al quedar el poeta reducido a ese aire y agua que está mirando.

Esta identificación y la recurrencia de nuevo de estos dos elementos, el aire y el agua, aparece en el hermosísimo “Paisaje y recuerdo” (Pino, 1990a, vol. I, pp. 337-339), un poema en el que el yo poético evoca a su hermana muerta a través de la contemplación del paisaje castellano e identifica a la ausente con las cosas. Comienza el poema con esa vocación de eternidad, de estabilidad que, como hemos señalado, es consecuencia del acercamiento al paisaje a través del conocimiento teórico de los ojos, de la contemplación:

Este sabor a eternidad del campo,
la claridad tranquila de la tarde,
¿no eres tú?

Pino vuelve a robar la materia al paisaje que contempla a través de la identificación del mismo con lo inasible, el recuerdo, con lo ausente, su hermana muerta. Y es esta identificación del objeto con la ausencia el espacio en el que se acompaña la voz del poeta y la voz del mundo contemplado a la manera del Rousseau del fragmento que comenta Claudio Guillén (cfr. 1998, p. 139-141) en el que el protagonista queda solo delante de un lago y a través de la contemplación su respiración toma el ritmo de las olas. En Rousseau, era la pura

presencia del lago la que daba generosamente al contemplador un sentimiento de pura existencia, de realidad gozosa: Veamos que sucede en Pino:

Con un humor al mío semejante,
con un tono de luz que se acompasa
al que tiene el recuerdo se confunde
con mi mismo pensar.

La diferencia reside en que mientras que en Rousseau es la misma presencia de los objetos naturales la que entrega al contemplador el gozoso sentimiento de la existencia, en este poema de Pino es necesaria una mediación, que exista una especie de prisma a través del que sea posible contemplar el paisaje y crear una *sensación* de identificación. A continuación, la identificación de ausencia y presencia sobre la que articula el poema tiene sus previsibles consecuencias: la materia de los objetos deja espacio a la vaguedad de los recuerdos, todo se estiliza, se llena como de una niebla muy fina:

Es el paisaje *cual una memoria*
que en recuerdo preciso no se sume
y deja así flotando una tristeza,
algo que toca con placer enorme
la lejanía [...]
A mi lado te siento *como ausencia*
Amadísima ausencia que aquí fluye [...]
¿Eres la transparencia de la tarde?

[Las cursivas son nuestras]

En la identificación del paisaje con el recuerdo estaría presente ese terrible silencio de la naturaleza del que ya hemos hablado y la consecuente necesidad de una mediación que dé sentido a todo. Al no encontrar la epifanía en la opacidad de las cosas, el poeta tiene dos opciones: o bien deshacerlas,

esquematzarlas, transformarlas en formas huecas, o bien superponer a las mismas la escritura de la memoria. Una vez que el paisaje haya perdido peso, o que hayamos puestos nuestros ojos en la sustancia de lo recordado, será posible esta identificación, esta unión de ritmos con la sustancia del paisaje. Es por eso que en el tramo final del poema, el autor, antes de enunciar la identificación definitiva, nos ofrece una visión del paisaje en la que todos los objetos del mismo pierden sus características materiales para existir solo en función de la mirada, y los objetos más inalcanzables, el cielo, por ejemplo, se asocian a sentimientos de percepción de la materialidad.

Huele el cielo a tomillo y ya celeste
se muestras en la mejana el verde junco;
es verso de nostalgia al aire el chopo
*y los celajes de la tarde quitan
su materia a las copas de los pinos
que etéreos fulgen en lontananza.*

[Las cursivas son nuestras]

En este breve fragmento se podrían identificar dos isotopías figurativas: una que llamaríamos “materia” (tomillo, junco, chopo, pinos) y en ella cabrían todos los objetos del paisaje que tienen una consistencia material, y otra, que podríamos llamar “inmaterialidad” y la que incluiríamos todos aquellos objetos que solo se pueden percibir a través de la vista o del oído pero no a través de los demás sentidos, por la sencilla razón de que no son materiales. A lo largo del texto estas isotopías están conectadas entre sí elemento a elemento, de tal forma que los objetos inmateliales se vuelven etéreos, vacían a los objetos materiales, y éstos, por su parte, ofrecen a lo etéreo su condición de presencia. Es decir, no podemos pasar la mano sobre el cielo o sobre la piel de un verso, pero su identificación con las plantas del paisaje hace que los veamos como si realmente los pudiéramos olfatear o tocar. Es decir, les da un *plus* de presencia, los añade al paisaje y es su presencia en el paisaje lo que da sentido a la mirada del poeta. Es

decir, en este poema nos encontraríamos con una concepción evanescente de la memoria que ejerce de *mediadora* entre el paisaje y el poeta. Y es esta mediación

Triste es la tarde, triste, mas hermosa
como un puro recuerdo; muy hermosa
Sí, la memoria de lo que quisimos
nos va entregando de distinto modo
las cosas de este campo al corazón.

[Las cursivas son nuestras]

Es esta mediación la que otorga significado a unas cosas que, de otra forma, quedarían mudas, amorfas ante los ojos del poeta. Es decir, el paisaje no es triste, es el cristal de recuerdos que el poeta interpone entre su mirada y su presencia quien le otorga dicha condición. Julián Jiménez Heffernan, en su introducción a *La retórica del Romanticismo* de Paul de Man, constata el fracaso del poeta romántico a la hora de lograr esta fusión entre subjetividad y objetividad y señala cómo, de forma inevitable, aparece siempre una mediación más o menos explícita que otorga sentido a lo contemplado (2007, pp. 53-63). En este caso, el paisaje se cargaría de sentido a través del recuerdo de la hermana desaparecida, que, por decirlo de algún modo, llenaría de transparencia la opacidad de los objetos y es a través de esta mediación que sería posible el trasiego del alma al paisaje y del paisaje al alma, tal y como lo planteaba la poética romántica.

Otro aspecto que tampoco podemos olvidar a la hora de considerar el paisaje en Francisco Pino es la condición epifánica que le otorga el poeta. Se trataría de esas epifanías ligadas a un lugar cuya contemplación provoca, en palabras de Northrop Frye, el alineamiento del tiempo apocalíptico (sucesivo) y el del tiempo cíclico. Se trata de la detención del discurrir ante el paisaje (cfr. Frye, 1957, p. 203). Si nos fijamos atentamente, es algo que de un modo u otro se da en todos estos poemas de Pino, siempre anclados en un presente de indicativo con una fuerte carga de intemporalidad. Los ejemplos son muy abundantes y podrían servir la mayoría de los poemas comentados. Aquí dejamos uno de *Más cerca* en

el que, a pesar de hacerse un tratamiento muy superficial de la contemplación paisajística, se insiste en la detención del discurrir temporal:

AGOSTO ETERNO

La luna, entre los plácidos
azules de este cielo, y esta fecha
de agosto, de momento,
con esas ramas verdes y lo pálido
es, para mí, lo justo y todo. El todo
que me abren fecha, rama y luna. *Y voy
a él, al centro ya de lo indecible*
por lo justo, lo hermoso y esta fecha
que en mi interior se vuelve
-oh paradoja de este oscurecer-
lo inmenso, lo divino y ya lo eterno.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 391) [Las cursivas son
nuestras]

El poema trata de la conversión del tiempo en espacio a través de la contemplación de un minúsculo fragmento de paisaje formado por el dato temporal mismo, la luna y la rama de un pino. Esta detención del tiempo tiene como consecuencia la revelación repentina de la eternidad. Lo que es un punto más en el discurrir temporal se transforma en algo inmenso, como preñado de eternidad, algo muy cercano al *Kairós* griego, el dios hijo de Cronos que representa el tiempo oportuno, atemporal y eterno, que paradójicamente aparece encerrado en la fugacidad de un anochecer. Y este momento inexpresable, como ya hemos visto en otras partes de nuestra tesis, entra en el dominio de lo indecible, de aquello que las palabras pueden señalar pero no significar.

Otro acercamiento literario al paisaje común en la literatura contemporánea ha sido su consideración como portador de valores morales, como

piel del devenir histórico de un pueblo, a través de una escritura que, como bien señala Claudio Guillén (1998, p. 163ss), más que entrar en esa dinámica entre representación pura e imaginación creativa, toma el paisaje como pretexto para “construir una relación significativa con el mundo, con un mundo que en sus formas y cualidades universales, o a causa de ellas, no se reduce a la figura y la figuración humanas” (Guillén, 1998, p. 164). Se trataría de una escritura tradicionalmente asociada a los autores de la llamada generación del noventa y ocho –y que nosotros consideramos como parte de un amplio movimiento modernista que tuvo lugar en el paso del s. XIX al s. XX- que tendría mucho de ensayístico.

Así, el paisaje sería causa y depósito de los valores y la historia de todo un pueblo. Como señala Ortega y Gasset en su “Pedagogía del paisaje”, (Ortega, 1966, pp. 53-58), sería el punto de encuentro de las miradas de todos los que han pasado por nuestra historia y su configuración estaría profundamente relacionada con el sentir del pueblo que lo habita. Se trataría de ese “rastrear la historia en la geografía” de Miguel de Unamuno. Las raíces de esta idea residirían en el romántico concepto de *volk* (“pueblo”) planteado por Herder y la consideración del mismo como colectividad capaz de una expresión propia, diferenciada de la de los demás. También habría un fuerte vínculo con la consideración que tiene la naturaleza en la obra de Humboldt, que considera al paisaje como expresión de un orden en el que estaría incluido el hombre (cfr. Ortega Cantero, 2008, pp. 57-63). En este sentido, la diferencia orográfica sería cifra de la diferencia espiritual que identifica a una nación frente a las demás. Es por esto que resulta casual que esta consideración del paisaje coincidiera temporalmente –segunda mitad del s. XIX- con la conformación de los nacionalismos modernos.

Ortega Cantero (2009, pp. 25-49) sitúa los orígenes de esta búsqueda de la propia identidad del pueblo español en la naturaleza en el ambiente intelectual que había alrededor de Giner de los Ríos y la *Institución Libre de Enseñanza*. A través de la contemplación de paisajes como la Sierra del Guadarrama –que tenía el mérito de ser la orografía más vieja, más cercana a los orígenes de la península- y la Cartuja del Paular se descubren los valores de la identidad castellana y por

ende española. Y en la patria descubierta hay un contraste entre la tristeza de los campos del presente y la “austera poesía” que Giner de los Ríos encuentra en ese núcleo originario que es la Sierra del Guadarrama y que se podría resumir en una serie de cualidades morales: “robusta fuerza interior, severa grandeza, nobleza, dignidad, señorío, esfuerzo indomable, gravedad, austeridad, carácter y modo de ser poético” (Ortega Cantero, 2009, p. 35).

Siguiendo a Ortega Cantero, algo similar ocurriría al contemplar La Cartuja del Paular. Algo que se verá reflejado en lecturas como la del poeta Enrique de Mesa en *El silencio de la Cartuja*. En el abandono del monumento se encontraría el mismo contraste: su esplendor medieval, castellano, asociado a esos valores de reciedumbre de los que hemos hablado más arriba, contrastaría con ese presente español, con esa ruina que tendría mucho que ver con la ruina moral que en aquel momento estaba viviendo el país. El punto de inflexión se situaría en la llegada del Imperio Español, que sería el espacio histórico de la decadencia de estos valores primigenios. Se prefiere la Cartuja del Paular al Escorial y se desprecia La Granja. Se prefiere la gravedad, la austeridad, al fasto y a la pompa. Enrique de Mesa sitúa en la Castilla de los Trastámara el triunfo de estos valores y condensa simbólicamente su postración, su humillación en la decapitación de Don Álvaro de Luna en la Plaza Mayor de Valladolid. Momento histórico que resultará de gran interés para la lectura “identitaria” del paisaje que realizará Francisco Pino.

Coincidimos con Antonio Piedra (cfr. Piedra, 1990, p. 28) en que Pino es partícipe de esta tradición y que esta es una más entre las numerosas lecturas que se hacen del paisaje castellano. Sin embargo, creemos que aquí existe una diferencia esencial: a la maciza –y casi subyugadora- presencia de las montañas, de los cerros, que se da en los *Campos de Castilla* -basta recordar esos machadianos “yelmos crestados”- se opone la “invisibilidad” de la que hemos hablado antes, esa desrealización del paisaje. Y es en este ser y no ser a la vez, en esta condición flotante y metafórica donde Pino sitúa el centro de su reflexión sobre la esencia de lo castellano y del castellano. Esto es de importancia capital

porque el paisaje solo adquirirá significado a través de la mirada del poeta. Las cosas están mudas hasta que el poeta las violenta con su lenguaje.

Y este significado que otorga el poeta está relacionado, como no podría ser de otro modo, con la verdad última del paisaje. No expresará los valores de un pueblo si no es a través de la lectura del mismo por parte de una sensibilidad privilegiada que lo manipula, en este caso, hasta hacerlo desaparecer. El paisaje será entendido a la vez como depositario de valores eternos y vehículo de expresión de esa subjetividad privilegiada con la que romanticismo caracterizaba al poeta. Así, Pino, en su conferencia *Invisibilidad de Castilla* define como rasgo principal de nuestra tierra la invisibilidad que hemos visto que solo existe en sus metáforas. Las cosas opacas dejan de ser cosas para desaparecer y es en esa desaparición, en ese estar y no estar, donde reside su verdad última – y la del pueblo que forma parte de ellas. Así lo sugiere en el siguiente fragmento en donde, de forma inconsciente, asocia la presencia muda de las cosas con la labor del poeta que las dota de verdad:

Quería haber hablado [...] del paisaje de Castilla. Pero, ¿no he hablado ya de él? ¿No he dicho ya todo lo que se puede decir del paisaje castellano? Como en cualquier parte, en Castilla, *un álamo es un álamo y un pino albar un pino albar. La almena, el puente y el río existen por doquier*. Entonces, ¿qué es lo que diferencia a este paisaje de Castilla de los demás? (Pino, 1986, p. 22)
[Las cursivas son nuestras]

Lo que diferencia a Castilla de los otros paisajes no es tanto la inmensidad del páramo, su desnudez cuasi cubista. Lo que diferencia realmente a Castilla de las demás tierras son los ojos del poeta que la contempla y que la lee. La lectura de un vidente que no solo descubre la entraña del paisaje sino también la del pueblo que lo habita. Es por eso que no sorprende el que, a la hora de describir el paisaje castellano, Pino opte casi exclusivamente por la lectura realizada a través de la imaginación creativa en vez de la representación desnuda de los objetos que le rodean: “Toda Castilla es un ansia que se identifica con el

aire. Una galera, que se aleja y espera siempre con adrales celestes” (Pino, 1986, p. 18).

Así que la labor que realizará el lenguaje sobre el paisaje castellano en Francisco Pino no consiste en subrayar presencias, sino en certificar ausencias que solo existen en un mundo personal: “Nada es brutal en Castilla, todo es suavísimo. Nos parece que podemos hundir en ese cerro el brazo y agitarle como hacemos con el aire” (1986, p. 24).

Es por eso que “[e]l poeta tiene que acudir, para revelar a Castilla, no a datos sino a conceptos” (Pino, 1986, p. 25). Porque la mirada nos ha llevado hasta el lugar en el que los objetos se transforman en abstracciones, y existen y no existen a la vez. No es ocioso recordar aquí las reflexiones que hace Paul de Man sobre los problemas que plantea a Condillac los conceptos abstractos en el desarrollo de su epistemología: no consigue descubrir la diferencia que hay entre los mismos y las metáforas (De Man, 1998, pp. 65-69) y es por eso que no logra dar un estatuto propio, no retórico, a la expresión filosófica. En este sentido, desde nuestra perspectiva, describir a Castilla con conceptos significaría más bien hacer lo que hemos visto que ocurre en gran parte de la obra de Francisco Pino: usar metáforas que sirven para alejar a los objetos de su realidad, para darles un significado robándoles su existencia en el mundo.

En esta conferencia -y en otros poemas- Pino sabe enlazar su mirada al paisaje castellano con esa tradición que hemos descrito más arriba. Es decir, no es la antigüedad orográfica del terreno, ni el estado ruinoso de la Cartuja quien refleja al hombre que lo habita. Más bien es la metáfora, la retórica, la que transforma el paisaje en lenguaje, la retórica que da significado a las cosas mudas. Así, si el paisaje se transforma en metáfora, por obligación el castellano deberá compartir esta condición y quedarse fuera del lugar de las presencias para entrar en el de las abstracciones. Así es de este modo que “el castellano es principalmente, *un sido y un seré*. Es decir, que en su presente no está, o lo está en función de estas dos lejanías. Acaso *lo castellano no sea más que el blanco lejano y posible de su mira*” (Pino, 1986, pp. 14-15) [Las cursivas son nuestras].

Y en eso mismo consiste la esencia de Castilla: “Siempre Castilla será en unos y otros un ideal, un *blanco posible*” (Pino, 1986, p. 17).

A través de la repetición de la metáfora se le otorga al hombre el estatuto de parte del paisaje. El castellano deja de ser hombre para convertirse en el primer término de esa metáfora que también ocupa la (in)materialidad. En suma, también nosotros somos esa pureza que debe atravesar la mirada para llegar a la trascendencia. Y en este punto llegamos a la irrupción de los valores noventayochistas en la obra de Pino porque en este texto no se revela la verdad última del paisaje castellano a través de una metáfora, más bien se intenta justificar la validez de dicha metáfora a través de un hábil asociación con esta serie de valores que en cierto sentido imponía la tradición. Prácticamente, se asocia a la metáfora una “verdad” (y aquí son más útiles que nunca las comillas) comúnmente aceptada. Lógicamente, la condición del poeta como descubridor de la verdad a través de su mirada hubiera quedado en entredicho si en vez de asociar al paisaje desrealizado la tradicional gravedad castellana, la austeridad medieval, lo hubiera usado para hacer una loa del imperialismo español durante el siglo XVI.

Así que no es sorprendente que en *Invisibilidad de Castilla*, en consonancia con la tradición, se elijan los valores de Don Álvaro de Luna en hondo contraste con la pompa imperial. Y que esta elección tenga su base en la existencia misma de la metáfora. El poeta, para justificar la relación del castellano con la muerte, esa gentileza de la misma con el hombre, nos narra la ejecución del condestable comparando sus secas últimas palabras con los fastos que se habían organizado a su alrededor. Y este contraste impone al poeta las siguientes reflexiones:

¿Será acaso que el poder sabe bien que al castellano familiarizado con la desnudez de la muerte hay que vestírsela y adornársela para que la vea?

Inútil el espectáculo: el hombre de la meseta sigue considerando la muerte como algo de su costumbre y los mismos condenados, con su sereno comportamiento, más le afianzan en esta su apreciación. Juan de Padilla

escribe a su mujer antes de morir: “Señora: Si vuestra pena no me lastimara más que mi muerte”.

[...]

Al crepúsculo forzado, enjoyado y ensedado asiste el castellano como a la sala de fiestas o a la “boîte” o al “music hall”, como a algo que no comparte y en el que toma parte congraciado y carcajeante porque lo exige la moda -¿la política siempre?- de la época. (Pino, 1986, p. 22)

Qué duda cabe que nos encontramos con la contraposición típica de la tradición entre la sequedad medieval y la pompa imperial que es causa última del declive de España. Por tanto, no es casualidad que junto a Álvaro de Luna aparezca en el texto de Pino el comunero Juan de Padilla, siempre la oposición a ese imperio que trae la corrupción. Ni es ociosa la referencia final a Carlos I y a su vejez en Yuste donde descubrió los verdaderos valores de la tierra y “se puso a gozar, embebecido, del olvido y la renuncia; de la invisibilidad que Castilla le había dado a probar” (Pino, 1986, p. 22). Todos los valores del castellano encerrados dentro de un tropo literario. Por eso mismo tampoco es sorprendente que Pino, para glosar la esencia de Castilla, opte por textos del Cantar de Mío Cid o de Gonzalo de Berceo. Porque siempre se trata de eso: de recuperar un origen de pureza que el tiempo y el poder han corrompido.

Y es que no se ahorra artillería para defender esta asociación entre su metáfora y los valores comúnmente aceptados. Lo castellano se vincula con la luz y la luz con la verdad. Porque la materia es sinónimo de apariencia, de falsedad, y es solo cuando se vuelve traslúcida, cuando deja pasar la luz reveladora, que consigue tener un sentido: el del vidrio a través del cual vemos lo cierto. Así, esta asociación entre luz, revelación y materia pone colofón a la conferencia de Francisco Pino. Una vez purificada la vista de toda materia para conseguir un acceso pleno a la verdad, solo queda la luz, la iluminación que descubre la verdad escondida más allá de las cosas, la verdad del místico que se trasluce a través de los objetos que se transforman en su propia geometría. Pino llega a plantear una agustiniana e impalpable Ciudad de Dios como patria del castellano: “No hay

explicación distinta a ésta: *el castellano se siente como pertenencia a la verdad*: la verdad es revelada por la luz y la luz, si es la ciudad nativa es la ciudad total, donde lo universal vibra por encima del concepto menor. *La patria del castellano es la luz*” (Pino, 1986, p. 25) [Las cursivas son nuestras]. Quizá se refiere a esa luz pura, invisibilidad pura, de la que hablaba San Juan de la Cruz. Y aquí es donde reside la mayor fuerza retórica de la conferencia: El espacio se identifica con la luminosidad que lo inunda.

A todo esto queremos añadir que cuando Pino enfoca el paisaje desde esa imagen de la invisibilidad toma como premisa –no sabemos si conscientemente– la condición silenciosa, la opacidad de los objetos que nos rodean. Me estoy refiriendo a un silencio que no revela, un silencio que es como un muro con el que choca la mirada. Cuando con el lenguaje logramos que se transparente, queda abierta la vía libre para el místico que, como parte del paisaje, también él transparente, aprenderá a ser invisible y esa invisibilidad será la que haga que forme parte de la trascendencia. Así es el arrebato místico con que termina *Invisibilidad de Castilla*:

He escogido este texto porque bien a las claras se muestra en él el tránsito del alma al paisaje y del paisaje al alma. En esta joven mística, la luz se torna, naturalmente fuego. *Consumida, siéntese sobrenaturalizada. Llega a una enajenación de soledad que se significa en ese deseo tan castellano de no ser conocida ni reconocida*. Ya no está en el camino, los campos la han arrebatado a su invisibilidad. *Necesita situarse en la planicie* y prorrumpe en voces llameantes. *Ha confundido el paisaje y la trascendencia*. ¿Era el paisaje su alma o era Dios? (Pino, 1986, p. 26) [Las cursivas son nuestras]

Para nosotros el lugar de la revelación solo tendría existencia efectiva dentro del poema porque esa fusión entre paisaje y trascendencia, entre materia y verdad solo existe en el ámbito del lenguaje. Se trata de una metáfora que el poeta, a través de hábiles artificios retóricos, hace pasar por espacio para una verdad trascendente. Como bien señala Blanchot a propósito de Rilke, “hablar es

esencialmente transformar lo visible en invisible, es entrar en un espacio que no es divisible, en una intimidad, que, sin embargo, existe fuera de sí” (Blanchot, 1992, p. 132). La labor del poeta sería, para Rilke, construir un lenguaje de ausencia de lo invisible. Porque, en el fondo, un aspecto que no hemos mencionado en relación con la desmaterialización del paisaje, es que tiene su origen en un profundo amor, tantas veces aquí enunciado, por los objetos a los que se ha robado la materia. En el fondo, transformarlos en metáforas es liberarlos de la mirada del mundo, protegerlos de la corrupción. Porque en el mundo real vemos los objetos en cuanto útiles para hacer algo, en cuanto presas de las que nos podemos apoderar. En el mundo del poema esta utilidad se rompe porque los objetos son considerados en lo que tienen de inasible, de inalcanzable, de liberador.

Esperanza Ortega y Gustavo Martín Garzo (1986, pp. 178-183), comentando este mismo texto, relacionan esta voluntad de desaparición, este continuo proceso de desmaterialización con ese estado poético que va más allá del lenguaje. Para ellos, ser invisible, desaparecer, es ser otro. Y ahí cifrarían el deseo de Pino de dejar de ser poeta para decir solamente poesía. Nosotros estaríamos parcialmente de acuerdo con ellos, añadiendo que, al igual que con los objetos del paisaje, Pino acabará chocando con la materia opaca de las palabras y, al igual que hace con los objetos que le rodean, intentará sublimarla.

Pino jugaría a sublimar los objetos a través del lenguaje y después jugaría a sublimar el lenguaje hacia la destrucción final que supone el mundo de los agujeros. Nosotros creemos que Pino hace una lectura de la desnudez de un paisaje castellano que no querría decir nada antes de añadirle lo inefable, de entenderla en lo inasible, en ese puro aire que debe habitar en todo aquello que es capaz de llevar a la trascendencia. Tal como se nos presenta en este otro poema de *Así que*:

FRÁGIL QUE NO ACABA

Esa amapola
 el trigo
 aquella cumbre
el pez
 tantos rebrillos en el mar de la tarde
¿trascendencia?
 y ahí
 en este mundo frágil que no acaba
 en perfecto contacto
 con mi alma
expectación
 ¿no es trascendencia?
 es gloria
al fin asida
 ¿en qué infinito instante?
 (Pino, 1990a, vol. III, p. 408)

Una vez más, la mirada del poeta recorre los objetos y pasa desde lo más cercano (la amapola) hasta lo más lejano (aquella cumbre). Todo ello se nos señala a través del uso de los demostrativos (ese, aquella) y del artículo determinado. En este sentido, la configuración espacial de los versos, la *toposintaxis*⁶¹ de los mismos, reproduciría el movimiento de la vista. Y sería el mismo poeta el que concedería el don de la trascendencia a una naturaleza que, de otro modo, permanecería muda.

⁶¹ Siguiendo a Felipe Muriel Durán la toposintaxis sería un tipo de ordenación sintáctica que primaría el orden de las palabras sobre el espacio de la página en blanco con respecto a los demás. En palabras del crítico cordobés, “la toposintaxis utiliza todas las relaciones del espacio, las superposiciones, las distribuciones simétricas y asimétricas con el objetivo de dinamizar el significado de las palabras” (2001, p. 71).

Así, el lector se vería obligado a establecer relaciones entre los diferentes códigos que componen el poema: los sangrados de los versos, el orden de los sintagmas y, a través de esa relación establecida entre fragmentos (relacionar la amapola con el pez), se acercaría a la electricidad que corre a través de estas palabras. Esa electricidad, ese salto desde el paisaje (la amapola, el trigo, la cumbre) hasta las cosas del mar (el pez, los rebrillos) sería la lectura de lo invisible que hay en los objetos, algo que resulta tan difícil de explicar que el poeta realiza para ello un brusco salto metafórico que residiría en el contraste, en la diferencia entre lo contemplado (los objetos de la tierra) y lo evocado (los objetos del mar).

Es fundamental notar que en este poema la sensación de trascendencia nace de la contemplación y de la fusión romántica con el ritmo de las cosas que están en perfecto contacto con el alma del poeta. Y es por eso que en su misma fragilidad, en lo que tiene de epifánico, se encuentra con el infinito. Y es de esta forma en la que se manifiesta uno de los temas predilectos en la poesía de Francisco Pino: el descubrimiento de lo eterno en lo fugitivo, ese infinito instante, esa fusión de contrarios que solo tiene espacio dentro del poema a través de la metáfora.

En conclusión, solo la labor del poeta puede dar un significado a una naturaleza que la muerte de Dios ha dejado muda. En Pino la ecuación es clara: cuanto menos materia haya, más verdad se manifestará. Sin embargo, el poeta no quita verdaderamente la materia a los objetos a través del lenguaje. Su lenguaje no tiene ningún efecto mágico sobre la realidad. Solo sirve para crear artefactos retóricos que dicen que revelan, pero que en realidad no revelan otra cosa que no sean ellos mismos. Una vez que el poeta se haga consciente de este autoengaño solo le quedará el desnudo lenguaje como inmanencia, que a la postre acabará por expresarse solo a sí mismo al haber demostrado su inutilidad para salvarnos (cfr. Jiménez Heffernan, 2007, pp. 40ss).

LOS REFLEJOS DE LA MÁSCARA

Para terminar en nuestro análisis de la poesía de Pino como vía de conocimiento, queremos analizar a continuación cuáles son las líneas maestras que guían la exploración de su interioridad en su rica trayectoria poética. Así a la hora de individualizar instrumentos teóricos para ello queremos recordar que Peter y Christa Bürger, en su libro *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, caracterizan la literatura contemporánea por el paso de un paradigma centrado en el sujeto a otro centrado en el lenguaje (Bürger & Bürger, 2002, p.9), lo que tendría como consecuencia el descrédito del primero. Para justificar su afirmación, toman como referencia a Nietzsche (Bürger & Bürger, 2002, p. 14) que, en su labor de derribo a la metafísica tradicional, considera que el yo no es un ser, una sustancia, algo realmente existente sino simplemente una palabra, algo que, junto a las otras categorías de la metafísica, carece de una sustancia real. Para el filósofo alemán, “el abogado defensor de este error sería *el lenguaje*”, como creador de espejismos que confunden las palabras con la realidad.

De hecho, este planteamiento sería una consecuencia lógica de lo ya dicho sobre el lenguaje en capítulos precedentes: las palabras no sirven, no son suficientes para expresar nuestra interioridad. Esto, tal y como señala Dennis Brown (1989, pp. 108-140), tendrá como consecuencia que cualquier intento de

expresión de la misma resulte decepcionante, conflictivo. La literatura modernista encontrará uno de sus espacios fundamentales en la expresión de este conflicto.

Para Bürger, la muerte del sujeto está íntimamente relacionada con la muerte de Dios planteada por Nietzsche. Y es en su descripción donde nos proporciona una noción particularmente útil a la hora de entender las contradicciones de la literatura contemporánea: a pesar de que Dios ha muerto, ha quedado marcado el lugar que ocupó, es decir, que ha dejado ante nosotros solamente el vacío que ocupaba su nombre. Para Nietzsche ya no luchamos o vivimos con Dios, sino con su sombra. Y con la sombra del sujeto entendido como coherencia. Esto haría que llegara hasta el lector “no como un esquema libre de contradicciones de nuestra relación con el mundo sino como un *esquema quebrado en sí*”⁶².

Como podemos suponer, un planteamiento de estas características tiene como consecuencia en poesía que ese yo lírico coherente del Romanticismo, entendido como una expresión de la individualidad del autor, quede bajo sospecha. Y que dejemos de hablar de una identidad inamovible para pasar a un haz de identidades que muchas veces vendrán impuestas por el uso del lenguaje. Nosotros creemos que esta afirmación es perfectamente aplicable al tratamiento de la identidad en Francisco Pino, que no está formada por un solo rostro sino por un haz de máscaras que nacen de un mismo e inalcanzable punto de fuga y que van cambiando de acuerdo con la escritura en la que se inscribe su poesía.

Para aclarar esta idea de un yo multiforme que no depende de la persona de carne y hueso, sino de la escritura en la que se inserta creo que puede resultar útil referirse a un artículo de Roland Barthes, “La muerte del autor”, en donde se considera a la obra como la *destrucción de toda voz, de todo origen* y la escritura

⁶² Foucault en *Las palabras y las cosas* (cfr. 1968, pp. 370-378) certifica que es realmente el último hombre quien ha matado a Dios y que lo ha hecho “colocando así su lenguaje, su pensamiento, su risa en el espacio del Dios ya muerto, pero dándose también como aquel que ha matado a Dios y cuya existencia implica la libertad y la decisión de este asesinato” (1968, p. 373). Y dado que ahora vive en la muerte de Dios su asesinato, está condenado él mismo a morir y así el hombre descubriría el vacío de lo que llena el espacio de Dios. En palabras de Foucault: “es el estallido del rostro del hombre en la risa y el retorno de las máscaras, [...] es la absoluta dispersión del hombre” (1968, p. 374). Una máscara hecha de idioma que parece que es alguien cuando en realidad lo que oculta un vacío.

como “ese lugar neutro, compuesto oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto [...] en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 2009, p. 75). Para Barthes, escribir sería hacer que el autor entrara en la propia muerte y la enunciación de un texto no tendría más contenido que aquel por el cual ella misma se profiere. Porque, al fin y al cabo, el texto no sería más que un espacio en el que se “concuerdan y encajan *diversas escrituras* ninguna de las cuales es la original (Barthes, 2009, p. 80). Es decir, la intertextualidad sería el aspecto principal del proceso literario porque el autor no escribiría con sus sentimientos, con sus experiencias, sino con un *diccionario* del que extrae una escritura ajena, una escritura “que no puede detenerse jamás”. Porque “la vida no hace otra cosa que imitar al libro” (Barthes, 2009, p. 81). Por tanto, no sería necesaria la existencia de un sujeto individual para que el texto tuviera lugar, por esa condición de punto de cruce de diferentes escrituras que se mezclan en un murmullo incesante hasta el infinito.

Es por eso que la vieja caracterización del género lírico como expresión de la verdad de una sola alma se convierte en un terreno pantanoso. Así, a partir de la idea expuesta en el clásico trabajo de Kate Hamburger que afirma que el yo del poema se presenta siempre, dentro del texto, como un yo real y no como un yo ficticio, Dominique Combe señala una evolución divergente a partir de la definición de Margaret Susman, no como un yo empírico sino como “la forma de un yo” (Combe, 1999, p.136) y recurre al concepto de “alegorización” (Combe, 1999, pp. 149ss) para salvar el biografismo. Se trataría de un modo de conciliar al sujeto que se transforma en pura voz o desaparece totalmente según una escritura dada, con las circunstancias biográficas del poeta. En el poema tendría lugar una reducción “biográfica” que le liberaría, hasta el grado deseado, de sus circunstancias espaciotemporales o, si se prefiere, de los aspectos de la realidad externa que se deseen. Significaría que la poesía podría quintaesenciar las experiencias vividas para hacerlas universales. Se trataría de un género que no hablaría tanto de lo vivido como de lo posible, lo universal (Combe, 1999, p. 150).

En este sentido, caería una nueva luz sobre la búsqueda a cualquier coste de la experiencia biográfica en la obra de un poeta. Por eso nos parece acertada la objeción de Antonio Piedra a la lectura biografista que plantea Javier Villán con respecto a *Distinto y junto* (Piedra, 1998, pp. 99-100, n.1). Piedra defiende que el resultado de la aventura poética de Francisco Pino no viene tanto dado por la experiencia biográfica sino por “la historia que no ha vivido y a la que la circunstancia del poeta, con el dato sociológico en la mano y en el verso, mira” (Piedra, 1998, p. 100).

Detrás de este debate se escondería la tensión entre una concepción de la poesía de naturaleza expresivista, que entiende el poema como la expresión radical de un yo que se realiza, que cumple, su destino a través de su escritura, y otra concepción que destaca el orden del lenguaje, ese instrumento público que impone al yo unas condiciones que harán del pronombre un producto del lenguaje utilizado. Es por eso que el yo será una forma vacía producto del poema. A esto hay que añadir algo para nosotros obvio: el poema podría –entre otros muchos modos- considerarse expresión de una subjetividad, no en tanto como confesión de una serie de vivencias anteriores, sino por la capacidad del poeta de poner en tensión el lenguaje entendido como objeto y no como medio de autoexpresión. Así por ejemplo, en la segunda fase de Pino, con el viraje estético desde la poesía tradicional hasta la experimentación es lógico que con la muerte del lenguaje tradicional también se certifique, siguiendo la lectura de Felipe Muriel (2009), la muerte del yo poético que lo utilizaba. Así el significado del pronombre, lo que tenía de certeza y estabilidad, acaba descomponiéndose en el poema, deshaciéndose en su conformismo, y acaba bruscamente por desembocar en una tercera persona que certifica su propia defunción:

PRESUPUESTO

Estoy
descomponiéndome;
los gusanos

me aman
y yo
amo
a
los
gusanos.
Empiezo
a
ser

UN PALOMAR ENTERRADO

dijo,
y oyó
(espacio en blanco)
a los cínifes de sus sueños, ya
fósiles sentenciarle.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 82)

Se trata de un texto que es fácil relacionar con las ya citadas declaraciones de Pino sobre esa sensación de agusanamiento que le condujo a un cambio de estética. Así, esta descomposición del yo pétreo se certifica en la descomposición de su lenguaje sobre la página en blanco. En vez de transmitir una unidad de sentido, el verso transmite fragmentos de mensaje que hacen que la lectura sea complicada y dé al lector la sensación de que está ante un poema cuyo idioma también está deshaciéndose. El paso último de la descomposición es que este yo pierde su voz y se transforma, a través de la sucesiva asignación de la tercera persona, en un personaje ajeno. Así el lector tiene la sensación de que se está degradando a lo largo del poema hasta desembocar por último en un largo espacio en blanco en el que se han disuelto las personas del verbo. Por eso la conclusión es inevitable: sus sueños son fósiles. Su único destino es desaparecer, como el lenguaje que lo enunciaba, para dejar espacio a otro tipo de expresión. De esto se deduce una concepción de la identidad poética por parte de Pino en su

segunda etapa de carácter esencialmente relativo y cambiante, como consciente de su condición de esquema en perpetua crisis. En Pino coexistirán a lo largo de su trayectoria diferentes tipos de identidades.

Esta idea estaría estrechamente relacionada con la concepción del yo lírico de Karl-Heinz Stierle. Para el crítico alemán, el poema se caracterizaría por ser un antidiscurso, es decir, no por ser un género en sí mismo, sino “un modo específico de transgredir un esquema genérico, esto es un esquema de discurso” (Stierle, 1999, p.216)⁶³. Y uno de los discursos puestos en cuestión sería el de la identidad, que sería puesto en solfa. Esta identidad, según Stierle, la encontraría el poema en su *unidad estética* (Stierle, 1999, p.221), es decir, sería resultado del poema y no expresión del autor. En este sentido, la noción de *autorreflexividad*, que ya hemos indicado antes, sería clave para entender el poema. El resultado es un yo lírico en el que se produce un cambio fundamental: puede pasar de ser una función del discurso a que ocurra lo contrario, que el discurso de la lírica se convierta en una función del sujeto. El poeta juega con el lenguaje entendido como objeto. Sería ese punto de fuga ya referido “del cual nacen los múltiples discursos simultáneos del texto lírico” (Stierle, 1999, p. 223). Sin embargo, el sujeto no es garantía de esta identidad, como ya hemos señalado, y tendrá una naturaleza quebradiza. Por tanto, esta identidad del sujeto lírico no se verificará en la biografía que va más allá del texto literario sino en su relación problemática con este “antidiscurso”, siempre ambiguo.

Esto nos llevaría a Ursula Oomen, que en su análisis de los deícticos que aparecen en la poesía moderna llega a conclusiones similares al indicar que los papeles del emisor y el destinatario en la poesía contemporánea no están tan bien delimitados como en la comunicación ordinaria (Oomen, 1999, pp. 140-144). De hecho, en el poema el yo puede estar perfectamente alejado del hablante tanto en el espacio como en el tiempo. Lo mismo ocurre con la segunda persona, el *tú*, que no siempre puede aparecer dirigido a un destinatario sino que es también una categoría *flotante*, sin un referente claro en el mundo real, en el espacio y en el

⁶³ Stierle entendería discurso, al igual que Foucault, al que toma como referencia como práctica comunicativa consensuada.

tiempo. Esto hace que el lector tenga la posibilidad de identificarse con cualquiera de los diferentes destinatarios que se esconden detrás del pronombre *tú*. Y se genera así una ambigüedad que aumenta de forma exponencial las posibilidades de comunicación del texto poético. En este sentido, una de las características fundamentales del poema sería la *inmanencia de los roles pragmáticos*. Ahora veamos, más allá del ejemplo citado, cómo se realiza esto en la poesía de Francisco Pino.

Ángel Luis Prieto de Paula, al analizar la concepción de identidad que tienen los poetas pertenecientes a la generación del 68, marca una evolución de la misma que parte del yo pétreo del Romanticismo que se verá ficcionalizado, sublimado, en la poesía simbolista, eliminado por la poesía de vanguardia como rémora romántica y por la poesía social en sus variantes menos gregarias por la voluntad de colectivización del contenido del poema (Prieto de Paula, 1996, pp. 329-368). Esto llevaría a los poetas del 68 a evitar su expresión directa recurriendo a una serie de estrategias, de máscaras que, en parte, podríamos aplicar también a la labor poética de Francisco Pino. Eso sí, recordando siempre la concepción del yo como entidad inexpresable lingüísticamente e inalcanzable punto de fuga del que parte el texto poético. Un texto poético cuyos pronombres personales no expresarán sustancias externas sino que serán inmanentes a la escritura sobre la que está construido.

Así que si seguimos –hasta donde se pueda- este esquema, hay que decir que ese yo de naturaleza romántica que expresaría –teóricamente- el alma real del autor no está ni mucho menos ausente en el obra de Pino. Es más, es normal que sea así vista las características de una poética esencialista que hace necesaria la presencia del poeta entendido como sacerdote en contacto con una visión vedada a los demás hombres que, como hemos visto en su primera etapa, es capaz de descubrir mundos fundados sobre la estabilidad. El poeta será un alma única que ve lo que los demás no pueden ver y su labor se identificará con una necesidad de autoexpresión, de cumplimiento del propio destino en el mundo a través la emisión de una palabra propia. La palabra será el destino. Y tal como señala Charles Taylor, el poeta llevaría a cumplimiento, a través de su voz, esa otra voz

de la naturaleza que fluye a través de todas las cosas. Por tanto, hablamos de una voz que no imita sino que descubre, “ocasiona que algo sea” (Taylor, 2010, p. 458). Y ese algo que ocasiona es una verdad nueva en la que el poeta cumple su destino: cantar, celebrar para llegar a ser. Así lo dice el mismo Pino explícitamente en “De mi jardín al tuyo” un poema de *Este sitio*:

Aquel que dice lo que ha sido dicho
mas con amor muy suyo, dice algo
que jamás ha sido dicho; da su nombre
como empresa a las cosas y otras son
son las del corazón que las escoge
[...]
Así la si la miel pretende
no es por aquel dulzor que a los demás
pueda dejar, *más bien porque es su sino*.
Di, ¿algún ser se completa sin su obra?

(Pino, 1990a, vol. II, pp. 329-330) [Las cursivas son nuestras]

No es difícil ver aquí una voz que busca su cumplimiento en su propia enunciación y este cumplimiento tendrá lugar cuando diga algo *distinto*, algo que nadie ha dicho anteriormente. Y eso que el poeta dice y en lo que cumple su destino consistiría, desde el punto de vista romántico, en la revelación de la verdad profunda de las cosas. O como dice Shelley, el poeta debe “quitar el velo de familiaridad y dejar al descubierto la desnuda verdad durmiente que es el espíritu de sus formas” (Taylor, 2010, p. 464). Para el romántico, el poeta se expresa y no representa y su expresión es la voz profunda de la naturaleza y es su destino y su sacerdocio. De este modo, su búsqueda de la verdad, su búsqueda del espíritu puro, estaría profundamente emparentada con la búsqueda romántica. Así como la insatisfacción resultante.

En este último caso, ha sido la tradición quien ha impuesto al poeta la elección de un rostro. Sin embargo, no siempre ocurre así: muchas veces son las circunstancias históricas las que imponen la adopción de una escritura con el consecuente tipo de identidad en detrimento de otros. Así, no es difícil relacionar la forma de *Espesa Rama* –el soneto- con la ya citada renuncia a la vanguardia de 1940 y las imposiciones culturales de la posguerra española. Sin embargo, veremos que tras el supuesto vitalismo neorromántico que se oculta en estos sonetos hay un juego de espejos que quiebra la referencia biográfica. Veamos.

Así, la primera máscara que usará Francisco Pino será la trabajada forma –calificada de neo-gongorina- de los mismos sonetos. En teoría, el motivo sería autobiográfico: serían una especie de declaración de amor a María Jiménez Aguirre, su esposa. Sin embargo, este yo autobiográfico aparece como enterrado bajo la orfebrería del lenguaje, de tal modo que el lector desplaza su atención de la experiencia biográfica a la manera de contarla (cfr. Prieto de Paula, 1996, p. 343). Pero el poeta finge que no ocurre así y comienza el libro con un prólogo que sitúa al lector en unas circunstancias en las que, como querría Kate Hamburger, los pronombres se corresponden con personas de carne y hueso:

Otra vez tus ojos y tus oídos andan por ellos; por los sonetos que aquel otoño, ya tan lejano, te hice; y otra vez con ellos vuelve su precipitación, su impremeditación, su holgura, su prisa de vivir –entre tantas probabilidades de muerte- sin importarles lo que no fuera vida para ti; y vuelven también aquellos días de octubre en lo cuales iban –cada día uno- a parar a tus manos. (Pino, 1990a, vol. I, p. 117)

Según el texto, estaríamos hablando de *auténticas* circunstancias biográficas. Los poemas son una confesión sincera de un amor realmente sentido. Y, en esta línea, no podemos menos que recordar la combinación de supuesta sinceridad poética con la forma tradicional que se encontraba en el germen del movimiento garcilasista que dominó la poesía española durante los primeros años cuarenta (cfr. Lanz, 2001, vol. I, pp. 298-299). Entre el yo poético y el autor había

una esencial identificación y la poesía era un resultado de la vida, a pesar de la contradicción que imponía su expresión a través de una forma clásica. De ahí que no sorprenda que a unos sonetos de un lenguaje tan trabajado como los que transcribiremos a continuación se les asigne el calificativo de “impremeditados”. Para nosotros es algo que el poeta hará para responder a una serie de imposiciones ideológicas. Veamos un ejemplo:

EN OTRO OCTUBRE

María, a nuestro lado, ¿qué rugía?
Luz de octubre encendía la mañana.
Mas luz de primavera en ti dormía
y luz en mí, de primavera humana.

El Parque del Oeste en guerra ardía.
¿Qué importaba la muerte en tu ventana?
Amor era el fusil que pretendía
quitarnos vida con la más lozana.

¿Quién en la primavera, di, se muere?
¿Quién bajo de esta luz se moriría?
La muerte no era nada dentro y fuera.

Decías: Moriré por quien me quiere.
Y yo: Por quien me quiere, repetía.
No hay muerte –ni aun muriendo- en primavera.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 120)

El supuesto autobiografismo es el poema, que se desarrolla en un tiempo y en un lugar concreto, y la voz que resuena en el poema nos lleva a los labios de Francisco Pino. Sin embargo, la forma, el ritmo endecasílabo, acaba por distraer

nuestra atención de la anécdota autobiográfica. O mejor dicho, crea una especie de mundo armonioso de palabras que casa perfectamente con el desarrollo del poema y ese tópico del amor que vence a la muerte. Al final, el lector no sabe a qué puede prestar más atención, si al contenido o a la construcción de un poema que se sostiene sobre el ritmo sereno del endecasílabo *a maiore* (Paraíso, 2000, p. 128) y el uso de figuras literarias como la recurrencia sintáctica de los versos 12 y 13 y la recurrencia léxica de, por ejemplo, el primer cuarteto, que nos acaban dando una impresión de unidad, de organicidad. Las resonancias garcilasianas son evidentes y esto se debe sin duda a que la escritura dominante del periodo era una lectura romántica del poeta toledano en la que se buscaba dar la impresión de que se conjugaba arte y vida (cfr. Lanz, 2001, vol. I, p. 241). Este poema nos demostraría cómo la identidad es también un discurso institucionalizado con el que la individualidad inexpresable del escritor colisiona. Otro ejemplo de la aparente aceptación de las formas de la época la encontramos en el poema que inaugura el libro:

EL SONETO ES TAN ÁGIL

El soneto es tan ágil como un brinco;
brinco de corazón o catarata
despeñada de un tiempo que delata
el deseo de un curso hacia un ahínco

de no ser y de estar. En él afinco,
en vuelo, la ilusión más inmediata
y, así, en el mismo olvido, me retrata
desvanecido allí donde me hincó.

Alma de espuma y cuerpo de suspiro,
tornar pretende en mármol el respiro
como lo quiere el río en ese salto

blanquísimo, sonoro, ardiente y frío...
Mas solo en el pasar mantiene el brío
y habrá de ser su piedra sobresalto.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 118)

Este poema es una paradójica justificación del soneto como medio privilegiado para la expresión de una poética sostenida sobre lo efímero. No debemos olvidar, tal como nos lo recuerda Juan José Lanz, que el predominio del soneto durante la inmediata posguerra en la práctica poética española puede depender de dos causas: en primer lugar, al ser una estrofa, su adopción por parte de los vencedores como estrofa adecuada, por su historia, para cantar supuestas gestas imperiales. En segundo lugar, su posible aceptación por parte de los vencidos sería un reconocimiento tácito del fracaso del poeta popular (cfr. Lanz, 2001, vol. I, pp. 285-287). A pesar de poseer versos poco afortunados, donde la rima del cuarteto puede con la pluma, la habilidad técnica de Pino para conjugar contrarios y acomodar su subjetividad al corsé más insospechado es evidente. Ya desde la anadiplosis de los dos primeros versos, con ese efecto de detención de la cadencia con la repetición de la palabra “brinco” tenemos la impresión de que el poema discurre como si se tratara un río que de vez en cuando detiene su curso al topar con un obstáculo. La sensación de curso se consigue en el primer cuarteto a través de un suave encabalgamiento que separan nombre y adjetivo calificativo (catarata / despeñada) y el periodo sintáctico que supera el límite gráfico de la primera estrofa y se detiene violentamente a mitad del primer verso de la segunda. Esta estrategia se repetirá en el paso del primer al segundo terceto, pero sin provocar una detención tan fuerte. No es necesaria porque el espacio de los dos versos finales será insuficiente para que el soneto termine sin violencia, violencia confirmada por esa piedra emparejada al sobresalto con un sonoro hipérbaton. Así este soneto sería un buen ejemplo del conflicto entre individualidad y forma. Y también un medio para que en el mármol de la estrofa pueda acontecer ese estar de paso que es el tiempo de guerra, diría una interpretación biográfica. O la

entrada de contrabando de esa poética de lo efímero que recorre de parte a parte la obra de Pino y que tan en contradicción estaba con el poema entendido como edificio sólido y duradero que caracterizaba a la época.

En el mismo libro, Francisco Pino pasará de la armonización entre palabra y mensaje al dominio total de la primera sobre el segundo. Así ocurrirá en los sonetos que se dedican a las partes del cuerpo de su mujer. De este modo, en esta descripción de su boca, el lector quedará literalmente sumergido en un torrente de metáforas, de tal forma que acabará por prestar más atención a la materia de las palabras, a su significante, que al mensaje que llevan con ellas. Nunca veremos una boca al leer este soneto:

LA BOCA

¿Ascuas? ¿Líquidas luces? ¿Mar o arenas?

Un litoral ardiendo en rojas flores;
mártires, son granadas, trovadores
junto a nevada luz de otras almenas.

Sangre de ruiseñor vierten las venas
a una hoguera de música y albores;
-oh cármenes de lumbres, oh verbenas-
rompe el sol en témpanos menores.

Se abre el sol en panal, floral anillo
de venturosa luz, un orbe en vuelo
de alas atravesadas de ígneo brillo;

¡primavera de enigma en su desvelo!:
el juego de una flor sobre un cuchillo
el calor de unas alas sobre el hielo.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 131)

No queremos profundizar en la plasticidad de las imágenes. Solamente querríamos indicar cómo a veces el tratamiento del lenguaje puede transformarse también en un acto de rebeldía. Porque a pesar de la situación de este soneto en unas coordenadas espaciotemporales muy concretas y su estrecha relación con una circunstancia autobiográfica, el yo empírico arde, desaparece totalmente para dar la iniciativa a las palabras que se presentan ante el lector con una materialidad que se aleja mucho del referente, que se concentra en sí misma y rompe así cualquier pacto representativo.

A la hora de caracterizar otras identidades posteriores en Francisco Pino quizá uno de los libros más ricos sea *Cuaderno Salvaje*, a caballo entre sus libros más experimentales y su etapa de madurez. En primer lugar, porque se trata de un libro que busca su unidad en un lenguaje aparentemente sencillo, basada en una voz que el lector puede reconocer como perteneciente al poeta, que nunca renuncia a su condición humana, aunque a veces evoque su superación. Eso sí, hemos dicho “aparentemente” pues a pesar de que las palabras parecen ser transparentes y estar orientadas hacia su contenido, y no a su materia, el libro está construido sobre endecasílabos y alejandrinos que funciona como una verleniana canción gris, dando a los versos una especie de música secreta que sugiere al lector la sensación de que el ritmo habite en lo que se dice y no en la manera de decirlo. Estas características y el tono confesional de parte de los poemas del libro ha hecho que su situación dentro de la poética de Pino, tradicionalmente caracterizada por una consideración del yo como un elemento esencialmente problemático, sea cuando menos complicada.

Junto a la confesión de tintes biográficos, el ya comentado yo explícito, la máscara más interesante que podemos encontrar aquí sería lo que Prieto de Paula define como “yo implícito” (Prieto de Paula, 1996, pp. 348-362). Es decir, el desarrollo de un tema que se vincula con el autor indirectamente, ya a través de un tono ensayístico, neutro, del que queda fuera la confesión sentimental; ya por medio del uso del correlato objetivo, es decir, un intermediario cultural que puede ser una obra de arte, un personaje histórico o un

simple paisaje que funciona como mediador entre el autor y el lector. O la presencia del lector solo como origen de la mirada sobre la que se sostiene el poema. En este sentido, no son desdeñables todos los poemas del libro contruidos sobre unos ojos que recorren la realidad como nombrándola y otorgándole el único sentido que aparentemente puede tener. La sensación resultante es que parece que no es el poeta quien dice aquí, sino la realidad misma la que se define con su presencia.

Así, un buen ejemplo de cómo el poeta nos muestra su mundo haciéndonos penetrar directamente en la forma de ordenar las cosas que tiene su mirada podría ser “Las mujeres”:

LAS MUJERES

Es un humo esa nube blanca y forma
una gaviota. Se mantiene largo
tiempo arriba. Hace sol, un sol de julio.
Abajo, una mujer, con un capacho

que la inclina, ¿anda? Plétora de hojas
inmóviles. Contéplalas. Las quietas
hojas realizan bien su cometido
de sombra. Otra mujer, soporta un niño

en la cadera. Sigue la gaviota
de la nube humeando. La mujer del capacho
se sienta, saca un frasco y bebe. La
del niño saca al horno el tazón de una teta.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 324)

La entrada en los ojos del poeta se produce, en primer lugar, por el orden temporal de aparición de objetos y sensaciones. Y la lectura que hacemos de ellos

está también guiada por el uso, en primer lugar, de una metáfora que identifica humo con nube y con gaviota. Se trata de un cielo que el poeta ha llenado de elementos efímeros. Debajo del cielo aparecen las mujeres que parecen inmóviles en el calor de julio. A través de la sinécdoque, el árbol se nos presenta como “plétora de hojas”. Es decir, queda definido también por su parte más fugitiva, más frágil. Habría una isotopía temática que podríamos definir como “evanescencia”. Todo este mundo como evanescente en el calor contrasta con la solidez de la figura de las mujeres. Mientras que el mundo es fugitivo, ellas son desesperadamente reales: el capacho, la cadera, el niño, el frasco. Aparecen siempre definidas por realidades tangibles, palpables, como así lo demuestra la metáfora del último verso: la teta es un tazón. Esto nos lo corrobora la sensación de inmovilidad que transmiten, inmovilidad enmarcada en un mundo como en huida del que paradójicamente las dos así forman parte. Están contadas, además, en el corsé de una métrica monótona que aumenta esta sensación de detención, métrica eso sí hábilmente disimulada por recursos como el abrupto encabalgamiento con que termina el penúltimo verso.

Esto corroboraría la lectura que realiza de este libro Esperanza Ortega en la que se confiere a la mirada del poeta un papel transfigurador, capaz de convertir “la cotidianidad en poesía, lo ordinario en extraordinario” (Ortega, 2002a, p. 94). O de dar la sensación de que lo ordinario es extraordinario porque esa es su verdadera naturaleza. En muchos poemas de este libro el intermediario entre el poeta y el lector sería un momento supuestamente efímero hecho poesía. El lector entonces leería estos poemas como auténticos frutos de la modernidad: lo efímero y la eternidad que se mezclan para dar lugar al poema moderno. Algo que en su momento hemos relacionado con el uso de la imagen poética y que es perfectamente aplicable a este poema.

Otras veces, y muy en consonancia con una de las poéticas imperantes de la generación del 68 (cfr. Prieto de Paula, 1996, pp. 353ss), el intermediario es un personaje histórico con el que el poeta establece un diálogo, ya sea a través de la apelación directa o de la presentación de su biografía. Todo ello realizado de tal modo que al final este personaje se convierte en una especie de cortina pudorosa

que atenúa la autoexpresión. Los temas preferidos con Pino a lo largo de *Cuaderno Salvaje* son la barbarie que se esconde en esa Historia de Castilla narrada como ejemplo de heroísmo y en la traición de los dogmas originarios del cristianismo que ha supuesto la historia de la Iglesia. Un buen ejemplo que condensa estas dos tendencias podría ser el retrato del apóstol Santiago:

MATAMOROS

Éste que conoció hasta el fondo la
Inteligencia del Maestro, el ansia,
éste que bebió amor como quien bebe
la ruina de los dioses en un trueno,

que bebió el derrumbarse del poder
terreno hasta embriagarse, ¿cómo pudo
blandir un sable en un corcel? Decídmelo.
¿Cómo pudo ayudar a nadie en triunfo bélico?

¿Será calumnia tal hazaña innoble-
mente inventada por los jefes de una
edad? Yo le contemplo sobre el pecho de un moro
herido. Ya le besa en los labios al morir...

¡Y en la historia de España todavía la injuria!

(Pino, 1990a, vol. III, p. 338)

La falsedad de la imagen de Santiago nos viene comunicada por la estructura sintáctica del primer verso encabezado por el pronombre “éste”. Cómo sabemos, aparece en el Barroco en poemas que cantan la fugacidad temporal y la corrupción inevitable de todas las cosas. Y éste es el tema del poema: la imagen

del apóstol ha sido corrompida por la Historia y lo que era amor se ha transformado en barbarie, en injuria. Habría una correlación entre el “verdadero” personaje y los principios del autor. En este caso, el yo emisor correspondería al poeta, que se dirigiría a los lectores transmitiéndoles un mensaje sobre este personaje. Estaría en la línea de los poemas de homenaje y se subrayaría una relación de correlación entre los principios del yo emisor y la imagen del personaje glosada (cfr. Prieto de Paula, 1996, p. 354). Ese Santiago que ama a su enemigo, tan diferente del que ofrece la historiografía medieval.

Ya hemos visto que en la obra de Pino hay una tendencia a caracterizar la historia como tergiversadora de la verdad y culpable de los males del hombre. Creemos que esta idea guardaría relación con el intento de huida de la temporalidad a través de lo efímero que es central en su poesía. A esto habría que añadir el otro gran enemigo: la percepción humana encerrada en los límites que le impone el lenguaje. Creemos que el perenne enfrentamiento con lo histórico y la búsqueda de lo presente y efímero como revelación está muy relacionada con la Modernidad tal y como la caracteriza Paul De Man a través de un texto de Nietzsche en *Visión y ceguera* (De Man, 1991, pp. 162ss). A pesar de las contradicciones presentes en el texto, el filósofo alemán abogaría por una superación de la historia a través de lo que llama *vida*, entendida como capacidad de olvidar el pasado y vivir en el presente. Algo muy reconocible en la poética de Pino. Porque la conciencia histórica sería motivo de desasosiego que se opone a la placidez de la vida de los animales que viven sin ese horizonte. La renuncia al peso de la historia devolvería al hombre una espontaneidad vital que lo haría realmente humano en contraste con las cadenas que le impone el pasado. Para De Man, en esa ceguera, en ese olvido que plantea Nietzsche, residiría la esencia de la Modernidad (De Man, 1991, p. 164). Esencia de por sí contradictoria ya que el hombre –según demuestra el belga- sería siempre esclavo de su pasado y no podría escapar totalmente de sus circunstancias. Ésta, junto a la ya citada insuficiencia del lenguaje, nos parece la clave de lectura más adecuada no solo del ya citado poema sino de este otro, siempre de *Cuaderno Salvaje*, que tanto ha dado que hablar:

LAS HUELLAS

¿Habrá algo más hermoso que quedarse sin huellas?
Solo el pájaro sabe de esta gracia
y el horizonte aquel que de la luz se arranca
sin dolor, con un leve marcharse ajeno al tiempo,

al calendario triste que siempre deja huella.
Andar, andar, andar esperando que un día
la tierra no nos siente; querer la lejanía
donde el hombre se evade de los ojos.

 As  será la muerte? Si es así será dulce.
Diluirse en el aire, ser el después sin rastro
de una nube. Y andando seguir y ver la tierra,
al fin sin nuestras huellas, con nuestros propios ojos.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 347)

Antes de empezar, creemos que es importante señalar que ese perder las huellas se enuncia aquí simplemente como deseo de un yo que el lector supone de carne y hueso. Será en la práctica más vanguardista del poeta cuando perderá su humanidad para transformarse en una voz sin cuerpo. Entremos ahora en el poema. La pérdida de las huellas tiene mucho que ver con la pérdida de un pasado que se entiende como opresión. El poeta entenderá aquí la muerte en las dos coordenadas explicadas: en primer lugar, liberación del tiempo (al calendario triste que siempre deja huella); en segundo lugar, la ya repetid sima liberación de esa mirada humana que nos proporciona un conocimiento corrompido de la realidad (querer la lejanía / donde el hombre se evade por los ojos). No se buscará en la muerte la eternidad de la estatua de m rmar, sino la liberación de la esclavitud de esa historia. Porque escapar del tiempo es, para Pino, naufragar en

esa naturaleza. Quizá podamos relacionar todo con la definición de poema que se plantea en sus escritos teóricos: “El poema es un *objeto* por el que *se nos cuenta una historia que no pertenece* a la historia. Al zafarse de lo histórico y pretender hundir al hombre *en una fuga de lo temporal*, el poema está cumpliendo su misión de naufragio en la naturaleza” (Pino, 1986, p. 37) [Las cursivas son nuestras].

Creemos que esta concepción del poema está estrechamente emparentada con la que enuncia Octavio Paz en *El arco y la lira* cuando afirma que el poema, “sin dejar de ser palabra e historia, trasciende la historia” (Paz, *El arco y la lira*, p. 10). Para el mexicano, cada poema estaría escrito en un momento histórico dado y se habría visto obligado a acatar las servidumbres impuestas. Sin embargo, a pesar de todo, la experiencia poética consistiría en un salir de nosotros mismos, en una negación de esa historia en la que tiene lugar, que nos llevaría más allá.

Desde estos presupuestos de desconfianza en la mirada humana y de la consideración de la historia como un peso, es normal que el poeta desee no ser recordado, convertirse él mismo en peso. Volvamos a esa primera etapa en la que ya hemos hablado de voluntad romántica de yo pétreo. Pues, en contra de lo que hemos dicho, en este poema de *Vuela pluma* nos encontramos, de nuevo, con el tópico de la nube disuelta por el aire con la que se identifica el poeta:

CANTARCILLO

Como a las nubes le absuelve,
a mi corazón, el aire;
estoy en lo que no vuelve

Besa –si quieres besarme–
donde ya no me recuerde
nadie.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 171)

Romanticismo y Modernidad conviven en la misma persona. Deseo de sobrevivir y ganas de aniquilación. Quizá se podría relacionar esta huida del tiempo con el carácter eminentemente crítico de su poética, que no solo escapa de los discursos institucionalizados sino que se caracteriza por ser crítica de los mismos. Pero a lo largo de su evolución sí que creemos que se irá, en convivencia con otras estéticas, asentando esta vocación de fuga de la historia, esta consolidación del concepto de humildad que en la primera parte de este trabajo interpretamos como un modo que tiene el poeta de resolver la contradicción que supone la doble condición de cantor de lo efímero y fundador de escuelas literarias con epígrafe en los libros de texto. Veamos otro ejemplo, esta vez de *El júbilo. Última sílaba*:

22 RRA

que nadie sepa cuándo nací,
que nadie sepa cuándo morí,
que nadie sepa mi nombre

lo mismo que esa tierra
que ahora coge tu mano y que la arroja
y que luego confundes con el resto
de la tierra, de la otra igual, así
quiero que me confundas [...]

(Pino, 1990a, vol. III, p.39)

El poeta, creemos, evitar caer en la contradicción y tacha su nombre de cualquier enciclopedia, de cualquier lugar en el que pueda formar parte de lo institucionalizado. Ese deseo de no formar parte del dolor de la historia se sustancia en ese otro de convertirse en tierra: el único elemento que vimos en *Terrón, cántico* que permanecía. Y se trata de la permanencia perfecta: la tierra no está en los libros de texto con nombre y dos fechas entre paréntesis. Una vez más, convertirse en tierra será, por encima de todo, liberarse del peso del tiempo, del

dolor de la historia, de los espejismos de la razón, del falseamiento de la esencia de la poesía en el momento en el que se transforma en discurso aceptado por la sociedad. Quizás haya conciencia de que ese nombre se trata de una ilusión, del falseamiento de un concepto –la interioridad- que por naturaleza queda fuera de los dominios del lenguaje articulado. Por todo lo dicho, el poeta vivirá la conjunción de percepción humana y conciencia histórica como una perpetua maldición de la que solo nos puede liberar la muerte. Resumamos todo lo dicho con un poema de *Cuaderno salvaje*:

LA DESGRACIA

¡Más que mirar!: desgracia de tener
memoria y más desgracia ese tiempo
que en vez de ser temblor y luz y aire
y breve roce se clausura como

historia, al fin sepulcro. Y más desgracia
esas cuatro paredes de una celda
que el ojo matan, ese pensamiento
que quita el horizonte y sin embargo,

es el hombre, su dote, su terrena
concepción de existir, su paz perdida.
¿Quién no quisiera poseer los ojos
de un ave que, altos, en paz, tan solo miran?

¡...Y estos ojos de lija tan humanos!

(Pino, 1990a, vol. III, pp. 335-336)

Esta es la perspectiva adecuada para leer la figura del poeta tal y como la presenta Francisco Pino en unas declaraciones privadas a propósito de la

concesión del Premio de las Letras de Castilla y León: “El poeta no debería recibir homenajes en vida, ni consagraciones. *El poeta solo existe muerto ¡MUERTO!*” (Alfaro Calvo, 2003). Es decir, no debe institucionalizarse. Porque su labor es de destrucción, no de construcción. Porque canta lo efímero y escapa de la permanencia. La consecuencia lógica de este punto de vista es el establecimiento de una relación conflictiva entre autor y obra que podríamos relacionar con ese otro conflicto entre voluntad creativa y resultado que ya analizamos en el apartado dedicado a la escritura. Tal como dice Antonio Piedra (1998, p. 44) se constataría la naturaleza insuficiente y opaca de la palabra en cuanto instrumento público:

EL VERSO ESCRITO

Lo sé, este verso tan de nadie es mío;
le cojo, le retuerzo como a un trapo
mojado. Suelta un agua
caliente, un azul alto. Queda seco.

Y ya en la página enroscado, tras
Tanto festejo vuélvole a leer;
le falta todo,
su primera humedad, su calor vivo.

¿Rehacerle? ¡imposible! Quede así,
ni desmedro siquiera ni azul ido,
trapo, y muerto. Y mis lágrimas le empapan
de nuevo; no revive, mas yo sé que este verso

que nadie quiere, ni yo, es justo el mío.

(Pino, 1990a, vol. III, p. 357).

Por un lado, en este poema se disociaría el furor creativo del resultado, dando así, como ya vimos, toda la importancia al primero en detrimento del segundo. Por otro lado, la consecuencia lógica de esta situación sería que los resultados de la labor poética no podrían pertenecer a su autor por un motivo muy simple: la llama de la que nacieron no habita en ellos. Es por eso que se establece esta relación conflictiva entre ese lenguaje que tiene vida (o muerte) propia una vez que la pluma abandona el papel y ese autor al que pertenecen, desde este punto de vista, más por convención social que por verdadera paternidad.

Así, Michel Foucault en su artículo “¿Qué es un autor?” (1998) llega a la conclusión de que el autor es, ante todo, una función clasificatoria con fines sociales: es necesario saber quién es el autor de un texto transgresivo para poder castigarlo. Por eso, en consonancia con lo que hemos dicho, no se trata de una función constante y universal, sino que a lo largo de la historia se ha asignado esta función a diferentes tipos de discursos en función de diferentes contextos que no son inmanentes a las obras.

Pero a esto hay que añadir que en el poema se da la paradoja de que hay una primera persona del singular que aparece y que, en teoría, haría referencia a la persona de carne y hueso de Francisco Pino ¿Cómo se resolvería esta paradoja? Foucault la soluciona afirmando que la noción de autor no desaparece totalmente pues las nociones de escritura y obra que, en teoría, estarían destinadas a sustituirla, no consiguen despejarla. En el fondo, lo que habría en la trastienda de este artículo sería una metamorfosis del modelo burgués del mundo en el que se pasa de una visión metafísica (la literatura concentrada en un sujeto) a una visión que, en palabras de Fernández Serrato, “tiñe de trascendentalismo el concepto de obra” (2003, p. 76). Aunque la obra se entienda como indicador de insuficiencia, como es en este caso.

Por eso, en los *discursos* (construcciones lingüísticas convencionales) siempre hay signos específicos que remiten a la función de autor, los deícticos: pronombres personales, adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos. Sin embargo, dependiendo del tipo de discurso en el que aparezcan, los deícticos guardarán una mayor o menor distancia con el autor de carne y hueso o,

incluso, darán lugar a la aparición de varios egos en el texto de forma simultánea. Por lo tanto, el autor no será una característica espontánea, necesaria de todos los textos.

En su obra de vanguardia, Francisco Pino da un paso más allá: destruye ese yo explícito, coherente, del romanticismo. Explora los campos de su incoherencia, lo fragmenta, le roba su humanidad, hace que el lector no encuentre al poeta de carne y hueso en su lenguaje. Así, explicando su labor en su conferencia “Hacia la poesía” en un párrafo que no tiene desperdicio nos dice:

Por eso, el poeta labora contra sí, ofrece un contra sí. Ofrece un holocausto en favor de algo en lo que no tiene fe, y *no puede hacer posible nada más que a través de su incendio*. El poeta se rocía de líquido inflamable y se prende. Lo quema todo desde su personalidad hasta su idioma. Es como un bonzo ardiendo en una plaza pública. Por eso, el poeta no comunica nada: *se manifiesta encarnado en llamas, enllameado*. (Pino, 1986, p. 30) [Las cursivas son nuestras]

Creemos que es bastante fácil relacionar esta crítica con la concepción polémica, crítica, de la poesía que, a pesar de los esencialismos de los textos teóricos, ha salido a la luz en nuestro trabajo. Lo que arde es ese yo coherente que la tradición identifica con la personalidad del autor y la concepción del lenguaje poético como expresión del mismo. En resumen, la crisis de la que hemos hablado al inicio de este capítulo y cuya principal consecuencia no es en Pino la eliminación de la identidad romántica, sino su conversión en un haz de identidades en el que convive la citada coherencia con su disolución.

Un instrumento de gran utilidad para esta parte del trabajo será el artículo de Walter Mignolo *La figura del poeta en la lírica de vanguardia*. El estudioso argentino, después de analizar las ideas de Kate Hamburger, ya citadas, llega a la conclusión de que dan a entender que, en la poesía, la imagen textual del poeta (su imagen dentro del texto poético) tiende a confundirse con su imagen social (Mignolo, 1982, p.133) al ser un género que privilegia la historia en oposición al

discurso. Sin embargo, Mignolo, en consonancia con el enfoque que hemos elegido, lo asocia con una imposición proveniente de la Institución literatura, a una convención de género.

Una de las principales contribuciones de la lírica de vanguardia sería la superación de los límites de lo humano, el yo deja de corresponder a una persona, sufre cosas, hace cosas que van más allá de lo humano y *es por ello que paulatinamente se evapora* (Mignolo, 1982, p.134). La figura del poeta, superando los límites de lo humano, deja de ser una figura para convertirse en una voz. Esta evaporación del sujeto tiene como consecuencia dejar espacio progresivamente al objeto. Un proceso que, como hemos visto en el primer ejemplo de este capítulo, es frecuente en la obra de Francisco Pino.

Mignolo resume esta quiebra de lo humano en varios procedimientos: en el abandono por parte del poeta del tiempo y del espacio en el que habita, la fusión con el objeto que contempla y la disonancia en las categorías de personas cuyo ejemplo paradigmático es el “Yo es otro” de Rimbaud. Así, en *Méquina Delicada*, uno de sus primeros libros vanguardistas el poeta nos hace contemplar su propio cuerpo transformado en cenizas después del holocausto. El hombre de carne y hueso ha desaparecido totalmente. Solo queda la voz:

PRONÓSTICO LARGO

Exterminio los astros
mi cuerpo ya cenizas esparcidas
que contemplo en la noche

ni mi cal ni mi sombra
fuego y fuga se ensanchan, cohabitan
que contemplo en la noche.

(Pino, 2002, p. 139)

Creo que podemos relacionar este poema con la estética cubista ya descrita en el capítulo correspondiente. El secreto del poema no estaría en los fragmentos, sino en la diferencia que discurre entre ellos. La voz del poeta, desde nuestro punto de vista, habitaría en ese espacio del exterminio que crece progresivamente ante su “mirada” atónita. Ya no hay cuerpo. Solo cenizas que no son, sino que enmarcan. Y, como ya hemos dicho, junto con el yo se ha deshecho su lenguaje. La primera persona del singular reside en ese aire en el que se extiende la ceniza y cuya contemplación se produce al final rompiendo la sintaxis de la disolución. No por casualidad nos vienen a la cabeza los versos de otro poema ya comentado del mismo libro, “Cárcel de Hábitos” en el que el poeta también pierde su humanidad y define su persona como “mi cuerpo ese vacío / entre estrella y estrella”.

De forma similar ocurriría en el siguiente poema de *Y por qué*, donde el poeta permanece como ese punto de fuga misterioso del que, a la manera de Apollinaire, parten todas sus acciones cotidianas.:

EL GRAN POEMA

Un jabón de afeitarse (marca)
comida gatos
croquetas
Dejar coche a Magdalena
Magdalenas
rueda rueda qué destrozo
la mañana en esa agenda
muerta
una mosca en el cristal
muerta
decir a que no se olvide
no se olvide
¿quién?

Cambiar el agua al florero

(Pino, 2002, p. 285).

Al inicio, el poema intentaría seguir el desarrollo de la cotidianidad del poeta como si se tratara de una lista de *post-it*. Sin embargo, el orden del lenguaje acabaría por mezclarse con los propósitos cotidianos. Así la imagen de la agenda muerta llevaría a la imagen de una mosca muerta contra un cristal. La palabra uniría dos situaciones totalmente diferentes. Un nombre de mujer conduciría a un dulce y el olvido del mensaje conduciría inevitablemente al olvido del propio yo poético condensado en la pregunta ¿quién? Al final, la función del lector sería reconstruir la identidad del poeta a través de la condensación de todos los mensajes en una unidad imposible en la que se mezclarían el orden de la realidad y el orden del idioma. El premio por hallar esa coherencia no será poco: ese Gran poema que, medio en serio medio en broma, es el título.

Otro modo de cuestionar la identidad coherente sería su planteamiento como búsqueda que huye de cualquier caracterización estable. El yo no se conoce y no sabe definir qué es vivir. Veamos un ejemplo en el siguiente poema de ¿Y por qué?:

CANCIÓN SIN MÍ

Otra luz que salva
otro corazón que salva
qué nueva está el alma

donosura extraña
despide el castaño
de indias Me llama

Cuántas ganas de vivir
por lo otro

que estrénase en mí

Me lleva hacia el brote

otra savia

Soy hacia soy hacia

Soy voy soy voy mas sin mí

Cuántas ganas tengo

De ¿vi

vir?

(Pino, 2002, p. 287).

Al leer este poema se tiene la sensación de que el mismo lenguaje nos revelara, a través de unas rimas asonantes inesperadas (salva, salva, extraña, alma, llama), la luz que inunda al poeta como si de un ritmo se tratara. Rimadas inesperadas porque, volviendo a la ya citada *iconicidad* del texto poético, el lector no se espera este recurso en un poema de tal formato. Esta luz, esta iluminación interior, como suele ocurrir en el poeta (recuérdese el ya comentado “Tiempo intimidad”) se refleja en lo exterior, al tomar las cosas que le rodean una nueva vida. Pero esta luz también tiene como consecuencia la cancelación de la individualidad supuestamente conocida, un renacimiento como posibilidad. Es por eso que el yo se transforma en una búsqueda, en un viaje a lo desconocido, lo inexpresable (soy hacia). Esta búsqueda parece reflejarse en el orden del lenguaje visto que en el poema se plantea la similitud de “voy” y “soy” como si de un reflejo de la realidad se tratara. Esta búsqueda le lleva a dudar del propio significado del verbo vivir tal y como nos demuestra su escritura, cercado por los signos de interrogación y partido por la mitad en la hoja de papel. ¿No podría ser esta luz la de la muerte? ¿No se representaría en la palabra vivir quebrada su propio final? Se trata de un poema de madurez en el que, desde nuestro punto, de vista Pino condensa perfectamente las claves de un lenguaje entendido como

sistema de signos con un orden paralelo a la realidad que, paradójicamente, nos podría ayudar a profundizar en la misma.

Y qué forma más fácil de dejar espacio al lenguaje, de volatilizar el yo, que eliminar del todo la persona y el tiempo verbal, que decir las acciones solamente con infinitivos. Es decir, sustantivarlas. Aquí vemos un paso más que da el poeta en su conversión a voz sin dueño a través de la eliminación de cualquier deíctico que haga referencia a la individualidad con la doble voluntad de eliminar cualquier rastro personal y de universalizar el poema. Más allá de lenguajes voluptuosos, a nosotros nos vienen a la cabeza las indicaciones para eliminar el yo que contenía el viejo Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista de Marinetti (cfr. Sarmiento, 1986, pp. 8-9). Veamos esta reflexión sobre la percepción de lo inefable que pertenece a *Hay más*:

ZARZA

Respirar ver a Dios
 sentado a nuestra lumbre
 oír su voz redonda
esta tierra esta luna
 tocar su piel de océano
 esa ola esa isla
gustar de su saliva
 esa aurora esa tarde
oler su axila ignota
 esa noche esa roca

(Pino, 1990a, vol. III, p. 452).

En este poema se nos plantea –de nuevo- la experiencia de lo inefable: el contacto con la divinidad. Y ello se nos propone ya a partir del título del poema: “zarza”, referencia a la zarza ardiendo que no se consumía nunca, con la que Dios se presentó a Moisés en el monte Sinaí. El único deíctico que encontramos es el

posesivo “nuestro”, que sirve para hablar de la realidad que compartimos todos, nuestra lumbre, nuestra intimidad. Sin embargo, la percepción de Dios es una experiencia inefable y para captarlo con los instrumentos imperfectos que son nuestros sentidos hay que ir más allá de lo humano. El juego isotópico es muy delicado y se da en versos alternos. Así, por un lado, en los versos impares tendríamos una isotopía temática que definiríamos como “revelación”, que se predicaría en una isotopía figurativa que llamaríamos “sensaciones inefables” y que tendría como punto de partida el acto vital, involuntario, por excelencia: la respiración. Percibir a Dios con nuestros sentidos sería como respirar, sin embargo, esa percepción no forma parte de este mundo, no se puede expresar más que a través de ese lenguaje figurado capaz de crear nuevas realidades: piel de océano, voz redonda.

A partir del verso cuarto, en los versos pares tendríamos otra isotopía que podríamos definir como “mundo”. En esta isotopía aparecerían los nombres de los objetos que podemos percibir o tocar rodeados por el espacio en blanco. El efecto de las palabras presentadas así, solas, libres de toda gramática después del uso de metáforas que expresan lo inefable sería similar a la transfiguración: las palabras que nombran al mundo adquirirían significados inéditos, inefables, que vendrían dados por dichas metáforas.

El uso de los infinitivos nos hablaría de una percepción que no podría tener lugar en el tiempo o en el espacio humano, ni tampoco se podría plantear una conciencia representada por un pronombre personal que pudiera ser sujeto de esta acción de por sí imposible. Es por eso que lo único que hay es una voz que solo se reconoce a través de la lumbre pero que ni siquiera se atreve a transformarse en sujeto de la percepción física de lo inefable, de lo inalcanzable.

También se da en Pino que, en no pocas ocasiones, el orden del lenguaje acabe por ocultar, por hacer desaparecer, al yo poético tomando la palabra y ordenando el contenido del poema a su gusto (y de un modo muy divertido):

ANTISALMO 47

La braga se ahogaba en una palangana.

La lavaron con detergente hasta

que se puso blanca. La mente del de Luna se ahogaba
en una palangana de porcelana llamada

Juan II. Dicha mente se pondría blanca

Dichosamente porque Juan II era un buen detergente. La braga se la puso al
otro día la muchacha,

bien blanca. La mente del de Luna, ¿quién se la pondría al otro día blanca?
¿Quién mueve la charca? Huele a Juan y a Luna y a ingele de Isabelita...
basta.

La luna está arriba,
debajo

Al conjunto del antisalmo 47

¡Qué poco sabemos de las conexiones de la mente! Detergente y Juan II. Braga y Álvaro. Veamos, dice el siquiatra. ¿quién es Vd.? Y desde el sótano el poeta responde: ¡Naaaadie! ¿Qué dice? vuelve a preguntar el siquiatra, o sea, el que no oye ni entiende. Y así, sin más, lo incluye en la historia clínica de F. P., como nadie de bien. (Pino, 1990a, vol. III, p. 265)

El desarrollo del poema vendría impuesto, en primer lugar, por una serie de palabras que podríamos llamar antipoéticas: braga, detergente, palangana. Y el motivo que en un primer término guiaría el desarrollo del poema sería la rima asonante aa. Es decir, el poeta sería verdaderamente un nadie que se estaría

dejando guiar por el orden de su idioma, que le estaría suplantando, como desea la poética surrealista. Así, el autor no aparece explícitamente. Se limita a establecer una conexión entre una isotopía temática que llamaríamos “lo antipoético”, otra que llamaríamos “palabras” que riman en aa y la ejecución de Álvaro de Luna por parte de Juan II. El resultado es que el lector tiene la sensación de que, de nuevo, es el mismo orden del lenguaje el que está escribiendo el poema y que, además, de algún modo la comparación de la mente de Álvaro de Luna con una braga que se pone Isabel de Castilla tiene algún fundamento en la realidad. Es por eso que en el comentario al Antisalmo el poeta se define a sí mismo como “¡Naaadie! Porque se deja llevar por un idioma que escribe los poemas por él y que no se equivoca. Porque su subjetividad en realidad sería un idioma (cfr. Lacan, 2005, pp. 219-227) sobre el que su consciencia no tiene ningún control, que establece relaciones cuyo fundamento no se podría explicar “racionalmente”: En este caso, el orden del lenguaje en cierto modo expresaría el orden del mundo y acabaría por actuar como auténtico reorganizador de la realidad (cfr. Brown, 1989, p. 88) mostrando en este caso sus aspectos más trágicos y ridículos.

Todo esto que venimos diciendo nos revelaría la inaprensibilidad de un yo ontológico que pudiera dar unidad a nuestra existencia. Más bien la naturaleza del mismo sería pura volubilidad: vemos como continuamente cambia de naturaleza, de máscara, según cuál sea la escritura de la que forma parte. La primera conclusión que podemos extraer es que el lenguaje, la literatura, no servirán para revelar nuestra intimidad, sino simplemente para enmascararla o para aproximarnos a ella a tientas. Pero nunca para aprehenderla totalmente. El yo así pasaría a ser una categoría gramatical que es inmanente al poema, no un indicio seguro de nuestra identidad⁶⁴. En este sentido, nos parece realmente

⁶⁴ José Manuel Cuesta Abad (2001, pp. 189ss) añadiendo el adverbio ahí a la conocida afirmación de Foucault (yo hablo ahí) situaría el espacio de la literatura en el ahí. Es decir, en un espacio que no es ni cercanía ni lejanía, sino negación de ambas, una especie de “ubicuidad ilocalizable” (Cuesta Abad, 2001, p. 190). Y el yo, que tendría que hablar siempre aquí, en la inmediatez de la ilocución, se ve obligado a pronunciarse en el ahí, en un lugar donde hablar no es posible porque se trataría de una dilación entre lo presente y lo ausente. Se trataría de una subjetividad que, al pronunciarse en el ahí, está a la vez desdiciéndose, desapareciendo. Ese sería el lugar del poema, su propia borradura, su vaciamiento en un no-lugar, su desaparición.

oportuno citar uno de los primeros poemas de Francisco Pino, de su primer libro *Diecisiete primaveras*:

BORDE

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
por ser la misma sombra
que de olvido se llena.
Palabras en mi aljibe,
lluvia celeste y
decir adiós al cielo.

(Pino, 1990a, vol. I, p. 49) [Las cursivas son nuestras]

Esperanza Ortega (2002a, p. 56-57), de forma acertada compara este poema con la Rima V de Bécquer e indica cómo Pino va más allá del poeta sevillano al “confundir el vaso con su contenido, derramarse sobre el mundo y desaparecer”. Efectivamente, mientras que en la concepción becqueriana y romántica el poeta se limita a ser recipiente de una esencia poética indefinible de la que, sin embargo es dueño (García Montero, 2001, pp. 312-313), en el caso de Pino es la subjetividad del poeta lo que forma el líquido que va cayendo en su interior. Casi podríamos leer aquí al Lacan que define el alma humana como un idioma ajeno que nos impediría poder decir y ser al mismo tiempo (cfr. Eagleton, 1998, pp. 103-104). La rima de Bécquer habla de esencias, el poema de Pino de

palabras. No se sabe donde inicia la forma que toma el lenguaje al ser acogido por la subjetividad y la que toma la subjetividad cuando el lenguaje la llena. No sabemos si el poeta es dueño del lenguaje que lo llena o si el aljibe existe solamente porque el lenguaje que ha caído del cielo ha tomado esa forma. Muy relacionada con esta idea estará el planteamiento de la subjetividad en este conocido poema de *Vuela Pluma*:

EL LORO DE AGUA

Bien entiendo a las nubes.
Felices sus palabras.
Palabras que repite, como
repite un loro, el agua.

*

Con su vario color,
de las nubes copiado
con voz de paraíso
estame un loro hablando.

*

Estame un loro hablando.
Escucho en agua al cielo.
Su frase es una selva
de nubes y reflejos.

*

Palabras no las quiero

que no reflejan más.
En el loro de agua
Escucho al cielo hablar.

*

Yo quiero este silencio,
lenguaje de ideal,
del color en el agua
que no pasa al pasar.

*

Repetir, como el río,
al cielo sin cesar,
sin que sepa el sentido
sentido que me hará.

*

Tomo el reflejo. Es mío.
Plumas de verde real,
corazón, ya de fuego,
arrójate a volar.

(Pino, 2002, pp. 155-156)

Pocos poemas condensan tan bien las obsesiones más frecuentes de la poética de Pino. En primer lugar, se predica la insuficiencia del lenguaje humano en contraste con el de la creación divina entendida como libro dotado de sentido que el poeta, a pesar de la crisis de la modernidad, es capaz de entender. Esto corroboraría su condición de elegido en contacto con la visión. En segundo lugar,

se volvería a plantear el viejo problema del ser y el devenir en ese cielo fijo que se refleja sobre el agua, entendiendo, a la manera de Bachelard, el reflejo sobre el agua cristalina del río como sinónimo de pureza e inocencia que se transmitiría a todo lo que se mira sobre río. El único lugar sobre el que el cielo podría revelarse como tal sería esa agua transparente Esa esencia ¿inmutable? que da un sentido a toda la creación. Nos referimos a la “voz de paraíso” que repite el reflejo del río.

Y, por último, hay que hablar de la interpretación del sacerdocio del poeta, no como realización a través de la expresión, sino como repetición de un lenguaje que le viene dado: la voz de la naturaleza que habita en todos nosotros y que nos define, y en la que nos encontramos en toda nuestra pureza. Esa voz de la naturaleza que acaba por condenar al escritor al silencio, a la mudez, por la insuficiencia de su idioma humano, del lenguaje que se limita a contemplar, que no le pertenece, que le viene dado y que, al contrario de lo que sucedía en el poema de juventud en donde llenaba de sentido su subjetividad con la imagen del aljibe, se escapa del poeta, se convierte en un deseo inalcanzable (Yo quiero este silencio, / lenguaje de ideal, / del color en el agua / que no pasa al pasar). Por eso el poeta se verá obligado a repetir un idioma que no es suyo porque no le pertenece. Por eso su subjetividad se deshará en la verdad gozosa de la contemplación.

Como conclusión podemos decir que en la poesía de Francisco Pino se da una continua exploración de la subjetividad que va desde las certezas del yo romántico hasta la disolución del yo vanguardista pasando, como hemos visto en los dos últimos poemas, por la consideración de la misma como *algo dado* en cuanto producto de un lenguaje que le viene impuesto desde fuera: ya sea el lenguaje articulado con el que nacemos, ya sea un imposible lenguaje de la naturaleza que supera al poeta a pesar de que se refleje sobre él mismo. Esta conciencia del yo poético como producto del poema es una constante a lo largo de la poesía de Pino y buena prueba de ello es esta sucesión de metamorfosis y, sobre todo, el significado que tienen en cuanto exploración que utiliza como instrumento la misma escritura de una inaprensible interioridad.

CONCLUSIONES

Más que dedicar este último apartado a unas conclusiones que se resumieron de forma suficiente en la Introducción, lo hemos concebido como una serie de necesarias matizaciones. A ello nos llevan los avatares que vivió la obra del poeta en 2010, con motivo del centenario de su nacimiento. El más destacable de todos fue la publicación de una nueva edición de *Distinto y junto* realizada por Antonio Piedra y el hijo del poeta, Francisco Pino Jiménez. Esta vez se trata de nueve volúmenes que incluyen nada menos que 55 libros inéditos. Las dimensiones de nuestro trabajo y el hecho de que en parte se centrara en el estudio del poeta Pino como personaje público nos llevaron a manejar sobre todo la antigua edición de 1990, a pesar de que Antonio Piedra, editor de ambas, la haya considerado superada por esta auténtica avalancha de material nuevo (*Enclave Revista*, 2010, 6 de mayo). En realidad, solo hemos usado la nueva para analizar libros de juventud cuando se hacía necesario acotar influencias y precisar la génesis de obras producidas durante la madurez, o publicadas con un gran desfase temporal con respecto a las fechas de composición.

Sin embargo, creemos que el estudio de estos nuevos libros merece futuros trabajos. En primer lugar, por el ambiguo estatus de la obra póstuma. La publicación de un libro que había quedado en el cajón una vez que su autor ha desaparecido añade a este último una serie de facetas que si bien, por un lado,

enriquecen su figura, por otro, plantean también nuevos problemas. El más importante de todos es saber hasta qué punto la imagen de un poeta es o puede ser responsabilidad de sus críticos. Porque las máscaras del teatro literario son de arcilla fresca y se siguen moldeando siempre, a pesar de que la muerte haya puesto punto final a una obra. Así lo demuestran las diferencias existentes entre las narraciones biográficas realizadas por críticos como Antonio Piedra o Esperanza Ortega, que ya hemos analizado. Y es el mismo Piedra quien mejor resume lo mutable del personaje en su “Introducción” a la nueva edición:

[En lo que se refiere a los criterios de publicación de la obra] Tampoco deben descartarse sutilezas estrictamente personales: [Francisco Pino] no siempre dispone de dinero para publicar sus exquisitas ediciones de autor, a menudo surgen conflictos insalvables con su fe religiosa, el carácter erótico de su poesía requiere a veces cómplices silencio, sus errores políticos le proporcionan autoexilios de larguísimas penitencias, su anarquismo visceral choca continuamente con la clase social a la que pertenece, su yo contradictorio le lleva a sostener lo mismo y su contrario en un mismo texto, y su rigor estético desemboca en una insatisfacción congénita que nunca llega a colmar. (Piedra, 2010a, vol. I, pp. 16-17)

Quizá en este texto se concentren perfectamente las ideas que hemos planteado en los primeros compases de este trabajo: el personaje literario es toda una armadura con la que el artista que se protege de un mundo en el que nunca podrá habitar lejos de su periferia. Por todo esto, creemos que la publicación de las piezas que quedaron perdidas en el taller de trabajo es un arma de doble filo, ya que si bien para el estudioso se tratará de una aportación impagable, el simple lector tendrá la impresión de encontrarse ante la deconstrucción de un personaje o ante la superposición de nuevas máscaras. La elegida por el crítico que edita sobre la inventada por el creador.

Antonio Piedra sostiene que el cuidado con que el poeta ordenaba sus inéditos –auténticas maquetaciones artesanales algunos de ellos- y el solo hecho

de que no los hubiera destruido son un criterio suficiente que justifica su publicación (Piedra, 2010a, vol. I, pp. 15-18; *Enclave Revista*, 2010, 6 de mayo). Se trata de un asunto muy polémico, sobre todo si tenemos en cuenta, por ejemplo, la criba que realizó el mismo Pino entre su obra publicada para la edición de 1990 y que tuvo como consecuencia la exclusión de los poemarios compuestos durante la Guerra Civil, *Asalto a la cárcel modelo* y *Saludo y arco del triunfo*, por haber sido escritos, en sus palabras, “bajo una sensibilidad fascista” (citado en Piedra, 2010a, vol. II, p. 532). Todo esto a pesar de que críticos como Isabel Paraíso hayan cifrado en estos libros el compromiso civil de Pino, con criterios que no compartimos (Paraíso, 1989, pp. 72-73). A nosotros nos parecen simplemente una serie de poemas de propaganda. En el caso de *Asalto a la cárcel modelo* podemos añadir que la elección del romance tuvo que ver con su condición de forma popular y que en todo el texto se manifiesta una evidente y quizá paradójica influencia del García Lorca de *Romancero Gitano*. Basta un breve ejemplo:

Cigüeñas vienen cigüeñas
por las esquinas del alba.
En rosas vivas y muertas
la sangre se les escapa.
Llevan clavado un cuchillo
-la sangre se les escapa-
que les atraviesa el pecho
en verano de campanas.

(Pino, 2010a, vol. II, p. 331)

La influencia del “Romance sonámbulo” del granadino (cfr. García Lorca, 1997, pp. 420ss) salta a la vista y va desde la repetición de imágenes –no podemos evitar recordar las rosas morenas del romance lorquiano– hasta la elección de la rima asonante y la armonización del ritmo de los octosílabos con la fluencia de una sintaxis que se deja llevar por la prosodia del verso con

suavísimos encabalgamientos. Es, por tanto, una poesía hija de unas circunstancias muy concretas y con un preciso (y también limitado) valor estético. Ahora bien, vista la situación, ¿por qué Antonio Piedra y Francisco Pino Jiménez optaron por sacar de nuevo a la luz una obra de la que el autor había renegado? Sus criterios se mueven en un terreno ambiguo, que intenta conjugar el interés del estudioso con una interpretación unilateral de la voluntad del poeta:

Y ello porque, independientemente de su posterior decepción –y por tanto, de las actitudes políticas y vitales que ocasionaron estos poemas-, publicó dos libros en 1939, y sobre todo porque en esta etapa sustraída hay mucha vida auténtica, muchas vivencias traumáticas, mucho amor encauzado, y por qué no, muchas contradicciones asumidas. Si al poeta le fue imposible borrar de su vida estas evidencias, porque suponía negar la certitud del sufrimiento, la coherencia de un amor afianzado en la desgracia, y la autenticidad de unos sentimientos resueltos en estética muy personal y a flor de piel, los editores de esta obra, pretendidamente completa, difícilmente podían sustraerse a una realidad tan acreditada y menos a la voluntad del propio Pino que guardó celosamente todo este material inédito. (Piedra, 2010a, vol. II, p. 532)

Creemos que hablar de “autenticidad de sentimientos” supera con mucho lo meramente filológico y entra de lleno en la hermenéutica biográfica. Y este es el problema de la edición final de *Distinto y junto* y por eso creemos que se merece una muy atenta lectura que queda fuera de los límites de nuestro trabajo. Porque en este caso lo inédito sirve para construir una nueva imagen pública del autor que no sabemos si está en consonancia con lo que hubiera sido su deseo. También por eso, con cierta prudencia, hemos decidido concentrarnos sobre todo en el material editado en vida. Así, hemos partido de la premisa de que entre máscara teatral y labor poética hay un fuerte vínculo que se expresa de forma fundamental en lo que se entrega personalmente a imprenta, más allá del primor con que el poeta haya conservado sus archivos y del pudor o las circunstancias que muchas veces hayan podido censurar sus elecciones editoriales.

Por todo ello, nuestras conclusiones son definitivas en cuanto a que hemos sido fieles a una serie de elecciones metodológicas y provisionales, y en cuanto a que tenemos la obligación de cuestionarlas con el material inédito existente y su difícil estatus, tal como demuestran los estudios de crítica genética que se han realizado sobre la obra de Pino (cfr. Blasco Pascual, 2011). De todas formas, creemos que es posible definir la poética dominante en Francisco Pino sin excesivo margen de error, dejando, eso sí, siempre las puertas abiertas a las modificaciones que de seguro que aportarán futuros trabajos,.

Se trata de una poética en la que la contradicción nos parece solamente superficial visto que se articula sobre una concepción de la poesía entendida como imposible persecución de lo trascendente y lo indecible, muy asentada en el *habitus* adoptado por el poeta y que se contaminará inevitablemente con todas las estéticas –y las éticas- con las que Francisco Pino tendrá que convivir a lo largo de su existencia. De ahí que el autor no repare en coherencias para la consecución de sus fines y se mueva como pez en el agua en un continuo trasvase entre vanguardia y tradición. Porque lo que importará de verdad será la búsqueda y no la naturaleza de los medios –siempre insuficientes- empleados en ella. Es por eso mismo que el autor encontrará, a nuestro juicio, su papel más adecuado en la comedia literaria cuando acepte la condición vanguardista de poeta-experimentador-sin-fin-preciso que críticos como Gustavo Martín Garzo acabarán por sublimar en su exégesis.

De esta forma, la poética asociada a la imagen teatral tendrá una condición que preferimos definir como fronteriza y ambivalente. En Francisco Pino la poesía será ese espacio en el que los contrarios, más que negarse, se necesitan. De ahí que la consideración del lenguaje como insuficiencia, como orden que no se identifica con el de la realidad, tenga como reverso un soñado origen mitológico que se desvela en el poema. De ahí que el poeta se vea obligado a desmontar su idioma, a combinar de forma insospechada sus engranajes, con el objetivo de que el mito se realice o, al menos, para conseguir que ese mismo idioma nos hable de la realidad de una forma totalmente nueva y, por lo tanto, consiga crear un mundo y una subjetividad inesperados. De ahí que el lenguaje se

deba superar con otros códigos comunicativos que nunca lo trascenderán completamente y sea, a la vez, llave de conocimiento. Creemos que es este el punto de partida ideal para un ulterior estudio de la obra del vallisoletano, que esperamos poder confirmar en un futuro no muy lejano.

BIBLIOGRAFÍA

- “Francisco Pino”. (1991, 3 de noviembre). *ABC*, p. 18.
- “Fueron adjudicados los premios Ciudad de Barcelona ‘1956’” (1957, 27 de enero). *La vanguardia*, p. 9.
- “La poesía concreta de los años 60 revive sus sueños en Bellas Artes” (1989, 16 de septiembre), *ABC*, p. 47.
- ADORNO, T. (2004). *Teoría estética*. (trad. de J. Navarro Pérez). Madrid: Akal. (original en alemán, 1970).
- AGAMBEN, G. (1999). “El lenguaje y la muerte. Séptima jornada”. (trad. de M. A. Gómez Segade). En CABO ASEGUILAZA, F. (comp.). *Teorías sobre la lírica*. (pp. 105-126). Madrid: Arco Libros. (original en italiano, 1982).
- ALEJO, J. (1976, 22 de agosto). “La música callada de Francisco Pino”. [En línea]. *El País*. Disponible en: http://elpais.com/diario/1976/08/22/cultura/209512806_850215.html [Consulta: 5 de julio de 2012]
- (1992). *HUMO – HOME N AJE a Francisco Sabadell*. Valladolid: Diputación provincial.
- ALFARO CALVO, J.J. (2003). “Francisco Pino: la fidelidad a la vanguardia”. [en línea]. *Cuadernos del Marqués de San Adrián*, 2, pp. 91-117. Disponible en: http://www.uned.es/ca-tudela/revista/n002/alfaro_calvo.htm [Consulta: 5 de julio de 2012]
- AMORÓS, A. (1982). “La retórica del silencio”. *Cuadernos del Norte*, 16, pp. 18-27.
- (1989). “Dos tendencias características de la poesía contemporánea: La crítica del lenguaje y la poética del silencio”. *Zurgai*, diciembre de 1989, pp.18-20.
- (1991). *La palabra del silencio: la función del silencio en la poesía española contemporánea a partir de 1969*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ANTÓN, J. E. (2010). “El libro de artista”. [en línea]. Disponible en: <http://www.redlibrodeartista.org/El-libro-de-artista-Por-Jose> [Consulta: 5 de julio de 2012]

- ANTUÑANO, J. G. (2000, 22 de enero). “Francisco Pino: ‘Los poetas hablan de la muerte porque en ella lo encuentran todo’”. *ABC*, p. 52.
- APOLLINAIRE, G. (1978). “La función social del arte”. En SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (comp.). *Antología de textos y teoría del Arte*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. (original en francés, 1913).
- (2003). *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*. (trad. al italiano de Franca Minoia). Milano: Abscondita. (original en francés, 1913).
- AULLÓN DE HARO, P. (2000). *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*. Málaga: Universidad de Málaga.
- AA.VV. (1996). “Entrevista con Francisco Pino”. *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*, 16(58), pp. 327-333.
- AA.VV. (2001). *Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer
- BACHELARD, G. (2005). *El agua y los sueños*. (trad. de Ida Vitale). México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (original en francés, 1942).
- BALL, H. (2005). *La huida del tiempo*. (trad. de R. Bravo de la Varga). Barcelona: Acantilado. (original en alemán, 1916).
- BALLART, P. (2005). *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado.
- BARRELA, J. (1998). “De los *Novísimos* a la poesía de los 90”. En *Clarín*, 15, pp. 13-18.
- BARTHES, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. (trad. C. Fernández Medrano). Barcelona: Paidós Ibérica. (original en francés, 1982).
- (1999). *Mitologías*. (trad. de H. Schmucler). Madrid: Siglo XXI. (original en francés, 1957).
- (2002). *Variaciones sobre la escritura*. (sel. y trad. de E. Folch González). Barcelona: Paidós Ibérica. (original en francés).
- (2003). *Ensayos críticos*. (trad. de C. Pujol). Barcelona: Seix Barral. (original en francés, 1964).
- (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. (trad. de J. Sucre). Barcelona: Paidós Ibérica. (original en francés, 1975).
- (2005). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos Ensayos Críticos*. (trad. de N. Rosa). Madrid: Siglo XXI. (original en francés, 1972).

- (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (trad. de C. Fernández Medrano). Barcelona: Paidós. (original en francés, 1984).
- BARY, D. (1961a). “Perspectiva europea del Creacionismo”. *Revista Iberoamericana*. XXVI (51), pp. 127-136.
- (1961b). “Vicente Huidobro: el poeta contra su doctrina”. *Revista Iberoamericana*, XXVI (52), pp. 301-312.
- (1962). “Vicente Huidobro. El estilo *Nord-Sud*”. *Revista Iberoamericana*, XXVIII (53), pp. 87-101.
- BEGUIN, A. (2003). *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul Romanticismo e la poesia francese*. (trad. al italiano de U. Panutti). Milán: Il Saggiatore. (original en francés, 1939).
- BAETENS, J. (1992). “Gramatextualidad y *Textique*”. (trad. de O. Beltrán de Nanclares). En AA.VV. *La escritura y su espacio*. (pp. 73-86). Barcelona: PPU. (original en francés).
- BAUDELAIRE, C. (2000). *El spleen de París*. (trad. de M. Michelena). México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (original en francés, 1869).
- BENJAMIN, W. (1993). *Discursos interrumpidos I*. (trad. de J. Aguirre). Barcelona: Planeta-De Agostini. (original en alemán, 1972).
- (1998). *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. (prol. y trad. de Jesús Aguirre). Madrid: Taurus. (original en alemán, 1980).
- (2000). *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. (trad. de R. Blatt). Madrid: Taurus. (original en alemán, 1972).
- BENKO, S. (1993). *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas: Monte Ávila.
- BERENGUER MARTÍN, J. (2007). “Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot”. *Hesperia, anuario de filología hispánica*, X, pp. 69-81.
- BERMAN, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. (trad. de A. Morales Vidal). Buenos Aires: Siglo XXI. (original en inglés, 1982).

- BLANCH, A. (1976). *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos.
- BLANCHOT, M. (1992). *El espacio literario*. (trad. de V. Palant y J. Jenkins). Barcelona: Paidós Ibérica. (original en francés, 1955).
- (2005). *El libro por venir*. (trad. de C. de Peretti y E. Velasco). Madrid: Trotta. (original en francés, 1953-1958).
- BLASCO PASCUAL, J. (2011). *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de escritura genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*. Valladolid. Universidad de Valladolid.
- BLOCK DE BEHAR, L. (1994). *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOURDIEU, P. (1990). “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. (trad. de Desiderio Navarro). *Criterios*, 25-28, pp. 20-42. (original en francés, 1984).
- (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (trad. de T. Kauf). Barcelona: Anagrama. (original en francés, 1992).
- (2002). “Disposición estética y competencia artística”. *Lápiz: revista internacional de arte*, 187-188, p. 58-67.
- BOUSOÑO, C. (1981). *El irracionalismo poético. El símbolo*. Madrid: Gredos.
- BOZAL, V. (ed.).(1999). *Historia de las ideas estéticas*. 2 vol. Madrid: Visor-La balsa de la medusa.
- BREMOND, H. (1983). *Preghiera e poesia*. (int. e trad. al italiano de W. Rupolo). Milano: Rusconi. (original en francés, 1926).
- BROWN, D. (1989). *The Modernist Self in Twentieth Century English Literature: a Study of Self-Fragmentation*. Nueva York: Macmillan.
- BÜRGER, P. (1995). *Teoría de la vanguardia*. (trad. de J. García). Barcelona: Península. (original en alemán, 1974).
- BÜRGER, P. & BÜRGER, C. (2002). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. (trad. de A. González Ruiz). Madrid: Akal. (originales en alemán, 1996, 1998).

- CABO ASEGUINOLAZA, F. (comp.).(1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros.
- CALINESCU, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. (trad. de M. T. Beguiristain). Madrid: Tecnos. (original en inglés, 1987).
- CALVO, J. L. (1987). “Introducción a Crátilo”. En PLATÓN. *Diálogos II. Gorgias, Menexeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. (pp. 341-361). Madrid: Gredos.
- CAÑAS FERNÁNDEZ, J. L. (2008). “Ser inmediato y ser relacional en la filosofía de Soren Kierkegaard”. *La mirada kierkegaardiana*, 0, pp. 16-32.
- CARDONA, G. R. (1994). *Antropología de la escritura*. (trad. de A. L. Bixio). Barcelona: Gedisa. (original en italiano, 1981).
- CARNERO, G. (1978). “Poesía de posguerra en lengua castellana”. *Poesía (revista ilustrada de información poética)*, 2, pp. 75-89.
- (1983). “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía en lengua castellana”. *Revista de Occidente*, abril de 1983, pp. 43-58.
- CASADO, M. (1985). *Esto era y no era. Lecturas de poetas de Castilla y León*. vol. I. Valladolid: Ámbito.
- (1990). “El sentido de un final”. *Un ángel más*, 9, pp. 15-17.
- (1999). *De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal*. León: Junta de Castilla y León.
- (2009). *La experiencia de lo extranjero: ensayos sobre poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CASTRO MORALES, B. (2008). “Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso”. *Anales de literatura chilena*, 9, pp. 149-167.
- CERVERA SALINAS, V. (2007). *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querrela*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. (trad. de A. M. Moix). Barcelona: Anthropos. (originales en francés, 1979-1992).
- CIRLOT, J. E. (1968, 12 de julio). “Estructuralismo y permutación analógica”. En SARMIENTO, J. A. (ed. y comp.). (1990). *La otra escritura: la poesía experimental española 1960-1973*. (pp. 298-299). Ciudad Real: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- (1996). *Confidencias literarias*. Madrid: Huerga & Fierro.
- (2002). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- COMBE, D. (1999). “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. (trad. de A. Abuín González). En CABO ASEGUINOLAZA, F. (comp.). *Teorías sobre la lírica*. (pp. 127-153). Madrid: Arco Libros. (original en francés, 1996).
- CONTE, R. (1993, 11 de junio). “El lenguaje de las fuentes”. *ABC literario*, p. 16.
- CORRAL CASTAÑEDO, A. (ed.). (1984). *Tres revistas vallisoletanas de vanguardia. Meseta (1928-1929). DDOOSS (1931). A la nueva ventura (1934)*. Valladolid: Ateneo de Valladolid.
- COSSÍO, J. M. (1928). “Un experimento de poética”. *Meseta*, 2, p. 5.
- CÓZAR, R. de (1991). *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX*. [en línea]. Sevilla: El Carro de Nieve. Disponible en: http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm [Consulta: 5 de julio de 2012]
- CRESPO, A. & GÓMEZ BEDATE, P. (1963). “Situación de la poesía concreta”. *Revista de cultura brasileña*, 5, pp. 89-130.
- CUESTA ABAD, J. M. (2001). *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*. Madrid: Akal.
- CUSSEN, F. (2007). *Un puño abierto. Discusiones en torno al hermetismo poético*. Barcelona: Universitat Pompeu-Frabra.
- CULLER, J. (1978). *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. (trad. de C. Manzano). Barcelona: Anagrama. (original en inglés, 1975).
- (1999). *Sobre la deconstrucción*. (trad. de L. Cremades.). Madrid: Cátedra. (original en inglés, 1983).
- DARÍO, R. (2008). *Cantos de vida y esperanza*. Barcelona: Linkgua Ediciones.
- DE COSTA, R. (1984). *Huidobro: los oficios de un poeta*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- DE LA CRUZ, J. (2003). *Obras completas*, 2 vol., Madrid: Alianza.

- DE MAN, P. (1991). *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. (trad. de H. Rodríguez Vecchini). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico. (original en inglés, 1991).
- (1998). *La ideología estética*. (trad. de M. Asensi y M. Richard). Madrid: Cátedra. (original en inglés, 1996).
- (ed. y trad. de J. Jiménez Heffernan.)(2007). *La retórica del Romanticismo*. Madrid: Akal. (original en inglés, 1984).
- DE MICHELI, M. (1999). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. (trad. de Á. Sánchez-Gijón). Madrid: Alianza. (original en italiano, 1966).
- DE TORRE, G. (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor.
- DEBICKI, A. P. (1982). *Poetry of Discovery. The Spanish Generation of 1956-1971*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- DERRIDA, J. (1998). *De la gramatología*. (trad. de Ó del Barco y C. Ceretti). México D. F.: Siglo XXI Editores. (original en francés, 1967).
- DIEGO, G. (1919).“Posibilidades creacionistas”. *Cervantes, Octubre 1919*, pp. 23-28.
- (1927). “Defensa de la poesía”. *Carmen (Gijón)*, 5., pp. 15-20.
- (1928). “Mínimas”. *Meseta*, 2, p. 5.
- (1968). “Poesía y creacionismo en Vicente Huidobro”, en DE COSTA RENÉ (comp.). (1975). *Vicente Huidobro y el creacionismo*. (pp. 209-228). Madrid: Taurus.
- DOMINGO MORATALLA, T. (2003). “La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur”. [en línea]. *Espéculo*, 24. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- EAGLETON, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. (trad. de J. Esteban Calderón). México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (original en inglés, 1983).
- (2010). *Cómo leer un poema*. (trad. de M. Jurado). Madrid: Akal. (original en inglés, 2007).

- ECO, U. (1986). *La estructura ausente*. (trad. de F. Serra Cantarell). Barcelona: Lumen. (original en italiano, 1968).
- (1992). *Obra abierta*. (trad. de R. Berdagué). Barcelona: Planeta-De Agostini. (original en italiano, 1962).
- (1997). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Milán: Bompiani.
- (2000). *Tratado de semiótica general*. (trad. de C. Manzano). Barcelona: Lumen. (original en italiano, 1975).
- (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani.
- (2008a). *La struttura assente*. Milán: Bompiani.
- (2008b). *Kant e l'ornitorrinco*. Milán: Bompiani.
- ENCLAVE REVISTA (Productor). (2010, 19 de enero). *Francisco Pino y Felipe Bosso en la poesía visual*. [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=OFp9uIwcth4&feature=relmfu> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- (Productor). (2010, 6 de mayo). *Antonio Piedra presenta la obra completa de poesía de Francisco Pino*. [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=PWYwqRXYc08> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- (Productor). (2010, 4 de septiembre). *La muestra "Proprio infinito" en el centenario de Francisco Pino (2)*. [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=KEGybVOIex0&feature=relmfu> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- ENZENSBERGER, H. M. (2001). "Las aporías de la vanguardia". (trad. de Pablo Simón). *Revista Sur*, 285, pp. 1-23. (original en alemán, 1963).
- ELIOT, T. S. (1999). *Función de la poesía y función de la crítica*. (trad. y prólogo de J. Gil de Biedma). Barcelona: Tusquets. (original en inglés, 1939).
- EVEN ZOHAR, I. (1999). "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas". (trad. de M. Iglesias Santos). En IGLESIAS SANTOS, M. (comp.). *Teoría de los polisistemas* (pp. 23-53). Madrid: Arco Libros. (original en inglés, 1997).

- FALCÓ, J. L. (1991). “La poesía: vanguardia o tradición”. *Revista de Occidente*, 122-123, pp. 170-186.
- FEAL, C. (1979). “Un caballo de batalla: el surrealismo en España”. *Bulletin Hispanique*, 81(3/4), pp. 265-279.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J. C. (2003). *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español*. Sevilla: Alfar.
- FERRANDO, B. (2003). *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- FERRARIS, M. (2000). *Nietzsche y el nihilismo*. (trad. de C. del Olmo y C. Rendueles). Madrid: Akal. (original en italiano).
- FISH, S. (1980). *Is there a test in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard College.
- FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (trad. de E. C. Frost). Madrid: Siglo XXI. (original en francés, 1966).
- (1993). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. (trad. de F. Monge). Barcelona: Anagrama. (original en francés, 1973).
- (1996). *De lenguaje y literatura*. (trad. de I. Herrera Barquero, pról. De Á. Gabilondo.). Barcelona: Paidós Ibérica. (original en francés, 1994).
- (1998). *¿Qué es un autor?* Córdoba (Argentina): Litoral, (original en francés, 1969).
- FRAILE VALLES, E. (1991). *Oración a San Francisco Pino*. Valladolid: Cartas del Vidente.
- (2010, 23 de enero). “Bloques de luz”. [en línea] *El norte de Castilla*. Disponible en <http://www.elnortedecastilla.es/20100123/cultura/bloques-20100123.html> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- (2011, 28 de marzo). “Las raíces y el aire”. [en línea] *ABC*. Es. Disponible en <http://www.abc.es/20110327/local-castilla-leon/abci-raices-aire-201103272037.html> [Consulta: 5 de julio de 2012]

- FRIEDRICH, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. (trad. de J. Petit). Barcelona: Seix-Barral. (original en alemán, 1956).
- FRYE, N. (1957). *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- GABILONDO, A. (1999). *Menos que palabras*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989). “El imaginario cultural en la estética de los ‘Novísimos’”. *Ínsula*, 508, pp. 13-15.
- GARCÍA CALERO, J. (1998, 14 de noviembre). “Francisco Pino: ‘Mis poeturas son la poesía misma: un instante efímero y feliz’”. *ABC*, p. 57.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1996, 12 de julio). “Antología esencial”. *ABC Literario*, p. 15.
- GARCÍA LORCA, F. (1931). “Autorretrato”, *DDOOS*, 3, p. 12
 ----- (1994). *Prosa, 2. Epistolario*. Madrid: Akal
 ----- (1997). *Obras completas. Poesía*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA MONTERO, L. (2000). *El sexto día: historia íntima de la poesía española*. Madrid: Debate.
 ----- (2001). *Gigante y extraño. Las rimas de Bécquer*. Barcelona: Tusquets.
- GARCÍA MORENTE, M. (1972). *La filosofía de Henri Bergson*. Madrid: Austral.
- GARCÍA NIETO, J. (1987, 30 de mayo). “Así que”. *ABC Literario*, p. 5.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1973). “Algunas consideraciones sobre la poesía experimental”. *El Urogallo*, 19, pp. 60-65.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. & MILLÁN, F. (ed. y comp.). (2005). *Las palabras en libertad. Antología de la poesía experimental*. Madrid: Visor. (primera edición, 1975)
- GIDDENS, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo*. (trad. de J. L. Arístu). Barcelona: Península. (original en inglés, 1991).
- GIL DE BIEDMA, J. (1980). “El poema guilleniano”. En GIL DE BIEDMA, J. *El pie de la letra*. (pp. 169-176). Barcelona: Crítica.

- (1999). “Prólogo”. En ELIOT, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica*. (trad. y prólogo de J. Gil de Biedma). Barcelona: Tusquets. (original en inglés, 1939).
- GOMRINGER, E. & DÖHL, R. (1968). *Poesía experimental. Estudios y teoría. Letras Textos Imágenes*. Madrid: Instituto Alemán de Madrid y Cooperativa de Producción Artística.
- GONZÁLEZ GARCÍA, M. (comp.).(2003). *Filosofía y cultura*. Madrid: Siglo XXI.
- GOYTISOLO, J. (2012, 31 de marzo). “Belleza sin ley”. [en línea] *El País*. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333029133_288022.html [Consulta: 5 de julio de 2012]
- GREIMAS, A.J. & COURTÈS, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GRUPO μ (2010). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. (trad. de M. Talens Carmona). Madrid: Cátedra. (original en francés, 1992).
- GUELBENZU, J. M. (2000, 6 de marzo). “Francisco Pino”. [en línea] *El País*. Disponible en: http://elpais.com/diario/2000/03/06/cultura/952297205_850215.html [Consulta: 5 de julio de 2012]
- GUERRA-CUNNINGHAM, L. (2006). *La mujer fragmentada. Historia de un signo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- GUILLÉN, C. (1998). *Múltiples moradas: estudios de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- GUILLÉN, J. (1999). *Obra en prosa*. Barcelona: Tusquets.
- GULLÓN, R. (1967). “Esteticismo y Modernismo”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 212-213, pp. 373-377.
- HABERMAS, J. (1989). *El discurso filosófico de la Modernidad*. (trad. de M. Jiménez Redondo). Madrid: Taurus. (original en alemán, 1985).
- HAAS, A. M. (1999). *Visión en azul. Estudios de mística europea*. (trad. de V. Cirlot y A. Vega). Madrid: Siruela. (original en alemán, 1989).

- HARO IBARS, E. (1981). "El surrealismo en España. Un movimiento que nunca existió". *Tiempo de historia*, 83, pp. 114-127.
- HEIDEGGER, M. (1992). *Arte y poesía*. (trad. de S. Ramos). México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (originales en alemán, 1937, 1952).
- HERMANS, H. (2006). "La poética de Francisco Pino. 'Rara avis' en la poesía española". *Neophilologus*, 90(3), pp. 463-489.
- HERNÁNDEZ, M. (1978). "Francisco Pino: razones para una selección", *Poesía: revista ilustrada de información poética*, 1, pp. 57-58.
- (1981). "Prólogo". En PINO, F. *Méquina Dalicada*. (pp. 7-19). Madrid: Hiperión.
- (1982). "Prólogo". En PINO, F. *Vuela pluma y Versos para distraerme* (ed. de M. Hernández). Madrid: Editora Nacional.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. (2009). (trad. de J.J. Sánchez). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta. (original en alemán, 1969).
- HUIDOBRO, V. (1931). *Altazor. Poema*. Madrid-Barcelona-Buenos Aires: Compañía Ibero Americana del Libro.
- (1964). *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig-zag.
- (1989). *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HUIZINGA, J. (2002). *Homo ludens*. (trad. de E. Imaz). Madrid: Alianza. (original en holandés, 1938).
- HURTADO ALBIR, (2011). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- IERARDO, E. (2006, 22 de noviembre). "La continua visibilidad de lo invisible". [en línea]. *antroposmoderno.com* Disponible en: http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1026 [Consulta: 5 de julio de 2012]
- ISER, W. (1987). "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico". (trad. de E. Contreras). En MAYORAL, J. A. (ed.). *Estética de la recepción*. (pp. 215-244). Madrid: Arco Libros. (original en alemán, 1972).
- JAUSS, H.R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. (trad. de Daniel Innerarity). Barcelona: Paidós Ibérica. (original en alemán, 1972).

- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (2007). "Introducción. Paul De Man, el camino de la desesperación". En DE MAN, P. (2007). (ed. y trad. De J. Jiménez Heffernan). *La retórica del Romanticismo*. (pp. 7-101). Madrid: Akal.
- JOSIPOVICI, G. (1971). *The World and the Book. A Study of Modern Fiction*. Standford: Standford University Press.
- JUAN DE LA CRUZ (2003). *Obras completas*. 2 vol. Madrid: Alianza.
- JUAN PABLO II. "Novena estación. Jesús Cae por tercera vez". [en línea]. Disponible en: <http://www.franciscanos.org/oracion/viacruz09.htm> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- KARIGANNIS, S. (2005). *La evasión de Dédalo. Teoría y usos poéticos de la metáfora en Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez y Yorgos Seferis*. [en línea] Granada: Universidad de Granada. Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/15339841.pdf> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- KANDINSKY, V. (1992). *De lo espiritual en el arte*. (trad. de G. Dieterich.). Barcelona: Labor. (original en alemán, 1970).
- KERMODE, F. (2002). *Romantic Image*. Londres-Nueva York: Routhledge.
- KIBEDI VARGA, Á. (2000). "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen". (trad. de C. Loew). En MONEGAL, A. (comp.). *Literatura y pintura*. (pp. 109-135). Madrid: Arco Libros (original en inglés, 1989).
- LACAN, J. (2005). *Escritos*. vol. I, (trad. de T. Segovia). México D. F.: Siglo XXI. (original en francés, 1966).
- LANDA, J. (2002). *Poética*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2009a). "La poética metafísica de Martín Heidegger". En GUERRA TEJADA, R. & YAÑEZ VILLALTA, A. (coord.). *Martin Heidegger. Caminos*. Cuernavaca: UNAM.
- (2009b). "Hermes, señor de la poesía". En LANDA, JOSU. *Tanteos*. (pp. 129-137). México D. F.: UNAM.
- LANGBAUM, R. (1983). "The epiphanic mode in Wordsworth and Modern Literature". *New Literary History*, XVI/2, pp. 335-358.
- LANGER. S. K. (1957). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason*. London: Routhledge & Paul Kegan.

- (1979). *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Scribner & sons.
- LANZ, J.J. (2001). *Introducción al estudio de la generación poética de 1968. (Elementos para la elaboración de un marco histórico crítico en el periodo 1962-1977)*. Tesis doctoral. 6 vol. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [edición electrónica]
- LAPACHERIE, J. G. (1992). “Espacios Gráficos & Teorías de la Escritura”. (trad. de E. Manso Gutiérrez). En AA.VV. *La escritura y su espacio*. (pp. 55-72). Barcelona: PPU. (original en francés).
- LÁZARO CARRETER, F. (1990). *De poética y poetas*. Madrid: Cátedra.
- LECHNER, J. (1975). “La marea ascendente de la poesía social”. En RICO, F. (coord.).(1980). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*. Madrid: Crítica.
- LEÓN, Fr. L. de. (1997). *Poesía*. (ed. de J. F. Alcina). Madrid: Cátedra.
- LLEDÓ, E. (1961). *El concepto “poiesis” en la filosofía griega*. Madrid: CSIC.
- (1998). *Imágenes y palabras: ensayos de humanidades*. Barcelona: Taurus.
- (2002, 3 de agosto). “La voz detrás de las palabras”, [en línea] *El País*. Disponible en <http://www.redlibrodeartista.org/El-libro-de-artista-Dialogo-entre> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- (2008). *Filosofía y lenguaje*. Madrid: Crítica.
- LÓPEZ CASTRO, A. (2005). “La singularidad de Francisco Pino”. En BALCELLS, J. M. (ed.). *Literatura actual en Castilla y León*. (pp. 363-376). Valladolid: Ámbito.
- LÓPEZ DE SANTA MARÍA, P. (2009). “Introducción”. En SCHOPENHAUER, 2009, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación* (trad. de Pilar López de Santa María). (pp. 1-20). Madrid: Trotta. (original en alemán, 1819).
- LÓPEZ GRADOLÍ, A. (2008). *La escritura mirada: una aproximación a la poesía experimental española*. Madrid: Calambur.
- LOTMAN, Y. (1988). *Estructura del texto artístico*. (trad. de Victoriano Imbert). Madrid: Istmo. (original en ruso, 1970).

- LUNA BORGE, J. (1989). "Sobre la generación del setenta o el irresistible encanto de una escuela clásica". *Zurgai, diciembre de 1989*, pp.10-13.
- MAINER, J. C. (1998). "Sobre el canon de la literatura española en el siglo XX". En SULLÁ, E. (comp.). *El canon literario*. (pp. 271-299). Madrid: Arco Libros.
- MALKIEL, Y. (1993). *La configuración de las letras como mensaje propio*. (trad. de J.R. Lodaes). Madrid: Visor.
- MARCUSE, H. (1993). *El hombre unidimensional*. (trad. de A. Elorza). Barcelona: Planeta-De Agostini. (original en alemán, 1954).
- MARÍ, A. (comp.).(1998). *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets.
- MARKIEWICZ, H. (2000). "‘Ut pictura poesis’: historia del topos y del problema". (trad. de F. Presa González). En MONEGAL, A. (comp.). *Literatura y pintura*. (pp. 25-50). Madrid: Arco Libros. (original en polaco, 1996).
- MARATA LAVIÑA, J. (2008). "El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen". [en línea]. Disponible en <http://www.redlibrodeartista.org/El-libro-de-artista-Dialogo-entre> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- MARIGÓMEZ, L. M. (1990). En la cueva. *Un ángel más*, 9, pp. 19-21.
 ----- (1999). "Las raíces y el aire (Entre Francisco Pino y Rosa Chacel)". En AA.VV. *La soledad de un mundo*. Béjar: If ediciones.
- MALLARMÉ, S. (2003). *Antología*. Madrid: Visor Libros.
- MARCO, J. (2001). "Surrealismo y surrealismos en España". En PONT, J. (ed.). *Surrealismo y literatura en España*. (pp. 34-40). Lleida: Universitat de Lleida.
- MARTÍN ABRIL, F.J. (1957, 31 de enero). "Vida de poeta". *La vanguardia*. p. 5.
 ----- (1965, 30 de octubre). "La casa del poeta". *La vanguardia*, p. 11.
- MARTÍN GARZO, G. (1990). "La vida dormida". *Un ángel más*, 9, pp. 27-31.
 ----- (1997, 17 de febrero). "Andar sobre las aguas", *ABC*, p. 1.
 ----- (2000, 27 de mayo). "Lo que pasa con un pájaro". *ABC Cultural*. p. 17.
- MARTÍN ORTEGA, E. (2006). "El cuerpo rescatado". *Siglo XXI: literatura y cultura españolas. Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 6, pp. 233-252.

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (1993): *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León: Universidad de León.
- MATEO GAMBARTE, E. (1996). “El espejismo de la generación de 1936”. En MATEO GAMBARTE, E. *El concepto de generación literaria*. (pp. 179-186). Madrid: Síntesis.
- MAYORAL, J. A. (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- MCLUHAN, M. (1998). *La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*. (trad. de J. Novella). Barcelona: Galaxia Gutenberg. (original en inglés, 1962).
- MEIZOZ, J. (2007). “Postura e campo letterario”. (trad. al italiano de Anna Baldini). *Alegoría*, 56, pp. 128-137. (original en francés, 2007).
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2004). *Poesía '68*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2008). *La destrucción de la forma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MIGNOLO, W. (1982). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, 118-119, pp. 131-148.
- MILLÁN, F. (1998). *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Madrid: Árdora.
- (2009). *Escrito está. Poesía experimental en España*. Valladolid: Artium.
- MOLINA, C. A. (1990). *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*. Madrid: Endymion.
- (2005). *En honor de Hermes*. Madrid: Huerga & Fierro.
- MONÉGAL, A. (1991). “La ‘poesía nueva’ de 1929: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista”. *Anales de literatura española contemporánea*, 16 (1/2), pp. 55-72.
- (comp.). (1999). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.
- MONTANER, J. (1957, 27 de enero). “Concesión de los premios Ciudad de Barcelona”, *ABC*, p. 55.
- MORALES, A. (1993). “Breve esbozo para situar a Vicente Huidobro”. [en línea]. Disponible en:

http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayo_andres_morales.htm [Consulta: 5 de julio de 2012]

MOZOS, S. de los (1982). "Contemplación de 'Solar'". En PINO, F. *Solar* (pp. 7-12). Valladolid: Institución Cultural Simancas.

MURIEL DURÁN, F. (2000). *La poesía visual en España*. Salamanca: Almar.

----- (2001). *La poesía gráfica de Eduardo Scala*. [en línea] Córdoba: Universidad de Córdoba. Disponible en: <http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/419/13079803.pdf?sequence=1> [Consulta: 5 de julio de 2012]

----- (2009). "La neovanguardia poética en España". [en línea] *Revista Laboratorio, 0*. Disponible en: <http://www.revistalaboratorio.CI/2009/04/1a-neovanguardia-poetica-en-espana/> [Consulta: 5 de julio de 2012]

NAVARRO TOMÁS, T. (1944). *Manual de entonación española*. Nueva York: Hispanic Institute of the United States.

NIETZSCHE, F. (2002). *El ocaso de los ídolos. ¿?: Proyecto Espartaco*. [en línea]. Disponible en:

http://www.hostos.edu/downloads/biblioteca/libro_el_ocaso_de_los_idolos.pdf [Consulta: 5 de julio de 2012]

----- *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. [en línea].

Disponible en: <http://www.Lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.Pdf> [Consulta: 5 de julio de 2012]

OOMEN, U. (1999). "Sobre algunos elementos de la creación poética". (trad. de F. Alba y J. A. Mayoral). En MAYORAL, J. A. (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 137-150). Madrid: Arco Libros. (original en inglés, 1975).

ORTEGA, C. (1997). *Lo excelso y lo raro: ensayos de poesía y pensamiento*. Madrid: Endymion.

ORTEGA, E. (1990). "Retrato del poeta leyendo". *Un ángel más, 9*. pp. 35-36.

----- (1999). "La palabra en su furia". *El signo del gorrión, 17*, pp. 45-54.

----- (2002a). "Introducción". En PINO, F. (2002). *Siempre y nunca*. (pp. 15-131). Madrid: Cátedra.

- (2002b, 1º de junio). “El poeta en su jaula” [en línea] *El País*. Disponible en: http://elpais.com/diario/2002/06/01/babelia/1022888351_850215.html [Consulta: 5 de julio de 2012]
- (2002c, 23 de octubre). “Quedarse sin huellas”. *ABC*, p. 52.
- (2010). “Esta calamidad, esta hermosura”. En PINO, F. *Calamidad hermosa (Antología)*. Palencia: Cálamo.
- ORTEGA, E. & MARTÍN GARZO, G. (1986). “Francisco Pino: El limbo de las haches”. En AA.VV. *Literatura con temporánea en Castilla y León*. (pp. 178-183). León: Junta de Castilla y León.
- ORTEGA CANTERO, N. (2009). “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”. *Boletín de la A. G. E.*, 51, pp. 25-49.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1924). “Las dos grandes metáforas”. En ORTEGA Y GASSET, J. (1963). *Obras completas*, vol. II. (pp. 387-402). Madrid: Revista de Occidente.
- (1914). “Ensayo de estética a manera de prólogo”. En ORTEGA Y GASSET, J. (1964), *Obras completas*, vol. VI. (pp. 247-264). Madrid: Revista de Occidente.
- (1906). “Pedagogía del paisaje”. En ORTEGA Y GASSET, J. (1966). *Obras completas*, vol. I. (pp. 53-58). Madrid: Revista de Occidente.
- (1927). “Góngora (1627-1927)”. En ORTEGA Y GASSET, J. (1966). *Obras completas*, vol. III. (pp. 580-587). Madrid: Revista de Occidente.
- (1932). “Mallarmé”. En ORTEGA Y GASSET, J. (1966). *Obras completas*, vol. IV. (pp. 481-483). Madrid: Revista de Occidente.
- (1969). *La deshumanización del arte (y otros ensayos de estética)*. (introd. de Valeriano Bozal). Madrid: Austral.
- PARRA, J. D. (2001). *Cirlot. El poeta y sus símbolos*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- PASINI, R. (2004). *L'informale. Stati Uniti Europa Italia*. Boloña: CLUEB

- PAZ, O. *El arco y la lira* [en línea]. Disponible en:
<http://pedablogia.files.wordpress.com/2011/03/paz-octavio-el-arco-y-la-lira.pdf>
 [Consulta: 5 de julio de 2012]
- (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral.
- *La casa de la presencia. Obras completas en prosa*. Vol. I. [en línea]. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/17866249/Paz-Octavio-Obras-Completas-1-La-Casa-de-La-Presencia> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- PARAÍSO, I. (1990). *La literatura en Valladolid en el siglo XX. (1939-1989)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros.
- (2001). *Las voces de psique*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de publicaciones.
- PARCERISAS, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España (1964-1980)*. Madrid: Akal.
- PEDRÓS, R. (1972, 26 de septiembre). “Espaldarazo en Alemania”, *ABC*, p. 87
- PEÑALVER, P. (1997). *La mística española (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Akal.
- PEREIRA ROMERO, T. (1993). *Silencio y poesía. La obra de Yves Bonnefoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- PIEDRA, A. (1986). “Francisco Pino, una poética insatisfecha”. En: En AA.VV. *Literatura con temporánea en Castilla y León*. (pp.168-177). León: Junta de Castilla y León.
- (1990). “Introducción”. En PINO, F. *Distinto y junto*. vol. I, (pp. 7-41). Valladolid: Consejería de Cultura.
- (1991, 28 de octubre). “Francisco Pino: ‘La poesía está invertida porque busca premios o crear circulitos’”. *ABC*. p. 57.
- (1995). “Prólogo y notas”. En PINO, F. *SIYNO SINO. Poesía ciertamente ciertamente*, vol. I. (pp. 7-29). Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- (1996). “El idioma del alma”. *Ínsula*, 592, pp. 34-36.

- (1998). *La tensión poética en Francisco Pino*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- (2010a). “Prólogo”. En PINO, F. *Distinto y junto*, vol. I, (pp. 9-23). Valladolid: Ámbito.
- (2010b, 1º de febrero). “Francisco Pino, perfil a vuela pluma”. [en línea]. ABC. Disponible en: <http://www.abc.es/20100201/nacional-castilla-leon/francisco-pino-perfil-vuela-201002011936.html> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- PINO, F. (1928a). “Clichés de vicisitudes. I. Día de Viento”. *Meseta*, 1, p. 2.
- (1928b). “Blanca Nieves (Romance de niños)”. *Meseta*, 3, p. 2.
- (1928c). “Poema”. *Meseta*, 5, p. 3.
- (1980). “Prólogo”. En ALEJO, J. *El aroma del viento*. Madrid: Ayuso.
- (1986). *En no importa qué idioma*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- (1990a). *Distinto y junto. Obras completas*. 3 vol. Valladolid: Consejería de Cultura.
- (1990b). “El premio en su fiel”, *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 33, pp. 21-28.
- (1994). *a e i o u*. Valladolid: El Gato Gris.
- (1995). *Siyno Sino*. 3 vol. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- (1995, 1º de octubre). “De lo efímero”. *ABC Cultural*, 200, p. 27.
- (1997). *Traducción infiel de El cuervo de Edgar A. Poe*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- (1998). *Del sentimiento de academia en los poetas*. Valladolid: Academia Castellano-leonesa de la poesía.
- (2002). *Siempre y nunca. Antología*. Madrid: Cátedra.
- (2010a). *Distinto y junto. Obra completa*. 9 vol. Valladolid: Ámbito.
- (2010b). *Calamidad hermosa (Antología)*. Palencia: Cálamo.
- PIZARRO, A. (1969). “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes”. [en línea]. *Mapocho*, V (18). Disponible en:

http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_ana_pizarro.htm [Consulta: 5 de julio de 2012]

PLATÓN. (1983). *Diálogos II. Gorgias, Menexeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Madrid: Gredos.

----- (1988). *Diálogos III: Fedón, El Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.

----- (1998). *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Madrid: Gredos.

POSNER, R. (1999). “Comunicación poética frente a lenguaje literario o la falacia lingüística de la poética”. (trad. de F. Alba y J. A. Mayoral). En MAYORAL, J. A. (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 125-136). Madrid: Arco Libros. (original en francés, 1976).

POZZI, G. (1981). *La parola dipinta*. Milano: Adelphi.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1995). “Lotman y el canon literario”. En SULLÁ, E. (comp.). *El canon literario*. (pp. 223-236). Madrid: Arco Libros.

----- (2009). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

POZUELO YVANCOS, J. M. & ARADA SÁNCHEZ, R. M. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.

PRAT, I. (1982). “La página negra. Notas para el final de una década”. *Poesía. Revista cultural de información poética*, 15, pp. 115-122.

PRIETO DE PAULA, A. L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.

QUINTANA, E. (1989). “Apuntes sobre novísimos y postnovísimos”. *Zurgai, diciembre de 1989*, pp. 134-136.

RAYMOND, M. (1983). *De Baudelaire al surrealismo*. (trad. de J.J. Domenchina). México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (original en francés, 1933).

REVERDY, P. (1968). *Il guanto di crine (Appunti)*. (trad. al italiano de François Livi). Milán: Ares. (original en francés).

----- (2006). *Fuentes del viento*. (trad. de G. F. Rojano). Salamanca: La Poesía, señor Hidalgo.

- RICO, F. (coord.).(2001). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939*. Madrid: Crítica.
- RICOEUR, P. (1988). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. (trad. de M. Prelooker, L. Adúriz, A. Fornari, M. T. Lavalle y J. C. Gorlier). Buenos Aires: Prometeo Libros. (original en francés).
- (2001). *La metáfora viva*. (trad. de A. Neira). Madrid: Ediciones Cristiandad. (original en francés, 1975).
- ROMERO DE SOLÍS, D. (2000). *Enoc. Sobre las raíces filosóficas de la poesía contemporánea*. Madrid: Akal.
- ROZAS, J. M. (1986). “Poesía de renovación y experimentación”. En AA.VV. *Literatura con temporánea en Castilla y León*. León: Junta de Castilla y León.
- RUBIO, F. (1983). “Juan Ramón Jiménez en la poesía española de posguerra”. En AA.VV. *Separata de Actas del Congreso de Juan Ramón Jiménez*, vol. II (pp. 515-522). Huelva: Diputación provincial.
- RUBIO, F. & FALCÓ, J. L: (1981). *Poesía española contemporánea*. Barcelona: Alhambra.
- RUIZ, E. (1992). *Hacia una semiología de la escritura*. Madrid: Fundación Germán Ruipérez.
- SACERIO-GARÍ, E. (1984). “El despertar de la forma en la poesía concreta”. *Revista Iberoamericana – Universidad de Pittsburg*, 50, pp. 165-174.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1998). “Mallarmé y el saber de la nada”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 571, pp. 57-76.
- SÁNCHEZ TORRE, L. (1989). “Metapoesía y conocimiento: La práctica novísima.” *Zurgai, diciembre de 1989*, pp. 24-29.
- SARMIENTO, J. A. (ed. e introd.). (1986). *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*. Madrid: Hiperión.
- (ed. y comp.).(1990). *La otra escritura: la poesía experimental española 1960-1973*. Ciudad Real: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SAVATER, F. (1982). *Nietzsche*. Barcelona: Barcanova.

- SCHAEFFER, J. M. (1999). “Romanticismo y lenguaje poético”. (trad. de A. Abuín González). En CABO ASEGUNOLAZA (comp.). *Teorías sobre la lírica*. (pp. 57-83). Madrid: Arco Libros. (original en francés, 1980).
- SCHOPENHAUER, 2009, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación* (trad. de Pilar López de Santa María). Madrid: Trotta. (original en alemán, 1819)
- SCIACCÀ, M. F. (1963). *Come si vince a Waterloo*. Milán: Marzorati.
- SENABRE, R. (1978). “La escondida senda de Fray Luis”. En SENABRE, R. *Tres estudios sobre Fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca. pp. 5-36.
- SEPÚLVEDA PULVIRENTI, E. (1988). *Los límites del lenguaje. Un acercamiento a la poética del silencio en la poesía contemporánea*. Michigan: UMI. Dissertation Information Service.
- SHKLOVSKI, V. (1917). “El arte como artificio”. En TODOROV, T. (comp.). (1965). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (pp. 55-70). (trad. de A.M. Nethol). Madrid: Siglo XXI. (originales en ruso).
- SILENCIO SE LEE (Productor). (2010, 21 de abril). *Hablando con... Francisco Pino. Centenario de su nacimiento – 01* [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=B5gOh7rRhYY&feature=relmfu> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- (Productor). (2010, 22 de abril). *Hablando con... Francisco Pino. Centenario de su nacimiento – 02* [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=15Gf72qowKY&feature=relmfu> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- SILES, J. (2011). “Figurativismo conceptual y abstracción irracionalista: *Espadas como labios* o el heterodoxo surrealismo de Vicente Aleixandre”. En ARLANDIS, S. & GARCÍA, M. A. *Olvidar es morir. Nuevos encuentros con Vicente Aleixandre*. (pp. 61-80). Valencia: Universidad de Valencia.
- SILVA SANTISTEBAN, R. (ed.). (1993). *La música de la humanidad. Antología poética del Romanticismo Inglés*. (trad. de R. Silva Santisteban). Barcelona: Tusquets. (originales en inglés).

- SIMMEL, G. (2006). *Problemas fundamentales de la filosofía*. (trad. de S. Molinari y E. Schulzen). Sevilla: Espuela de Plata. (original en alemán, 1892).
- SLOTERDIJK, P. (2003). *Esferas I*. (trad. de I. Reguera.). Madrid: Siruela. (original en alemán, 1998).
- SONTAG, S. (2005). *Estilos radicales*. (trad. de E. Goligorsky). Madrid: Punto de Lectura. (original en inglés, 1969).
- SORIA OLMEDO, A. (1981). "Relaciones entre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el vanguardismo español: algunas notas (1909-1931)", *1616*, 4, pp. 93-103.
- SPATOLA, A. (2010). *Appunti*. [en línea] Poesía 2.0. Disponible en: [http://issuu.com/poesia2.0/docs/appunti - adriano spatola](http://issuu.com/poesia2.0/docs/appunti_-_adriano_spatola) [Consulta: 5 de julio de 2012]
- STEINER, G. (1980). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y de la traducción*. (trad. de A. Castañón). México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (original en inglés, 1975).
- (1997). *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. (trad. de M. Gutiérrez y E. Castejón). Madrid: Siruela. (originales en inglés, 1978-1995).
- (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. (trad. de M. Ultorio). Barcelona: Gedisa. (original en inglés, 1966).
- STEINER, W. (2000). "La analogía entre la pintura y la literatura". (trad. de A. Romero). En MONEGAL, A. (comp.). *Literatura y pintura*. (pp. 25-50). Madrid: Arco Libros. (original en inglés, 1982).
- STIERLE, K. H. (1999). "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin". (Trad. de C. Naupert). CABO ASEGUILAZA, F. (comp.). *Teorías sobre la lírica*. (pp. 203-268). Madrid: Arco Libros. (original en alemán, 1997).
- SUANCES MARCOS, M. (2003). "El irracionalismo: la razón bajo sospecha". En GONZÁLEZ GARCÍA, M. (comp.). *Filosofía y cultura*. (pp. 337-384). Madrid: Siglo XXI.
- SUCRE, G. (1985). *La máscara, la transparencia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- SULLÁ, E. (comp.).(1998). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros.

- SUÑÉN, J. C. (1990). Pino. *Un ángel más*, 9, pp. 23-25.
- TANARRO, A. (2011, 3 de julio). “Vanguardia poética entre las ruinas”. [en línea] *El Norte de Castilla*. Disponible en: <http://www.elnortedecastilla.es/v/20110703/cultura/vanguardia-poetica-entre-ruinas-20110703.html> [Consulta: 5 de julio de 2012]
- TANNENBAUM, B. (1982). “El medio es solo una parte pero una parte importantísima del mensaje”. En COLEMAN, C. (ed.). *Libros de artista*. (pp. 18-24). Madrid: Ministerio de Cultura.
- TAYLOR, Ch. (2010). *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna*. (trad. de A. Lizón). Barcelona: Paidós Ibérica. (original en inglés, 1989).
- (2011). *Il disagio della Modernità*. (trad. al italiano de G. Ferrara degli Uberti). Roma: Laterza. (original en inglés, 1992).
- TEILLER, J. (1963). “Actualidad de Vicente Huidobro”. [en línea]. *Boletín de la Universidad de Chile*, 41, pp. 64-72. Disponible en: http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_jorge_teillier.htm [Consulta: 5 de julio de 2012]
- THOMPSON, C. P. (2002). *Canciones en la noche. Estudios sobre San Juan de la Cruz*. (trad. de M. Balcells). Madrid: Trotta. (original en inglés, 2002).
- TODOROV, T. (comp.). (1965). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (trad. de A.M. Nethol). Madrid: Siglo XXI. (originales en ruso).
- TRAPIELLO, A. (1991, 2 de febrero). “Distinto y junto”. *ABC Literario*, p. V.
- TRENAS, P. (1976, 14 de octubre). “Luis Jiménez Martos y el aula de poesía del Ateneo”. *ABC*, p. 40.
- UMBRAL, F. (1996). *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- UNDERHILL, E. (2006). *La mística*. (trad. de C. Martín Ramírez). Madrid: Trotta. (original en inglés, 1911).
- VAILLANT, A. (2011). “Entre persona y personaje. El dilema del autor moderno”. (trad. de Juan Manuel Zapata). *Lingüística y literatura*, 60, pp. 19-33 (original en francés, 1996).

- VALCÁRCEL, E. (1995). “Vicente Huidobro y el creacionismo en España”. En VALCÁRCEL, E. (ed.). *Huidobro. Homenaje (1893-1993)*. (pp. 11-49). A Coruña: Universidade.
- VALENTE, J. A. (2010). *Ensayos. Obras completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALERY, P. (2009). *Teoría poética y estética*. (trad. de C. Santos). Madrid: Antonio Machado Libros. (original en francés, 1957).
- VALESIO, P. (1980). *Novantiqua. Rethorics as Contemporary Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- VENUTI, L. (1999). *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. (trad. al italiano de M. Guglielmi). Roma: Armando Editore. (original en inglés, 1995).
- VILLALVA MESTRE, M. (2001). *Método de análisis de poesía visual y su aplicación a los 15 poemas fotografiados de Francisco Pino*. Tesina de DEA de la Universidad de Valladolid. Inédita.
- VILAR, G. (1999). “Theodor W. Adorno: una estética negativa”. En BOZAL, V. (comp.). *Historia de las ideas estéticas*, vol. II (pp. 208-212). Madrid: La balsa de la Medusa.
- VILLAR, A. del (1973). “La poesía experimental española”. *Arbor*, 330, pp. 43-64.
- (1980). “Gerardo Diego. Poeta creacionista”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, pp. 152-169.
- WIGGS, W. (comp.). (1999). *Moments of Moment. Aspects of Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta: Rodophi.
- WILLIAMS, R. (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. (trad. de H. Pons). Buenos Aires: Manantial. (original en inglés, 1989).
- WITTGENSTEIN, L. (2007). *Tractatus logico-philosophicus*. (trad. de L. M. Valdés Villanueva). Madrid: Tecnos. (original en alemán, 1921).
- (2008). *Investigaciones filosóficas*. (trad. de A. García Suárez y U. Moulines). Madrid: Crítica. (original en alemán, 1953).

ZAMBRANO, M. (1986). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix-Barral.

ZAPATA, J. M. (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y literatura*, 60, pp. 33-58.