

EL CUERPO RESCATADO.
ANÁLISIS DE LAS RELACIONES ENTRE
LA PALABRA Y LA IMAGEN EN LA ÚLTIMA
POESÍA VISUAL DE FRANCISCO PINO

Elisa Martín Ortega
Universidad Pompeu Fabra

Las relaciones entre la palabra y la imagen –entre la literatura y las artes visuales–, tal como se han concebido y analizado tradicionalmente, estallan en la obra poética de Francisco Pino (Valladolid, 1910-2002). Ambas se insertan dentro de un conjunto total, tan profundo y heterogéneo como la propia vida, en el que conviven el verso, el dibujo, la grafía, el agujero, la textura, el silencio, el color y el ritmo. El poeta echa mano de todos los elementos que se encuentran a su alcance para traducir una gracia inexplicable y sorprendente:

Yo creo que la poesía existe por un lado y el poema escrito por otro. La poesía es un tocamiento repentino que aparece en ti: ves el poema que vas a hacer, como un rayo intensísimo de sol que te ciega. Luego le tienes que dar forma, reducir a poema, traducir a poema. Al traducirlo estás realizando un trabajo dentro de la preceptiva, incluso cuando escribes un poema sálmico, sin preceptiva aparente. Lo insertas en un sistema, lo traduces a cántico. Pero lo fantástico sigue siendo lo desconocido, lo que tú mismo desconoces de ti, eso es lo inspirado, no lo que has escrito, sino lo que te deslumbró. (Ortega, “La palabra en su furia” 48-9)

Esta traducción de lo revelador, de lo inefable, se realiza con diversos lenguajes, todos ellos sujetos a determinadas leyes convencionales: la gramática, la composición, el cromatismo, la armonía. Son códigos dados de antemano, con una tradición y unas expectativas ya labradas que la poesía de Pino, en su voluntad integradora, intenta romper y aprovechar a cada paso.

La historia de la relación entre las artes representa, desde la écfrasis a la poesía visual, el más serio intento de exploración de los límites de cada una de ellas. Allí donde la palabra colinda con la pintura, el dibujo o el cine, intenta

asemejarse a la imagen o emular su poder, la mirada se dirige, al final, hacia ella misma: es cuestionamiento puro, comparación o ayuda que deja al descubierto las carencias o virtudes de cada arte, que las enfrenta al abismo de su blanco o su silencio.

En la Antigüedad clásica se establecieron dos tópicos fundamentales acerca de las relaciones entre la poesía y la pintura. El primero de ellos es una sentencia atribuida por Plutarco a Simónides de Ceos, en la que se afirma que la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura que habla” (ver Steiner). En esta comparación la poesía tiene todas las de ganar. Se le atribuye la misma capacidad de representación, de mimesis, que a la pintura, y a la vez se le concede voz, le es otorgada la palabra. La pintura, sin embargo, aunque participa plenamente de ese elemento estético y “poético” que late en la naturaleza, se define precisamente por su mudez, por una carencia de raíz. Esto explica por qué Leonardo, defendiendo su propia actividad artística, criticó con dureza la sentencia de Simónides, aduciendo que a la poesía, en semejante orden de cosas, debería llamársele “pintura ciega”, y que el sentido de la vista era el más elevado. “Afirma además que la pintura no necesita usar palabras, porque habla ya en el lenguaje de las cosas, un lenguaje conocido por todos y más inmediato de lo que cualquiera podría ser” (Steiner 33), en clara alusión a la motivación y la universalidad de la imagen frente a la conocida arbitrariedad del signo lingüístico.

El segundo *locus classicus* es la frase de Horacio *ut pictura poesis* (como la pintura, así la poesía). La relación de analogía, al igual que la primacía de lo visual, aparecen aquí concentradas. La evocación de imágenes sería el motivo central de todas las artes, por lo que la pretensión de que la poesía es “pintura que habla” constituiría la máxima aspiración de ésta.

Más allá de las limitaciones que laten en dichos planteamientos, el problema evocado toca el corazón de la obra de Francisco Pino. La novedad y el juego proceden del sentido renovado que se asigna a los conceptos fundamentales. “Poesía”, en las sentencias clásicas, se aplica al arte verbal, a algo muy similar a lo que hoy conocemos por literatura. Sin embargo, Pino concibe la “poesía” como un enigma que late en cada ser, vivo o interte; le otorga un carácter mucho más difuso, de resplandor o simiente.

En su obra, las fronteras entre palabra e imagen, entre lo visual y lo auditivo, se difuminan por completo. Éste es, en realidad, su último propósito. Y aunque no se trate de una idea original en sí misma –otros muchos creadores han coincidido en definir a la poesía como una cualidad inherente al mundo, o en identificarla con determinados momentos de inspiración y asombro, que pueden ser después captados o “traducidos” por pintores, escritores o músicos– la singularidad proviene del carácter absolutamente central de esta concepción en la poética de Pino, y de su reflejo consciente, constante e insustituible en el conjunto de sus composiciones.

El pensamiento acerca de la poesía y su relación con la palabra, el mundo y las artes impregna su obra de raíz. Pino huye del ejercicio crítico—incluso de las entrevistas y las explicaciones, de las que aquí nos serviremos ampliamente, pero que no concedió hacer hasta su última vejez— precisamente porque su poesía es la manifestación pura de ese concepto total y unificador del arte y de la vida. Sus búsquedas creativas, que lo han situado en la vanguardia más extrema de la poesía española, responden a una razón profunda; la conjunción entre lo lingüístico y lo visual alcanza en él una de sus más altas cotas de conciencia, sentido y fusión íntima:

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, “La palabra en su furia” 46)

En esa pasión por aunar, por recoger, la palabra adquiere un nuevo significado. Deja de ser un mero signo lingüístico convencional y codificado, recogido en los diccionarios, y lucha por ser devuelta a la vida, en forma de voz o silencio, mancha, canto o espacio vacío. Continúa Pino:

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, “La palabra en su furia” 49)

La creación de esas “palabras propias”, que sobrepasan el ámbito del lenguaje humano, llevan al poeta a inmiscuirse en cualquier territorio. Pero no lo hace en un intento de convertirse en pintor, músico o arquitecto, sino desde la coherencia de su propia labor. La palabra, en última instancia, habita en la naturaleza. Es la noche estrellada, en una de las metáforas más utilizadas por Francisco Pino. Su traducción artística tiene lugar en la interioridad del poeta: un ser que es puro presente y se maravilla ante su prodigioso “estar en el mundo”; cuando ya no existen fronteras ni códigos, sólo el asombro de los cinco sentidos: “El asunto es meterse, porque la poesía es vida. Lo grande del poeta es que cuando se manifiesta reproduce su sensación ante la realidad, no la realidad misma. Nos remite a un estado, nos traslada.” (Ortega, “La palabra en su furia” 48)

Francisco Pino, siguiendo los principios expuestos anteriormente, concebía su obra como un conjunto unitario, a pesar de su profunda heterogeneidad. Cuando, en los años noventa, aparecieron sus Obras completas—en edición de Antonio Piedra—, el material fue reunido en dos volúmenes: *Distinto y junto: poesía completa y SIYNO SINO. Poesía visual*. Esta división responde, además

de a criterios literarios –pues pareciera que sus versos y su poesía visual constituyeran caminos distintos, aunque paralelos–, a la necesidad editorial de reproducir en volúmenes separados la extrema complejidad de la poesía visual de Pino: agujeros, texturas, colores, transparencias, etc. Cada uno de los libros de poesía experimental constituye un objeto en sí mismo, en el que hasta los más mínimos detalles fueron cuidados por el autor en ediciones minoritarias –con tiradas de alrededor de 500 ejemplares– y absolutamente controladas por él.

La mayor parte de estos libros se publicaron en los años 70 en la imprenta Ambrosio Rodríguez de Valladolid. Más de veinte años más tarde, y tan sólo dos antes de su muerte, Francisco Pino volvió a crear una obra en la línea de sus libros de agujeros, impresa, de nuevo, en Ambrosio Rodríguez: *Tejas: lugar de Dios. Poema*. Y, por primera vez, ya al final de su vida, un libro de poesía visual tuvo su correlato en uno de versos: *Tejas: lugar de Dios. Obertura*, que vio la luz el mismo año.

Los caminos se unen: cada uno aporta lo que es suyo y abre espacios. El conjunto, con su peculiar singularidad, se convierte en un medio privilegiado para estudiar las relaciones entre el verso y la poesía visual en la obra de Francisco Pino. El propio autor escoge la senda. Desde el mismo título ofrece las claves del valor y el sentido de la palabra, la imagen, el silencio y el vacío.

I. OBERTURA Y POEMA: “YO NO DOY, CANTO.”

La relación entre los dos libros que componen la obra *Tejas: lugar de Dios* es la misma que se puede adivinar entre una *obertura* y un *poema*. El Diccionario de la Real Academia define a la primera como una “pieza de música instrumental con que se da principio a una ópera, oratorio u otra composición lírica”. Es decir, el preludeo, sin palabras, de una obra cantada; aquel que actúa como anuncio, y crea la atmósfera y la atención propicias para el desarrollo del canto o poema. *Tejas: lugar de Dios. Obertura* se inicia con una sección titulada “Poética” en la que puede leerse: “Yo no doy, canto” (13), frase acompañada de su traducción visual (ver la imagen reproducida más adelante), donde aparecen aunados el verso y el canto de los pájaros, la voz humana, melodiosa, y las curvas de la palabra escrita.

Se establece un orden, una secuencia entre los dos libros: el primero sería una obertura que daría paso, después, al poema; prepararía su camino, abriría la vereda. Sin embargo, un hecho llama inmediatamente la atención y altera los esquemas. En ambos están presentes la imagen y la palabra, pero es *Obertura* el que responde con más claridad al concepto de un libro de versos. En *Poema* sólo aparecen algunas palabras que acompañan al conjunto de agujeros, colores, papeles y transparencias, y que son absolutamente dependientes de ellos. De *Obertura* se pueden extraer “poemas”, en el sentido más tradicional del tér-

mino, pero no así de *Poema*. La resolución de esta aparente paradoja pasa por la comprensión de la poética de Francisco Pino: una poética que se confunde con el más esencial y soterrado camino de la vida. Esperanza Ortega explica, al inicio de una entrevista con motivo de la publicación de estos libros:

Tejas: lugar de Dios. Obertura es un libro de versos en los que canta a la alegre y sencilla belleza de todo lo creado y *Tejas: lugar de Dios. Poema* es un libro objeto, de poesía experimental, en el que al lado de la palabra escrita aparecen otros lenguajes. Los colores, los agujeros troquelados, las distintas texturas del papel... contribuyen a crear un poema que puede ser leído, tocado y contemplado. Ambos libros tienen por protagonistas a los pájaros. (Ortega, “¿Cómo voy a arrepentirme de haber sido feliz?”)

El canto, que estaba ausente de las oberturas musicales, es el punto de partida (y también de llegada) de esta obra. El inicio de una ópera, sólo instrumental, se relaciona aquí con la palabra escrita. *Tejas: lugar de Dios. Obertura* se divide en veinte secciones numeradas: catorce poemas y seis “poeturas”, un concepto acuñado por Francisco Pino. Él lo define del siguiente modo:

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, “La palabra en su furia” 46)

La poetura equivale a un poema, y en ella conviven la imagen y la palabra escrita, caligrafiada. Se asemeja, en este sentido, a la pintura de vanguardia, que en múltiples ocasiones hace uso de la escritura en los cuadros —sólo habría que recordar ciertas composiciones de Joan Miró—, pero a la vez se realiza en materiales perecederos, como el papel, y utiliza para dibujar la tinta. Lleva pues, impresa, la marca de su efimeridad, y su pertenencia al mundo del libro y la escritura.

La línea de la voz y de los trazos se mueve en la hoja en blanco: son los versos y las rayas de las poeturas, que vivas, confusas, ambiguas y sorprendentes, devuelven al movimiento de los pájaros:

¡Pajaritos de Dios!
 ¡Los únicos que estáis! ¡Que sois felices!
 [...]
 ¡Cuerpecillos dichosos!
 ¡Oh costas del azul! ¡Dibujantes del aire!
 ¡Dibujados por él! (*Tejas: lugar de Dios. Obertura* 17).

El aire y el dibujo, la palabra y la cosa sólo pueden ser aunados por el movimiento del pájaro: cuerpo que se encuentra entre dos mundos, que produce el canto. El pájaro constituye el mayor de los misterios: conocemos sus

trinos pero, tras ellos, ¿qué se esconde? Quizá la obertura sea ese sonido fascinante que sin embargo esconde lo incommunicable: el silencio del vuelo, la verdad de lo que significa ese vivir en las alturas.

Las poeturas, uno de los principales hallazgos de Pino, tienen la peculiaridad de mezclar el dibujo y la grafía siguiendo un esquema que se asemeja al de los caligramas. Serían, en cierto modo, caligramas deshechos, según los razonamientos expuestos por Michel Foucault en *Esto no es una pipa*. El caligrama muestra y designa, imita y significa. Se caracteriza por la yuxtaposición de la imagen y la palabra: es una reduplicación en la que la atención dirigida hacia cada uno de los elementos elimina al otro (la lectura del texto difumina la imagen, la percepción del dibujo obvia el texto).

En las poeturas también suele estar presente la tautología, pero sus elementos –el dibujo y el texto– han sido ligeramente separados (no por un claro espacio en blanco, como en el caso del cuadro de Magritte, pero sí por la existencia de trazos diferentes). Al lado de muchas formas dibujadas aparecen escritas las palabras que las nombran. En el caso de la poetura 6: “Nubes, noche, Dios sobre tejas” (*Tejas: lugar de Dios. Obertura 27*. Imagen reproducida más adelante), las grafías nombran a las nubes, representadas, y al aire, elemento invisible, mientras sus letras, desperdigadas, se integran en un conjunto que parece marcado por el incesante vaivén del vuelo de los pájaros. El problema de la mimesis –raíz de la cuestión de la relación entre las artes– es planteado de forma consciente. Los dos lenguajes, aunque aparentemente duplicados, se hacen necesarios. Frente a quienes defienden la superioridad de la palabra por su carácter abstracto y discursivo se destaca el poder de la imagen para captar un instante: pues la poesía está hecha, para Pino, de momentos efímeros que se intentan apresar. Sin embargo, la advertencia afecta también a quienes resaltan el carácter universal y motivado de la imagen: la palabra tiene un inmenso poder evocador de lo invisible; sirve, en esta poetura, para llamar la atención sobre aquello que, aun estando presente, pasaría desapercibido a todas luces: el aire, el espacio vacío sin el que ninguna escena, plástica o lingüística, sería representable.

La poetura, tal como aparece en *Tejas: lugar de Dios. Obertura* y en el resto de la obra de Pino es un procedimiento de representación de esa “poesía inherente” a la que nos referimos en la introducción, equivalente al verso. Así queda de manifiesto en sus traducciones poéticas, la de *El cuervo* de Edgar Allan Poe y *El cántico de las columnas* de Paul Valéry. En ellas se utilizan dos procedimientos paralelos: traducción a verso castellano y traducción en poeturas. Encontramos, otra vez, la reduplicación, la coexistencia de unos elementos que se complementan para solventar la carencia del idioma original. Pues en todo proceso de traducción, ya sea de otro texto o de los sentidos y los sentimientos, se abren heridas, huecos de significación que es difícil cerrar.

Francisco Pino se afana en este propósito a través de la multiplicación y la combinación de procedimientos. Esperanza Ortega explica, en su introducción a la traducción de Paul Valéry:

Es importante no pasar por alto que este volumen ofrece dos traducciones del texto original de Valéry. Entre él y ellas forman un triángulo amoroso muy bien avenido. Una es la traducción en heptasílabos y otra, paralela, es la traducción en imagen y caligrafía que forman las *poeturas*. Ambas, la que nació para ser mirada y la que nació para ser escuchada, son resonantes de una misma intención. Su relación es semejante a la que se da entre el trueno y el relámpago. ¿Qué nos impresiona más, el impacto de su sonido o su caligrafía en el firmamento? Por debajo de una tela tan tupida, entrelazada con tantos hilos diferentes, palpita el cuerpo oculto del poema, con su lengua, su voz, sus manos, sus sílabas y su sentido. (“Francisco Pino: Diario de un cuerpo” 19)

Las *poeturas*, como los caligramas, resaltan el poder visual de la palabra poética. Serían un perfecto ejemplo de cómo la lengua traza los contornos del mundo y se esfuerza por superar su calidad de signo inmotivado para acercarse a la imagen –forma natural– sin renunciar por ello a transmitir significado. Tal como apunta Michel Foucault:

En su calidad de signo, la letra permite fijar palabras; como línea, permite representar la cosa. De este modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar, figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer. (Foucault 34)

El esquema de caligrama deshecho que Foucault identifica en Magritte late también en las *poeturas* de Pino. Sus afirmaciones se podrían aplicar también a ellas: “las palabras que ahora puedo leer debajo del dibujo son palabras a su vez dibujadas” (Foucault 35). O: “Del pasado caligráfico, que estoy obligado a asignarles, las palabras han conservado su pertenencia al dibujo y su estado de cosa dibujada.” (36).

Así, la poesía visual, en su deseo por unir la palabra y la imagen, liga y desliga, junta y separa, construye y destruye, en un vaivén que merodea las fronteras sin borrarlas: sirviéndose de ellas, reconocidas ya cual su principal herramienta.

Tejas: lugar de Dios. Obertura finaliza con una *poetura* fundamental, que marca el paso hacia *Tejas: lugar de Dios. Poema*. Se titula “El pájaro deshecho” (55; ver imagen reproducida más adelante) y muestra un tintero con una pluma, otro montón de plumas esparcidas sobre él, y algunos puntos de tinta, también nombrados. ¿Qué ha ocurrido desde aquel “Yo no doy, canto” hasta esta imagen de destrucción, en la que el canto no parece estar ya presente más que en la escritura, en forma de cadáver? El pájaro desaparece entre sus plumas: el poeta lo ha circundado, ha acariciado su misterio –en eso ha consistido la obertura, construida como una oda a las maravillas del mundo y de la

vida, en forma de constantes exclamaciones—, pero, a la hora de escribir el *Poema*, sólo se le otorga una pluma arrancada que en lugar de escribir palabras dibuja puntos: pura apertura, indeterminación máxima.

Francisco Pino afirma a propósito del pájaro deshecho:

En estos libros los pájaros son todo: el canto, el azul, Dios, el trino, la poesía, el beso... ¿Hay alguna diferencia entre la religiosidad y el erotismo? Yo creo que no. *Tejas: lugar de Dios. Obertura* termina con un pájaro deshecho, el pájaro que está tremolando estalla en plumas voladeras. Cojo una de esas plumas y la mojo en el tintero, así escribo el poema. La obertura concluye deshaciéndose en plumas. (Ortega, “¿Cómo voy a arrepentirme de haber sido feliz?”)

De ese montón de plumas, pájaro huido que deja su rastro manchado de tinta, nace el poema. En el último verso de *Obertura* se adivina su urgencia: “¡La pluma! ¡El tintero, el tintero!” (*Tejas: lugar de Dios. Obertura*, 53). El deseo por captar lo inasible: el enigma, un punto. Con *Tejas: lugar de Dios. Poema* la cuestión de la mimesis —el intentar captar y verter la maravilla del mundo— alcanza otra dimensión. La figuración desaparece de las imágenes, así como la celebración de los versos exclamativos: se entra en un territorio nuevo, que roza la abstracción. Las palabras, cuya coherencia léxica y gramatical ha descendido, se sitúan ahora al mismo nivel que los agujeros troquelados, las hojas de papel de seda azul, las cartulinas en las que se abre, recortado, un reloj de arena, las transparencias que dan paso a lo divino. Los pájaros, que siguen siendo los protagonistas, ya no aparecen dibujados, no se ven las líneas de su revoloteo: sus trinos se abren al tacto, al vacío y al silencio, en una forma de expresión que, para Pino, es superación del anuncio: plenitud de la poesía.

En los versos de la obertura se va armonizando todo, se va conjugando. Ésa es la madeja, de ella se saca el hilo, el poema. El hilo es el poema. En la obertura, en la madeja, todo está confundido y al extraer el hilo la madeja se deshace y se aclara, surge el poema que lo ilumina todo. El poema ilumina. La palabra escrita no dice todo, es oscura. Dice más el objeto, el papel, el vacío y la transparencia. El vacío, el agujero, es una palabra más contundente, cercana a lo dicho por primera vez. (Ortega, “¿Cómo voy a arrepentirme de haber sido feliz?”)

Si atendemos a la trayectoria poética de Francisco Pino, se puede observar que en *Tejas: lugar de Dios. Poema* se combinan casi todos los hallazgos realizados en sus anteriores libros de poesía visual. El propio autor afirma en la misma entrevista: “Los libros de agujeros tienen que ver con la arquitectura. Pero en éste he intentado asimilarlo todo: la palabra, el agujero, las páginas de distintos colores... todo se fusiona a mis noventa años, se reúne y luego sigue su cauce hasta perderse en el mar.” Se trata, pues, de una desembocadura, de un movimiento que continúa haciendo el trabajo de la poesía: recoger, aunar, volver a unir lo distante.

Un recorrido rápido por *SIYNO SINO* muestra la realidad de estas aseveraciones. Los agujeros de *Poema*, las cartulinas recortadas formando figuras geométricas en *Octaedro mortal o Reloj de arena*, las ventanas troqueladas de *Hombre canción*, los papeles de celofán y de seda azul en *Ventana oda*, los colores de las páginas, juegos de texturas, etc. Todos y cada uno de estos elementos están presentes en *Tejas: lugar de Dios*. *Poema*, libro nacido de una vida que, al vislumbrar ya su final, se vuelve diáfana y valerosa en la contemplación del último abismo.

Esperanza Ortega escribe, refiriéndose a los libros de agujeros:

Estos libros-objeto son una obra de arte tanto por el significado que encierran como por su mismo soporte material. En ellos realiza los planos de una arquitectura poética con la que pretende representar el infinito a través del vacío troquelado. Son, pues, estos libros maquetas del universo, miniaturas con un sentido metafísico y religioso. (Ortega, “Introducción” a Pino, *Siempre y nunca* 40)

La poesía va alcanzando, poco a poco, esa voluntad de totalidad. De la imagen figurativa pasa al *collage*, a las texturas, y a la arquitectura, en un hallazgo, el de los agujeros, que para Pino se reveló como absolutamente fundamental. En otra entrevista explica cómo estos agujeros representan la noche: “Al ver las estrellas tan altas, tan altas, en la oscuridad, me dije: ¡qué abismo! La noche es una palabra abismal.” (Ortega, “Desde su Castilla invisible”).

En la discusión clásica entre la literatura y las artes visuales la palabra suele aparecer relacionada con el tiempo, por su carácter lineal y discursivo –apta, por ello, para la narración y la argumentación– y la imagen con la inmediatez del momento: la descripción, el espacio. Francisco Pino, en su poesía experimental, da la vuelta a estos conceptos. La palabra poética, máxima plenitud, es espacio: espacio efímero, insertado en el tiempo. La linealidad y la eternidad están ausentes de su poesía. Su interés por la arquitectura proviene de la pasión por el vacío: en él se construye, abriendo espacios.

De este modo, el verso, con su linealidad inherente, se convierte en el anuncio del poema. Su peculiar uso del lenguaje –incidiendo en los recursos fónicos, rítmicos, sintácticos, etc.– ya apunta a esa superación de la sucesión, pero se queda en promesa. El intento más pleno coincide con el vaciamiento: un hacer lugar al blanco y al silencio que llega a su punto culminante en los libros de agujeros. *Tejas: lugar de Dios* es una poética en el más amplio sentido de la palabra: manifestación total de la labor emprendida, con sus entresijos y herramientas. La mirada se vuelve hacia el pasado –una larguísima trayectoria literaria– para después proyectarse hacia un futuro incierto. Todo ello, en una obra que desea dar cuenta de esas palabras “abismales” que habitan el mundo y dan sentido: la noche, el amor, el erotismo, el canto. El camino del poeta, aquel que se refleja en sus obras, es la manifestación más certera de su vida: la cumbre de su verdad, su alegría, sus fantasías: el último gesto.

II. UNA ESCRITURA DEL CUERPO

La combinación de lenguaje verbal, dibujo, cromatismo, textura y plano intenta dar fe de la complejidad de la palabra poética y crear las condiciones para que ésta, viva en el mundo, se manifieste. La palabra, como se ha venido argumentando, no queda restringida a la realidad lingüística. Inserta en un mundo que posee forma y sentido, en una vida compuesta de alma y cuerpo, recoge ambos elementos e intenta aunarlos, pero sin superar por completo los dualismos de los que se nutre la obra de Francisco Pino:

Precisamente el impulso de construcción-destrucción, que otorga el atributo de la efimeridad a su poesía, sitúa a Pino en un mundo paradójico, en donde reina la contradicción. Por eso también su obra está presidida por un dualismo constante. Esta dualidad se manifiesta en la oposición entre lo celeste y lo terrestre, lo ascético y lo erótico, lo real y lo fantástico, la vida y la muerte, el sí y el no. (Ortega, "Introducción" a Pino, *Siempre y nunca* 37)

La palabra, presa de las mismas contradicciones, quizá desgarrada por ellas, ha de ser reflejada en plenitud: el poeta debe otorgarle sentido, reparar en su grafía, su sonido, su soledad, las posibilidades combinatorias con las demás palabras u otros elementos. Y, para todo ello, es necesario que tenga cuerpo, visible y palpable, en una idea constante desde los mismos albores de la poesía visual:

No es casual que sean Octaviano Porfirio y otros poetas anteriores a él en el tiempo, monjes que se dedicaron a lo que hoy llamamos poesía visual, los que Francisco Pino reconoce como sus semejantes en actitud y aspiración. Coincide con ellos en la búsqueda de una palabra con voz, con lengua, con manos, con sílaba y sentido. Y es el mismo cuerpo vislumbrado el que a lo largo de toda su obra se va conformando de manera incesante. (Ortega, "Francisco Pino: Diario de un cuerpo" 11)

Tejas: lugar de Dios constituye quizá el último estadio en ese trabajo de circundar y reconstruir el propio cuerpo. El cuerpo celeste y el terrestre se comunican a través de las tejas, que constituyen un muro, un lugar de separación y de comunicación al mismo tiempo. Son territorio limítrofe: en ellas se posan los pájaros, que vuelan al cielo y a la tierra, por las nubes y las montañas. El "lugar de Dios", pues, no se encuentra en el más allá; la trascendencia está dentro de la vida, precisamente en esa delgada línea que separa: umbral que desata la curiosidad y la dicha.

El cuerpo, como el poema, florece en el mundo que le rodea, participa de la alegría de lo divino, representada por los pájaros, cuyo canto inconsciente y frágil constituye la máxima aspiración del artista. Y la respiración constituye, quizá, la principal vía de contacto con lo exterior, la más primaria, aunque a menudo pase desapercibida. A través de ella el aire entra y sale del cuerpo, haciéndole partícipe de las maravillas que lo rodean:

¡Oh faz azul! ¡Oh respirar!
 ¡El silencio del ala!
 ¡Abanico!
 ¡Ensanche la nariz! ¡Oiga, aspire! ¡Escuche!
 ¡Dentro de mí! ¡Y fuera de mí, los pájaros!
 ¡En mi pulmón! ¡En mi cerebro!
 ¡Respiro!
 ¡Me penetra el volar!
 ¡Su hondo silencio!
 ¡Ese fuera que acumula, acumula!
 ¡Un ala! ¡Un velo! ¡Una toca!
 ¡Un ah!
 ¡Vístame el vuelo! ¡Arrópeme! ¡Mis galas!
 ¡Abaníqueme
 el ala!
 ¡Oh silencio!
 ¡El abanico, tildo!
 (Pino, *Tejas: lugar de Dios. Obertura* 29)

El aire que entra representa la irrupción de lo ajeno en el propio cuerpo, pero también la fusión con la naturaleza. El cuerpo contiene espacios vacíos: los pulmones –para que entre el aire–, la matriz femenina. La poesía de Pino está llena de connotaciones eróticas: pasión por lo cóncavo, lo hueco. La respiración tiene que ver con la escucha, el olor, el silencio. Es manifestación de un cuerpo abierto al mundo, ofrecido a él, pues sólo en esa dulce inmolación podría convertirse en cristal que devuelva la imagen reflejada de la poesía que lo nutre y lo habita:

La palabra no sólo se escucha, se siente en la escritura, cuando la palabra te penetra. Es algo corporal porque se hace cuerpo si la sientes dentro. Lo sientes dentro y sin embargo lo desconoces, aquí está el misterio. El arte consiste en la contemplación de lo otro, lo otro en lo que hay algo nuestro; así te encuentras feliz, encuentras el placer de ti en el otro. Te miras en el agua, no como Narciso, sino que estás viéndote en lo que has hecho, en el lenguaje. (Ortega, “La palabra en su furia” 48).

Tejas: lugar de Dios. Obertura representa un intento por volver al Paraíso: una celebración de la alegría del mundo y de los pájaros. El poeta trata de reproducir su voz, en forma de versos y poeturas, pero se encuentra, al final, con un fracaso: el pájaro deshecho. Para escribir es necesario matar, deshacer al pájaro. Por ello, ya consciente de esta herida irremediable, *Tejas: lugar de Dios. Poema* surge como una apuesta por devolver la vida a lo apresado: se crean espacios, agujeros, por donde pueda entrar y salir el pájaro. Ya no se persigue reproducir la voz o la imagen del mundo, sino ofrecerle un lugar donde se manifieste, un cuerpo que la poesía pueda hacer suyo. El poeta no la posee: es poseído por ella. Y en este ofrecimiento radica su labor más íntima y definitiva.

Tejas: lugar de Dios. Poema cuenta la historia de este cuerpo hecho poema, de una vida concebida “por y para la poesía”, según el emblema que Francisco Pino utilizó en gran parte de sus publicaciones. El libro se inicia con una hoja de papel de seda azul en la que puede leerse: “seda azul”. La reproducción sobre la que se llamó la atención al hablar de los caligramas no ha desaparecido: se continúa utilizando como un procedimiento para que la mirada se detenga ante lo más mínimo, preguntándose por sus detalles: cerca a cada elemento y lo interroga sobre sí mismo.

El azul, además, es símbolo de lo celeste y lo divino en la obra de Pino. Así, el revuelo por las plumas perdidas del pájaro deshecho ha dado paso a la beatitud: una plácida evocación del cielo desde la que se vislumbra (puesto que el papel es transparente) un hermético poema titulado “Principio”. En el origen no hay separación ni lucha: sólo seda azul.

A continuación aparecen unas “Citas-prólogo”, entre las que destaca la de Edward Young: “Nothing dead; nay nothing sleeps”. La vida y la muerte aún no se han separado en nuestras conciencias: forman parte de un conjunto insoluble, cuando tiene lugar el inicio del tiempo y de la vida. Es entonces cuando reaparecen los pájaros:

LOS PÁJAROS

Los pájaros de oro
 asumen
 el
 reloj,
 panteón
 de su vida.

(Pino, *Tejas: lugar de Dios. Poema* 19)

Los pájaros marcan la irrupción del devenir, del tiempo. Su lugar es la seda azul, la maravilla del cielo. Pero, al mismo tiempo, se convierten en intermediarios porque entran en la sucesión de los días, en el ciclo de la vida y la muerte. En un principio, los pájaros asumen el reloj, aceptan las vicisitudes del tiempo: tal podría ser el comienzo de un nuevo Génesis. Se convierten en criaturas abocadas a la desaparición, preludio de cadáveres. Pino es capaz de evocar esta idea sin el más mínimo rastro de patetismo o tristeza, pues, para él –como se muestra precisamente en *Tejas: lugar de Dios. Poema*– la vida es celebración de la efimeridad, prodigio que no se completa sin la muerte.

A continuación aparecen dos relojes de arena recortados: a través del primero, “Reloj camino”, se ve una cartulina marrón; el segundo, “Reloj adivino”, se dibuja sobre una cartulina roja. La simbología de los colores es de una gran importancia en la obra de Pino: el marrón es el color de la tierra, de la senda

trazada por el hombre que camina; el rojo se identifica con la sangre, con el cuerpo encarnado, con ese otro tiempo que comenzará a contar a partir de la resurrección de la carne –pues no se ha de olvidar, en ningún caso, que Pino es un autor que se define como católico, y que el imaginario de esta religión está muy presente en su poesía. En “Reloj adivino” se evoca un tiempo desconocido y deseado, que da sentido, cual promesa, a los pasos de la existencia.

La vida es una cuerda tendida sobre el abismo: un camino angosto y finito, que nace con un llanto, y termina, quizá, con un suspiro, como antesala de la profundidad del silencio:

CUERDA

De gorjeo
a
gorjeo
una cuerda
tendida

(Pino, *Tejas: lugar de Dios. Poema 33*)

Circundando a ese hilo está Dios, diáfano y etéreo. Su nombre aparece precedido por una hoja de papel de celofán transparente. Su única realidad es el vacío: es el hueco supremo, aquel al que se intenta invocar con los agujeros poéticos, que aparecen inmediatamente después. La siguiente página muestra la palabra “Trino” y tres agujeros verticales, del mismo tamaño, en clara referencia a la Trinidad cristiana, pero también al canto de los pájaros. La vida humana está presidida por el gorjeo, es un gorrión; mientras que Dios nos brinda los trinos de los ruiseñores. Un Dios que es herida abierta, espacio sin nombre, que se intuye y se desea. Su evocación en palabras la encontramos en *Tejas: lugar de Dios. Obertura*:

¡Esa luz de la tarde:
los pájaros, las tejas!
¡La luz! ¡La teja! ¡Pájaros! ¡Los pájaros: un Dios!
¡Un solo Dios!
¡Mi Dios! ¡Mi Dios! ¡Mi Dios!
¡Y yo sin mi razón razono! ¿Quién me besa?

[...]

¡Callemos ese nombre!
¡El nombre que es todos
los nombres! ¡Son!
¡El son! (51-2)

Del trino se pasa, en la página siguiente, al “Dúo a todos”, que aparece en una cartulina con dos agujeros verticales. El Dios sin rostro y sin nombre se manifiesta en el erotismo. Los dualismos que recorren gran parte de la obra de Pino aparecen aquí consumados. Pues el cuerpo de la palabra, el cuerpo del amor es transparencia, vacío misterioso, enigma irresoluble. La fractura que preside el mundo, la distancia entre el sí y el no, el día y la noche, el silencio y el canto, sólo es superada a través del sexo. Por eso la poesía de Pino, cuyo último fin es el de aunar los contrarios, está presidida, de principio a fin, por la experiencia erótica. La gloria, en un sentido místico y humano, también tiene que ver con ella. Continúa *Tejas: lugar de Dios. Poema*:

GLORIA

El
 peligro
 es
 la
 gloria
 del
 verso
 lápiz
 y Dios su pluma
 embudo (45)

El verso, con todos sus atributos, con su ritmo y su medida –lo que le sitúa en el tiempo, frente a la experiencia de lo inconmensurable, que aparece en los agujeros–, se encuentra en la misma cuerda floja por la que transcurría la vida. Su gloria, es decir, su fuerza y su cercanía a lo absoluto, proviene precisamente de la asunción del peligro, de la atención y la escucha a la divinidad invisible. Ella alienta el lápiz, la pluma del pájaro deshecho, el embudo que recoge la poesía del mundo a la que da forma el poeta.

Este momento, en el que se empieza a vislumbrar la razón de la existencia, la sombra del Paraíso, concluye en un “TE AMO”, cartulina que contiene un único agujero. El coito es también la fusión de los contrarios, de las contradicciones del vivir. La unidad remite a la fecundación: Dios es una fuerza que concibe. En palabras de Francisco Pino: “Dios es el vacío, la noche, lo que te absorbe. A Dios le veo como un útero, un vacío oscuro y profundo, por eso digo que Dios no es un padre, que es una madre.” (Ortega, “En su Castilla invisible”).

Al acto de amor le sucede una súplica: “Quédate”. El final se va acercando: del libro, de la evocación de la poesía, del camino de la vida humana. El siguiente agujero, de las mismas dimensiones que los anteriores, está dispuesto en forma horizontal, y sobre él puede leerse: “HORIZONTE MÍO”. Inmediatamente después, en otra página, aparece su traducción a palabras:

EL TUMBADO

Yo tumbado sabré. (*Tejas: lugar de Dios. Poema 53*)

La muerte ya se vislumbra. Es el horizonte del poeta. Se relaciona con el estar tendido: un momento de placidez y, también, de conocimiento. Se trata de un entrar, sumergirse en el mayor de los misterios. Por ello la vejez es, en palabras de Francisco Pino, una etapa para la esperanza: una nueva infancia en la que todo es deseo e incertidumbre ante futuro:

Yo veo a la vejez como una puerta, una puerta ante la que estás, sin saber lo que hay detrás; la entrada al desconocimiento, a algo nuevo, que renace, que amanece. La vejez es el último amanecer de la vida, da a otro sentir, a otro ver. Otra vez vuelves a empezar. (Ortega, “El poeta en su jaula”)

Cuando el horizonte de la vida terrenal se va acortando se abre un campo nuevo, vasto y enigmático, que el poeta denomina “HORIZONTE MÍO”. Se trata, en pureza, de una promesa, una amplia vereda que se abre y ofrece aquellas claves del saber que tanto se ansiaron en la Tierra. Fray Luis de León, en su “Oda a Felipe Ruiz”, expresa la misma visión de la muerte como fuente de conocimiento. De ella extrajo Francisco Pino el verso que dio nombre a sus obras completas, *Distinto y junto*:

¿Cuándo será que pueda,
libre de esta prisión, volar al cielo,
Felipe, y en la rueda
que huye más del suelo,
contemplar la verdad pura, sin velo?

Allí, a mi vida junto,
en luz resplandeciente convertido,
veré, distinto y junto,
lo que es y lo que ha sido,
y su principio propio y escondido. (767)

El conocimiento no es sólo abstracto y racional: es una auténtica fuente de felicidad, que alcanza a los sentidos. El recorrido de la vida, si se realiza con atención y esperanza, conduce a la cercanía de la verdad, de la dicha. Francisco Pino afirma: “Yo lo único que noto con el paso del tiempo es que voy acercándome a la alegría. Esto ocurre cuando conoces más la vida. Y si crees que después de la vida te vas a encontrar con algo, si has hurtado esa esperanza... la muerte no te da miedo.” (Ortega, “¿Cómo voy a arrepentirme de haber sido feliz?”)

Al avanzar en la lectura —o contemplación— de *Tejas: lugar de Dios. Poema* irrumpe un anuncio, una advertencia: “FIN LLEGA”, sobre una cartulina blanca. Los versos que siguen, “SÓLO”, evocan la unión de contrarios que tiene lugar tras la experiencia de la muerte:

Sólo en la luz
se vuela.

Sólo en la oscuridad
se arde.

Sólo
ala
sexo
clámide. (57)

La luz y la oscuridad, la levedad y el fuego son conceptos clave en la obra de Francisco Pino. Le acercan al lenguaje de la mística, hecho de paradojas, y le permiten asomarse al vacío de la existencia, dar fe de aquello que es inexpressable por su propia naturaleza. La noche continúa ocupando el mayor de los enigmas: “La noche no es la oscuridad, es una luz más fuerte que ilumina el mundo de los vacíos. El día ciega, a la luz del sol no vemos las estrellas, todo ese abismo encubierto. Por eso la noche es la gran palabra, la palabra abismal.” (Ortega, “¿Cómo voy a arrepentirme de haber sido feliz?”). La labor poética, así como el transcurrir de la vida, han de ser un intento por reconocer y explorar ese mundo de la noche: la profundidad del abismo. Por ello, tras la muerte, el sujeto, transformado, se convierte en ese mismo vacío: es representado por un enorme agujero. La siguiente página de *Tejas: lugar de Dios. Poema* muestra precisamente tal estadio: “YO”, y un agujero, el más grande del libro, que horada la cartulina blanca. Tras él aparece el azul intenso y brillante de un papel de celofán, más oscuro que el de “seda azul”, imagen de la claridad nocturna y la morada del cielo. Y los últimos versos, sorprendentes, hacen referencia a una enigmática experiencia de esperanza y hurto:

HURTO

Esperanza al hurto
Brazos dentro

¡oh Pascua!

Azul. (63)

La esperanza se roba: se rapta de la vida. Es un pequeño milagro que se hace necesario rescatar de las vicisitudes, que conduce, por su propia fuerza, a la resurrección y al Paraíso; una puerta escondida que abre el camino de la dicha. Francisco Pino explica, refiriéndose a este final de *Tejas: lugar de Dios. Poema*:

NUBES, NOCHE, DIOS SOBRE TEJAS



EL PÁJARO DESHECHO



BIBLIOGRAFÍA

- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Trad. de Francisco Monge y Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1991.
- León, Fray Luis de. *Obras castellanas completas*. Tomo II. Madrid: Editorial Católica, 1951.
- Ortega, Esperanza. “La palabra en su furia”. Entrevista a Francisco Pino. *El signo del gorrión* 17 (invierno de 1999): 45-54.
- . “¿Cómo voy a arrepentirme de haber sido feliz?”. Entrevista a Francisco Pino. *El País. Babelia* (26 de febrero de 2000).
- . “Francisco Pino. Desde su Castilla invisible”. Entrevista a Francisco Pino. *El Día de Valladolid* (18 de enero de 2001).
- . “El poeta en su jaula”. Entrevista a Francisco Pino. *El País. Babelia* (1 de julio de 2002).
- . “Introducción” a Pino, Francisco. *Siempre y nunca*. Madrid: Cátedra, 2002.
- . “Francisco Pino: Diario de un cuerpo”. Introducción a Pino, Francisco. “*Cántico de las columnas*”. *Paul Valéry. (Traducción infiel de Francisco Pino)*. Segovia: Pavesas. Hojas de Poesía, 1997: 11-25.
- Pino, Francisco. *Poema*. Valladolid: Sever Cuesta, 1972.
- . *Octaedro mortal o Reloj de arena*. Valladolid: Imprenta Ambrosio Rodríguez, 1973.
- . *Hombre canción*. Valladolid: Imprenta Ambrosio Rodríguez, 1974.
- . *Ventana oda*. Valladolid: Imprenta Ambrosio Rodríguez, 1976.
- . *Distinto y junto: poesía completa*. Ed. de Antonio Piedra. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990.
- . *SIYNO SINO. Poesía visual*. Ed. de Antonio Piedra. Valladolid: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 1995.
- . “*Cántico de las columnas*”. *Paul Valéry. (Traducción infiel de Francisco Pino)*. Segovia: Pavesas, Hojas de Poesía, 1997.
- . *Traducción infiel de “El cuervo” de Edgar A. Poe*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.
- . *Tejas: lugar de Dios. Obertura*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2000.
- . *Tejas: lugar de Dios. Poema*. Valladolid: Editorial Azul, Imprenta Ambrosio Rodríguez, 2000.
- . *Siempre y nunca*. Ed. de Esperanza Ortega. Madrid: Cátedra, 2002.
- Steiner, Wendy. “La analogía entre la pintura y la literatura”. Trad. de Ana Romero en A. Monegal ed. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000: 25-50.