

# #27

# CUANDO LA MÚSICA YA NO DICE EL TEXTO: UN POEMA DE FRANCISCO PINO COMO PUERTA DE ENTRADA A LA POESÍA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA

Diego Zorita Arroyo

*Universidad Autónoma de Madrid*

<https://orcid.org/0000-0003-0611-0254>

Artículo || Recibido: 03/11/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.14

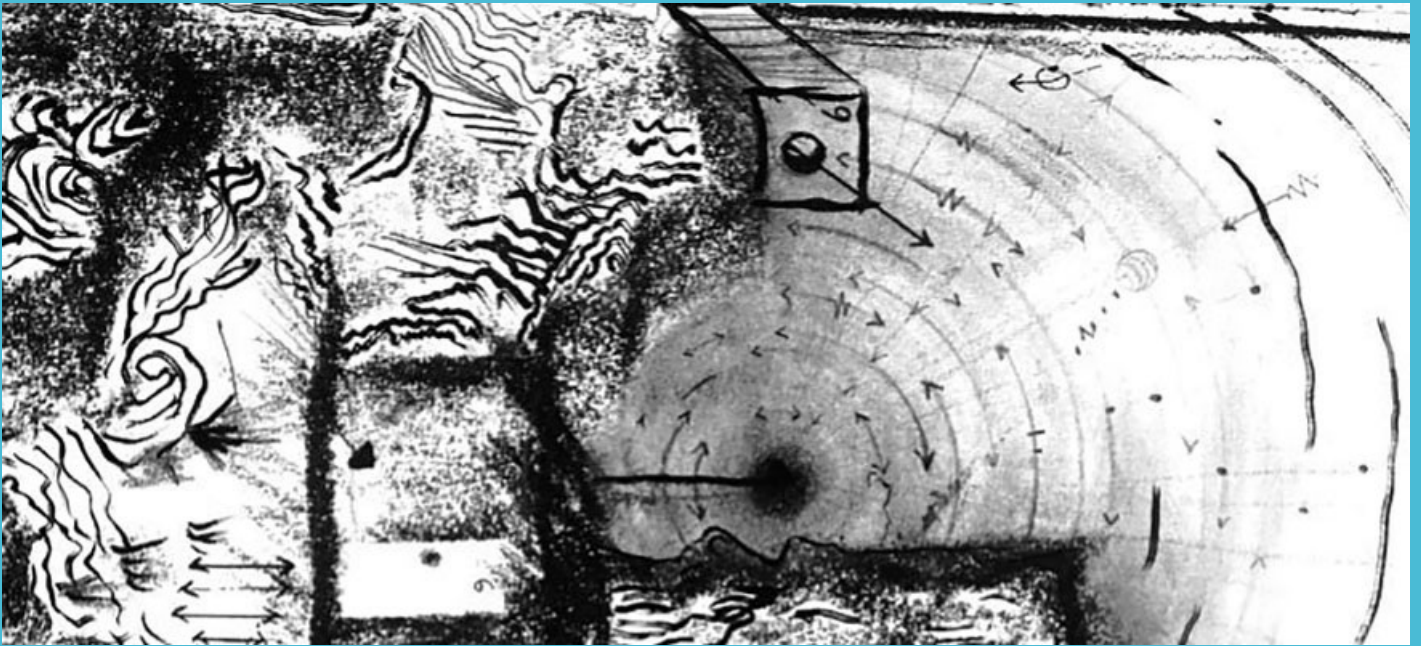
[diegozorita@hotmail.com](mailto:diegozorita@hotmail.com)

Ilustración || © Damariz Aispuro – Todos los derechos reservados

Texto || © Diego Zorita Arroyo – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



**Resumen** || La obra de Francisco Pino ha recibido poca atención crítica pese a su importancia fundamental para comprender la poesía experimental española. En este artículo, interpreto uno de sus poemas de 1969 «Lírica que se vuelve económica». La interpretación que Túa Blesa ofreció en sus *Logofagías* no abunda en el radical cuestionamiento de la tradición lírica que este poema encarna. Este artículo revisa dicha interpretación y ofrece una propuesta alternativa que no refiera los procedimientos de silenciamiento del texto a la experiencia del poeta sino a las mediaciones materiales que han definido el sentido común sobre aquello que cuenta como un poema. Interpretado en esta perspectiva, el poema de Francisco Pino constituye una guía de lectura ineludible para comprender las creaciones poéticas experimentales del tardofranquismo.

**Palabras clave** || Poesía experimental española | Francisco Pino | Lírica | Medio | Sonido

### Quan la música ja no diu el text: un poema de Francisco Pino com a porta d'entrada a la poesia experimental espanyola

**Resum** || L'obra de Francisco Pino ha rebut poca atenció crítica malgrat la seva importància fonamental per a comprendre la poesia experimental espanyola. En aquest article, interpreto un dels seus poemes de 1969 «Lírica que se vuelve económica». La interpretació que Túa Blesa va oferir en les seves *Logofagías* no abunda en el radical qüestionament de la tradició lírica que aquest poema encarna. Aquest article revisa aquesta interpretació i ofereix una proposta alternativa que no refereixi els procediments de silenciament del text a l'experiència del poeta sinó a les mediacions materials que han definit el sentit comú sobre allò que compta com un poema. Interpretat en aquesta perspectiva, el poema de Francisco Pino constitueix una guia de lectura ineludible per a comprendre les creacions poètiques experimentals del tardofranquisme.

**Paraules clau** || Poesia experimental espanyola | Francisco Pino | Lírica | Mitjà | So

### When the Music No Longer Speaks the Text: A Poem by Francisco Pino as an Entryway to Experimental Spanish Poetry

**Abstract** || Francisco Pino's poetry has received scant critical attention despite its central importance for a correct comprehension of Spanish experimental poetry. In this article, I examine one of his poems from 1969 "Lírica que se vuelve económica". Túa Blesa's interpretation of the poem in his *Logofagias* did not address the radical questioning of the tradition of the lyric present in the poem. This article revises Blesa's interpretation and offers an alternative take on its silencing mechanisms, which do not refer to the experience of the poet but to the material mediations which have defined our common sense about what is poetry. In this light, "Lírica que se vuelve económica" constitutes an outstanding reading guide to understand the experimental poetical works of late-Francoism.

**Keywords** || Spanish experimental poetry | Francisco Pino | Lyric | Medium | Sound

## 0. Introducción

En 1969 aparecía *Textos económicos*, el poemario que abría la fase experimental del ecléctico poeta vallisoletano Francisco Pino quien, tras la Guerra Civil, había desarrollado una poesía de corte religioso y contemplativo a través de la que buscaba la unión de los contrarios. Sin embargo, pasados diez años del Plan de Estabilización, cuando España degustaba los primeros frutos de una incipiente y controvertida modernización y las viviendas de los españoles comenzaban a equiparse con televisores y teléfonos (Buchanan, 2007: 91), Francisco Pino escribe *Textos económicos*. Que Francisco Pino decidiera presentar esta obra como un conjunto de «textos económicos» adquiere su sentido irónico si tenemos en consideración la creciente disponibilidad de mercancías que experimentó la España de los últimos años de Franco, que contrasta con la «carencia de sentido utilitario» (Hernández, 1974) que, al menos desde el Romanticismo, ha definido la poesía.

*Textos económicos* constituye una contribución<sup>1</sup> a los empeños de la poesía concreta por descomponer el espacio tipográfico que había definido tradicionalmente la poesía lírica. Si en el orden lírico el poema era identificado, espacialmente, por el alineamiento sucesivo de los versos a la derecha de la página, Pino rearticula el modo de disposición de las palabras para plantear nuevas posibilidades de relación semántica entre ellas, en una línea muy similar a la propuesta por Mallarmé en *Un coup de dés*. Dentro de este poemario, se recoge un texto titulado «Lírica que se vuelve económica» (1969) [fig. 1]. En dicho texto, el material que supuestamente constituye la condición necesaria de la existencia de la poesía —la palabra— ha desaparecido dejando, en su ausencia, el espacio que ocupó o que podría llegar a ocupar. Además del espacio, se han mantenido las marcas tipográficas que pautan el ritmo prosódico y las pausas entre las palabras ausentes, de modo de que el poema consiste en la división tipográfica, mediante puntos y comas, de una serie de espacios en blanco. En la nota al pie que cierra el poema, Pino introduce el componente místico<sup>2</sup> de sus experimentaciones materialistas con la poesía: «Repítase hasta que el cosmos tenga las mismas pausas».

<1> La relación de Francisco Pino con la poesía experimental y concreta española fue problemática. El poeta vallisoletano etiquetó su segundo libro experimental, *Solar* (1970), como un libro N.O., adscribiéndolo así al grupo constituido por Fernando Millán tras la muerte de Julio Campal (Frühbeck Moreno, 2013: 87) sin notificar dicha adscripción a los componentes del grupo recién creado. Dicha adscripción propició el conocimiento de la interesante propuesta experimental del poeta vallisoletano, aunque los contactos se agriaran tras su exclusión de la antología *Palabras en libertad* que Fernando Millán editó junto a Jesús García Sánchez en 1975.

<2> Como lo ha señalado pertinentemente Alberto Santamaría en su texto para el catálogo de la exposición que organizó el MUSAC «Francisco Pino: Una realidad tan nada»: «La peculiaridad de Pino, aquello que lo hace único en el panorama de la poesía experimental de los sesenta y setenta, tal vez sea la capacidad de hacer de la experimentación poética un vehículo para la experiencia mística» (15).

#### 4 LÍRICA QUE SE VUELVE ECONÓMICA

’ ’ ’ ’ ’  
.  
, ’ ’ ’  
;  
, ’ ’  
.  
  
, ’ ’ ’ ’ ’  
.  
, ’ ’ ’ ’  
;  
, ’ ’ ’  
.  
  
, ’ ’ ’ ’ ’  
.  
, ’ ’ ’ ’  
;  
, ’ ’ ’  
.

Repítase indefinidamente hasta que como el cosmos  
tenga las mismas pausas

Fig. 1 *Lírica que se vuelve económica*, Francisco Pino. *Distinto y junto*, VI, pp. 150

En *Logofagias. Los trazos del silencio* Túa Blesa inscribe esta obra en una genealogía de poemas donde la logofagia ha destruido y fagocitado algunas partes del texto, de modo que el poema comparece en la página desfigurado, siendo el rastro de esta desfiguración la presencia de puntos y comas. Blesa entiende como escritura logográfica aquella que «abismada a lo inconmensurable, a su imposibilidad misma, al reto de decir, a la vez que dice su negación [...] deja a la escritura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla, la pliega, se la traga» (1998: 15).

La interpretación de Blesa sobre este poema de Francisco Pino, así como de otros procedimientos de invisibilización o supresión de la escritura, recurrentes en las prácticas del experimentalismo poético español, queda circunscrita al campo metafórico de la patología y la enfermedad en el cual el silencio se concibe como una infección cuyos síntomas se manifiestan en recursos retóricos como el óstrakon o el criptograma a través de los que el poeta, por una parte, da testimonio de la experiencia revelada del silencio y, por otra, se purga verbalmente de la carga vírica. Si bien es cierto que el análisis retórico de las figuras del silencio que realiza Blesa es de alto valor interpretativo, considero que no es operativo para dar cuenta de las prácticas del experimentalismo poético español por cuanto vuelve a

concebirlo en el espectro de la ideología poética del genio romántico cuya experiencia, patológica, marginal y trascendente al lenguaje, se manifiesta en las figuras del silencio.

En este sentido, Blesa interpreta «Lírica que se vuelve económica» como un texto donde la logofagia «ha corroído todo el discurso, no ha dejado espacio alguno para la palabra, aunque ha dejado su huella en las marcas que la pautan, que la puntúan y, en su caso, la sustituyen» (1998: 36). Sin embargo, como ocurre en la tradición de la lírica, Túa Blesa vuelve a remitir estos procedimientos de transfiguración retórica del silencio a la experiencia del poeta pues es él quien «ha visto el otro lado, ha tenido la experiencia del límite y aun del afuera de los límites y la consecuencia es la incorporación del silencio al texto» (1998: 15). De modo que las figuras del silencio no serían sino las exteriorizaciones precarias y parciales de una experiencia pretérita, una experiencia lingüística o sobre los límites del lenguaje, sí, pero que antecede a su manifestación escrita y que tiene al poeta como su médium<sup>3</sup>.

### 1. Una reinterpretación materialista de «Lírica que se vuelve económica» (1969)

Sin embargo, en este artículo quería plantear una interpretación alternativa para este poema de Francisco Pino que va en contra, también, de las lecturas que Carlos Frühbeck Moreno (2013: 8) o Esperanza Ortega (2002: 24) realizan de su poética. Tanto Frühbeck Moreno como Ortega consideran que la unidad de la poesía de Francisco Pino radica en su figuración romántica del poeta como visionario y de la poesía como intento de recuperación de la originaria naturaleza motivada del lenguaje. Sin negar la pertinencia de dichas interpretaciones para ofrecer una visión de conjunto de su obra, creo que algunos de los poemas contenidos en *Textos económicos* o *Solar* admiten una interpretación materialista, no necesariamente contradictoria, pero sí alternativa, a las planteadas por Frühbeck Moreno y Ortega. «Lírica que se vuelve económica» constituye un paradigma de las nuevas formas de experimentación poética que, en la España tardofranquista, desarrollaron poetas como Justo Alejo, José Luis Castillejo, Felipe Boso, Elena Asins o el propio Francisco Pino y que se hicieron cargo del carácter anacrónico de la ideología poética romántica ensayando vías de transformación material del paradigma lírico (Salgado, 2014). La interpretación que aquí quería defender es que el poema de Francisco Pino es una de las condensaciones más logradas de la transformación material del paradigma lírico ensayada por estos poetas. En ese sentido, no habremos de referir los procedimientos de transfiguración retórica del silencio a la experiencia del poeta, como la tradición romántica nos invita a hacer, sino a una indagación sobre los determinantes materiales que han llevado a una identificación de la poesía con la lírica y al poema con un soliloquio escuchado por un público al que el poeta

<3> Para Jenaro Talens esta comprensión del significado, según la cual este descansa en el descifrado de unos signos no es solo definitoria de la comprensión romántica de la lírica, sino que es una tipología de interpretación que define la historia de la cultura occidental y que tiene como modelo la metáfora bíblica de la zarza de Moisés, cuya identidad ha de ser desvelada (2018: 208).

no toma en consideración (Culler, 2014: 71). Creo que el poema de Francisco no nos habla de la «experiencia del límite» (Blesa, 1998: 15), de hecho, no nos habla de ninguna experiencia. Constituye, más bien, un intento por poner de manifiesto las mediaciones materiales que han definido el sentido común sobre aquello que cuenta como un poema.

Si bien es cierto que aquí me quiero distanciar de la interpretación de Túa Blesa, la propuesta alternativa que planteo emana de una de sus sugerencias. Considera Túa Blesa que el poema de Francisco Pino es «el equivalente exacto» (1998: 36) de 4'33"—la célebre pieza de John Cage cuya partitura únicamente indica que el intérprete no ha de tocar el instrumento, dejando que sean los sonidos de la sala los que llenen el silencio de sentido o los que hagan dicho silencio más perceptible— por cuanto parece que ambas obras señalan hacia los límites materiales e institucionales que rigen el reconocimiento de la música, en el caso de Cage, y de la lírica, en el caso de Francisco Pino.

Para la doxa romántica, tal y como la expone Jean-Marie Schaeffer, la aparición de sonidos que no estén subordinados a la constitución morfológica de un significado es concebida, en el lenguaje común, como la irrupción del sinsentido o el ruido. Sin embargo, en el plano del lenguaje poético, la motivación vertical entre significantes y significados ha sido entendida como el rasgo definitorio de la poesía y como la clave de su acceso privilegiado a la verdad (Schaeffer, 1999: 67). En su texto «Lyric and the hazard of music», Craig Dworkin señalaba que el sonido —entendido como la articulación audible de una letra o una palabra— ha sido considerado como algo distinto al significado lingüístico incluso, en ciertas ocasiones, como algo refractario u opuesto al significado. En sus propias palabras: «Sound is to sense as poetry is to conventional language. [...] Sound has accordingly been understood as both the defining opposite of meaning and the very essence of meaning» (2014: 500).

Son las posturas expresivistas o emocionalistas en la comprensión del sonido en la poesía las que han hecho de la musicalidad, en tanto motivación vertical entre significantes y significados, el rasgo distintivo de la poesía lírica. La aparición del sonido en la poesía quedaba así aherrojada a un significado, que reforzaba y ampliaba. Pero ¿qué hacemos ante un poema como «Lírica que se vuelve económica» donde se aprecia un ritmo y una cadencia, pautadas a partir de espacios en blanco y signos de puntuación, del que, sin embargo, ha desaparecido cualquier rastro de significantes lingüísticos? ¿Qué función cumple aquí la musicalidad si esta ha quedado radicalmente desvinculada de un significado?

La dificultad para responder a estas preguntas radica en que las comparaciones o identificaciones de la poesía con la música se establecen según una concepción romántica de esta, de modo que por música se entiende lenguaje eufónico: un sentido de armonía y línea

melódica que deleita el oído (Dworkin, 2014: 502). Si sustituimos las concepciones románticas de la música como lenguaje eufónico que deleita el oído y postulamos una definición más comprensiva, que permita dar cabida al famoso concierto de Cage cuyo título *4'33"* cifra el tiempo que estuvo sentado frente al piano sin tocar una sola de sus notas o al «Poema sinfónico» de Xenakis, la música puede dejar de ser concebida como la condición suficiente del lenguaje poético y abrir nuevos modos de relación entre poesía y sonido. Como señala Dworkin: «Just as rethinking the nature of sound has led, over the course of the last century, to new understandings of what qualifies as music, rethinking the nature of music, accordingly, expands the scope of what qualifies as poetry» (2014: 502).

En este sentido, la equiparación que Túa Blesa realiza del poema de Francisco Pino con la obra de Cage me parece acertada y pertinente. Parecería que «Lírica que se vuelve económica» es una reducción textual de la musicalidad que define la lírica. Si la tradición de la lírica establecía una relación de motivación vertical entre significados y significantes cuya musicalidad había de contribuir a forjar más férreamente el significado del poema, en «Lírica que se vuelve económica» el poema ha quedado vaciado de significantes y su musicalidad reducida a una sucesión de pausas sin melodía ni sonido. Parecería, por tanto, que la musicalidad que definía la lírica se ha insonorizado para mostrar únicamente el patrón de un ritmo posible, la partitura de un hipotético poema.

Si el poema de Francisco Pino obliga a reconsiderar el concepto de música y su relación con la poesía, también nos incita a cuestionarnos qué es aquello que entendemos por poesía y, más concretamente, cuál ha sido el desarrollo histórico que nos ha llevado a identificar la poesía con la lírica. Atendiendo al sentido etimológico del término lírica, la identificación de la lírica con la poesía no se mantiene por cuanto la lírica era simplemente uno más de los modos poéticos, junto con la poesía yámbica y la elegíaca, todos ellos representantes de un arte verbal no narrativo y no dramático. Frente a la poesía yámbica y la elegíaca, la poesía lírica encontraba su particularidad en el acompañamiento instrumental de la recitación. Es por ello que el término que hoy sirve para referir al género poético por antonomasia estaba originariamente asociado al instrumento que acompañaba la recitación —la lira— y, también, como muestra el griego clásico *mele*, a la melodía que definía la composición lírica (Preminger y Brogan, 1993: 713). En este sentido primitivo, la lírica se desprende de todos los aditamentos metafísicos y subjetivistas mediante los que se fraguó su identificación con la poesía a partir del siglo XVIII para quedar únicamente definida por el hecho de ser una composición poética cantada con acompañamiento musical.

Si recuperamos esta concepción primitiva según la cual la lírica es representativa de la música en sus patrones de sonido y funda su ritmo y su métrica en la línea regular de la canción, incluso si su conexión con la música es más remota y solo se hace presente en



la cadencia y la consonancia sonora (Preminger y Brogan, 1993: 715), el poema de Francisco Pino adquiere un sentido distinto. La cuestión ya no es tanto definir la experiencia patológica del poeta frente a los límites del lenguaje y, consiguientemente, analizar sus rastros retóricos en las figuras del silencio, sino, más bien, atender a las determinaciones y transformaciones que las trasposiciones de un medio oral a un medio escrito operan en la palabra. Si como ha señalado Northrop Frye el radical de presentación de la lírica es siempre un discurso oral, a pesar de que su presentación sea escrita, la lírica es siempre una enunciación que se escucha (Frye, 2014: 31).

En esta interpretación «Lírica que se vuelve económica» es un poema lírico que ha reducido su relación con la musicalidad a la presentación textual de sus pautas rítmicas renunciando a establecer cualquier línea melódica, así como John Cage en 4'33" ofrecía una partitura que solo pautaba la duración de unas secuencias de tiempo en las que la relación entre la notación y la realización musical era completamente indeterminada (Kotz, 2010: 17). La lírica se ha insonorizado para mostrar las pautas textuales que han remediado su primitiva musicalidad (Bolter y Grusin, 2000). Como investigó profusamente Eric Havelock (2002), la función de los patrones rítmicos en la poesía antigua respondía a una necesidad de conservación y transmisión de la tradición cultural de sociedades que desconocían la escritura como un dispositivo de externalización del recuerdo. Aceptando el argumento de Havelock, Charles Bernstein señalaba que, en las sociedades con escritura, esa función de transmisión de la información cultural ha sido asumida por la prosa. Bernstein propone así una periodización histórica de las distintas funciones de la poesía: una primera función épica de la poesía, en la que servía de dispositivo mnemotécnico para el almacenamiento de la información, una función lírica de la poesía, en la que, liberada de su cometido memorístico, empezó a ser identificada con la voz del individuo y, por último, una función textual de la poesía que se hizo evidente con los medios de edición digital:

With the advent of the photo/phono electronic, postliterate age, the emerging function of poetry is neither the storage of collective memory nor the projection of individual voice, but rather an exploration of the medium through which the storage and expressive functions of language work. That is, the technological developments of the past 150 years have made conceivable, in a way hardly possible before, viewing and reproducing and interacting with language as a material and not just as a means. Poetry's singular burden in a digital age is to sound the means of transmission: call it *poetry's textual function* (Bernstein, 2010: 104).

Si, por una parte, «Lírica que se vuelve económica» conecta con el sentido primitivo de la lírica en tanto composición poética representativa de la música que se adapta a los patrones de sonido y ritmo de su acompañamiento instrumental, también es representativa de un cambio radical en la función de la poesía, que deja de ser la ex-

teriorización de unos contenidos psíquicos previos a su realización lingüística individual para mostrar las distintas mediaciones a través de las que se realizan las funciones expresivas y memorísticas del lenguaje. El poema de Francisco Pino ofrece el esqueleto textual del ritmo de la poesía lírica, poniendo de manifiesto las mediaciones textuales que experimenta un género cuyo radical de presentación es la oralidad. El poema se convierte en las instrucciones para la activación de un texto posible del cual se han retirado los términos léxicos que podrían componerlo, pero que hace sonar el medio a través del cual la función expresiva y archivística del lenguaje se realiza.

## 2. «Lírica que se vuelve económica» y el cuestionamiento del paradigma lírico en la poesía experimental española

¿Por qué este poema de Francisco Pino constituye una condensación del cuestionamiento del paradigma lírico que se dio en la poesía experimental española? ¿Qué rasgos de este poema de Francisco Pino terminarán por definir la poesía experimental española y qué similitudes podemos encontrar con otros textos de la época? Como es bien sabido, en la España de principios de los setenta, la antología de Castellet consiguió acaparar los atributos de vanguardismo y radicalidad a pesar de que la mayor parte de sus creaciones respetaban el principio que, según Bürger, problematizaron las primeras vanguardias: la autonomía del arte<sup>4</sup>. A excepción de algunas obras de Leopoldo María Panero y Manuel Vázquez Montalbán, la poética novísima se mantuvo fiel al paradigma lírico y cifró su transgresión en términos formales o retóricos: bien mediante la introducción de referencias emblemáticas a la cultura de masas y a referentes intelectuales internacionales, bien mediante el uso, siempre mesurado y respetuoso, del collage y la yuxtaposición. En la recepción de los novísimos, se fue consolidando una interpretación culturalista, de la que el análisis que Bousoño realiza de la poesía de Guillermo Carnero es un buen paradigma, y que terminó por cerrar el campo poético a cualquier determinación foránea mediante el conjuro metapoético.

Es precisamente frente al marcado lirismo de buena parte de los poemas novísimos que podemos entender con mayor precisión tanto el poema de Pino como las propuestas experimentales de Justo Alejo, José Miguel Ullán o Elena Asins<sup>5</sup>. La mayor parte de los poemas recogidos en la antología de Castellet mantienen aquel marco pragmático que definía la lírica: el poema es un soliloquio escuchado por un público al que el poeta no toma en consideración (Culler, 2014: 71). No puedo ofrecer aquí un análisis exhaustivo de varios poemas de la antología de Castellet, pero sirva «el cine de los sábados» de Antonio Martínez Sarrión como ilustración. El poema es el siguiente:

maravillas del cine galerías

<4> Para una revisión exhaustiva del significado que la antología novísima tuvo en la consolidación de una versión formalista de la vanguardia se puede consultar el artículo de Zorita, D. (2022): «Dos querellas sobre el concepto de vanguardia en la España tardofranquista», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 37, 270-285.

de luz parpadeante entre silbidos  
niños con sus mamás que iban abajo  
entre panteras un indio se esfuerza  
por alcanzar los frutos más dorados  
ivonne de carlo baila en scherzade  
no sé si danza musulmana o tango  
amor de mis quince años marilyn  
ríos de la memoria tan amargos  
luego la cena desabrida y fría  
y los ojos ardiendo como faros (en Castellet, 2013: 91).

Nos encontramos ante un monólogo interior dramático en el que el sujeto lírico rememora una experiencia infantil/juvenil cuyo núcleo articulador es el cine. En esta ficción pragmática nos ubica «el cine de los sábados»: el lector percibe los destellos que el recuerdo de una experiencia pasada produce en el sujeto lírico. Sin embargo, esta experiencia no refiere a contenidos privados o exclusivamente personales, sino que está imbricada con referentes de la cultura de masas, como pueden ser Marilyn Monroe, Ivonne de Carlo o lo que parece una mención a *El libro de la selva*. Como ilustración del tipo de incidencia que la cultura de masas tiene en la poesía novísima, este poema confirma que se limitan a la comparecencia de una serie de mitos inscritos en un soliloquio rememorativo.

A nivel sintáctico, el poema de Sarrión también parece responder a la caracterización de Castellet: no hay una trabazón sintáctica hipotáctica, sino que los enunciados se yuxtaponen uno tras otro sin que haya una articulación clara. Sin embargo, el hecho de que el poema se articule de acuerdo con un principio de baja graduación sintáctica no parece sostener la idea de que se trate de un pensamiento interrumpido pues las frases yuxtapuestas quedan comprendidas dentro del sentido general del soliloquio como reconstrucción narrativa de una experiencia pasada. De tal modo, la liberación entusiasta que el sujeto lírico experimenta en la sala de cine, constitutiva de su educación sentimental, contrasta tanto con la amargura que abre el verso noveno, en el que el sujeto lírico refiere al sentimiento de melancolía que produce la rememoración en el momento de la enunciación, como con la tristeza que experimentaba, en el momento de lo enunciado, cuando había de retornar a casa y, frente a la raquíca cena, sentía todavía el fulgor del cine en sus ojos. Las yuxtaposiciones de enunciados donde se referencian mitos de la cultura de masas quedan subsumidas en una estructura narrativa a través de la cual se reconstruye un recuerdo.

Como pone en evidencia el poema de Sarrión, el paradigma lírico servía como un marco incuestionado en el que se inscribían las innovaciones retóricas o temáticas que Castellet planteaba como definitorias de la radicalidad novísima. Sin embargo, paralelamente a la antología novísima, comenzaron a producirse un conjunto de manifestaciones poéticas experimentales que, herederas de Mallarmé y conecedoras de la poesía concreta suiza y brasileña, cifraron su radicalidad en el cuestionamiento del paradigma lírico, bajo la pre-

<5> La mayor parte de los poetas experimentales criticaron duramente el centralismo de la antología novísima, su carácter de mercancía propia de la industria cultural y su limitado y tímido impulso transgresor. El propio Justo Alejo, en una crítica a *Ventana Oda* de Francisco Pino escribía: «Ocurre en poesía como en escultura, pintura, música u otras artes. Se “capitaliza”, se “invierte”, en 7 o 9 novísimos o inveterados: son los *fuera de serie*. *El resto..., es silencio*. Seguimos cultivando una elitista idolatría. En los *areópagos* metropolitanos de nuestra cultura *no hay dioses desconocidos; todos tienen nombre y apellidos*. Y son los *mismos*» (1976).

suposición de que el horizonte ideológico sobre el que se sostenía la poesía lírica había quedado clausurado. Así describe Gonzalo Aguilar este proceso:

el elemento estructural básico, el verso, fue perdiendo su predominio y su poder significante y distintivo. Aunque los esquemas métricos tradicionales hayan funcionado, en un principio, como regla mnemotécnica, pronto tuvieron una justificación estética y filosófica y llegaron a ser, con el romanticismo, uno de los ejemplos más contundentes y eficaces de las semejanzas y las correspondencias. A partir de la estructura variable de los versos y de las relaciones entre estos mediante la rima, el metro y el tipo de composición, el poema construye un lenguaje regido por el ritmo. Pero además de ser una unidad rítmico-estructural, el verso también implica un elemento mimético respecto de un orden mayor que es definido de diversas maneras según cada poética: puede ser el equivalente de la naturaleza o de la idea o de algún otro tipo de instancia trascendente. El verso, y de allí que me refiera a él como categoría ideológico-formal, es no sólo una técnica de escritura, sino que supone algún tipo de vinculación estructural y valorativa entre texto y mundo (2003: 200).

«Lírica que se vuelve económica» constituye el testimonio de la desvinculación estructural entre texto y mundo. Queda la arquitectura gráfica del texto, queda el recuerdo estructural del metro y la rima, pero el poeta ha quedado totalmente silenciado y ya no puede cantar ni encantar el mundo. Ofrece Francisco Pino las prácticas de mediación textual que hicieron de la lírica un discurso sagrado durante el Romanticismo, a través del cual se podía gozar de un acceso privilegiado a la verdad, pero ya no queda ninguna verdad. Quizá el poema del experimentalismo español que mayores similitudes presente con este de Francisco Pino sea *Cantos de Orfeo* de Elena Asins. En dicho poemario, Elena Asins se apropia de la figura mítica de Orfeo que, como es sabido, era el representante de la técnica poética y, más concretamente, de la técnica poética lírica pues Orfeo es presentado en las narraciones míticas como el inventor o perfeccionador de la lira (Molina Moreno, 2008: 48).

De un poemario titulado *Cantos de Orfeo* esperaríamos un sujeto lírico que encantara a la naturaleza con la musicalidad y el ritmo de su verso y de su lira. De hecho, en la última página de la edición que publica Ediciones La Bahía<sup>6</sup> leemos, «sinfonía poemática para tres voces y coro». No solo remite Elena Asins a la figura de Orfeo como poeta cantor, virtuoso de la lira, sino que el mismo poema contiene una nota metatextual que nos informa de su concepción como sinfonía para tres voces y coro. Sin embargo, las expectativas que podrían generarnos el título, los paratextos y la tradición literaria se ven frustradas cuando leemos el poema que está constituido por escuetos títulos o entradillas debajo de los cuales encontramos acumulaciones de letras que no llegan a articularse léxicamente y cuya recitación solo produciría ruidos ininteligibles<sup>7</sup>. Parecería por tanto que los sintagmas discursivos —algunos como «el canto de los pájaros» o «el rumor de la lluvia»— refirieran al objeto cuyo sonido se ofrece a través de acumulaciones de vocales y conso-

nantes como «zszszszsz». Como ocurría en «Lírica que se vuelve económica» parece que el poema de Elena Asins está insistiendo en las mediaciones materiales que han determinado nuestra relación con la poesía lírica. Si en la tradición lírica, el poeta encantaba con el ritmo de su canto la naturaleza y la hacía hablar su mística gramatical, en el poema de Elena Asins la naturaleza parece hablar un lenguaje tipográfico que se ha disociado de su valor semántico y cuya abstrusa sonoridad ha roto cualquier motivación vertical entre significantes y significados.

### 3. Conclusiones

Hacia esta insonorización del poeta lírico, cuya figura metafórica ha sido el pájaro —desde el *lón* platónico hasta el poema de Baudelaire «El Albatros»— refería un poema de Francisco Pino que pertenece a la etapa de su poesía religiosa y contemplativa, pero que anticipa ya el curso que adquirirá su obra posterior. Se trata de «Pájaro equivocado», una pieza incluida en *Cinco Preludios* (1966) que merece la pena citar:

No ansié volar, flotar quise en extraña  
agua un día y a desear lo mismo  
vuelvo. El que entonces héroe se creyera,  
siempre ignorante vuelve con su música;  
siempre y nunca.

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

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

Y de nuevo me mira el ignorante,  
héroe otra vez me aturde el pez sin trino,  
pájaro equivocado siempre –y nunca–  
de mi existencia que se dio a otra música  
siempre y nunca (2010a: 383).

«Pájaro equivocado» presenta, todavía dentro de los límites del paradigma lírico, los cambios en la comprensión de la poesía y las transformaciones en la figura del poeta que, después, en «Lírica que se vuelve económica» adquirirán una forma experimental. El pájaro, trasunto clásico del poeta cantor, del lírico, llama a un imperativo de

<6> La edición de *Cantos de Orfeo* es de coleccionista y, por tanto, de difícil acceso, pero se pueden consultar algunas páginas del libro aquí: <<https://issuu.com/edicioneslabahia/docs/cantos-de-orfeo>>.

<7> Esta vía también ha sido explorada por Francisco Pino en poemas como «Antisalmó 71».

transcendencia por cuanto, desde su visión cenital, mira desde la elevada distancia los asuntos mundanos para cantar y encantar el mundo. Sin embargo, en este poema ese imperativo de transcendencia y elevación que definió la figura del poeta lírico es transmutado en pez que nada una música inaudible. El poeta lírico ya no es capaz, mediante su canto, de encantar el mundo pues «piar no quiere», se ha convertido en un «pez sin trino», en pájaro equivocado. La «otra música» que este poema anuncia será aquella que ya no dice el texto, sino que hace sonar sus mediaciones materiales y cuya más lograda condensación fue «Lírica que se vuelve económica».

«Lírica que se vuelve económica» es una muestra embrionaria del cuestionamiento experimental que un conjunto de poetas, heterogéneo e indefinido, realizó del paradigma lírico dominante en la poesía española. Dicho cuestionamiento se dejó sentir tanto en un plano simbólico o ideológico que obligó a abandonar la función sagrada de la poesía y su propósito de reencantar el mundo, como pone de manifiesto *Cantos de Orfeo*. Sin embargo, también supuso transformaciones materiales: en el soporte material del poema, en sus modos de disposición gráfica en la página, en el tipo de lectura que los poemas requerían y en el tipo de espacio que solicitaba esa lectura, en la relación problemática y tensa entre las distintas tecnologías de la palabra, en la relación problemática y tensa que la poesía establece con las distintas artes y, en definitiva, en el modo de integración de la poesía en una sociedad donde han desaparecido las condiciones sensoriales para la lectura de la poesía lírica. De tal modo, «Lírica que se vuelve económica», un poema de 1969, constituye una guía de lectura para muchos de los experimentos poéticos que vendrán a partir de entonces: los textos tachados de José Miguel Ullán en *Alarma* (1975), en los que el poeta ya no produce un texto, sino que lo alumbra mediante su negación, o la apropiación de la tipografía publicitaria realizada por Justo Alejo en *MonuMENTALES REBAJAS* (1971), donde la figura del poeta, que aparece en una litografía que antecede a los textos, es presentada como la de un cantor cuya función es la de fijar anuncios. Una mejor comprensión de este poema lanza una nueva luz sobre esos experimentos poéticos del tardofranquismo.

## Bibliografía citada

- AGUILAR, G. (2003): *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*, Argentina: Beatriz Viterbo.
- ALEJO, J. (1976): «La música callada de Francisco Pino», *El País*, <[https://elpais.com/diario/1976/08/22/cultura/209512806\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/08/22/cultura/209512806_850215.html)>, [29/04/2022].
- ASINS, E. (2013): *Cantos de Orfeo*, Santander: Ediciones La Bahía.
- BERNSTEIN, C. (2011): *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*, Chicago: University of Chicago Press.
- BLESA, T. (1998): *Logofagias. Los Trazos del Silencio*, Zaragoza: Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. (2000): *Remediation. Understanding New Media*, Massachusetts: MIT Press.
- BUCHANAN, T. (2007): «How “Different” Was Spain? The Late Franco Regime in International Context» en Townson, N. (ed.), *Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship, 1959, 1975*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 85-97.
- CASTELLET, J. M. (2013): *Nueve Novísimos Poetas Españoles*, Barcelona: Península.
- CULLER, J. (2014): «Lyric, history, and genre» en Jackson, V. y Prins, Y. (eds.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore: John Hopkins University Press, 63-77.
- DWORKIN, C. (2014): «Lyric and the hazard of music» en Jackson, V. y Prins, Y. (eds.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore: John Hopkins University Press, 499-503.
- FRÜHBECK MORENO, C. (2013): *Palabra y poética en Francisco Pino*, Valladolid: Universidad de Valladolid, tesis doctoral.
- FRYE, N. (2014): «Theory of genres» en Jackson, V. y Prins, Y. (eds.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore: John Hopkins University Press, 30-40.
- HAVELOCK, E. (2002): *Prefacio a Platón*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- HERNANDEZ, M. (1974): «Molino de advenimiento», *Trece de nieve*, 1.
- KOTZ, L. (2010): *Words to Be Looked at. Language in 1960s art*, Massachusetts: MIT Press.
- MOLINA MORENO, F. (2008): «La música de Orfeo» en Bernabé, A. y Casadesús, F. (cords.), *Orfeo y la Tradición Órfica. Un Reencuentro*, Madrid: Akal. 33-58.
- Preminger, A. y Brogan, T. V. F. (1993): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press.

ORTEGA, E. (2002): «Introducción» a *Siempre y nunca*, Madrid: Cátedra.

PINO, F. (2010a): *Distinto y Junto. Poesía Completa. Vol. V*, Junta de Castilla y León.

PINO, F. (2010b): *Distinto y Junto. Poesía Completa. Vol. VI*, Junta de Castilla y León.

SALGADO, M. (2014): *El Momento Analítico. Poéticas Constructivistas en España desde 1964*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral.

SANTAMARÍA, A. (2017): *Francisco Pino. Una realidad tan nada*. Guía de sala, MUSAC.

SCHAEFFER, J. M. (1999): «Romanticismo y lenguaje poético» en Cabo Aseguinolaza, F. (ed.), *Teorías de la Lírica*, Madrid: Arco Libros, 57-85.

TALENS, J. (1995): «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970» en Monleón, J. B. (ed.), *Del Franquismo a la Posmodernidad. Cultura Española 1975-1990*, Madrid: Akal, 57-84.

ZORITA, D. (2022): «Dos querellas sobre el concepto de vanguardia en la España tardofranquista», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 37, 270-285.