

Modificar lo dado. La experimentación espacial en los libros de Francisco Pino Mela Dávila Freire

En 1897 apareció publicado, en las páginas 417 a 427 de la revista francesa *Cosmópolis*, el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, que en 1914 volvería a publicarse como obra independiente, esta vez en forma de libro.¹ Aunque es el libro el que suele citarse como primera edición, lo cierto es que es la publicación en la revista la que permite apreciar en toda su extensión la potencia innovadora del experimento de Mallarmé: en el contexto del grueso volumen, formado por más de seiscientas páginas compuestas en apretadas cajas de texto, el arrojado compositivo de *Un coup de dés...*, extremadamente dispar a las páginas que lo rodean, resulta, si cabe, aún más evidente. Merced a su original distribución tipográfica, los versos de este célebre poema de Mallarmé, que parecen flotar en el espacio en blanco del papel, hacen saltar por los aires las convenciones contemporáneas de composición y marcan un punto de inflexión irreversible en la historia del libro. En *Un coup de dés...*, la forma del poema es inseparable de su contenido; no cabe otro modo de presentarlo en la página, más que el escogido por el autor. La unidad espacial sobre la que se construye la presentación del poema no es ya la página, sino la doble página, es decir, la superficie bidimensional completa, que envuelve y sostiene los versos del poema. El espacio vacío que rodea la tipografía deja de ser un fondo neutro para adquirir relevancia y visibilidad en el juego compositivo.

Mediante esta novedosa estrategia, *Un coup de dés...* replantea la relación de la palabra impresa con su contexto inmediato, abriendo una vía de exploración a través de la cual, ya desde principios del siglo XX, numerosos artistas y escritores se lanzarán a experimentar con los elementos formales de la comunicación impresa: la tipografía, el impacto visual de la palabra sobre la página y, en general, la forma del libro, las convenciones que rigen su uso y las expectativas que despierta en el lector. Por ello, es este poema la obra que suele citarse como *el* ejercicio a partir del cual arranca la indagación experimental que culminará, hacia la mitad de siglo, con la consolidación del libro de artista como género artístico de pleno derecho; el libro como obra, según la conocida definición del editor y coleccionista Guy Schraenen: "Un libro de artista no es un libro de arte. Un libro de artista no es un libro sobre arte. Un libro de artista es una obra de arte". Aunque esporádicamente ya se habían dado ejercicios anteriores que apuntaban hacia el tratamiento de la página como superficie plástica compleja, y de la tipografía y la composición como metáforas ilustrativas,² es en *Un coup de dés...* donde este nuevo equilibrio entre forma y contenido adquiere un peso que, desde entonces, resultará difícil de obviar. A partir de la publicación de este poema, una nueva senda de experimentación formal queda abierta, y no solo serán los escritores, sino también los artistas, quienes transiten por ella en las décadas siguientes.

¹ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. París: Nouvelle Revue Française, 1914.

² Véanse, por ejemplo, algunas de las páginas de *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (Lawrence Sterne, 1759-1767, traducido al español como *La vida y opiniones de Tristram Shandy*).

Por los mismos años en que Mallarmé compuso su célebre poema, los ambientes artísticos europeos bullían con ansias de experimentación. *Un coup de dés...* constituye el primer ejemplo significativo de un poderoso impulso de ruptura dirigido a poner en cuestión y transformar de arriba abajo las convenciones formales de la página; un impulso que Stéphane Mallarmé compartía con otros autores coetáneos, aunque entre ellos no mantuviesen vínculos directos y viviesen en países diferentes. A partir del cambio de siglo, las tentativas de expandir las posibilidades de relación entre la forma y el contenido del texto impreso se sucederían, de modo simultáneo, en numerosos lugares. En Rusia, la vanguardia constructivista se concentró en alterar y enriquecer visualmente la configuración tipográfica, transformándola hasta volverla casi figurativa, mientras los futuristas italianos se dedicaban a crear apasionadas des-composiciones y re-composiciones tipográficas. El componente onírico llegaría de la mano del Dadá y el surrealismo, movimientos en los que hunde sus raíces la práctica artística de otro artista francés, Marcel Duchamp, pionero en el empleo de la edición y la publicación como formatos aptos para la creación artística y precursores del múltiple, que el movimiento Fluxus adoptaría con entusiasmo unas décadas más tarde. En 1936 Duchamp creó la *Boîte-en-valise*, una pieza a medio camino entre una publicación y una caja, que desde el primer momento fue concebida como una edición de la cual no existiría un único original, sino muchos, de idénticas características y el mismo valor. La *Boîte-en-valise*, así, es una suerte de exposición portátil contenida en una caja de dimensiones parecidas a las de un libro grande, para la cual el propio Duchamp seleccionó un número determinado de obras suyas anteriores, creó las versiones “reducidas” correspondientes, las incluyó en la caja y se ocupó de editarla y distribuirla en la forma de múltiple.

En España, el incipiente movimiento de renovación tipográfica y formal que se había desarrollado hasta mediados de los años treinta se vio irremediabilmente truncado por la violencia de la Guerra Civil. Ya en la posguerra, el primer proyecto de publicación periódica impulsada por artistas que alcanzó verdadera relevancia en nuestro país fue la revista *Dau al Set*. *Dau al Set* apareció en Barcelona en 1948, al mismo tiempo que el colectivo del mismo nombre; sus impulsores fueron el poeta y dramaturgo Joan Brossa, el filósofo Arnau Puig, el crítico Juan Eduardo Cirlot y los pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats, que era también el impresor. Todos ellos fueron responsables de *Dau al Set* hasta 1956, si bien a partir de 1951, fecha de la exposición homónima de los artistas del grupo en la Sala Caralt de Barcelona, la revista pasó de ser producto de un trabajo de edición colectivo a deber su continuidad al empeño personal de Joan-Josep Tharrats. En un entorno cultural extremadamente cerrado, *Dau al Set* desempeñó una importantísima labor de difusión del surrealismo y divulgación de las vanguardias históricas en España. Aunque tenía un formato relativamente clásico, a partir del quinto número los editores comenzaron a componer los contenidos de tal forma que las obras plásticas de los miembros del grupo entablasen un diálogo con ciertos textos —sobre todo, de Joan Brossa—, de tal modo que ilustraciones y textos se vinculaban mediante una relación que iba más allá de la mera ilustración.

En la escena internacional, durante los años cincuenta el impulso transformador de las convenciones en torno al libro prosiguió avanzando con rapidez. A partir de la segunda mitad de la década, la confluencia de una serie de factores, como la propagación del movimiento conceptual —y el consiguiente proceso de desmaterialización del objeto artístico³ que este conllevaba—, la voluntad de buscar vías de distribución alternativas al naciente mercado del arte, el deseo de despojar a la obra de arte de su carga aurática y la voluntad de alcanzar públicos más amplios o bien, en determinados contextos, escapar al control y la censura, incitaron a numerosos artistas a crear libros y otros elementos impresos, como postales, carteles... que fueron pensados como obras de arte, a menudo producidas en series. El fenómeno se propagó con dinamismo, y el nuevo género—cuyo nombre, *artist's books* o “libros de artista”, comenzó a utilizarse a mediados de los años sesenta— rápidamente se consolidó como soporte artístico de pleno derecho.⁴ A su vez, el crecimiento de redes construidas a partir de contactos personales, a través de las cuales los artistas mantenían intensos intercambios postales con entornos artísticos geográficamente lejanos, trajo consigo la aparición del *mail art*, o arte correo, muchos de cuyos representantes, sobre todo en América Latina y Europa Oriental, imprimieron un carácter marcadamente político a sus trabajos. En este ámbito sobresalieron, entre otras, Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997), activo editor e impulsor de las tendencias conceptuales en Argentina y América Latina; Clemente Padín (Lascano, Rocha, Uruguay, 1939) y, en particular, Ulises Carrión (San Andrés Tuxtla, México, 1941 – Ámsterdam, Holanda, 1989).

A principios de los años setenta, Ulises Carrión, que había estudiado literatura en México e Inglaterra, abandonó una incipiente y prometedora carrera como escritor para instalarse en Ámsterdam, ciudad en la que decidió orientar su práctica hacia la experimentación radical en varios terrenos, entre los que la escritura y, casi de forma inmediata, la estructura formal del libro, ocuparon un lugar preeminente. Tras gestionar durante tres años, junto con otros artistas, un pequeño espacio de exposiciones llamado In-Out Center, en 1975 Carrión puso en marcha Other Books and So, un negocio que nació con el doble carácter de librería y sala de exposiciones, y con la aspiración de vender y distribuir “no-libros, anti-libros, pseudo-libros, cuasi-libros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros-proyecto, libros normales, múltiplos, carteles, postales, discos y casetes”.⁵

Esta librería-cum-galería se convirtió rápidamente en un lugar para el contacto y el intercambio de muchos artistas interesados, desde diferentes perspectivas, en explorar el potencial de las publicaciones como género creativo, artistas que, en su mayoría, compartían también una posición de cierta marginalidad con respecto al

³ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...* Nueva York: Praeger, 1973.

⁴ Durante décadas, sin embargo, este nuevo género sería ignorado por la gran mayoría de los coleccionistas, tanto públicos como privados, que no han comenzado a incorporar las publicaciones de artista a sus fondos hasta épocas muy recientes.

⁵ Postal para la difusión de Other Books and So. Reproducida en *Querido lector. No lea*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2016, pp. 194.

mundo del arte oficial. La actividad de Other Books and So no abarcaba solamente su entorno más cercano, sino que, a través de las redes internacionales de arte correo, logró expandir su alcance a toda Europa, América Latina y Estados Unidos. Además de seguir experimentando en formatos como el vídeo, la radio, los sellos de caucho o las conferencias performativas, entre otros, Ulises Carrión se encargaba de organizar la actividad de la librería, cuyo ritmo enseguida devino en la acumulación de un abundante stock de materiales. A partir de 1978, Carrión decidió reconvertir su librería en un archivo: una gran colección de publicaciones de artista, casetes, carteles, material efímero... que seguiría creciendo hasta la muerte de su propietario, acaecida en 1989.

En la literatura, por su parte, el proceso de ruptura y renovación del cual *Un coup de dés...* ya daba fe en el cambio de siglo tampoco se detuvo, en particular en Francia. La construcción casi figurativa de ilustraciones mediante la disposición tipográfica en el espacio de la página es el rasgo distintivo de los caligramas de Guillaume Apollinaire, contemporáneo de Mallarmé e inventor del término “surrealismo”, que Breton rescataría unos años más tarde para referirlo a su propio trabajo. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, el movimiento letrista, fundado por Isidore Isou, amplió el foco de atención para incluir, además del significado y el ritmo, no solo el espacio físico y visual de la página, sino también las cualidades sonoras —no necesariamente semánticas— del lenguaje, integrando todo ello en un concepto totalizador del arte en el que también se incluían la música, la tipografía, el cine, la danza, la filosofía...

Caligramas y poemas letristas constituyen antecedentes de la poesía concreta, un movimiento que arrancó a ambos lados del Atlántico en las décadas de 1950 y 1960. Para la poesía concreta, la tipografía adquiría no solo valor plástico, sino también una carga de significado que podía completar el sentido del poema, y la superficie de la página, en su totalidad, se concebía como un terreno para la experimentación visual. Haroldo de Campos, uno de los integrantes del grupo brasileño Noigandres y editor de la revista del mismo nombre, parece haber sido el inventor del término “poesía concreta” en torno a 1955. El término rápidamente saltó a Europa, donde fue adoptado por uno de los primeros y principales valedores de este género poético en el continente, el poeta suizo Eugen Gomringer. El poema *Silencio* (1954), que Gomringer había compuesto el año anterior, ejemplifica las premisas del movimiento concreto en la poesía, retomando la capacidad sugestiva del espacio blanco de la página hacia la que ya apuntaba Mallarmé en su *Un coup de dés...* y constituyéndose en una pieza cuyos elementos lingüísticos no pueden separarse de su representación visual sin descomponer de modo irreversible la complejidad del poema.

Tal como señala Ignacio Gómez de Liaño —también poeta experimental, entre otras muchas facetas de actividad— en sus diarios personales,⁶ fue precisamente a través de

⁶ Ignacio Gómez de Liaño, *En la red del tiempo 1972 1977. Diario personal*. Madrid: Siruela, 2013, pp. 359-365. En un correo electrónico a la autora en diciembre de 2016, preguntado por su relación con Pino, Gómez de Liaño señala: “No tuve relación con Francisco Pino, aunque era amigo de amigos míos, como Ullán. Él se hizo ver en el campo de la poesía experimental

Haroldo de Campos, que durante un viaje a España en 1959 tuvo la ocasión de encontrarse personalmente con Oteiza, el Equipo 57 y Andrés Crespo, como la poesía concreta entró en España. En sus diarios, para sintetizar la evolución de la poesía experimental y concreta en nuestro país Gómez de Liaño destaca tres momentos bien diferenciados:

“Tres años —1959, 1965 y 1970— pueden sernos útiles para entender el decurso e ilustrar en cierto modo la significación o significaciones que en España tuvo la experimentación poética. Entre 1959 y 1964 —especialmente a partir de 1963— observamos cómo se empieza a vislumbrar, a través de algunos artículos o conferencias, el horizonte de una nueva realidad poética. Entre 1965 y 1970 aparecen obras relevantes y decisivas de esta nueva poesía, por medio de las cuales se van perfilando con creciente nitidez las intenciones de su expresión estética. Van así cristalizándose objetivos, y delimitándose la órbita de los mismos. Aparecen también grupos e individualidades, y la experimentación poética en España afianza su posición en esa corriente ya ampliamente extendida a nivel internacional. En el tercer período, cuyo inicio se sitúa a finales de 1969, se agudiza en los poetas españoles —acaso en los más *up to date*— el proceso de disolución y cuestionamiento del material poético, lo que les induce a abandonar la escritura puramente experimental, más aún, cualquier forma de escritura, y por ello a desdeñar también objetos tales como carteles, libros y similares, con el propósito de dotar al poema de una coherencia aún mayor. De este modo, el poema se incorpora a la vida cotidiana, al entorno urbano, a la dinámica de grupo, etc., y es ahí donde se crea. La escritura alcanza en esta última fase su sentido pleno como componente de la acción, de la experiencia compartida por todos. Desde ese momento ya no será posible escribir o exponer poesía, puesto que la poesía será ya sobre todo escritura y exhibición estético-social.”

En el período final de este proceso de progresiva radicalización, la poesía abandona toda materialidad tipográfica, o textual, y los poetas, a su vez, desisten de la idea de expresar su poesía empleando la página o la tipografía impresa como vehículo: la poesía se convierte en acción.

Ambas genealogías de desarrollo experimental del texto, la artística y la literaria, constituyen el paisaje de referencias que enmarca la época en la que la obra del poeta vallisoletano Francisco Pino se abre hacia un territorio de experimentación que la sitúa en un terreno equidistante entre ambas perspectivas.

cuando yo estaba si no de retirada, sí de experimentaciones no convencionalmente experimentales. De ahí que en la historia de ‘La poesía experimental en España’, que publiqué en *Akzente*, Pino no figure, ya que a la altura de 1971, cuando escribí ese texto, no estaba presente.”

Francisco Pino, que había nacido en Valladolid en 1902, se inició en la literatura a una edad muy temprana, como autor y editor como de revistas: *Meseta* (1928-1929), *DDOOSS* (1931) y *A la nueva ventura* (1934), todas ellas de marcada influencia surrealista. En su poesía enseguida se dejó sentir la influencia de la generación del 27, que a lo largo de los años iría concretándose en un particular ascendiente juanramoniano. El corpus poético de Pino, aparecido en numerosos volúmenes de poemas y en colaboraciones con revistas, siguió desarrollándose por los cauces esperados para un poeta de vanguardia hasta 1970, momento en que, con la publicación de *Solar* —a la edad de 68 años—, su trabajo dio un nuevo e importante giro experimental. Entre 1970 y 1980 Pino publicó, casi siempre en tiradas limitadas de no más de 200 ejemplares y autoeditadas, algo más de una decena de obras que, vistas desde la perspectiva actual, se sitúan en el terreno de la experimentación con el formato y la materialidad de un artefacto como el libro que muchos artistas estaban desarrollando por aquellos mismos años, a la vez que siguen estando estrechamente ligadas a las preocupaciones temáticas que Pino continuaba en su poesía de corte más convencional.⁷ Vistas en conjunto, estas obras, de formatos y características bien diferentes entre sí, comparten un rasgo significativo: el afán del poeta por incluir el vacío —el blanco bidimensional de la página al que Mallarmé había dado vida de forma magistral en *Un coup de dés...*— entre los elementos del poema, dándole forma ya no solo como plano, sino como volumen de tres dimensiones.

Los resultados de este afán denotan, a partir de 1970, diferentes estadios de “intensidad experimental” del poeta, cuyo trabajo se va expandiendo hacia la tridimensionalidad de forma gradual y progresiva. La comparación entre *Solar*, de 1970, y *Poema*, que apareció dos años más tarde, ilustra esta progresión en gran medida.

Solar,⁸ el libro que suele tomarse como punto de inflexión a partir del cual arranca el período de experimentación más radical en la obra de Pino, es un volumen de formato convencional (aunque de marcada verticalidad), encuadernado en rústica y con una distribución de contenidos acorde a la práctica habitual. Su contenido, un conjunto de 55 poemas, está organizado en cuatro secciones tituladas, respectivamente, “COM OES TAS MON DRI ANP REO CUP AME”, “COM EZO NCO MEZ ONC OME ZON ZON ZON”, “ELT RAT ADO LOT RAT ADO LOR ETR ATA DOO” y “FA BU LA SF IB UL AS DE AY DE OY”. La selección se complementa con una serie de notas, al final del libro, en las que Pino comenta aspectos de algunos de los poemas y aclara algunas referencias históricas. La peculiaridad de *Solar* es que, ya desde el primero de los poemas que conforman el libro, un gran número de las piezas que recoge combinan en diferentes grados dos modalidades de composición: la poesía de vanguardia “clásica” (obras de

⁷ Es significativo el que, en una antología de poemas experimentales españoles aparecida en alemán en los años noventa, el listado de obras de Francisco Pino se ordene en torno a tres categorías de difícil diferenciación —“libro experimental”, “experimento” y “textos experimentales”—, en un reflejo de la dificultad que los propios editores encontraban para clasificar con la taxonomía poética convencional los trabajos del poeta. Felipe Boso y Ricardo Bada (eds.), *En Schiff aus Wasser*. Colonia: Kiepenheuer und Wirtsch, 1991, p. 414.

⁸ Francisco Pino, *Solar*. Madrid: Libros N.O., 1970. 324 x 150 mm, 90 pp.

carácter eminentemente textual y verso libre) y la poesía concreta o visual, que incorpora aspectos fonéticos, visuales y gráficos a los recursos con los que juega el poema, y ocupa el espacio de la página como si de un plano visual se tratase.

A lo largo de los poemas de *Solar*, los recursos técnicos de la poesía visual que Pino va introduciendo en su obra son variados. No todos ellos arraigarán del mismo modo en su práctica poética; algunos parecen ser más bien tentativas aisladas, o caminos a los que el poeta tan solo se asomó. Así, el poema 47 integra elementos tipográficos “puros”, construyendo gruesas líneas negras a continuación de la palabra “el ciego”, en tanto que el poema 3 combina elementos tipográficos con el dibujo a mano alzada. En algunos poemas en particular —el número 8, por ejemplo, con la larga sucesión de “i” en la palabra “Castilla”—, no resulta difícil advertir los ecos de la obra de José Luis Castillejo, amigo de Francisco Pino y posiblemente responsable, en gran medida, de su relación con el entorno de la poesía experimental, tanto española como en círculos internacionales. La resonancia entre las obras de ambos poetas es innegable; tal como reconocería el mismo Pino en una carta dirigida a Castillejo en 1972, “...En tu obra de creación hay coincidencias con mi hacer. Como en el caso del libro *La política*, donde no se respeta la unidad silábica al terminar la línea. Esto, si bien pertenece al aspecto y a la superficie y no a la profundidad y constitución, sin embargo delata la existencia en el ambiente de algo captable e informativo de una corriente que conmueve un tiempo (época).”⁹

La radicalidad de *Solar*, pues, radica en su acercamiento a las premisas de la poesía concreta; el uso del lenguaje y la tipografía sobre la página constituye uno de los recursos sobre los que se levanta este poemario, pero que la materialidad del dispositivo “libro” permanece inalterable en relación con la práctica convencional. En *Poema*,¹⁰ sin embargo, el salto conceptual con respecto al libro clásico es gigante: *Poema* ya no es un libro, sino una especie de contenedor-escultura en el que el elemento textual es totalmente residual, y las páginas, gran parte de las cuales se ha recortado para crear vacíos literales, actúan como elementos destinados construir un volumen espacial *real*. El fajín que rodea la cubierta anuncia esta radicalidad: “El texto de este poema carece de letras, signos y dibujos.”¹¹

“El libro, considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje (escrito), no solo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos”, afirmaría pocos años más tarde Ulises Carrión en su célebre ensayo “El arte nuevo de hacer libros”.¹² Y proseguía: “Hacer un libro es actualizar su ideal secuencia espacio-temporal por medio de la creación de una secuencia paralela de signos,

⁹ Carta de Francisco Pino a José Luis Castillejo, 13 de febrero de 1972.

¹⁰ Francisco Pino, *Poema*. Valladolid: autoeditado, 1972. 235 x 161 mm, 23 hojas.

¹¹ Una vez más, la proximidad a la obra de Castillejo es clara, como el propio Castillejo le reconoce al poeta vallisoletano: “Tenemos mucho en común, a mí también me interesa agujerear libros, con o sin troquel.” Carta de José Luis Castillejo a Francisco Pino, 2 de mayo de 1973.

¹² Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”. Publicado originalmente en inglés como “The New Art of Making Books. San Francisco: Art Contemporary, vol. III, n.º 1, 1977.

lingüísticos o no.” *Poema*, publicado cinco años antes que este ensayo, anticipaba de modo casi literal la radicalidad de esta perspectiva, que Pino y Carrión compartían con igual fervor. Otros libros de Pino, como *Terrón, cántico* (1974) y *Ventana, oda* (1976), materializarían de distintas formas la misma premisa.

Francisco Pino y Ulises Carrión se conocían bien. Aunque nunca llegaron a encontrarse en persona, el interés que sentían por la obra del otro era mutuo, mantuvieron un intenso intercambio epistolar y se enviaban sus trabajos respectivamente, no solo para dárselos a conocer entre sí, sino también para apoyarse en sus respectivas redes de contactos a la hora de dar circulación al propio trabajo. Así, los libros de Pino se distribuían en Other Books and So, en tanto que el propio Pino solicitaría a Carrión, en reiteradas ocasiones, materiales que incluir en su proyecto de *Carpetas, assemblages* que el vallisoletano distribuía después por los circuitos del arte correo. El editor, coleccionista y comisario Guy Schraenen, gran amigo de Carrión, recuerda que la obra de Pino estuvo bien representada en el *text sound imagen festival* que organizó en 1976,¹³ aunque la relación entre el mexicano y el vallisoletano ya venía de antes, como apuntan las cartas de Francisco Pino que se conservan actualmente en el Archivo Lafuente.

“Querido Ulises”, saludaba Pino en una de estas cartas, “veo que va muy bien su ‘Other Books and So’, de lo cual me alegro mucho por todos los que estamos empeñados en modificar lo dado (lo que nos ha sido impuesto).”¹⁴ Pino insistiría en la misma idea en otra carta del mismo año: “Hay que crear con las cosas que se nos dan para liberarnos de ellas.”¹⁵ Las publicaciones experimentales del poeta casi septuagenario durante su etapa de mayor radicalidad responden a este espíritu: tomando los elementos del libro convencional, y asumiendo como punto de partida la concepción de la página como un espacio al que dotar de relevancia y visibilidad, en la estela de la revolucionaria propuesta que Mallarmé había lanzado desde las páginas de *Cosmópolis* casi un año antes, en los libros y publicaciones que Francisco Pino produjo desde 1970 —libros-escultura, o libros-volumen— ya no es el texto, sino el espacio tridimensional, el que ocupa el lugar central. Con la perspectiva que ofrece el transcurso del tiempo, vistos desde hoy en día estos libros no solo no han perdido vigencia, sino que, por el contrario, su condición de obras pioneras resulta cada vez más evidente. Es precisamente ahora, toda vez que los soportes digitales han liberado al libro de su labor como artefacto transmisor de contenidos, cuando las posibilidades de experimentación formal que el formato plantea pasan a ocupar un plano mucho más preeminente, y pueden abordarse con mayor libertad; el gran interés que las generaciones de artistas jóvenes vienen demostrando por la publicación como soporte creativo confirma esta impresión. Y es entonces, a la luz que arroja la corriente de experimentación actual, cuando los libros “no textuales” de Pino adquieren un enorme valor de radicalidad, y tan solo cabe lamentar que sigan siendo mucho menos conocidos y celebrados de lo que se merecen.

¹³ Correo electrónico de Guy Schraenen a la autora, diciembre de 2016.

¹⁴ Carta de Francisco Pino a Ulises Carrión, 5 de mayo de 1975.

¹⁵ Carta de Francisco Pino a Ulises Carrión, 9 de diciembre de 1975.