



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA**

TESIS DOCTORAL

LA POESÍA DE ARCADIO PARDO

Presentada por M^a Eugenia Matía Amor para optar al grado de
doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Prof. Dr. D. José David Pujante Sánchez

A Arcadio Pardo

*Si vas a emprender el viaje hacia Ítaca,
pide que tu camino sea largo,
rico en experiencias, en conocimiento.*

*Ítaca te brindó un hermoso viaje.
Sin ella el camino no habrías emprendido.
("Ítaca", 1911. C. P. Cavafis)*

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN	11
1.1 Una voz algo desconocida: panorámica general del trabajo que ofrecemos	13
1.2 Biografía	17
1.2.1 Un castellano nacido en tierras de Guipúzcoa	17
1.2.2 De su formación académica y su primera literatura	18
1.2.3 Revistas y contactos literarios	20
1.2.4 Profesor en Francia: Lectorados, Liceo Español y familia	22
1.2.5 Madurez profesional e Indagación poética	25
1.2.6 Jubilación y publicaciones	27
1.2.7 Sus últimas obras (2000-2013)	28
1.3 Entorno: las amistades literarias y las influencias	30
1.3.1 Las amistades literarias	30
1.3.2 Lecturas de compañía: influencias <i>que no son</i>	32
1.4 Resumen de entrevistas al autor	37
CAPÍTULO 2. ARCADIO PARDO EN EL PANORAMA POÉTICO ESPAÑOL	41
2.1 La generación de 1936	44
2.2 Evolución en los años 40: las revistas literarias	45
2.2.1 La revista <i>Halcón</i> en Valladolid	49
2.3 La década de los años 50: ¿un lugar para Arcadio Pardo?	51
2.4 Los años sesenta	57
2.5 Los años setenta	59
2.6 Los últimos treinta años de poesía	61
CAPÍTULO 3. ELABORACIÓN DE SU MUNDO POÉTICO	65
3.1 Escritura: singularidad, creación, sustento cultural	68
3.2 Tema raíz: el Tiempo	73
3.2.1 Poesía en tiempo pasado: la reincorporación	76
3.2.1.1 La presencia de los muertos	77
3.2.1.2 La identificación en el pasado	80
3.2.2 Poesía en tiempo futuro: la incorporación	82
3.2.3 La poesía en el presente: metapoésía y señas de identidad	83
3.2.3.1 Reflexión metapoética	85
3.2.3.1.1 Génesis: inspiración y trabajo	85
3.2.3.1.2 La esperanza en la perdurabilidad de la obra	89
3.2.3.1.3 La escritura metapoética como acto de descubrimiento	90

3.2.3.2	Las señas de identidad	92
3.2.3.2.1	Ardimiento: intensidad en la expresión	92
3.2.3.2.2	“La atónita sustancia del lenguaje” en su poesía	95
3.2.3.2.3	Lo narrante: desde el testimonio a la multirreferencia	97
3.2.3.2.4	Claridades: las visiones	101
3.3	La intertextualidad en la obra de Arcadio Pardo	105
	CAPÍTULO 4. LA OBRA POÉTICA DE ARCADIO PARDO	111
4.A	Etapa de Juventud: 1946-1975	114
4.A.1	<i>Un tiempo se clausura.</i> 1946. (1)	115
4.A.2	<i>El cauce de la noche.</i> 1955. (2)	118
4.A.3	<i>Rebeldía.</i> 1957. (3)	121
4.A.4	<i>Soberanía carnal.</i> 1961. (4)	122
4.A.4.1	La sensualidad masculina	123
4.A.4.2	El vigor de un lenguaje expresionista	124
4.A.4.3	El recorrido emocional	126
4.A.4.3.1	El paisaje: Castilla y los Pirineos	127
4.A.4.3.2	España y sus raíces familiares	129
4.A.4.3.3	La autobiografía	131
4.A.5	<i>Tentaciones de júbilo y jadeo.</i> 1975. (5)	136
4.A.5.1	Nostalgia y autenticidad: poesía <i>situada</i>	136
4.A.5.2	En busca de la contención expresiva	138
4.B	Etapa de transición: 1977-1980	140
4.B.1	<i>En cuanto a desconciertos y zozobras.</i> 1977. (6)	141
4.B.1.1	Indagación en la fe	141
4.B.1.2	Depuración y expresión atenuada	143
4.B.2	<i>Vienes aquí a morir.</i> 1980. (7)	144
4.B.2.1	La poesía como refugio metafísico	144
4.B.2.2	Proceso de reducción formal	145
4.B.2.2.1	Reducción métrica	145
4.B.2.2.2	Reducción sintáctica	146
4.B.2.2.3	Reducción léxica	146
4.C	Etapa de madurez: 1982-1990	147
4.C.1	<i>Suma de claridades.</i> 1983. (8)	148
4.C.1.1	La intrahistoria recreada	149
4.C.1.2	Las visiones	150
4.C.1.3	La paradoja de la expresión	152
4.C.2	<i>Relación del desorden y del orden.</i> 1983-86. (9)	153
4.C.2.1	Hacia la narratividad del poema	154
4.C.2.2	Inmersión en el Tiempo único	155
4.C.2.3	La esencia en lo neutro	156
4.C.3	<i>Poemas del centro y de la superficie.</i> 1986-88. (10)	158
4.C.3.1	Primera parte: Reflexión sobre España	158
4.C.3.1.1	Paisajes y personajes	159
4.C.3.2	Segunda parte. La poesía: lenguaje y descubrimiento	162
4.C.3.2.1	“El mundo está para que lo descifres”	162

4.D	Etapa de comprensión histórico-metafísica: 1990-2013	164
4.D.1	<i>Plantos de lo abolido y lo naciente</i> . 1990. (11)	164
4.D.1.1	“Lo abolido” o la recreación poética del pasado	165
4.D.1.2	El historicismo	166
4.D.1.3	El alma común: el “nos”	168
4.D.1.4	“Lo naciente” o la querencia del presente	169
4.D.2	<i>35 Poemas seguidos</i> . 1995. (12)	171
4.D.2.1	La retórica del misterio	173
4.D.3	<i>Efímera efeméride</i> . 1996. (13)	174
4.D.3.1	“De enantes”: Respuesta moral y fraterna al pasado	175
4.D.3.2	“De allende”: fantasía y mosaico de personajes	177
4.D.4	<i>Silva de varia realidad (Archivo de rescates)</i> . 1999. (14)	178
4.D.4.1	De las Escribanías	179
4.D.4.1.1	Los familiares Pardo en manuscritos y restos artísticos	179
4.D.4.1.2	Personajes en busca de autor: Cristina y Constanza	182
4.D.4.2	De otras fuentes	183
4.D.4.2.1	La imaginación estética y ética	184
4.D.5	<i>Travesía de los confines</i> . 2001. (15)	186
4.D.5.1	<i>Primer confín</i> : el deleite de la memoria	187
4.D.5.2	<i>Hablarán los días</i> : el tránsito suave del presente	189
4.D.5.3	<i>Confines del otoño</i> : el tiempo, en futuro	190
4.D.6	<i>Efecto de la contigüidad de las cosas</i> . 2005. (16)	191
4.D.6.1	“Siempre se es contiguo de algo” y “Estos Textos”	192
4.D.6.2	El lenguaje de su identidad	194
4.D.6.3	La realidad sublimada	195
4.D.7	<i>El mundo acaba en Tineghir</i> . 2007. (17)	197
4.D.7.1	El <i>leitmotiv</i> : <i>Tineghir</i> como finitud e infinitud	198
4.D.7.2	El ámbito de la filosofía	200
4.D.7.3	La expresión de un sabio “poeta nuevo”	200
4.D.8	<i>De la lenta eclosión del crisantemo</i> . 2010. (18)	202
4.D.8.1	El crisantemo: <i>leitmotiv</i>	203
4.D.8.1.1	Del hortus amoenus al jardín interior	203
4.D.8.1.2	La sustancia de la cosmovisión	205
4.D.8.2	Una escritura elaborada y profunda	206
4.D.9	<i>Lo fando, lo nefando, lo senecto</i> . 2013. (19)	208
4.D.9.1	Lo fando y lo nefando: regocijo y balance	209
4.D.9.2	<i>Lo senecto</i> : sabiduría en la memoria	212

CAPÍTULO 5. LA FORMA Y LAS IMÁGENES **215**

5.1	Forma Exterior	218
5.1.1	Estructuras retóricas formales	219
5.1.1.1	Procedimientos estructurales básicos de la poesía	219
5.1.1.1.1	El ritmo cuantitativo: metro	219
5.1.1.1.1.1	Introducción al verso libre	220
5.1.1.1.1.2	Metros en Arcadio Pardo	223
5.1.1.1.1.2.1	La versificación tradicional	223
5.1.1.1.1.2.2	Camino hacia el versolibrismo	224
5.1.1.1.1.2.3	El versículo	225
5.1.1.1.1.2.4	Los versos aislados	226
5.1.1.1.1.2.5	Líneas fragmentadas	229

5.1.1.1.1.3	Otros elementos métricos	229
5.1.1.1.1.3.1	La esticomitia	229
5.1.1.1.1.3.2	El encabalgamiento y la <i>tnesis</i>	230
5.1.1.1.2	La rima: abandono progresivo	232
5.1.1.1.3	El ritmo de la estrofa	234
5.1.1.1.3.1	Formas estróficas	234
5.1.1.1.3.2	Formas no estróficas	235
5.1.1.2	Procedimientos estructurales retóricos	236
5.1.1.2.1	Figuras de dicción	236
5.1.1.2.1.1	Eufonía: aliteración y sinfonía vocálica	236
5.1.1.2.1.2	Baluceo	238
5.1.1.2.1.3	La cacofonía	238
5.1.1.2.1.4	Figuras por adición: por repetición y por acumulación	239
5.1.1.2.1.4.1	La repetición estricta	239
5.1.1.2.1.4.2	La repetición relajada	241
5.1.1.2.1.4.3	Figuras por acumulación	242
5.1.1.2.1.5	Figuras por detracción	244
5.1.1.2.1.6	Figuras de orden sintáctico	245
5.1.1.2.2	“Remozador del lenguaje”: los fenómenos lingüísticos	247
5.1.1.2.2.1	El léxico recuperado y el léxico inventado	247
5.1.1.2.2.1.1	Los arcaísmos	247
5.1.1.2.2.1.1.1	Los arcaísmos léxicos	248
5.1.1.2.2.1.1.2	Los arcaísmos morfológicos	249
5.1.1.2.2.1.1.3	Los arcaísmos sintácticos	252
5.1.1.2.2.1.2	Los neologismos	253
5.1.1.2.2.1.2.1	Los neologismos abstractos	254
5.1.1.2.2.1.2.2	Los neologismos verbales	254
5.1.1.2.2.2	La morfosintaxis irreverente	256
5.1.1.2.2.2.1	El estilo nominal	256
5.1.1.2.2.2.2	El artículo neutro <i>lo</i>	258
5.1.1.2.2.3	De la denominación circundante a la abstracción	261
5.1.1.2.2.3.1	La denominación poética	262
5.1.1.2.2.3.1.1	Denominación poética de topónimos	262
5.1.1.2.2.3.1.2	Denominación de nombres propios de persona	263
5.1.1.2.2.3.1.3	Denominación poética con valor connotativo	264
5.1.1.2.2.3.1.4	Denominación poética extensiva y narrante	264
5.1.1.2.2.3.1.5	La enumeración caótica	265
5.1.1.2.2.3.2	La deixis	266
5.1.1.2.2.4	La adjetivación y el epíteto	267
5.2	Forma interior	268
5.2.1	Las figuras de pensamiento y los tropos	268
5.2.1.1	Las figuras de pensamiento	268
5.2.1.2	Los tropos	274
5.2.1.2.1	Campo de la metáfora	274
5.2.2	El imaginario poético de Arcadio Pardo	277
5.2.3	Las imágenes y algunos símbolos	278
5.2.3.1	Amor a lo sido, los signos, el arte, la arqueología	278
5.2.3.2	La muerte y la oscuridad. La vida, el árbol y la luz	280
5.2.3.3	El Oriente, el conocimiento	284
5.2.3.4	El viento, el mar	284
5.2.3.5	Los niños. La casa y la familia	285

5.2.3.6 El silencio y la escritura	287
CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES Y EPÍLOGO	291
6.1 Conclusiones	293
6.2 Epílogo: El artista y el pensador	299
CAPÍTULO 7. BIBLIOGRAFÍA	301
7.1 Bibliografía de Arcadio Pardo	303
7.1.1 Libros de poesía	303
7.1.2 Poemas en revistas literarias	304
7.1.3 Ensayo y Crítica de literatura	307
7.1.4 Ensayo sobre arte y cultura	309
7.1.5 Antologías que le incluyen	309
7.1.6 Lecturas públicas de su poesía	309
7.2 Bibliografía sobre su obra	310
7.3 Bibliografía general	314
ANEXO I. METROS Y ESTROFAS	330
ANEXO II. EL ARTÍCULO <i>LO NEUTRO</i>	332
ANEXO III. EXTRACTOS DEL EPISTOLARIO PERSONAL DE ARCADIO PARDO	333

*Y les pido,
a ésas/ a esos que apuren
su afán y enreden en
estos poemas su
tarde de invierno y lluvia,
rescaten este aliento
final, postrero casi,
como yo he rescatado
mis muertos, y lo lleven
en su hogaño y su allende,
a su propio morir.*

(Silva de varia realidad, 1999)

CAPÍTULO 1

Presentación.

Biografía.

Entorno, amistades e influencias

del poeta Arcadio Pardo

1 PRESENTACIÓN

1.1 Una voz algo desconocida: panorámica general del trabajo que ofrecemos

La calidad de la poesía de Arcadio Pardo nos llevó a escribir nuestra Memoria de Licenciatura, "Arcadio Pardo: una vocación poética" (Universidad de Valladolid, 1985) bajo la dirección de la Doctora D^a Isabel Paraíso, quien dio a conocer su obra. Arcadio Pardo, con residencia habitual en París desde 1952, vivía ajeno a los círculos literarios nacionales, pero mantenía contacto epistolar con algunos amigos o profesores de Castilla y León. José M^a Fernández Nieto propició un encuentro personal con motivo de la estancia veraniega de nuestro poeta en Valladolid. Desde entonces, nuestra admiración y amistad se ha mantenido en esporádicos encuentros, con el afecto renovado hacia su persona y hacia su prolífica producción literaria. En ocasiones, hemos dilucidado aspectos algo herméticos de su obra con el autor; otras veces, la conversación nos llevó al mundo de comunes intereses artísticos o arqueológicos, y siempre hemos considerado esos breves encuentros con el matrimonio Pardo como fortuna del destino.

Aquella Memoria, y el hecho de que no exista hasta la fecha un estudio completo de su obra, han impulsado a completarlo ahora, justamente cuando el autor tiene diecinueve poemarios, y recibe el merecido aprecio literario. En esta sociedad moderna donde la imagen se impone poderosa y expansiva, la poesía exige un ámbito de reflexión, que es solaz para unos pocos. La extensa obra de Arcadio Pardo, además de justificarse por su original exploración lingüística, es un sugerente fresco del hombre en el tiempo.

Entender la génesis y la evolución de la obra artística es asunto que apasiona tanto por su inasibilidad como por la penetración lectora que exige. Cuando el mundo de las obsesiones personales se torna de interés universal estamos ante una obra de calidad. Y esto es lo que sostenemos en nuestra propuesta. Nuestro autor fue reconocido desde siempre como un buen poeta, y el incremento de su obra ha consolidado mayor respeto y aprecio.

I. La emoción del mundo en la mirada

Nos gustaría desvelar el porqué de tal consideración en el nivel elevado del concepto.¹ Como veremos, su poesía contiene la *intuición radical* de la prevalencia del Tiempo único, y ésta impregnará toda su vida literaria con un desarrollo de imágenes junto a recursos lingüísticos novedosos, a veces transgresores, que no hacen más que reflejar la necesidad consciente o inconsciente de proyectar el ser más allá de la finitud. Por ello, el particular diálogo de Arcadio Pardo con el Tiempo y con la Poesía no resulta artificial o vano. Su poesía es emocional y profunda, cultural y filosófica, y siempre anclada en la belleza del entorno circunstancial, en el testimonio especulativo de los que nos precedieron, en la esencia que somos y seremos.

Su creación se apoya en la realidad y en elementos de cultura. La geografía, las referencias históricas y los protagonistas adquieren vida literaria con el hálito de la emoción, la imaginación y la expresión formal cambiante a lo largo de tantos años. En el ascenso hacia el conocimiento que el acto creativo aporta, nuestro poeta se afana en explorar diversas posibilidades de la lengua española. Buscando la auténtica concomitancia del significante y del significado, la confluencia del fondo y de la forma, el poeta pretende llegar desde el ardimiento expresivo hasta la esencia perseguida, a veces con la condensación de una sintaxis no canónica o con variaciones sobre *lo neutro*. Éstos y otros rasgos se estudiarán en detalle. Y también el dilatado confín de su cosmovisión temporal: la historia recreada e intuita, la exaltación del presente en sus múltiples vivencias y la permanencia futura en el panteísmo. Su espacio es horizontal y luminoso, y su reflexión metafísica deriva en la permanencia en la escritura. La *comunicación* y la *identificación* se logran porque el poeta comparte sus obsesiones con voluntad cultural, sorpresa formal y hermosa lucidez.

Ésta es la organización de nuestro trabajo. En este *capítulo 1* explicamos la circunstancia vital del autor con detalles de su biografía, analizamos su entorno de literatura (amistades, lecturas y posibles influencias), hacemos una presentación personal a través de retazos de entrevistas. En el *capítulo 2*, recorreremos brevemente la circunstancia literaria ambiental desde 1936 hasta nuestros días, para ubicar a Arcadio Pardo dentro del panorama poético español

1 “Digo, pues, que la Poesía (como antes dijo Aristóteles) es una imitación de las acciones del hombre; y haciéndose esta imitación con palabras, rimas y armonía.” Giovan Giorgio Trissino: *La Poética* Edición y traducción de Isabel Paraíso. Madrid, Arco / Libros, 2014, p. 61.

I. La emoción del mundo en la mirada

contemporáneo. En el *capítulo 3* abordamos la presentación del mundo poético de Arcadio Pardo: el desarrollo del *tema raíz*; asimismo veremos aspectos de intertextualidad y destacaremos algunos *rasgos* de su Poética. En el *capítulo 4* acometemos un estudio descriptivo de todos sus libros, dado que –ante la ausencia de trabajos globales previos– nos parece fundamental dilatarlos en una presentación cronológica de su obra. En el *capítulo 5*, analizamos la expresión formal (rítmica, fonética, morfosintáctica), con hincapié especial tanto en los aspectos retóricos como en los inéditos de su creacionismo lingüístico. Señalamos desde este momento que su indagación en la expresión poética y las singularísimas y muy personales respuestas que da en su escritura no responden a un puro juego de formas sino a la necesidad de encontrar la expresión exacta para decir su mundo poético. También nos acercaremos a la simbología y a la riqueza de su imaginario. Lo que denominamos *forma interior*, un concepto bien conocido en crítica literaria, del que recientemente se ha valido el profesor García Berrio para el magno estudio que hizo de la poesía de Claudio Rodríguez, pero que nosotros asumimos con la sencilla intención de denominar, por medio de él, el imaginario poético de Arcadio Pardo. Y todo ello con el anhelo de que nuestra interpretación pueda continuarse en trabajos de Crítica Literaria más específicos. En el *capítulo 6*, ofrecemos las Conclusiones y nuestro Epílogo. La *Bibliografía* incluye la relación de la obra completa de Arcadio Pardo (poesía, ensayos, artículos de Crítica Literaria y relación de comentarios críticos publicados sobre su obra) y toda la documentación empleada en nuestro estudio: tanto trabajos generales sobre Teoría y Crítica poética como los documentos existentes sobre la obra de Arcadio Pardo. En los *Anexos* se encontrarán detalles de la métrica (Anexo I), del uso no canónico de *lo neutro* (Anexo II), así como unos importantes extractos por su valor documental del archivo epistolario del autor, quien amablemente nos ha autorizado a incluirlos, para que el lector pueda completar el perfil artístico y el pensamiento del poeta (Anexo III).

Nuestro enfoque ha contado con la aprobación de Arcadio Pardo, y su cálida amistad ha beneficiado este estudio. Aunque ahora lamentamos no haber grabado las sustanciosas conversaciones que tuvimos; en contrapartida, nos queda en la memoria la intensidad de la vida misma y el calor que dejan la vivencia y los afectos. Por fortuna, contamos con un amplio epistolario, que es impagable archivo en el que poetas y profesores ensalzan su escritura y trayectoria.

I. La emoción del mundo en la mirada

Desde la Universidad de Valladolid, el profesor Doctor D. David Pujante ha asumido la Dirección de esta Tesis Doctoral. Bajo su supervisión y con la generosa participación de la Doctora D^a Isabel Paraíso en fundamentales aspectos descriptivos y métricos hemos abordado la tarea. A los dos debo reconocimiento sincero: por su sabiduría literaria, por sus consejos y correcciones, y especialmente por su confianza en mis limitadas posibilidades a la hora de abordar este trabajo. Sin su apoyo este estudio no habría salido a la luz.

Sumo a este agradecimiento a todas las personas cercanas a mí, que acompañaron esta lectura con la nobleza y apoyo de la amistad. Ellas saben del origen de mi impulso: que el lector pueda reservar un lugar en su biblioteca para la poesía de Arcadio Pardo.

Hay esas

hojas de ese cerezo amarilleando,
las de ese arce a contraluz ahí,
en esa esquina del jardín, tan cerca
de la verja; los esos tan castaños

a lo largo del bosque, las mañanas
que nos tiñen la sangre de ocre y verde,
me tiñen la conciencia de hojarasca.
Eso es soberanía de lo sumo,

de lo hondo, de lo claro claridad,
de lo radiante de la edad morada,
de lo tenaz de lo continuo,
de la continuidad de las mareas,

de las resacas de la muchedumbre
que soy, que somos, que serán,
y que seremos cuando sean.²

2 A. Pardo: *35 Poemas seguidos*. Valladolid, Cortalaire, 1995, pp. 16-17. En adelante, **35PS**.

1.2 Biografía

Lo primero

*la luminosidad de Peñafior.*³

1.2.1 Un castellano nacido en tierras de Guipúzcoa

Arcadio Pardo Rodríguez nace en Beasain (Guipúzcoa) el 8 de mayo de 1928. Su padre, José Pardo Díez, de origen burgalés –del pueblo de Olmos de la Picaza– y su madre, Engracia Rodríguez, nacida en Monzón de Campos (Palencia) pero oriunda de la tierra vallisoletana de El Carpio-Pozaldez. De padres castellanos⁴ llega al mundo Arcadio Pardo en tierra vasca, tercero de una familia numerosa de cinco hijos. El destino del padre ferroviario se prolongó en el norte durante los seis primeros años de su vida, y así lo evoca él:

Te pondré junto a un monte de Guipúzcoa
que se me fue detrás de una ventana
de un tren de mis seis años y no he vuelto
ya nunca a ver. Con él.⁵

En 1934 el traslado familiar es a Madrid, residiendo primero en el barrio de las Vistillas y después cerca del cuartel del Conde Duque. En 1936, el padre es enviado a Valladolid y aquí se afianza la familia definitivamente. El pequeño Arcadio tiene ocho años y asiste a una escuela que la Asociación de Ferroviarios tenía en el edificio sito frente al actual Teatro Lope de Vega. Por su ubicación

3 A. Pardo: *Relación del desorden y del orden*, en *Poesía diversa. Tres libros de poemas*. Valladolid, Col. Autores Contemporáneos, 3. Diputación Provincial de Valladolid, 1991, p. 125. En adelante, **RDO**.

4 “Sí, mi padre fue ferroviario en el servicio de movimiento, o sea de trenes de mercancías primero y de pasajeros después. Ya no podemos imaginar lo que era en aquella época pasarse noches de invierno en una garita de aquellos vagones antiguos. Uno de esos trenes se incendió con materias químicas inflamables y a consecuencia de las heridas tuvo que abandonar el servicio. Mi madre era hija de ferroviario también, pero de servicio de estación, factor primero y jefe de estación después, aunque de estaciones de escasa importancia como Monzón de Campos en Palencia o Legorreta en Guipúzcoa. Los orígenes remotos de mi padre están en Palacios de Benaver, en Burgos, y los de mi madre en El Carpio por línea paterna y en Pozaldez por línea materna, ambos en la provincia de Valladolid.” Entrevista para la revista de la editorial LCK15: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, 08.08.2013. (Enlace recogido el 14.12.2013).

<http://www.lck15.com/2013/09/desmontando-a-arcadio-pardo-segunda-parte/>

5 A. Pardo: *Plantos de lo abolido y lo naciente*. Valladolid, Sever-Cuesta, 1990, p. 75. En adelante, **PAN**.

I. La emoción del mundo en la mirada

céntrica y cercana al cuartel de Caballería y a la estación ferroviaria, la escuela es vulnerable en caso de bombardeo durante la guerra civil, razón por la cual sus padres le llevan a unas clases que dos admirables maestras –doña Julita y doña Carmen– daban a unos niños del barrio de Las Delicias. Son estas dos maestras quienes solicitaron la matrícula gratuita de acceso al Instituto Zorrilla para Arcadio Pardo.⁶

La presencia de la guerra pesaba en el ambiente general de la ciudad, y si bien algunos versos describen imágenes de rostros desfigurados y fosas, él cree que el más vivo recuerdo era el sonido de los fusilamientos al amanecer, que –al parecer– oía desde su casa. Mucho debieron marcar esos sonidos:

No he hablado de los niños descubiertos / invernales, famélicos de noches /
de espanto. Yo lo fui, lo juro. Puedo / jurar más: / que jugar era una tapia, /
San Isidro al oeste, hacia el Esgueva, / las seis de la mañana y yo despierto
/ contemplando las muecas derribadas / de los muertos.⁷

1.2.2 De su formación académica y su primera literatura

Al finalizar la guerra en 1939, y previo examen de ingreso, el joven inicia sus estudios en el ya mencionado Instituto de Bachillerato Zorrilla, que contaba, entre otros notables profesores, con el futuro miembro de la Real Academia de la Lengua Española, don Narciso Alonso Cortés. Quiso la casualidad que Arcadio Pardo conociera a don Narciso justo en sus últimos años docentes, y que éste, al saber de la incipiente afición del joven por los versos, le invitara a su casa facilitándole libros y formación literaria. En conversación nos dice: “Empecé a escribir a los catorce años, no sé por qué. Sigue siendo un misterio esclarecer el impulso que lo lleva a uno a escribir tan temprano. Pero es así.” Los versos recuerdan las salidas cercanas en aquella posguerra, y una estancia más prolongada en Olmos de la Picaza (Burgos):

6 “Dos jóvenes maestras recogieron a niños durante la guerra en un entresuelo de la calle Mallorca. La mía era Doña Carmen quien, el año 39, cuando tuve 11 de edad, me mandó que fuese al Instituto Zorrilla a solicitar matrícula gratuita. A ella le debo haber iniciado estudios secundarios que pude proseguir con los universitarios. Conservo hacia ella verdadera veneración que ya no se extinguirá nunca.” Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit. (Arcadio Pardo fue alumno del Instituto “José Zorrilla” desde 1939 hasta 1946).

7 A. Pardo: *Soberanía carnal*. Santander, Col. La isla de los ratones, 1961. Empleamos el texto de la reedición en *Poesía diversa. Tres libros de poemas*, cit., p. 55. En adelante, **SC**.

I. La emoción del mundo en la mirada

Pero luego, / pinares de Antequera, / chopos de hacia Simancas, los jilgueros / cantando con los cerros lejanísimos, / y Pico Aguja y cornamentas duras / de bueyes sometidos, los barbechos / de la estirpe poblando de trigales / [...] / y yo sobre la tierra poderío, / adolescente ya velludo el pecho.⁸

Más tarde, se atrevió a concertar una entrevista con Fernando González, poeta, catedrático de Lengua y Literatura españolas, y esposo de su profesora de francés, doña Rosario Fuentes. Fernando González acogió sus versos con caluroso entusiasmo, le prestó libros, le habló de sus contemporáneos... Formación literaria de primera mano ofrecida por la generosidad de un notable profesor que ya no lo era oficialmente.⁹ El joven Arcadio Pardo tiene buena disposición y capacidad, y fomenta esas amistades de edad y cultura desiguales porque siente una afinidad literaria. En entrevista personal nos comenta cómo se puso en contacto con los cofundadores de *Halcón*: “Un día me presenté en casa de Luis López Anglada¹⁰ con otro chico de mi clase. Le llevé un poema y quiso

8 SC, p. 56.

9 **Fernando González**, nacido en Telde (Gran Canaria) en 1901, publicó antes de la guerra varios libros de poesía y un último volumen en la colección *Halcón* en 1949. Catedrático de Instituto de Lengua y Literatura Españolas, fue separado de su cátedra por el régimen del general Franco y muy posteriormente reintegrado a ella. Fue repuesto en la cátedra en el Instituto de Astorga, después de vivir largos años en Valladolid, donde colaboró con el grupo “*Halcón*” como auténtico Director literario. Después de Astorga se trasladó a Madrid, donde impartió enseñanza a los alumnos del Instituto “*Calderón de la Barca*”. Falleció en Valencia en 1975.

Cfr. I. Paraíso: *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*. Valladolid. Ateneo de Valladolid, 1990, p. 59. También cfr. A. Pardo: “Los años de Fernando González en Valladolid. La inmersión castellana en su poesía”. *Estudios canarios*. La Laguna-Tenerife, L-LI *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 2008, pp. 643-656.

10 **Luis López Anglada**, nacido en Ceuta en 1919, estudia el Bachillerato en el Instituto Zorrilla, donde don Narciso Alonso Cortés le descubre como poeta y le invita a colaborar en la revista escolar del Instituto, *Aula*. A los 13 años lo encontramos ya dirigiendo la revista *Valor y Fe*. Al estallar la guerra civil, se marcha voluntario a ella y, en plena guerra, escribe el primer poema donde se cuestiona el entusiasmo bélico. Una vez terminada la guerra, regresa a Valladolid, donde estudia Filosofía y Letras y funda la revista *Halcón* con Manuel Alonso Alcalde y Arcadio Pardo. Ingresó luego en la Academia de Infantería de Zaragoza, ocupando diversos destinos como militar en Canarias, León, Ceuta y Madrid. Allí fundó las colecciones de poesía “*Palabra y Tiempo*” y “*Arbolé*”; asimismo ejerció la crítica de arte. Tiene una amplísima obra de poesía publicada y también narrativa, estudios y teatro. (Cfr. I. Paraíso: *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, cit., p.120).

presentarme a Manuel Alonso Alcalde.¹¹ A ambos les debo una acogida sincera y amistosa. Tenían el proyecto de publicar una revista que se llamaría *Halcón*, y me sumaron al proyecto.”

1.2.3 Revistas y contactos literarios

La revista y colección de libros de poesía *Halcón* (1945) constituyó una importante aventura literaria en la vida vallisoletana de la postguerra, esfuerzo significativo del dinamismo aislado que muchas provincias trataban de despertar. Daremos detalles de la génesis de *Halcón* y el papel fundamental de Arcadio Pardo más adelante.¹² En la colección de libros adjunta nuestro joven autor publicó su primer poemario, *Un tiempo se clausura* (1946).

A los dieciocho años y en medio del trasiego juvenil de los estudios, Arcadio Pardo tiene bien definida su vocación. Su afición le acercó a hombres de esmerada formación, y su capacidad de trabajo le puso en contacto con muchísimos autores: él rememora sus encuentros con Jorge Guillén (en Valladolid, Florencia y París), Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Dámaso Alonso, Carmen Conde y cuantos eran asiduos colaboradores de las revistas poéticas de la época.¹³

11 **Manuel Alonso Alcalde**, nacido en Valladolid en 1919, estudia como interno en el Colegio de Nuestra Señora de Lourdes (sus padres residen en Barcelona entre 1925 y 1939), y allí es compañero de curso de Miguel Delibes. Sus primeras colaboraciones literarias las realiza en las revistas literarias de su colegio y en la mencionada *Aula* del Instituto Zorrilla. Terminado su Bachiller en 1936 va a Barcelona y permanece durante toda la guerra civil. En 1939 regresa a Valladolid y cursa la carrera de Derecho (1939-42). En 1943 ingresa por oposición en el Cuerpo Jurídico Militar. Funda con Luis López Anglada y Arcadio Pardo la revista *Halcón* hasta que en 1948 es ascendido y destinado a Ceuta, donde permanecerá 21 años. En 1969 es destinado a Madrid como teniente coronel y con grado de general auditor. Desarrolla a lo largo de su vida una amplia obra poética, narrativa y teatral. (Su obra ha sido estudiada como Memoria de Licenciatura y Tesis Doctoral por M^a Teresa Escalada Buitrón: *Poética y escritura en Manuel Alonso Alcalde*. Universidad de Valladolid, 1985 y 1997. Véase también José M^a de Campos Setién: *Manuel Alonso Alcalde: poeta, narrador y dramaturgo*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983).

Cfr. I. Paraíso: *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, cit., p. 114.

12 Ricardo Gullón habló de “la importantísima labor de Arcadio Pardo” en conferencia: *El Norte de Castilla*, 05.04.1989.

13 En conversación privada nos amplía la nómina de aquella década: José Hierro, José Luis Hidalgo, Julio Maruri, Manuel Arce, Leopoldo R. Alcalde del grupo *Proel*; José García Nieto, Rafael

I. La emoción del mundo en la mirada

El traslado laboral de su padre a Santander facilitó la relación con el grupo de la revista *Proel*, donde trabó amistad con los poetas santanderinos del grupo: José Hierro, José Luis Hidalgo, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Marcelo Arroita Jáuregui, Julio Maruri, Manuel Arce y otros. Pero nuestro autor se quedó en Valladolid, y gracias a las gestiones de Fernando González y Rosario Fuentes, fue becario residente del Colegio Mayor Santa Cruz, y después estudiante de Filosofía y Letras en la Universidad de Valladolid (especialidad Historia; única y notable oferta de aquel momento). Concluyó su Licenciatura con Premio Extraordinario en 1951 y su *víctor* figuraba hasta recientemente en una de las arcadas del Patio del Colegio Santa Cruz. Tuvo insignes profesores como Luis Suárez, Emilio Alarcos García, Pedro Aguado Bleye y Ángel Apráiz entre otros. Algunos de éstos frecuentaban el Colegio Mayor propiciando amenos coloquios. Su nombre figura en la *Primera Antología de Colegiales del Colegio Mayor de Santa Cruz* (1948), y allí publica dos poemas: “In memoriam (A la memoria de José Luis Hidalgo)” y “El inválido”. Otra modesta revista, impulsada por el propio Pardo, fue el suplemento poético *Avance de Poesía*.¹⁴

Inicia la década de los cincuenta como joven de brillante *currículum* y futuro incierto. Acaba de conocer a una joven francesa, Madeleine Dubrasquet, estudiante de español en un curso de verano de Valladolid.¹⁵ A pesar de su Licenciatura en Historia, pretende preparar las oposiciones de Cátedra de Literatura o de Lengua Francesa. Gracias a su expediente académico, el profesor Aurelio Viñas, que era director adjunto del *Institut d'Etudes Hispaniques*

Montesinos, Salvador Pérez Velarte de *Poesía Española*; Victoriano Crémer y Eugenio de Nora de *España*.

14 Revista *Santa Cruz*, de los Colegios Mayores “Santa Cruz” y “Felipe II” de la Universidad de Valladolid. Figura como Director en el núm.1 junto a Pedro M^a Ufano, y los cinco números (años 48-50) incluyen poemas suyos, confirmando su entusiasta labor como eje literario en el ambiente de universitarios de Valladolid. (Cfr. I. Paraíso: *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, cit., pp. 473-475).

15 “Rosario Fuentes, catedrática de francés en el Instituto Zorrilla, le contagió su pasión por la lengua de Proust, y él acabaría enamorándose de *Madeleine*, una de las primeras estudiantes extranjeras que vinieron a la Universidad de Valladolid, las primeras Erasmus, diríamos hoy, pero entonces eran los 40/50, ahí en la bisagra de dos décadas difíciles, de esperanzada escasez en todos los sentidos, con lo que su emigración a Francia fue de algún modo más sentimental que política o económica, aunque quizá también la inquietud de un jovencísimo poeta que comienza a tener que vérselas con el mundo real contribuyera no poco a ese efectivo ensanchamiento de horizontes.” E. Fraile: “Arcadio Pardo”. *El Norte de Castilla*. Valladolid, 19.12.2005, p. 32.

del departamento de Español de la Sorbona, le consigue un nombramiento de lector en el *Lycée Corneille* de Ruán. Deja el Valladolid de su juventud, el que ha conformado un carácter con valores que no le abandonarán: el aprecio a la gente sencilla y de bien, la amistad respetuosa hacia quienes le infundieron saber, la fidelidad al trabajo, y la distancia de los ambientes bulliciosos, quién sabe si por carácter, circunstancias o educación.¹⁶

1.2.4 Profesor en Francia: Lectorados, Liceo Español y familia

En Ruán inicia una larga aventura de enseñanza de la lengua, literatura y cultura española e hispánica, que ya nunca ha abandonado. Durante tres años imparte clases de lengua española (conversación, cultura, traducción) como lector, al tiempo que amplía su conocimiento de la lengua y literatura francesas. Entre tanto Madeleine Dubrasquet se especializa en Lengua española en *l'École Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses*, institución académica de la que han salido eminentes profesores universitarios y notables especialistas en todas las ramas. Madeleine Dubrasquet será, años después, Madame Pardo, hispanista destacada como “Maître de Conférences” de Español medieval en la Universidad de Nanterre. Con un papel fundamental –creemos– en su vida, como *la mujer infinita*,¹⁷ que le aportará la madurez, la estabilidad familiar y el diálogo intelectual con un amplio mundo cultural donde “lo español” gana una dimensión hispana entre profesores y alumnos universitarios de Hispanoamérica. Arcadio Pardo se va forjando una educación en las culturas francesa y española, y escribe algunos poemas que darán lugar a su segunda publicación, *El cauce de la noche* (1955).

16 “Esta carrera docente, de indiscutible mérito, ha quedado fuera de las celebraciones de un hombre de Valladolid, tanto en la ciudad, como en la universidad. Cualquier Universidad le habría hecho el gran homenaje, o de publicaciones o de actos, que hubieran permitido que esa ingente obra se conociera mucho más.” Eusebio García González sobre el “Homenaje a Arcadio Pardo”, Jornada de la Universidad y Día Europeo de las Lenguas, Valladolid, septiembre 2005. Blog *De lo que nos ama y nos destruye*. http://intuicionespoeticas.blogspot.com.es/2005/01/arcadio-pardo-rodriguez_110458920761287893.html (Enlace recogido el 24.02.2015).

17 Tomamos el término de Juan Ramón Jiménez. Como veremos, Madeleine Dubrasquet no es cantada por su nombre, pero está siempre presente en los poemas de forma sutil: es *el nos* familiar del trasiego anual entre sus dos casas –Chaville y Valladolid–, de las excursiones, del fuego de un hogar donde libros y discurrir intelectual forman esa unidad del “amor mano en la mano compañera.” (SC, p. 59).

I. La emoción del mundo en la mirada

Ese mismo año (1955) gana las oposiciones a Cátedras de Francés de Escuelas de Comercio,¹⁸ con destino en Orense y, recién casado, regresa a nuestro país. Tras intentos fallidos de obtener un puesto para el matrimonio en Madrid, solicita excedencia. Obtiene después (1959) la cátedra de Francés de Institutos de enseñanza media con varios destinos laborales (Pontevedra, Seo de Urgel, Ávila y Valladolid). Retorna a Francia, y con su esposa se establece en la ciudad meridional de Aix-en-Provence, trabajando como lector en su Universidad.

En Provenza nace su primer hijo, Juan Carlos, y a él le dedica el tercer libro de poemas, *Rebeldía* (1957). De la estancia en la hermosa Provenza hay numerosos versos en el cuarto volumen, *Soberanía carnal*, y en libros posteriores. El paisaje, la montaña Sainte-Victoire (tan visual gracias a Cézanne), Jouques (“viento varón de Jouques”), Entremont y otros lugares, dan vigor y belleza a la vida sencilla del joven matrimonio. Estarán en Aix-en-Provence hasta 1960, para trasladarse definitivamente a París, donde nuestro autor alternará trabajos como Lector de español, ya en la Sorbona, ya en Nanterre. En entrevista ensalza la vida universitaria en Francia:

Debo mucho a la universidad francesa. Primero descubrir que la enseñanza universitaria es otra cosa que la rutinaria, global, memorística que yo recibí. [...] Sin conocimiento de los textos ni incitaciones a conocerlos. Creo que las cosas han cambiado afortunadamente. En la universidad francesa he aprendido a aprender y también a enseñar. La Universidad de París X-Nanterre y las otras donde he ejercido durante mucho tiempo han sido más que una sede profesional, *una residencia intelectual*, un beneficio incalculable originado en la familiaridad con los hispanistas franceses y con los estudiantes numerosos, sucesivos, siempre renovados.¹⁹

Así resume el trasiego geográfico (Aix-en Provence, Valladolid) y su asentamiento en París desde entonces.

18 “Ya licenciado y habiendo residido en Ruán tres cursos como lector, Rosario Fuentes [esposa de Fernando González y su profesora en el Instituto Zorrilla] me orientó en las oposiciones y me ofreció los consejos adecuados. Me queda aún en la conciencia la sombra de no haber sabido agradecerles su acogida, su ayuda y su amistad. [...] Creo que les vi por última vez en el verano de 1964, cuando Rosario estaba muy enferma.” A. Pardo: “Los años de Fernando González en Valladolid”, cit., p. 646.

19 Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit. La cursiva es nuestra.

I. La emoción del mundo en la mirada

Nada recuerdo de estos años. Vivo
cuencas diversas, luces derramadas,
carreteras fugaces recorridas, [...]
gozo hijo de la mano arriba, a Jouques,
amor mano en la mano compañera,
con tanto sol tomillo en los pulmones,
con tanta luz espliego en la mirada,
tanto mediterráneo azul dormido,
tanto ciprés mistral casi fraterno, [...]

No volveré, ciudad de luz dorada,
a tus tardes de rama ennegrecida.
no veré vuestros álamos desnudos.
Melancolía azul Santa Victoria,
no volveré al imperio de tu piedra.
Viento varón de Jouques de noviembre
jamás abriré el pecho a tu osadía.
Playas dormidas de la costa de oro,
borrad mis huellas últimas.²⁰

Estos versos son de *Soberanía Carnal* (1961), libro de cierto eco, en el que se descubre el fuerte individualismo estilístico del poeta "extramuros", ajeno a tendencias, y también un vigor lingüístico que hace sospechar futuras obras. Sin embargo pasarán catorce años hasta el siguiente libro. ¿No escribe en ese amplio lapso? Sí. Pero el trabajo intenso y la familia absorben sus energías. Son *los años del afán*. Nacen dos hijos más, Elena en 1962, y Ana María en 1968. De la plenitud familiar y la dedicación que ésta requiere hay bastantes poemas en *Tentaciones de júbilo y jadeo* y en posteriores libros.

Junto a la infancia de Maí también. / Con su peso de manos en mi cuello, /
con su peso de pluma en mis rodillas, / con su infancia que emana
firmamentos.²¹

A partir de 1968 será Catedrático de Francés, primero en el Liceo Español de Neuilly (1960-80)²² y después en el Liceo Internacional St. Germain-en-Laye (1980-1986), cuya sección de Español inicia y dirige durante seis cursos. Esta responsabilidad laboral le acercó a la realidad social de muchos hijos de emigrantes, pero a la par fue todo un privilegio el expandir el hispanismo en el París cosmopolita e inquieto de los años sesenta y setenta. Desde entonces, el matrimonio Pardo volverá todos los veranos a Valladolid al encuentro familiar con madre y hermanos, conformando ya en esa época la asunción de dos patrias (él lo denomina mundo *bipar*) en la vida cotidiana: uso del español con los niños y del francés en la vida profesional y social hasta que los hijos sean bilingües. Señalamos esto aquí porque la lengua primera es la lengua matriz del discurso

20 SC, p. 59.

21 PAN, p. 75.

22 Hoy es el Liceo Español "Luis Buñuel", del que es cofundador. Cfr. A. Pardo: "La fundación del Liceo Español". *Calanda*, nº 8. MECED, 2013, pp. 6-11. (Enlace recogido el 15.04.2015).

<http://www.mecd.gob.es/francia/publicaciones-materiales/publicaciones.html>

verbal y, como veremos, Arcadio Pardo mantiene la primacía única del español en su obra, aunque acumule más de dos tercios de su vida en el país vecino.

También en esa época se forja la visión de su doble geografía, pues en tanto que Castilla y España se idealizan por su paisaje y patrimonio, progresivamente amplía la mirada sobre escenarios en Francia, diferentes, pero bellos también. Las evocaciones de ese período arrollador son muchas: “los años del afán” (trabajo), “Elena niña en Zaratán con espigas de trigo” y “los cachorros” (hijos), “manos del otoño verde” (regreso a París). Los poemas del libro *Tentaciones de júbilo y jadeo* se escriben en esos años, pero no aparecen publicados hasta 1975, gracias a la generosidad de don José María Fernández Nieto y a su colección “Rocamador”. Desde esa fecha comienza un fértil período creativo que aún perdura. Dos años después, publica *En cuanto a desconciertos y zozobras* (colección “Roca Caliza” de Palencia, 1977), *Vienes aquí a morir* (Madrid, Adonáis, 1980), y obtiene el premio sevillano “José Luis Núñez 1982” por *Suma de claridades*, libro importante por su aportación poético-cognitiva. También en esa década concluyó su tesis doctoral, ingente tarea de estudio sintetizador de sus dos lenguas y culturas.²³

1.2.5 Madurez profesional e Indagación poética

Es en ese tramo de su vida cuando conocimos personalmente a Arcadio Pardo, gracias a la invitación de la profesora Isabel Paraíso. Con el estudio de su obra hasta 1983 pudimos comprobar que algún profesor o crítico, ya de Francia o de España, apreciaba sus rasgos literarios. No obstante, él seguía su rumbo solitario y de singular introspección, evolución por él resumida: “De la soberanía de la carne / a la penetración de los espacios”.²⁴

La indagación en el tiempo y su inevitable transcurso amplió las lindes. Las “claridades”, destellos de la madurez del hombre de cincuenta y cinco años, invitan al poeta a una reflexión sobre el alma humana. Y allí se convocan las inquietudes de la vida y de la muerte: la infancia, la visión de Castilla, la patria múltiple, el panteísmo, los sinsabores, la belleza del mundo en los viajes, la

23 A. Pardo: *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Biblioteca de Castilla y León, Serie Arte núm. 1. Universidad de Valladolid, 1989.

24 A. Pardo: *Suma de claridades*. Sevilla, 1982, p. 46. En adelante, **SCI**.

I. La emoción del mundo en la mirada

historia de los hombres, la permanencia eterna, los antepasados y los seres futuros que vendrán... El interés por un vasto mundo de evocaciones es forjado con la cultura acumulada y con la obsesiva originalidad lingüística.

En la década de los ochenta, nuestro autor se vuelca en la escritura, y en ella se refugia ante los vaivenes de la vida. Privado de su puesto en el Lycée International *St. Germain-en-Laye* (“los años de la injusticia”, “también el rencor se escribe”, dicen los versos sobre la inesperada situación laboral), encuentra trabajo como profesor universitario en Nanterre. Gracias a su formación humanística y al rigor profesional anterior obtiene el nombramiento de “Maître de Conférences” en la institución académica francesa: vuelve a enseñar Lengua y Literatura Españolas y el refugio poético es intenso.

Has asumido lo inmediato. / Y esto / ya es primacía de la edad, [...] / para venir a estas certezas: / lo que bebes y comes, / lo que lees, / lo que te mueve a la meditación, / [...] / el júbilo que te arde repentino, / el gesto que te vence, / la llegada serena del invierno, / [...] / el rumor de la máquina si escribes, / y cuanto se concentra en torno tuyo / como propia sustancia.²⁵

Pertenecen estos versos a *Relación del desorden y del orden* (1983-86), libro publicado junto a *Poemas del centro y de la superficie* (1986-1988) y a la reedición de *Soberanía carnal*.²⁶ Ambos poemarios confirman la densidad de emociones en una edad crítica: las patrias, la escritura, la cultura y la aceptación del paso de la vida y su lento declive.

También entonces reaviva el contacto epistolar con poetas nacionales y, sobre todo, con los amigos vallisoletanos y aparecen estudios breves en revistas universitarias (*Castilla*, núms. 8 y 12, de la Universidad de Valladolid; *Ache*, nº 4; *Crisol*, nº 6 de l'Université de Paris-Nanterre). Y gana el reconocimiento fiel de un círculo restringido de profesores universitarios. Esas relaciones alientan el trasvase cultural, los viajes mitifican las vivencias, y el poeta-profesor expande su marco referencial. El amor esencial a la compañera (que apenas es cantado), aparece sutilmente entre riadas de otras preocupaciones: la presencia de la infancia (“tren de los seis años”), los viajes transoceánicos (“las orillas del Usumacinta”), el paisaje de la Provenza (“un bosque de pinos en la falda / de un roquedal del

²⁵ RDO, p. 87.

²⁶ Edición conjunta en un volumen: *Poesía diversa: Tres libros de poemas* (1991).

sur”), los hijos (“la infancia de Maí”), los padres (“los ojos de mi madre”), y todas las pasiones (“con todos mis amantes”). El lector desgrana así la biografía de un vallisoletano que casualmente ni nació ni vivió permanentemente en la ciudad, pero que, en su trashumancia, lleva su lengua y su nombre por el mundo.

1.2.6 Jubilación y publicaciones

Con la edición de *Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990) logra una profundización en intuiciones felices de libros anteriores. Como los hombres prehistóricos se adentraban en las cuevas –refugio y hogar del espíritu–, así, el poeta se sumerge en la indagación del pasado prehistórico e histórico: “Lo abolido” es la recreación universal de momentos de la historia, y “lo naciente” es el gozo presente de la febril actividad:

Todo eso todavía
por hacer. [...]

No me puedo morir sin esa carta [...]
y remonte la estirpe a los bramidos
primeros [...]

Que éste que soy, creo yo, se sepa
entre los sedimentos más recientes [...]

También por eso he de seguir aún.
Para atar lo disperso: la galaxia [...]
y tenga todo su sabor de fruto²⁷

Como si ya barruntara algo, el poema insiste en degustar el zumo de la vida en su tramo final. En 1994 le sorprende la enfermedad. Un año después, cuando ésta es controlada, escribirá *35 poemas seguidos* (1995). Es el único volumen cuyo verso final no invita a otros futuros; cada poema de este libro enlaza con el anterior y se funde en el último verso precedente. Aunque restablecido, teme que la amenaza de la muerte sea más real que literaria. No obstante, no es un libro triste, sino un resumen inacabado, circular, cuyo último poema remite al primero. El poema 35 reitera la idea de aceptar la enfermedad, “Y me lo asumo, / me lo tengo asumido” y de prepararse para lo inesperado: “Y sigue con el desierto de los Tártaros, que es también el principio”.

Al jubilarse de su trabajo en la Universidad, se ha dedicado a la investigación del pasado familiar, con satisfacciones grandes. En 1996 publica *Efímera efeméride*. Algunos de los poemas son cronológicamente anteriores a *35 Poemas seguidos*; otros se han escrito simultáneamente. El autor dice en la contraportada:

²⁷ PAN, p. 89.

No hay entre estos dos libros una precedencia de la escritura, y sí en cambio puede haber una relación de significado”. Porque siendo dos libros muy diferentes participan ambos de la “trayectoria que va desde el vestigio de la prehistoria hasta las puertas mismas del morir.²⁸

La década reciente ha sido particularmente fértil. ***Silva de varia realidad*** (1999) es un volumen que recrea literariamente, entre otros motivos, los orígenes de la familia Pardo, encontrados tras afanosa búsqueda en archivos de varios países. La certeza de un pasado importante (“los mis muertos”) se presuponía cuarenta años atrás, en *Un tiempo se clausura* (“Antepasados míos”) y en *Soberanía carnal* (poemas 9, 1, 2, 12) en versos como: “De estirpe secular me purifico”, o “padre pecho velludo y de alta estirpe”. Y, cuando tras la investigación personal encuentra indicios y manuscritos, Arcadio Pardo revive literariamente esos datos en *Relación del desorden y del orden* (poema Quince), *Plantos de lo abolido y lo naciente* (poema 9) y *Efímera efeméride* (poema 8). En *Silva de varia realidad* hace una minuciosa presentación oficiosa de los suyos, y el lector acompañará al poeta a la ciudad de Brujas, donde los antepasados Pardo de Burgos se asentaron en el siglo XV, como lo atestiguan testamentos, capillas, tumbas y cuadros. El subtítulo del libro, *Archivo de rescates*, es esclarecedor. Este viaje lírico-fantástico testimonia el éxito de su investigación: cartas, contactos, traducciones. Los versos reflejan su afán y nosotros lo compartimos con asombro.

1.2.7 Sus últimas obras (2000-2013)

El 13 de marzo de 1998 se constituye la Academia Castellano-Leonesa de Poesía, que nace con el apoyo inicial de José M^a Fernández Nieto,²⁹ Carlos Frúbeck, José Ledesma, Andrés Quintanilla Buey y la Junta de Castilla y León. En su primera constitución se nombran académicos a una veintena³⁰ de poetas

28 A. Pardo: *Efímera efeméride*. Madrid, Endymión, 1996, pp. 22-23. En adelante, **EE**.

29 El poeta palentino y mecenas de la revista y colección de poesía *Rocamador* (1955-79) estimó siempre la poesía de Arcadio Pardo y avaló su inclusión en el grupo inicial de esta Academia Castellano-Leonesa.

30 Actúa como secretario de esta Academia Andrés Quintanilla Buey. Además de los mencionados son académicos: Antonio Colinas, Eduardo Fraile Valles, Javier Lostalé, Juan Carlos Mestre, José M^a Muñoz Quirós, Eugenio de Nora, Antonio Piedra, Gonzalo Santonja, Jesús Hilario

I. La emoción del mundo en la mirada

castellano-leoneses. Arcadio Pardo fue uno de los elegidos, pues entre sus compañeros es bien valorado. Aun así, su obra permanece distanciada de los circuitos de difusión. Tampoco hemos de engañarnos: la poesía no suscita la expectación de la novela, y hasta sorprende, a veces, que se acuerden de los poetas a la hora de galardones literarios. Al autor poco le atraen los compromisos sociales que acarrearía un mayor relieve público (“gestos cordiales de hombre que se oculta / apretones de manos velocísimos”³¹) Su apartamiento geográfico es buena excusa en su creación libre de todo compromiso; vivir *en la ajenidad* le sienta bien.

La década del nuevo milenio ha sido valiosa con libros como *Travesía de los confines* (2001), *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005), *El mundo acaba en Tineghir* (2007) y *De la lenta eclosión del crisantemo* (2010). Tras sus ediciones, los elogios han llegado cadenciosamente al hogar de Arcadio Pardo, quien persiste en su escritura:

cada verso lapidario, fónico, como trompeta, familiar como habla de garganta poética, sabia.³²

Te percibo con una naturalidad absoluta en tu escritura, tan fundida a lo que quieres decir en cada momento, a las ideas constantes que arman el discurso y a las más de fondo que lo encauzan, a las elegidas para que todas las palabras se dirijan hacia ellas con sentido primordial, pero a la vez llenas de variantes, de matices emocionales y de sutilezas que las subrayan sin desviar el norte de cada contexto, de cada territorio, de cada poema.³³

Los hispanistas franceses han admirado siempre la claridad, la variada riqueza y la dicción de su español, al considerarlos rasgos muy auténticos. Y los críticos y poetas nacionales en su epistolario no escatiman un aprecio *in crescendo*. La reciente publicación de *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013) atrae halagos y nosotros nos alegramos con él.

[Si hubiera vivido en España], mi obra no sería la que ha sido, pues los incentivos que provocan la creación no hubieran sido los mismos. No hubiera

Tundidor y los fallecidos Teresa Barbero, Victoriano Crémer, José Luis Martín Descalzo, Antonio Pereira, Francisco Pino, y Claudio Rodríguez.

31 SC, p. 58.

32 C. Edmundo de Ory: carta al autor, 06.05.2010.

33 Javier Jover: carta al autor, 16.11.2009.

I. La emoción del mundo en la mirada

vivido la ajenidad, seguro que no. No hubiera sentido la atracción de lo otro ni hubiera tenido quizás los gozos que el lenguaje liberado me ha procurado. No sé; no es fácil imaginarse uno de otro modo de cómo ha sido y es. [...] Vivir la, y en la, ajenidad no favorece que a uno se le conozca. Pero tampoco soy un desconocido. Mi obra es conocida de muchos [...]. *Lo que sí me importa es que mi obra no desaparezca conmigo y se conozca en los tiempos venideros.*³⁴

La vida “extramuros” le ha resultado favorable, pues la “patria múltiple” desembocó en una *apertura mental y sentimental a la diversidad del mundo*. La hispanista Marie Chevallier invitaba al estudio de su obra en los años ochenta, y hoy corroboramos sus palabras: “La hermosa tarea de [...] vivir esta poesía. Feliz el estudioso que la emprenda. Soleado su caminar en la compañía del hombre y poeta, Arcadio Pardo.”³⁵

Pones	el olor de los cueros de los trenes,
las palabras a un lado,	los cipreses que amabas en Toscana,
como con un rastrillo la hojarasca. [...]	las papeleras llenas de papel,
Quitás los libros que no leerás.	tus poemas que son otros,
Borras los mapas que no necesitas.	tú que eres otro tú,
Y vas sacando como motas de	tú que no te conoces en quien eras,
polvo	que ahora eres quien se viene
las cosas inservibles: [...]	sin tiempo,
las cosas que te bullen en la mente	sin memoria,
y proceden de arroyos que han crecido	a merecer tan sólo el sol,
hasta venir al río padre, tú.[...]	tan sólo. ³⁶

1.3 Entorno: las amistades literarias y las influencias

1.3.1 Las amistades literarias

Entre la documentación recogida por el poeta, hemos tenido acceso a los juicios que, tras la edición de sus libros, otros escritores le han remitido a París, textos no publicados con elogiosos comentarios, de los que ofrecemos una síntesis en el anexo III. Son un corpus sencillo de sentido afecto hacia el autor.³⁷

34 Entrevista “Desmontando a Arcadio Pardo I”, 10.08.2012. (Enlace recogido el 14.12. 2013). <http://www.lck15.com/2013/05/desmontando-a-arcadio-pardo-primera-parte/>

35 M. Chevallier: “La poesía de Arcadio Pardo”. *Ache*, nº 4. Valladolid. 1981, p. 29.

36 *SCI*, p. 65.

37 Son cartas personales de Cipriano Acosta, Manuel Alonso Alcalde, Dámaso Alonso, Carolina-Dafne Alonso Cortés, Rafael Alfaro, Alberto Álvarez-Ruz, Jorge Aranguren, César A. Ayuso, Enrique Azcoaga, Pablo Azevedo, Antonio Luis Baena, Amos Belinchón, Arturo Benet, M. Antonio

I. La emoción del mundo en la mirada

También hemos incluido algunos extractos aparecidos en prensa. Los amigos frecuentados en Valladolid durante los veranos han seguido su obra con interés. Entre éstos mencionamos a los fallecidos Francisco Pino, Francisco Javier Martín-Abril, José María Luelmo, Jesús Marcos, Enrique Otero y José M^a Fernández Nieto; también a los amigos Isabel Paraíso, José Jiménez Lozano, José Manuel Parrilla del Olmo, Carlos Martín Baró, Eduardo Ferrández y Eusebio García González. Por su parte, Antonio Piedra (Fundación Jorge Guillén), Eduardo Fraile (editorial Tansonville), Carmelo Guillén Acosta (editorial Adonáis) y Javier Jover (editorial Calima) han auspiciado la publicación de los últimos poemarios, a la espera de una posible edición completa de su obra.³⁸

Bouza, Carlos Bousoño, Antonio Buero Vallejo, Raúl Campoy, Vicente Cano, Antonio Castro y Castro, Francisco Carrasco, José Antonio Carrasco, Hugo Antonio Cartín, Bernardo Casanueva, Carmen Conde, Antonio Colinas, José Corrales Egea, Jorge de Arco, Miguel Delibes, Luis Alberto de Cuenca, Fernando de Benito, Leopoldo de Luis, Ramón de Garciasol, Carlos Edmundo de Ory, Félix Duarte, Félix Duque, Andrés Duro del Hoyo, Alfredo Egea, Eugenio Escamillas, Ángel Fernández Benítez, José M^a Fernández Nieto, Xurxo Fernández, Jesús Fernández Palacios, Eduardo Ferrández, Álvaro Fierro, Eduardo Fraile, José Gaitán, Antonio Gamoneda, Dionisia García, Eusebio García González, Marcelino García Velasco, Manuel Garrido Palacios, Emilio Gastón, Jacinto Luis Guereña, Justo Guedeja-Marrón Pérez, Rafael Guillén, Carmelo Guillén Acosta, Ángel Guinda, Máximo Hernández, Oleguer Huguet, José Jiménez Lozano, Rafael Juárez Ortiz, Julio Lago Alonso, Álvaro Darío Lara, Javier Lentini, Luis López Anglada, Alfonso López-Gradolí, José M^a López-Vázquez, Jacinto López Gorgé, José M^a Luelmo, Matilde Lloria, Vicente Ramos, José Carlos Mainer, Julián Marcos, Mario Ángel Marrodán, Francisco J. Martín Abril, Carlos Martín Baró, Juan José Martín González, Ricardo Martínez-Conde, Rafael Matesanz, Salustiano Masó, Luis Javier Moreno, Jesús Hilario Tundidor, Carlos Murciano, Jacobo Meléndez, José María Merino, Gloria S. Miranda, Luis Molina Santaolalla, Manuel Molina, Rafael Morales, Luis J. Moreno Madroño, José Félix Navarro, David Nieto, Rafael Núñez Rosáenz, Enrique Otero, Amador Palacios, José Manuel Parrilla José Luis Pequeño Antonio Pereira, Antonio Piedra, Francisco Pino, Carlos Pinto Grote, Juan Vicente Piqueras, Juan Planas Benassar, Hugo Emilio Piedemonte, José Quintana, Andrés Quintanilla Buey, Jorge Rodríguez Padrón, Juan Ruiz Peña, Paolo Ruffilli, Andrés Salom, Octavio Saltor Soler, Gregorio San Juan, Rafael Sánchez Mariño, Manuel Sito Alba, Yolanda Soler Onís, José Manuel Suárez, José Antonio Sáez, Francisco Sánchez Bautista, Andrés Sánchez Robayna, Gonzalo Santonja, Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, Cristóbal Serra, Antonio Servello, Alejandro Romero, Pilar Rubio, Carlos Ruta, Angélica Tanarro, José Terra, Alberto Torés, Sagrario Torres, Luis E. Valdés Duarte, Álvaro Valverde, Juan Van Hallen, Francisco Vélez Nieto. Y entre los franceses: Christian Andrès, Denisse Boyer, Laurence Breyse, Marie Chevallier, Claude Couffon, François Delprat, Henry Gil, Raymond Marcus, Robert Pageard, Bernard Sesé y Marie Claire Zimmermann.

38 Son muchos los comentarios de los vallisoletanos. El del amigo Enrique Otero quien sagazmente le recuerda su idiosincrasia: "Me parece magnífico tu libro (*TJJ*) como todo lo tuyo, [...] y he encontrado varios bellos versos que se les puede sacar aislados del poema [...] como aquel

Otros críticos y poetas (César A. Ayuso, Miguel Casado, David Nieto...) escriben con admiración y lamentan su escasa presencia mediática.³⁹ En los libros de su etapa final, Arcadio Pardo se ha revelado para una joven generación como modelo de sencillez, de profundidad, de nutriente savia.

Mayor relación ha tenido Arcadio Pardo con sus amistades docentes en Francia, entre las que destacamos a la hispanista Marie Chevallier, al poeta y profesor Bernard Sesé, a la profesora Marie Claire Zimmermann, al portugués José Terra Fernández da Silva, al novelista y poeta argentino Mario Goloboff y al ya fallecido poeta y profesor salvadoreño Roberto Armijo. Algunos participaron en la lectura comentada que nuestro autor ofreció en La Sorbona en 1999,⁴⁰ y en el Homenaje que la Universidad Paris X-Nanterre rindió al matrimonio Pardo tras la jubilación de ambos en 2008.⁴¹

1.3.2 Lecturas de compañía: influencias *que no son*

Pasemos ahora de la biografía a la intrahistoria de su carácter intelectual. Su sensibilidad fue germen innato cultivado que no hizo más que crecer gracias al rigor del ambiente académico francés:

de otro libro tuyo que siempre recuerdo: "Pero yo sé que llevo un dios conmigo." (Carta al autor: 01.02.76).

O también Eduardo Fraile: "No estar tiene un precio, pero él lo ha pagado con la convicción y la celeridad (y la fe última e inquebrantable en la justicia poética) de quien hace un buen negocio. Hace sólo unos meses yo le veía como un joven poeta con su original bajo el brazo, valiente y conmovedor, llamando una por una a las puertas de las editoriales. *Así. Con la sencillez de los verdaderamente grandes.*" "Arcadio Pardo." *El Diario de Valladolid*, 19.12.2005. La cursiva es nuestra.

39 "Uno no deja de sorprenderse y lamentar el escaso eco de su voz (C. Edmundo de Ory le colocaba entre Claudio Rodríguez y Gamoneda en una entrevista)." J. Praga: "Arcadio Pardo: poeta". *El Norte de Castilla*. 20.10.2005.

40 A. Pardo: Conferencia: "¿Para qué, por qué y para quién escribo?", lectura de poemas de *Plantos de lo abolido y lo naciente*, *Efímera efeméride* y *Silva de varia realidad*. Universidad de la Sorbona, París, 16.12.99.

41 VV. AA.: "*Mélanges en hommage à Madeleine et Arcadio Pardo*". Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines. Université Paris X-Nanterre, 2008.

I. La emoción del mundo en la mirada

Mi actividad profesional se ha desarrollado en Francia en contacto con serios eruditos en quienes he descubierto el rigor intelectual. Tengo una familiaridad grande con la literatura francesa por profesión y afición.⁴²

Conoce bien a los clásicos españoles, lecturas cultivadas además desde la erudición, por la vinculación profesional de su esposa Madeleine como especialista en Literatura medieval española. Podemos asegurar que el matrimonio ha compartido un ambiente privilegiado de lecturas, estudios y profesión.

Tratando de sondear las posibles influencias que han gravitado sobre Arcadio Pardo, al ser preguntado por ello, responde claramente que no se considera partícipe de escuela o grupo, porque su trayectoria vital siempre ha sido independiente. Él mismo no cree reconocerse demasiado en los tres primeros libros (1946, 1955, 1958), que son los más próximos a modelos de factura clásica. En ellos, la forma indica la *huella* del clasicismo español, con sus sonetos de musicalidad garcilasista y cierta hondura trágica de sentir quevedesco. Tras una expresión juvenil insegura y, sin duda, buscando la brillantez del léxico miguelhernandiano, nuestro autor decidió con *Soberanía carnal* (1961) iniciar una ruptura clara con cualquier poesía de la época: no tenía deseo personal de ser equiparado con grupo generacional alguno, porque su vida en Francia estaba ya muy afianzada, y además hubo un largo silencio de 15 años (desde 1961 hasta 1975). En las tres décadas siguientes, Arcadio Pardo ha alternado senderos: modificando el ritmo, ampliando la temática, cambiando la medida versal o forzando la sintaxis en pos de su *escritura singular*, y se ha centrado en *la lengua*, con una retórica recurrente en la eufonía, en el ritmo, como si al escribir en español pudiera reforzar sonoramente el lazo con la patria perdida.⁴³

42 Entrevista: "Desmontando a Arcadio Pardo I", cit.

43 Arcadio Pardo nos comenta la anécdota de Jaime Siles, quien siendo lector en Alemania, comenzó a escribir en liras, *¡en liras!*, (nos dice) como si necesitara la fonación para el enganche con el país de origen. (Leemos al propio Siles explicarse sobre la nota que figura al frente de *Columnae* (1987): "el espíritu –cansado del nihilismo sónico [...] me pedía otra cosa. Y así fue como me vi, de pronto, escribiendo sonetos, cosantes y liras, que me devolvían al íntimo placer de la palabra y al disfrute y sorpresa de su para mí desconocida musicalidad [...] A nadie extrañará que –viviendo, como vivo, desde hace años, en un país germánico– me haya visto forzado a intensificar la fonación, que es la única forma en que, en el exilio, un idioma se puede preservar." J.

I. La emoción del mundo en la mirada

Con la lectura de voces diferentes de las españolas, Arcadio Pardo ha asimilado la noción de poesía esencial, como la de Pierre Jean-Jouve,⁴⁴ en laborioso y solitario anhelo. En la raíz de su voz española están clásicos como Jorge Manrique, Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo, Miguel Hernández, Antonio Machado, Jorge Guillén, César Vallejo, Jorge Luis Borges, siempre de forma evanescente.⁴⁵ En la consecución de una poesía auténtica, algo nos recuerda a Juan Ramón Jiménez “en ese ascenso suyo hacia la desnudez de la poesía veraz”,⁴⁶ o a la intensidad expresiva de Miguel Hernández (en la elegía de Pardo “A Domingo, amigo muerto”), si bien la cosmovisión miguelhernandiana de la agricultura y la muerte (representada en sangre, tierra, agua, silencio y canto) no aparece en ella. En Arcadio Pardo vibra el pueblo en su paisaje, en su estatismo y belleza, de la misma forma que se ensalzan los seres nobles y sencillos. Pero, salvo alguna cita explícita, no advertimos una equiparación directa entre la brillante voz-crujido de Miguel Hernández y la sugerente voz-rumor de Arcadio Pardo. Otros ecos pudieran llegar de cualquiera de los maestros de la Generación del 27: “La lectura de tus poemas me ha evocado la transparencia de Valéry, la sobria perfección formal de Machado o Jorge Guillén, y cierto calor retenido de Pedro Salinas” afirma un amigo crítico ecuatoriano.⁴⁷ Mas teniendo en cuenta la amplitud de su obra (19 libros), la variedad temática y el propósito –insistimos– deliberadamente personal buscado, no podemos indicar fuentes directas en la consecución de su *escritura*.

Siles: “El yo es un producto del lenguaje”. *Poética y Poesía*, nº 15. Madrid, Fundación Juan March, 2007, p. 26).

Y también sobre las liras de Siles escribe D. Pujante (“Sobre *Columnae* de Jaime Siles. Una aproximación desde la poética del imaginario”. Valladolid, 2014 p. 247): “En “Hortus conclusus” [...] todo el poema –en liras, la estrofa de san Juan de la Cruz, nuestro poeta místico.”

http://www.academia.edu/9430126/SOBRE_COLUMNAE_DE_JAIME_SILES._UNA_APROXIMACION_DE_LA_POESIA_DEL_IMAGINARIO (Enlace recogido el 29.01.2015).

44 Sobre P. J. Jouve escribe R. Sabatier (*La poésie du vingtième siècle*. Paris, Albin Michel, 1982, pp. 333-55). “Pierre-Jean Jouve (1887-1976). Son oeuvre n’eût pas été écrite ou nous ne l’eussions point entendue sans celle de Baudelaire. [...] Ce qui reste particulier à P. J. Jouve c’est cet arrière tremblement de la plume, ces hésitations, ces reprises, cette humilité devant les mots – les mots de tous les jours– don’t il faut éprouver la transparence, la capacité de transmission de la voix de l’âme.”

45 En el capítulo 3 hablaremos de *intertextualidad*. En el capítulo 4, incluiremos ecos cuando los detectemos.

46 Arturo Benet: carta al autor, 30.10. 90.

47 Álvaro Darío Lara: carta al autor, 12.03.91.

I. La emoción del mundo en la mirada

Todo lo mencionado forma un mantillo nutricional que impulsó su propia enjundia literaria. Esta es nuestra interpretación de las *influencias que no son*. No podemos negar huellas de la tradición,⁴⁸ probablemente por la implicación intertextual de que ningún sujeto puede producir un texto totalmente autónomo, puro. Si la absorción es un mecanismo que funciona de forma consciente e inconsciente, un poeta cultivado tuvo que impregnarse inevitablemente de sus lecturas. Nosotros creemos que las influencias *no lo son* en radicalidad, pues Arcadio Pardo ha sabido macerar las fuentes literarias en su propio caldo de ritmos, consonancias y originales visiones que vivifican su particular lengua, como desvela Carlos Edmundo de Ory.⁴⁹

Vuelvo a encontrarme con tu tradición, tus bases y tus singularidades lingüísticas, habla anormal. Ello me causa placer y sonrío. Estudio este placer en mí, y resulta un regalo la infinita variedad de la poesía, que es única cuando es auténtica.⁵⁰

48 “Amado Alonso decía que «las fuentes literarias deben ser referidas al acto de la creación como incitaciones y como motivos de reacción», es decir, que la investigación de las fuentes no debe ser enfocada como búsqueda material, sino como tela de encuentros y desencuentros entre experiencias literarias distintas. Esto permitirá que asistamos al momento privilegiado de la transcodificación, es decir, al modo de desvío innovador con relación al modelo y al cambio de valoración original que es propio de la obra importante.” A. Marchese y J. Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 2013, p. 184.

49 Tras el fallecimiento de **Carlos Edmundo de Ory** en su hogar francés de Thézay-Glimont (11.11.2010), Arcadio Pardo publicó el artículo “Osado buscador de sueños” (*El Norte de Castilla*, 04.12.2010, p. 3) del que extraemos estas líneas: “Un día de 1949 recibimos un envío suyo [de Carlos E. de Ory] con seis sonetos para nuestra revista *Halcón* [...] Nos llegaba con esos sonetos como un soplo de selva, y supimos que Carlos era un poeta superior. [...] Bastantes años después, ya en París, asistí a un recital que [...] daba Rafael Alberti en el Departamento de español de la Sorbona donde yo ejercía como lector. Por puro instinto reconocí [...] a Carlos pero no tuve ocasión de hablarle. Años más tarde lo encontré en Maguncia. Se celebraba allí un congreso de hispanistas y al salir de una de las sesiones me encontré a Carlos a quien, esta vez, me presenté. Me miró fijamente como buscándome en su memoria y me habló de repente de mi *Soberanía carnal*. Desde entonces he ido a verle con alguna frecuencia a su casa y conservo de esos encuentros con él y con Laura una impresión de delicia y una de mis deudas con el destino. Carlos vino a Francia antes del 70. Él se decía “exiliado voluntario”. [...] También vivió en Perú algún tiempo. [...] Muchos han escrito ya sobre su obra [...] lo cual me permite hablar de Carlos desde otros ángulos. Mis visitas a su casa han sido repetidas aunque breves [...] Ir y estar con Carlos ha sido siempre una riqueza por su conversación significativa, por su amplísima cultura, por su vivísima inteligencia, por su crítica siempre segura. [...] Se podía pensar que su obra renovadora, osada y siempre nueva procedía de una persona hosca y de trato disconforme. Muy al contrario, Carlos ha sido de una afabilidad de excepción y su amistad, una constante nunca empañada.”

50 C. Edmundo de Ory: carta al autor, 07.10.91.

I. La emoción del mundo en la mirada

Porque uno de los rasgos arcadianos es la variedad de su trayectoria, nos resulta difícil introducirle en estilos poéticos concretos. Recientemente, un autor le comparaba a César Vallejo “por el intento y el logro de construir un *idiolecto* que transforme el venerable idioma español.”⁵¹ También algunos versos pudieran recordar a Jorge Luis Borges por su concepto del Tiempo único.⁵² O un poeta hispano le felicitaba pues le evocaba la visión global, panteísta del universo de Walt Whitman.⁵³ En conversación, el autor comenta su aprecio a poetas rusos. Son los que aparecen en *De la lenta eclosión del crisantemo*:

Estas semanas ando con los poetas rusos, los descubro, los respiro: /
Tsvetaeva, Pasternak, Mandelstam, Blok, Anna Akhmatova. / Se me antojan
más junto y más con-junto, aun si ignoro / la su sonoridad, el ritmo de su
lengua, los engarces de sus palabras. / Son mis ajenos y contiguos y los
amo como se ama el propio atuendo.⁵⁴

Y como lector impenitente que es, cita y homenaja a sus clásicos:

Los para mí, ni flor ni crisantemos. [...]
Sean mi ramo de funebridad, justo a ras cuando ya todos los tiempos
se dobleguen.
Flora han sido de nunca ajado gozo.

También Cfr. C. A. Ayuso: “Lo uno y lo diverso”. *El Norte de Castilla*, 18.09.2010. “Las particulares galerías lingüísticas de un poeta que mantiene con su idioma una original contienda, [...] en esta búsqueda definitoria, interpretativa de su ser en el mundo. Esta experiencia [...] no puede represarla –y expresarla– si no es exprimiendo la lengua al máximo, someténdola a una osada contorsión gramatical que hace de la identificación y la deixis el eje en torno al cual el yo y lo otro giran hasta maridarse.”

51 Álvaro Fierro: carta al autor, 13.03.2014.

52 “Gracias quiero dar al divino / laberinto de los efectos y de las causas / [...] / por el idioma que, hace siglos, hablé en Nortumbria.” J. L. Borges: “Otro Poema de los dones”. *Nueva antología personal*. Barcelona, Bruguera, 1982, p. 42.

53 Raúl Campoy Guillén: mensaje al autor, Facebook, 27.06.2013. Véase anexo III.

54 A. Pardo: *De la lenta eclosión del crisantemo*. Palma de Mallorca, Calima, 2010, p. 42. En adelante, **DLEC**.

Explica Arcadio Pardo: “Leo y he leído mucha literatura española y francesa. Últimamente me atraen mucho los poetas rusos en versión francesa. Las traducciones españolas no traducen directamente del ruso, sino de una versión inglesa o francesa y desvirtúan y degradan el original. Lo mismo ocurre con autores de lenguas poco frecuentadas, finlandés, lituano, letón, etc.” Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit.

I. La emoción del mundo en la mirada

Los diga, o me los digan cuando me ande
flotando los espacios o recogiendo auroras boreales,
trozos de estrellas, cúmulos de luz fosilizada,
para que sirvan me, me sirvan de mantillo a lo que quede.
Me los musíteme el silencio global de cuando entonces.
Son unos estos cuantos:

“mi vida no sé en qué se ha sostenido”

Y “Je n’ose voir mes bras que de peur je ne tremble”

Y “las horas del vivir le va hurtando”

Y “ce que vivent les roses, l’espace d’un matin”

Y “vivo en conversación con los difuntos
y escucho con los ojos a los muertos”

Y “pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes.”

Y “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”

Y “e il naufragar m’è dolce in questo mare”

Y “Je ne vois qu’infini par toutes les fenêtres”

Y “blessent mon coeur d’une douceur monotone”

“Y algo que es tierra en nuestra carne siente
la humedad del jardín como un halago”

Y “lo infinito está dentro. Yo soy
el horizonte recogido”

Y “mi corazón desangra su resina”

Y “Me moriré en París con aguacero”.⁵⁵

1.4 Resumen de entrevistas al autor

Que nuestro autor sea poco conocido en el ámbito literario nacional, puede explicarse tanto por su residencia en el extranjero como por su tenaz prudencia. Aun así, el reconocimiento a su obra se ha hecho visible en los últimos años. Nuestra interpretación sobre el proceso madurativo *in crescendo*, que ahora se percibe más, no niega la valía de su obra desde 1961. Lo que sí se

55 *DLEC*, pp. 76-77. Los versos citados revelan su *amplio mundo de querencias literarias*: Garcilaso, Ronsard, Fray Luis de León, Malherbe, Quevedo, Racine, Góngora, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Fernando González y César Vallejo.

I. La emoción del mundo en la mirada

observa es una ascensión desde la temática propiamente lírica hacia la metafísica en eclosión brillante y acumulativa en los últimos poemarios.

Para los nuevos y jóvenes seguidores, conocer a un poeta de edad, cuya obra está posiblemente cerrada, es un golpe de fortuna que incita a la lectura global. Así ha sucedido con el editor de Calima y el grupo literario de la editorial *LCK15*. Al encuentro personal han añadido el calor del descubrimiento de una persona cabal, madura e intensa en sus juicios. Transcribimos ahora retazos de esas entrevistas publicadas, pues son respuestas que nos acercan al poeta en su intrahistoria, en su mirada “ya senecta” que resume la savia de su transcurrir. Como paso previo al análisis de la elaboración de su mundo poético y al detalle de su obra, creemos que estas opiniones ayudarán a comprender la peculiaridad de su posición como *creador*. Partimos del momento de su vida presente que ensalza el periodo recolector de la edad dorada, mientras –discretamente– confía en la permanencia literaria.⁵⁶ El conocimiento acumulado en 87 años se trasluce en la doble imagen de profesor satisfecho con su vida intelectual, y de poeta con una obra acabada.

Senectud y senecto no son lo mismo. La senectud nos viene por la edad. Lo senecto está en otra latitud. Lo senecto no es la ancianidad ni la senectud, sino algo como una sabiduría ancestral acumulada. Una altitud probablemente innata desde la que se pueden aclarar muchas oscuridades.⁵⁷

A algunos críticos actuales les sorprende la escasa presencia de su nombre en antologías. Arcadio Pardo ha aparecido ocasionalmente en *El Norte de Castilla*, *ABC*, *Sur*, *El Mundo* o en revistas literarias de diversas épocas y países, pero, en general, no suele ser mencionado porque, como ya se ha dicho, no lo ha pretendido.

Toda mi obra se ha hecho en el aislamiento personal y geográfico. Tiene la ventaja de haberme sustraído a las peleas editoriales, las rencillas entre poetas, y la desventaja de estar lejos de los lugares de publicación. [...] Aun así hace ya bastante tiempo que las editoriales o los organismos oficiales me ofrecen su

56 Sobre la permanencia literaria Arcadio Pardo explica: “Me importa que en una biblioteca milenaria alguien rescate y lea mis versos como “palabra en el tiempo”. [...] quisiera tener la convicción de que en los siglos que vengan mis versos interesen, atraigan, ofrezcan algo a quienes los descubran.” Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo I”, cit.

57 Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit.

I. La emoción del mundo en la mirada

protección, como la Fundación Jorge Guillén, Adonáis, Tansonville, Genil, Calima.⁵⁸

Las ediciones de sus libros han sido cuidadas, prueba de su anhelo como escritor, y por ello, compara la calidad tipográfica actual con épocas pasadas:

Ahora no hay tantas revistas, aunque sí un interés editorial. Se cuida mucho la tipografía. En definitiva, la poesía se ha hecho más elitista. Las colecciones de cuando yo empecé (1946) no bajaban de 500 ejemplares. Sólo Francisco Pino hacía tiradas de 100. Sin embargo ahora se contentan con 200 o 300 a lo sumo, excepto en los nombres que suenan mucho, porque no hay salida comercial. El libro ha ganado en cuidado y calidad pero ha perdido lectores.⁵⁹

La lejanía física no fue lejanía afectiva debido a las visitas estivales como a la retroalimentación de su propia esencia castellana. Tiene libros donde la tensión de las dos patrias es evidente, si bien desde hace años parece haber resuelto la dualidad en la “ajenidad”, término compendio de la lejanía pero también de la superación de la misma en un amplio mundo referencial:

Mi poesía no es descriptiva, aunque pueda ser, a su modo, narrativa. Más que descripción, yo diría alusión, evocación. El viaje es la amplitud, el ensanchamiento, el ofrecimiento de uno a lo ajeno y la incorporación de lo ajeno a uno mismo. Hay los paisajes familiares y los paisajes extramuros, y todos se entrelazan y se fecundan, yo me siento bien, incorporado a la lejanía. Debe ser algo atávico que persiste en mí y me enriquece.⁶⁰

Su obra *no poética* se ha relacionado básicamente con trabajos en la Universidad francesa y en alguna revista especializada, que le han mantenido en contacto activo con la literatura.⁶¹ Y su escasa participación en premios literarios

58 *Ibidem*.

59 J. Praga: “Arcadio Pardo, Poeta”. *El Norte de Castilla*. Valladolid, 08.08.2004, p. 62.

60 Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit.

61 “Mis trabajos que podemos llamar profesionales o de investigación han puesto su interés en dos campos muy distintos. Me ha interesado conocer cómo descubrieron el arte español los viajeros franceses que vinieron a España en el siglo XIX; cundía entonces la moda del orientalismo y este país, visto desde Francia, era también tierra oriental. He estudiado la obra de Théophile Gautier, Edgar Quinet, Charles Davilliers y otros. He visto con agrado que Bartolomé Bennassar en la bibliografía de su libro *Le voyage en Espagne* (1990) me cita a mí y a mi libro *El arte en los viajeros franceses del siglo XIX*, que editó el servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid en 1984. [...] Desde hace años vengo publicando trabajos sobre métrica en la revista *Rhythmica* de la Universidad de Sevilla y en otros sitios. Son trabajos de especialización. Hace

I. La emoción del mundo en la mirada

demuestra falta de interés por un mayor relieve. Sólo un volumen fue publicado como premio literario:

Yo no tengo premios. Sólo uno en Sevilla, el Premio *José Luis Núñez 1982* a mi libro *Suma de claridades*. El premio consistía en la edición del libro. He concurrido a algún otro como el “Ciudad de León” sin resultado y nada más. De haber concursado a otros, mis libros no hubieran superado la preselección que se suele hacer. Seguro que los pre-seleccionadores hubieran considerado mi lenguaje como incorrecto o inadmisible.⁶²

Aun así resulta indiscutible su voluntad por dejar un legado de calidad, como afirma en la entrevista, y también en muchos versos.⁶³ Estamos, ante un creador que cree firmemente en su tarea más allá del arraigo en su presente.⁶⁴

Pasemos ya a recordar el prolífico panorama poético español de la segunda mitad del siglo XX y de lo que va del XXI. Y al referirnos al paralelo ambiente de sus coetáneos españoles, intentaremos explicar el porqué de su ubicación generacional y su firme distancia respecto a ese marco.

pocos meses el poeta francés Bernard Sesé me pidió un prólogo para su libro *Ivre de l' horizon* y hace unos años hice la edición bilingüe y la introducción a su *Disciplina de lo arcano* que publicó Adonáis.” *Ibidem*.

62 *Ibidem*.

63 “Pretender *trascender* es una expresión que no me va bien. Si hay algo que trasciende no es el poeta, sino el poema, sin que el poeta lo pretenda. Sí que es un anhelo pensar que la obra pueda sobrevivir porque conlleva algo más que lo históricamente actual, y puede de alguna manera, remover la sensibilidad de quienes vengan después. A muchos les preocupa el impacto de la obra en su tiempo, de donde viene la poesía que pretende influir en lo social actual. O sea, todo lo contrario de aquello de Antonio Machado: la palabra en el tiempo. O sea, la palabra duradera.” *Ibidem*.

64 “En algún lado, protegido por los colores del anonimato, deambula entre nosotros aquel poeta futuro –que ya es un poeta– a quien amarían enormemente sus contemporáneos de veinte años – si le conocieran. Pero no lo conocen. Y él mismo tampoco se conoce todavía. Aún se considera el último de los poetas. Lo conocen únicamente los dioses y –su cuaderno en blanco con las huellas muy marcadas de sus codos. [...] Se hace evidente que el signo distintivo de la contemporaneidad del poeta definitivamente no está en lo oportuno de su reconocimiento general, y por tanto no en la cantidad, sino en la calidad de este reconocimiento. El reconocimiento general de un poeta puede ser póstumo. Pero su contemporaneidad (la facultad de influir en la calidad de su tiempo) se da siempre en vida, ya que en cuestiones de arte sólo la calidad se toma en cuenta.” M. Tsvaetaieva: *El poeta y el tiempo*. Barcelona, Anagrama, 1990, p. 65.

CAPÍTULO 2

Arcadio Pardo en el panorama poético español. Un marco no pertinente.

2 ARCADIO PARDO EN EL PANORAMA POÉTICO ESPAÑOL

Lenta es la eclosión del crisantemo.

*Lenta ha sido también la eclosión de los testigos.*⁶⁵

Difícil tarea es esbozar con brevedad la poesía española contemporánea. Con la guía de investigadores y críticos que aportan claves, simplificaremos la intrincada maraña de nombres, escuelas y tendencias. En lo que respecta a la segunda mitad del siglo XX, en la que se encuentra inserta temporalmente la obra de Arcadio Pardo, y pese al desacuerdo terminológico por la ambigüedad del término *generación* o la dificultad de establecer frontera entre unas y otras, todos –especialistas y poetas– aceptan una vitalidad del género lírico durante ese periodo de tiempo sin parangón en otras literaturas.

La poesía española de posguerra nació y se alimentó de la excepcional obra poética de la primera mitad del siglo XX. Este “nuevo siglo de Oro” de las letras hispanas, con las figuras fundamentales del Modernismo, Generación del 98, Generación del 27 y Juan Ramón Jiménez no podía ser baldío para posteriores creadores. Tras el lapsus de la guerra civil y el desgarró vital e intelectual que supuso la muerte (Federico García Lorca, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Miguel Hernández), o el exilio (Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas o Jorge Guillén, por citar algunos), los grandes poetas que permanecieron en el país (Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego...) fueron punto de referencia obligado para el impulso lírico futuro. Como señala Antonio Colinas:

la poesía [...] acabó buscando sus caminos de dignidad y renovación, [...] con una *corriente humanista* (Leopoldo Panero, Luis Rosales) y [...] la emoción y la intensidad de la palabra (en las obras de Ricardo Molina, José Hierro, Claudio Rodríguez o Francisco Brines), [...] buscó hondos cauces para la poesía de expresión *testimonial* (Otero, Celaya, Crémer, Nora, González) e incluso dio el fruto de una *poesía existencial*, de pauta reflexiva, [...] como ha sido la de Carlos Bousoño. Difícil era [...] conectar con otras corrientes de sentido *metafísico* (José Ángel Valente).⁶⁶

65 DLEC p. 78.

66 A. Colinas: “Obra poética 1 y 2. J. Á. Valente”. *El Cultural*. Madrid, 02.05.99, p. 11.

II. Panorama poético español desde 1936

La clasificación de estas cuatro líneas resulta insuficiente en una época que abarca medio siglo y en la que la nómina de autores es tan amplia como difícil su catalogación. Aunque el panorama general por décadas sea discutible, ubicaremos a Arcadio Pardo en la que le corresponde por edad (Generación de los 50) y subrayaremos cómo escapa de ella por sus circunstancias. Vamos a presentar este marco literario ambiental por pertenencia temporal de Arcadio Pardo, pero no podremos insertar su obra poética en el mismo, como veremos.

2.1 La generación de 1936

Del grupo de intelectuales y poetas que vivieron en su juventud la dramática realidad nacional (“demasiado jóvenes en 1936 fuimos, después, de pronto, demasiado viejos en 1939”⁶⁷), distinguimos dos núcleos diferenciados: el de Juan Gil-Albert y Arturo Serrano-Plaja en torno a la revista *Hora de España*, y el grupo que, años después, giraría en torno a *Escorial*, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco.⁶⁸ A la relación habría que añadir a Germán Bleiberg, Enrique Azcoaga, a Ildefonso-Manuel Gil, a Gabriel Celaya y a Miguel Hernández quien, de haber sobrevivido, habría sido voz fundamental más allá de figurar como epígono de la del 27. Todos ellos subrayaron la importancia decisiva de la guerra civil y dieron una respuesta humanista a la vez que escapaban del rostro público de la vida española de la época. Tras “la polarización de la literatura hacia las ideologías revolucionarias en lucha [que] iba a convertirse, al iniciarse la guerra civil, en una necesidad dramática”,⁶⁹ se atisba que los que voluntaria o forzosamente se quedaron en España hubieron de escribir bajo la presión ambiental, o –como explican Ildefonso M. Gil o José L. Aranguren–, tornaron al ahondamiento en lo íntimo para apuntar a los únicos valores que habían quedado en pie pues “al sentirnos totalmente ajenos al rostro público de la vida española de la época, es normal que nos retrajésemos a la vida privada, la del hogar, la del amor [...], la fraternidad [...] la consideración filosófico-poética del tiempo en su pasar y en su

67 G. Díaz-Plaja: *Memoria de una generación destruida*. Barcelona, Aymá, 1966, p. 143. (Cfr. F. Pérez Gutiérrez: *La generación de 1936. Antología poética*. Madrid, Taurus, 1979, pp. 7-19).

68 “La poesía es camino, locura de perfección, y después de ella sólo está la conducta.” L. F. Vivanco: prólogo a *Cantos de primavera* (1936). (Cfr. F. Pérez Gutiérrez: *La generación de 1936. Antología poética*, cit., p. 19).

69 A. del Río: *Historia de la literatura española II*. Nueva York, Holt, Reinhart and Winston, 1967, p. 352.

recuerdo [...] y también a una vida religioso-trascendente, vida unamuniana, pero aserenada.”⁷⁰

Nuestro autor era entonces tan sólo un niño con vagos recuerdos de la guerra, con su sustrato de temores latentes comunes a los coetáneos. Arcadio Pardo no conoció a ninguno de ellos pero sí su obra, en especial la de Miguel Hernández, que dejó huella en la formación del joven.

2.2 Evolución en los años 40: las revistas literarias

Con 1939 como punto de inflexión, los logros de la poesía anterior fueron sustituidos por una poesía clasicista e idealizadora que se sostenía en la riqueza literaria de las generaciones de principios de siglo, cuando no en la indiscutible calidad de los clásicos por antonomasia. Las penurias de la vida real apremiaban, y los poetas de provincias trataron de dinamizar la vida cultural en sus ámbitos, mientras en Madrid el ejemplo de discreción e independencia era Vicente Aleixandre, cuya casa siempre estuvo abierta a los creadores.

Es ésta una época que acoge múltiples esfuerzos literarios en revistas, tertulias y premios de poesía, iniciativas culturales para despertar una sociedad triste y difícil. Su afán es hacer poesía “a la altura de las circunstancias” desde diversos sentires que desembocarán en la eficaz dicotomía de Dámaso Alonso: poesía arraigada / poesía desarraigada. Inaugura esta tendencia plural la revista *Escorial* (1940-44) con su propósito de regeneración espiritual alentada por Dionisio Ridruejo y Pedro Laín Entralgo, y con presencia de escritores de la Generación del 36. Después llegarán las conocidas revistas *Garcilaso* (1943-46) y *España* (1944-51),⁷¹ aglutinando diferentes concepciones poéticas. *Garcilaso* siguió unos presupuestos formalistas con José García Nieto y Pedro de Lorenzo,

70 J. L. Aranguren: *Memorias y esperanzas españolas*. Madrid, Taurus, 1969, p. 65.

71 “*Garcilaso*, órgano de un grupo conocido como “Juventud creadora”, [...] que ponen de moda una poesía religiosa, bucólica, vagamente sentimental, neoclásica no sólo por su contenido, sino también por su forma, donde destaca un cultivo desaforado del soneto. [...] *España* presenta demasiadas divergencias entre la teoría y los poemas que acoge, divergencias quizá reflejo de las opiniones no siempre coincidentes de sus 3 directores. De todos modos, fue punto de referencia ineludible para todos aquéllos que no renunciaban a conectar la poesía con la realidad socio-política.” A. López-Pasarín Basabe: “La poesía de la Generación española del 50”. *Cuadernos Canela*, vol. XVIII, marzo 2007, p. 27.

II. Panorama poético español desde 1936

exponentes “de una poesía con primacía de lo musical externo, el uso de melodías en que lo menos fuese la carne de las palabras y lo más el canturreo.”⁷² Aunque pronto se decantaron dos posturas, una “el arte por el arte”, y el “nuevo estilo” la otra. Gracias al espíritu de José García Nieto publicaron poetas de tendencias diferentes, y en sus 36 números, según García Nieto, “más que un movimiento en sí, lo que resultó *Garcilaso* ser fue un punto de partida conformador y vivificador... El diálogo sobre la poesía española contemporánea arranca y no se puede soltar de *Garcilaso*.”⁷³ *Espadaña* respondió reclamando una rehumanización poética cálida y humana promovida por Victoriano Crémer,⁷⁴ Eugenio de Nora y Antonio González de Lama.⁷⁵ Sobre este enfrentamiento “clasicista / anticlasicista”, Arcadio Pardo opina que, en realidad, los jóvenes de la época publicaban donde se les aceptaba, y que los nombres se repiten en la mayoría de las revistas de la geografía nacional, independientemente de su ideario literario, algo que algunos poetas no entendieron en su momento.⁷⁶

Éstas y otras revistas desempeñaron importante papel cultural en provincias como, por ejemplo, la santanderina *Proel* (1944-50), con Pedro Gómez Cantolla (director en las dos etapas), y la llamada “Quinta del 42”.⁷⁷ Tras

72 “Era natural que la primera etapa poética después de las hostilidades, como reacción ante una realidad hosca, buscara la tranquilidad de ánimo, el beleño que adormeciera pasiones o rencores [...]. Tampoco habría que desechar el posible temor de muchos poetas a ser sinceros: para acallar los gritos interiores lo más adecuado era distraerse con minucias primorosas y abalorios formalistas.” E. Alarcos Llorach: *Blas de Otero*. Oviedo, Nobel, 1997, p. 23.

73 J. Benito de Lucas: *Literatura de la posguerra. La poesía*. Madrid, Cincel, 1984, pp. 29-31.

74 “Como el propio Crémer ha dicho: “El primer número y los sucesivos, hasta avanzada la vida de la revista *Espadaña*, fueron producto laborioso, agotador del trabajo personal del tipógrafo Crémer.” *Ibidem*, p. 31.

75 “Por eso es apetecible hallar en la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida, menos metáfora y más grito. Menos perfección estilística y más vibración anímica. Vida, vida, vida. Que sin vida, todo está muerto.” *Ibidem*, p. 31.

76 “Eugenio de Nora mantuvo creciente divergencias ideológicas con Antonio G. de Lama, discutiendo en “Carta abierta a V. Crémer” (*Poesía y Verdad*, núm. 46) la inclusión de unos u otros poetas, y “lo que en ella reclama es una verdadera revisión de vida de *Espadaña*.” V. García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975*. Madrid, Cátedra, 1987.

77 “Julio Maruri, –todavía un muchacho– [...] publicó un poema, “Ciudades amenazadas”, que introducía en *Proel* una escritura distinta, claramente filiada en *Hijos de la ira*, [...] y al mismo tiempo, colaboran varios garcilasistas y poetas de otras tendencias, que continúan en la revista la línea del eclecticismo. [...] Y ya, a partir del núm. 13, con el impulso de José L. Hidalgo y de Ricardo Gullón, la revista va adquiriendo mayor envergadura (Juan Ramón, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Ridruejo y Carmen Conde, Hierro, Maruri y Bousoño [...] *Proel* [fue] cauce de la variedad

II. Panorama poético español desde 1936

la publicación póstuma de *Los muertos* (1947) de José Luis Hidalgo, recopilación existencialista y surrealista de poemas escritos entre 1943-45,⁷⁸ llega una incipiente y profunda variedad tonal. Según José Hierro, *Proel* nunca hizo profesión de fe lírica, y fue ecléctica.⁷⁹

La revista cordobesa *Cántico* (1947-49, 1954-57) es más tardía y trata de ocupar un vacío, siendo la primera revista andaluza que consigue reunir una serie de poetas andaluces con una gran entidad lírica. Al frente estaban Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier, quienes la dotaron en sus dos épocas de una pureza poética, lejos de las tensiones de otros grupos.⁸⁰ Para Víctor García de la Concha puede recibir el calificativo de *culturalista* porque “acaso la característica más relevante sea la abrumadora presencia de un intimismo [...] que se expresa al margen de todo realismo.”⁸¹

de expresiones poéticas, pero ha servido, sobre todo, para potenciar la voz de esos tres santanderinos procedentes de *Corcel*, los cuales introducen en la dialéctica del proceso creador una línea rehumanizadora intensamente figurativa y marcadamente expresionista, que después se irá depurando.” *Ibidem*, p. 443.

78 “Los tres libros publicados en la corta y malograda vida de J. L. Hidalgo ganan en fuerza de sugerencia cuando son considerados como partes de una obra íntimamente trabada, en la que la preocupación filosófica existencialista se encarna básicamente en una voz de aliento romántico, que sigue las pautas metodológicas del surrealismo hispánico, con añadiduras de otros recursos vanguardistas.” *Ibidem*, p. 632.

Escribe también Emilio Miró sobre *Los Muertos* y su temática: “Poesía meditativa y metafísica, del hombre y de Dios, de la vida y de la soledad, de la muerte, el libro *Los Muertos*, con su factura clásica [...] traía a la poesía española un arrebató existencial, una aventura interior, un desgarramiento religioso, de los que también participaban [otros poemas] de Gaos, de Hierro.” (Cfr. J. M^a Díez Borque: *Historia de la Literatura española*, cit., p. 357).

79 Según José Hierro: “El último número estaba dedicado exclusivamente a pintura y arte [...] habiendo nacido como revista de [...] verso exclusivamente, atraviesa una larga etapa de equilibrio entre poesía y prosa, [...] y finalmente prosa y ensayos.” J. Benito de Lucas: *Literatura de la posguerra: La poesía*, cit., p. 33.

80 “Parece ser que era Ricardo Molina quien marcaba el oriente de este grupo, uno de cuyos objetivos es la creación de una escuela poética.” *Ibidem*, p. 34. En la inclusión y preferencia por autores de la Generación del 27 (Pedro Salinas, Luis Cernuda) encontramos la tendencia esteticista que *Cántico* representó.

81 V. García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975*, cit., p. 780. (Cfr. Prólogo e Índices de Marie Christine del Castillo y Abelardo Linares. Córdoba. Servicio de Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial, 1983, texto cit., p. 41).

II. Panorama poético español desde 1936

El ambiente literario reverdece con el nacimiento de la colección y premio *Adonáis* (1943), con la obra de Vicente Aleixandre *Sombra del Paraíso* (1944) y, sobre todo, con la decisiva *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso. El libro sacudió el concepto poético de la década y tuvo un eco radical en la siguiente, abriendo paso a una poesía arrebatada, de tono agrio y desesperanzado, “desarraigada” por oposición a la “arraigada” del garcilasismo.⁸² Dámaso Alonso inaugura una etapa de poesía más humana y auténtica, signo del “viraje [que] latía en el ambiente y apuntaba aquí y allá [...], garcilasismos, religiosidad, hipérbole desesperada, humildad del lenguaje: el poeta busca apoyos exteriores y se vuelve a los demás.”⁸³ Surgirá –como estela del existencialismo– la poesía social en la que el poeta canta por todos los demás hombres, y en la que algunos figuran con nombre y trayectoria propia. Blas de Otero explica en entrevista⁸⁴ el ideario de la poesía social, su función como “medio para transformar el mundo”, con un destinatario amplio “para la mayoría”, y que en sí misma “debe ser, ante todo, estéticamente válida y tratar temas profundamente humanos.” Sus versos están llenos de esa voluntad de llegar a todo el mundo, si bien no abandone la dimensión del conocimiento que da razón a la poesía de los años sesenta.⁸⁵

En una posición marginal se encontraba el hoy revalorizado Postismo⁸⁶ (*Postismo y La Cerbatana*, 1945). El singular grupo, con Eduardo Chicharro y

82 Incluye las palabras de Dámaso Alonso: “El panorama poético [...] nos ofrece unas cuantas imágenes del mundo muy armónicas o bien centradas [...] todo lo llamaré poesía arraigada. [...] Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla (poesía desarraigada)”. J. Paulino Ayuso: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*. Madrid, Playor, 1983, p. 121. (Cfr. D. Alonso: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1978, pp. 345-349).

83 E. Alarcos Llorach: *Blas de Otero*, cit., p. 24.

84 Citado por J. Paulino Ayuso: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, cit., p. 92. (Cfr. Blas de Otero, “Entrevista”, *Reseña*, XIII, 91, pp. 17-19).

85 “Encontramos a Blas de Otero [...] siguiendo un camino muy personal y apartadizo, aunque en él aparezcan estas tres tendencias –poesía religiosa, “desarraigada” y “social– [...] en ninguna de ellas es mero seguidor de una moda poética.” E. Alarcos Llorach: *Blas de Otero*, cit., p. 25.

“La poesía es diálogo / de conocimiento. / Palabra viva / evidenciando el sentido último, la estructura / de la emoción, / la permanencia de lo insólito.” Blas de Otero: “Escucho las palabras”. *En homenaje a Vicente Aleixandre, premio Nobel* (Cfr. J. José Lanz: *Alas de Cadenas. Estudios sobre Blas de Otero*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 125).

86 Manifiesto de C. Edmundo. de Ory: “No es una poesía egocéntrica, pero tampoco, como puede creerse, poesía de la que hoy se llama confesional. Creo en una poesía esencial, profunda y

II. Panorama poético español desde 1936

Carlos Edmundo de Ory y Gabino Alejandro Carriedo, pretendía ser un movimiento de vanguardia conformando un “surrealismo ibérico”.⁸⁷ Cuando Arcadio Pardo conoció a De Ory años después, éste –ya instalado en Francia– había abandonado esa iconoclasta línea creativa de efímera y singular vida.⁸⁸

2.2.1 La revista *Halcón* en Valladolid

En medio del heterogéneo ambiente, las revistas provinciales eran ajenas a otras vicisitudes que no fueran las dificultades materiales de la propia edición. En Valladolid nace *Halcón* con el germinal apoyo de Luis López Anglada y Manuel Alonso Alcalde y la ardua labor de secretaría de un jovencísimo universitario llamado Arcadio Pardo.⁸⁹ Sabemos que la experiencia le reportó trato epistolar con poetas nacionales, conformando el aprendizaje literario del muchacho, y algunas amistades actuales⁹⁰ se retrotraen a aquella época de intercambio mutuo de poemas. También es de destacar (aunque algunos

simbólica. Una poesía de ideas humanas y esotéricas.” J. Paulino Ayuso: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, cit., p. 44.

87 “Cuando la vanguardia fue tenida en cuenta, una vez desaparecida la fiebre social y ética, y volvió al esteticismo y el arte por el arte, Ory se apropió el postismo descubriéndolo como un valor pasado que se debía principalmente a él. Poco a poco el resto de sus practicantes, sintiéndose relegados, reivindicaron también su parte en el mismo, como puede deducirse de la bibliografía desencadenada al respecto.” C. A. Ayuso: *El realismo mágico. Un estilo poético en los años 50*. Valencia, El Toro de Barro, 1995, p. 34.

88 El crítico Florencio Martínez valora al grupo al incluirlo en la recopilación y estudio de la segunda Generación de posguerra (nacidos alrededor de 1925 y con obra entre 1955-70) y considera que la descalificación global que tuvieron no fue justa ni acertada. “Abandonados a su propia suerte, las dificultades fueron numerosas y la mayoría de los participantes en aquella aventura mágica sucumbió.” *Ibíd.*, p. 147.

89 Manuel Alonso Alcalde, Luis López Anglada y Arcadio Pardo, reunidos en el hoy desaparecido “Café Cantábrico”, consiguen suscripciones y aglutinan a otras personas como Antonio Merino (quien ilustra con halcones las portadas), Miguel Delibes (que ofrece el preceptivo carnet de periodista) y Pablo Puente Paz (quien patrocina económicamente la misma). Luis López Anglada da nombre a la revista. La Dirección fue mancomunada, pero el peso literario de Fernando González se hizo sentir, especialmente a partir del número 8, una vez que López Anglada y Alonso Alcalde dejaron la ciudad por traslado. Fernando González fue el creador de la colección de libros (1946-1950) y auténtico guía, por su edad, conocimiento y amistades literarias. Arcadio Pardo llevó adelante la ingente tarea de la Secretaría (su domicilio particular, Travesía de San Vicente, 13, fue el domicilio social de la revista) y fue fundamental promotor para sacar adelante 13 números de la revista y 18 libros de poesía.

90 Carlos Pinto Grote, poeta canario, o Antonio Torés, malagueño.

II. Panorama poético español desde 1936

estudiosos lo escatimen) el rigor literario de la revista *Halcón*,⁹¹ que llegó a publicar el poema inédito *Nana a mi niño* de Miguel Hernández, a petición de su viuda, a través de Leopoldo de Luis.⁹² En reciente entrevista, Arcadio Pardo rememora la publicación en facsímil de la revista *Halcón* en la Fundación Jorge Guillén (2003), evoca la figura intelectual de Fernando González en Valladolid, su papel independiente como mentor literario, su firme republicanismo que lo mantuvo apartado de la docencia,⁹³ y concreta que

91 El estudio de *Halcón* y su estructura está recogido en R. de la Fuente Ballesteros: "La revista y colección *Halcón* de poesía". *Castilla* núms. 6-7, pp. 39-50; también en la obra de J. M^a de Campos Setién (*Manuel Alonso Alcalde: poeta, narrador y dramaturgo*); y en el análisis de I. Paraíso sobre esta revista en *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, cit., pp. 465-472. Asimismo, Arcadio Pardo detalla algunos datos interesantes en "Los años de Fernando González en Valladolid. La inmersión castellana en su poesía", cit., pp. 643-656.

De su importancia en el panorama de revistas poéticas en la primera década de la posguerra española hay variadas opiniones. Francisco Umbral (*Poesía Española*, núms. 140-141) y Ricardo de la Fuente la consideran de referencia obligada por la nómina de colaboradores. Isabel Paraíso lo corrobora por la calidad de algunos trabajos y la apertura a poetas de muy distintas generaciones e ideologías. Sin embargo, Fanny Rubio la sitúa, con excesivo rigor, en la línea de la revista *Garcilaso*. "*Halcón* [...] tuvo la ambición de fortalecer la línea *Garcilaso*, consiguiendo tan sólo mantenerse como simple ejercicio de pureza." (Cfr. F. Rubio: *Las revistas poéticas españolas: 1939-75*. Madrid, Turner, 1976, pp. 255 y 283)

92 En la Revista *Halcón* nº 9 se publicaron cinco poemas inéditos de Miguel Hernández, entre ellos el hermoso "Nanas de la cebolla". También pasaron por sus páginas Vicente Gaos, Ricardo Blasco, José Luis Cano, José Hierro, Enrique Azcoaga, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, etc.

Existe el equívoco sobre la primera publicación del poema "Nanas de la cebolla", edición primera que Arcadio Pardo confirma se realizó en la revista *Halcón*. Víctor García de la Concha escribe: "Apoyado en el testimonio de Crémer, en mi libro *La poesía española de posguerra*, decía yo que en *España* se habían publicado por vez primera las "Nanas de la cebolla" que Buero Vallejo había sacado de la cárcel. Debo rectificar: el poema hernandiano dado en primicia, en la aneja *Antología parcial de la poesía española (1936-46)* fue "Hijo de la luz y de la sombra". (Cfr. V. García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975*, cit., p. 484).

93 "Fernando González enseguida fue realmente el alma de la revista *Halcón*, a la que dio nuevo formato y a la que atrajo muy diversas colaboraciones [...] Organizó en Valladolid una presentación del grupo *Garcilaso*, y albergó unos días en su casa a José García Nieto y a María Teresa, a Rafael Montesinos y a Charles David Ley, aquel pintoresco hispanista inglés integrado en la "Juventud creadora". [...] Tuvo amistad con Dámaso Alonso, [...] y Dámaso vino a Valladolid, visitó a Fernando en su casa, [...] y con motivo de la muerte de su padre, Jorge Guillén pudo obtener permiso del Gobierno para venir a Valladolid y los tres (Fernando, Arcadio y Jorge Guillén) estuvimos frente a frente un par de horas." A. Pardo: "Los años de Fernando González en Valladolid", cit., pp. 647-49.

II. Panorama poético español desde 1936

vista a más de medio siglo de distancia me parece que hay que considerarla como una publicación abierta, generosa, sin exigencias políticas, pero que, en el ámbito nacional, no alcanzó el relieve de otras como las tan conocidas *Garcilaso* y *Espadaña*.⁹⁴

De aquellos contactos, y sobre todo, del afecto a los fundadores de *Halcón* queda en Arcadio Pardo la propia estima a su labor cultural en época tan difícil en las capitales de provincia,⁹⁵ así como la oportunidad de poder editar en ella su primer poemario *Un tiempo se clausura* (1946).

2.3 La década de los años 50: ¿un lugar para Arcadio Pardo?

Distinguiendo dos generaciones dentro de la segunda posguerra,⁹⁶ vemos cómo en esta década del 50 la estela de la poesía social es más evidente. Lo cierto es que las circunstancias políticas y la ética social inducían a la consideración del contenido como algo fundamental. Pero no todo era poesía social, porque la preponderancia de la misma coincidió con la duda paralela sobre su eficacia estética. Carlos Bousoño habla de la “verdadera realidad” como

94 “La Fundación Jorge Guillén ha publicado la colección completa en edición facsímil con una introducción de Luis López Anglada y otra mía en las que exponemos la historia de nuestra revista y de la colección. Entonces las actividades literarias estaban solapadamente politizadas, pero nuestra revista pretendió el equilibrio y acogió a poetas de toda clase de ideologías. Lo cual, por otra parte, ha dado motivo a que no se la considere más que como revista neutra, ecléctica, sin relieve. Vista a más de medio siglo de distancia, me parece que hay que considerarla como una publicación abierta, generosa, sin exigencias políticas, pero que en el ámbito nacional no alcanzó el relieve de otras como las tan conocidas *Garcilaso* y *Espadaña*.” Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit.

95 “Fernando, este hombre atípico por su generosidad absoluta, por su apariencia aristocrática en la ciudad, por su independencia respecto a toda tendencia actual (garcilasismo, espadañismo, tremendismo, existencialismo, poesía de compromiso, poesía de religiosidad), por su total carencia de partidismo literario, y que vivió lo más de su vida en la ciudad castellana, ha dejado un recuerdo de inteligencia, de fidelidad y de entereza que perdura en todos los que le conocimos.” A. Pardo: “Los años de Fernando González en Valladolid”, cit., p. 656.

96 “En las dos generaciones de la segunda posguerra (la iniciada en 1945) se recupera, por un lado, el mundo que los románticos habían perdido, y por otro, el yo, perdido por los contemporáneos: la verdadera realidad es ahora el yo en el mundo, en cuanto que el primero hace algo en el segundo; el yo en la sociedad. Más breve, el yo social.” G. Carnero: prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1979)*, 2ª ed. Madrid, Hiperión, 1983, p. 6.

II. Panorama poético español desde 1936

marco en el que se perfilan las dos generaciones poéticas sobre dos sustancias, realismo y moralismo, con una conexión obvia.⁹⁷ En consonancia con el destino de la obra de Blas de Otero “a la inmensa mayoría” (*Pido la paz y la palabra*, 1955), el vivo torrente de “poesía social” se centra en el tema *España* con propósito de denuncia del duro destino nacional. Blas de Otero, Gabriel Celaya o Eugenio de Nora son sus máximos representantes, junto a los exponentes que figuran en el clásico libro de Leopoldo de Luis, *Poesía social. Antología*. (1965),⁹⁸ o en la *Antología consultada de la joven poesía española*, de Francisco Ribes (1952).⁹⁹ Los focos de la poesía social estuvieron en Madrid y “fue la única realmente dinámica e higiénica existente en aquellos años de letargo y conformismo.”¹⁰⁰ Guillermo Carnero señala ocho subtemas o “zonas temáticas” y entre ellas, además de manifestaciones de poesía política, también una

97 “De un lado, donde el mundo real se hace importante, asomará, indefectiblemente, por definición, el *realismo*; de otro, como ese lazo entre el yo y el mundo forzosamente ha de ser dinámico, al consistir el mundo en fluencia y modificación incesantes, movilidad frente al que nuestro yo, a su vez, reacciona con una determinada pretensión, de todo ello resultará, de hecho, que la estofa de esa unidad solidaria, “yo en el mundo”, será esencialmente *ética*: *nos haremos responsables de nuestro ser en el mundo, ya que libremente decidimos lo que ese ser, en efecto, sea.*” C. Bousoño: *Poesía postcontemporánea*. Madrid, Júcar, 1984, p. 29.

98 Leopoldo de Luis: *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969. Incluye a poetas que pertenecen a tres promociones: A. Figuera, V. Crémer, G. Celaya, R. de Garciasol, B. de Otero, A. Millares, G. Fuertes, S. Pérez Valiente, R. Morales, M. Pacheco, J. Hierro, S. Masó, E. de Nora, G. A. Carriedo, M. Beneyto, A. González, A. Crespo, A. Molina, J. A. Goytisolo, J. A. Valente, J. Gil de Biedma, M. E. Lacaci, J. López Pacheco, J. L. Martín Descalzo, M. Mantero, E. Cabañero, J. Lizano, F. Grande, C. Sahagún, y M. Vázquez Montalbán. En el prólogo a la primera edición define “poesía social” como actitud responsable del poeta ante la sociedad, aclarando que lo “social” no es un valor poético en sí, pero tan válido para la gran poesía como los temas tradicionales.

99 F. Ribes: *Antología consultada de la Joven Poesía Española*. Valencia, Mares, 1952.

La selección de nueve poetas se hizo mediante una encuesta a sesenta escritores e intelectuales. Hay dos tendencias: por un lado, E. de Nora, V. Crémer, G. Celaya, J. Hierro y B. de Otero como ejemplos reaccionarios frente a la anterior poesía esteticista y formalista de la primera década de posguerra; y por otro lado, la encarnada por C. Bousoño, V. Gaos, R. Morales y J. M^a Valverde, quienes proponían un concepto amplio de lo real, con una visión interior del hombre. A pesar de ciertas objeciones como el olvido de poetas significativos del grupo “Cántico” o del “Postismo”, esta *Antología* de Ribes tiene el valor de ser un exponente documental poético de una época harto dura.

100 P. Provencio: *Poéticas españolas contemporáneas. La Generación del 50*. Madrid, Hiperión, 1988, pp. 55-56.

II. Panorama poético español desde 1936

internacionalización de poesía social como desplazamiento hacia la situación universal.¹⁰¹

Simultáneamente aparecen jóvenes autores que ejemplifican la renovación (José Manuel Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Ángel González, Vicente Núñez, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Manuel Mantero, Rafael Soto Vergés, Fernando Quiñones, Aquilino Duque, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Lorenzo Gomis,...) incluidos en la antología de Josep María Castellet o en la de José Batlló.¹⁰² Muchos de ellos,¹⁰³ sin adscripción a una tendencia generacional, se abren paso superponiéndose y

101 G. Carnero: "La poética de la poesía social en la posguerra". *Leviatán*, 13, 2ª ép., 1983, b, pp. 126-128.

102 La de J. M^a Castellet (*Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona, Seix-Barral, 1960) fue un hito comercial que también suscitó controversias en los medios literarios. Castellet hizo en el Prólogo un repaso esquemático de la tradición simbolista europea en repliegue y la evolución española desde los noventayochistas hacia la eclosión realista, y Barral, Gil de Biedma y J. A. Goytisolo, entre otros, hicieron la selección. Ésta incluyó a L. Felipe, D. Ridruejo, M. Hernández, G. Diego, R. Alberti, L. Cernuda, L. F. Vivanco, L. Rosales, J. L. Cano, B. De Otero, R. Morales, V. Aleixandre, D. Alonso, L. Panero, V. Crémer, Nieto, J. Guillén, V. Gaos, C. Bousoño, E. Nora, J. M^a Valverde, P. Salinas, G. Celaya, J. Hierro, R. Gullón, R. Garciasol, A. Figuera, L. Gomis, J. M. Caballero Bonald, A. Crespo, J. López Pacheco, C. Rodríguez, L. de Luis, G. Fuertes, R. Morales, Ferrán, J. A. Goytisolo, J. A. Valente, A. G. Beneyto, J. Gil de Biedma, C. Barral, F. Brines, C. Sahagún.

La de J. Batlló (*Antología de la nueva poesía española*. Barcelona, Barral, 1968) seleccionó a 17 poetas tras el procedimiento de consulta a 77 personas lectoras de poesía. Esta Antología se proponía establecer con mayor perspectiva las direcciones y valores de la "nueva poesía", y su confección fue crítica y creativa, distinguiendo dos promociones: la de 1955-60 (básicamente de poesía social o responsabilidad ética) y la posterior a 1960 que quiere construir un camino en libertad (vivencial). Incluyó a C. Barral, F. Brines, J. M. Caballero Bonald, E. Cabañero, G. Fuertes, J. Gil de Biedma, P. Gimferrer, A. González, J. A. Goytisolo, F. Grande, J. Marco, C. Rodríguez, C. Sahagún, R. Soto Vergés, J. M. Ullán, J. A. Valente y M. Vázquez Montalbán. (Cfr. E. Balmaseda Maestu: "La poesía española de posguerra a través de sus Antologías". *Cuadernos de investigación filológica*, T. XIV. Universidad de la Rioja, 1988, pp. 41-55).

103 "Títulos que, entre otros, ejemplifican la renovación son *Las adivinaciones* (C. Bonald, 1952), *Don de la ebriedad* (C. Rodríguez, 1953), *Elegía a un amigo muerto* (Vicente Núñez, 1954), *El retorno* (J. A. Goytisolo, 1955), *A modo de esperanza* (J. A. Valente, 1955), *Áspero mundo* (Francisco Brines, 1960) [...] Son los mismos años en que aparecen obras tan emblemáticas de la poesía social como *Lo demás es silencio* (1952), *Paz y concierto* (1953) y *Cantos iberos* (1955) de Celaya; y *Pido la paz y la palabra* (1955) y *En castellano* (1960) de Blas de Otero." A. L. Prieto de Paula: "Poetas de los cincuenta". *Poesía española contemporánea*. CVC. <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/pec/ptercernivel7235.html?conten=historia&pagina=historia4.jsp&tit3=Poetas+de+los+cincuenta> (Enlace recogido el 20.01.2015).

II. Panorama poético español desde 1936

ampliando “la limitación de un mundo poético sometido a los modelos bucólicos y a los precedentes del 27 para aparecer ante estas nuevas realidades y nuevas palabras.”¹⁰⁴

Bajo el término “los poscontemporáneos” incluye Carlos Bousoño a las generaciones de posguerra, para quienes “la verdadera realidad deja de ser el contenido de la conciencia y se convierte [...] en el “yo-en-el-mundo” [...] y el aquí y el ahora resultarán esenciales [...] dando nacimiento a una estética de la concreción, estética realista, [...] transformación de la “realidad verdadera” junto al crecimiento del individualismo.”¹⁰⁵ Carlos Bousoño, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma y Claudio Rodríguez actúan como puente generacional desde la idiosincrasia propia, afianzando el sendero de sus inquietudes como *existenciales*, y asumiéndolas desde la lógica natural de las filosofías existencialistas (Sartre, Heidegger,...) y paraexistencialistas (Ortega y su escuela) que les han precedido en el tiempo.¹⁰⁶ Son nombres importantes, los de la discutida¹⁰⁷ “Generación de los 50” (nacidos entre 1924 y 1938), hombres de excelente formación humanística, que curiosamente escribirán más en los años

104 J. Paulino Ayuso: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, cit., p. 61.

105 C. Bousoño: *Poesía postcontemporánea*, cit., pp. 26-27.

106 Interesante es el razonamiento: “*La metafísica* imperante a la sazón se convierte así en *una ética*, y pone el acento principal en las situaciones, exactamente como lo hace la poesía que estamos considerando. Y como ella, y por el mismo motivo, *la filosofía*, en muchas ocasiones, *descenderá a la narración*, en correspondencia a la movilidad que resulta inherente a la realidad verdadera de la que quiere dar cuenta. Para *contar* lo que he sido en esa otra situación de la que vengo, y contar también lo que otros hombres anteriores a mí, de cuyas cosas dependen las mías, han realizado y han sido en circunstancias diferentes”. *Ibidem*, pp. 29-30.

107 De esta posible “generación”, Antonio Hernández, en su libro *Una promoción desheredada: la poética del 50* (1978) señala “dos grupos en la poesía de los años cincuenta: uno, el catalán [...] y otro, el de los más jóvenes, aparecidos hacia 1952, [...] en torno a la Colección Adonáis. Ya se habló [...] de la posible generación de 1956, de contexto que trasciende lo literario. [...] Peliagudo es proclamar a determinado poeta de esta promoción como cabeza de una posible generación, cuando ni hubo acuerdo en el caudillaje de los distintos grupos regionales.” M. Mantero: *Poetas españoles de posguerra*. Madrid. Espasa Universidad, 1986, p. 36.

Calificamos como discutida la convención de grupo o generación, apoyándonos en múltiples autores (T. S. Eliot, J. A. Valente, G. Fuertes y muchos más) que rehúyen el término: “Lo que se llama generación es una cosa que les sirve a los profesores para clasificar a la gente, una apoyatura didáctica. La escritura es sobre todo una aventura solitaria, es la aventura del corredor de fondo” (J. A. Valente, 1999); o en otro tono: “No me catalogues / no me catafalco / no me catadiñes / -sería desfalco.” (G. Fuertes: *Sola en la sala*, 1973).

II. Panorama poético español desde 1936

sesenta,¹⁰⁸ profundizando en *el tema del hombre total*, con los atributos del amor, la soledad, la frustración, o el paisaje, temas que solía excluir la poesía social.¹⁰⁹

La nómina de autores “que comparten época, y en casos lecturas y formación intelectual, presenta cierta comunidad de caracteres: realismo esencial y abarcador [...] compromiso estético y moral ajeno al esteticismo, al prescriptivismo moralizante o al panfletarismo político [...] pero la etiqueta “poetas de los cincuenta” no agavilla a un grupo compacto con una homogeneidad de estilo.”¹¹⁰ Influyó la dispersión estética y vital de muchos autores que se hicieron *a sí mismos*, y que tan sólo se concentraron en torno a alguna editorial o ciudad (Madrid y Barcelona como residencias de la mayor parte de ellos¹¹¹) pero que no asumieron una línea estética conjunta. Gracias a cierta apertura cultural tienen variados ascendientes literarios extranjeros y mantienen la afección a próximos como Antonio Machado y la Generación del 27. En definitiva, tanto el contenido del discurso del “yo personal” (infancia, recuerdos de guerra y posguerra, sueños, tiempo) como el del “yo social” (amistad, culturalismo, retórica social, entorno urbano...) toman forma en la

108 Insiste en la confusa definición del término “generación” analizando los siete factores que Petersen establece: fecha de nacimiento, elementos educativos, comunidad personal, experiencias de la generación, el guía, lenguaje de la generación, y anquilosamiento de la vieja generación. “Si se quiere seguir la teoría de Petersen, no hay motivo para usar la palabra “generación” en la poesía de posguerra. Y sin embargo, la palabra se usó y se usa mucho al estudiar el período, sin entrar en la conveniencia de su significado. [...] La palabra “generación” sirve para acotar cronológicamente, y por eso se usa con éxito. Entre otros, hablan de generaciones José Luis Cano, Biruté Ciplijauskaité, Concha Zardoya, Víctor García de la Concha, Leopoldo de Luis, Oreste Macrí, Edmond Vandercammen, Enrique Moreno Báez, Florencio Martínez Ruiz y José María Aguirre.” M. Mantero: *Poetas españoles de posguerra*, cit., p. 37.

109 J. L. Cano: *Lírica Española de hoy*. Madrid, Cátedra, 1983, p. 13.

110 A. L. Prieto de Paula: “Poetas de los cincuenta”, cit., CVC.

111 “Del grupo de Gil de Biedma, Barral y Goytisolo, reunidos alrededor del crítico Castellet, y al que pronto se unirán en estancias más o menos prolongadas González, Caballero Bonald y Valente, partirán una serie de iniciativas que suponen un intento muy consciente de promoción generacional, entre ellas la antología *Veinte años de poesía española* con su pronto desmentida supuesta preeminencia del realismo crítico en la poesía española, firmada por Castellet pero preparada por todos los poetas de la “Escuela de Barcelona”, el homenaje a Machado en el vigésimo aniversario de su muerte, con la famosa foto incluida; y la colección “Colliure”, con el importante apoyo de la editorial de Barral. [...] El segundo grupo se localiza en Madrid, con Claudio Rodríguez como figura principal, la mediación de Aleixandre y la importante revista *Ínsula* como órgano de expresión.” A. López-Pasarín: “La poesía de la Generación del 50”. *Cuadernos Canela*, vol. XVIII, marzo de 2007.

II. Panorama poético español desde 1936

palabra poética como diana, porque en estos poetas renace el interés por los valores estéticos y las posibilidades del lenguaje¹¹² y también porque la poesía termina siendo asunto de sí misma, la escritura se convierte en ejercicio de indagación personal. Sorprendente fue la publicación del jovencísimo Claudio Rodríguez y su *Don de la ebriedad* (1953) “con su peculiar tensión verbal y la constante presencia de léxico correspondiente a un universo natural de carácter bien distinto del bucolismo.”¹¹³ Como también la original vía de Juan Eduardo Cirlot¹¹⁴ en la cábala surreal, que nos recuerda que “los símbolos no anidan en la esfera de los sueños, sino que integran una estructura objetiva de carácter suprapersonal. Lo que Cirlot se propuso, según Clara Janés, fue “aprehender lo absoluto”.¹¹⁵ Y otros muchos (José M^a Valverde, José Hierro, Manuel Mantero, Antonio Gamoneda, Emilio del Río, Barral, María Elvira Lacaci, José Luis Martín Descalzo, Eladio Caballero, Félix Grande, J. Luis Prado Nogueira...) fueron autores con derivas personales sobre sus inquietudes religiosas, existencialistas, sociales o metafísicas, facetas de un prisma que reflejaba multitud de tensiones y ambigüedades formales, conducentes a la proliferación editora de la década de los sesenta.

¿Dónde ubicar a Arcadio Pardo en este panorama? Por edad, debemos incluirlo en el grupo generacional de los cincuenta y, por las obras que entonces editó, en la tendencia postcontemporánea realista del “yo” personal. Sin embargo, su temprano asentamiento en Francia (1952) lo distancia rápidamente del ambiente nacional y no se siente portavoz social. Arcadio Pardo escribe con la indefinición de un estilo que no le satisface, como confirman algunas imágenes existencialistas de sus libros *El cauce de la noche* (1955) y *Rebeldía* (1957). Al igual que para muchos poetas del 50, su testimonio personal indirecto vale si conduce a una escritura propia y artística sin afán instrumental, pues ese cuño generacional agrupó ideologías, poéticas y nombres de enfoque y categoría dispares. Aunque nuestro autor mantuvo contacto epistolar con Carlos Bousoño,

112 “A mí me parecía que lo que se llamaba poesía social no era poesía, que desustanciaba la calidad de la palabra poética. Y lo que yo empecé a hacer fue una poesía fundamentalmente crítica.” J. A. Valente: “Entrevista”, *ABC Cultural*. Madrid, 11.12.99.

113 J. Paulino Ayuso: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, cit., p. 67.

114 V. García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975*, cit., p. 725. “En realidad su preocupación básica entronca con la que, brotando de la convulsión ideológica de la segunda mitad del XVIII, convierte a la poesía en *un medio de exploración visionaria de la verdad profunda* de las cosas y de las zonas misteriosas de lo suprarreal.” La cursiva es nuestra.

115 *Ibidem*, p. 727.

Carmen Conde, Ramón de Garciasol y el grupo *Proel*, su camino *hecho a sí mismo* se impuso. No podemos asegurar que conociera totalmente la obra de sus equivalentes generacionales en años de *consolidación familiar y profesional* fuera del país, con asuntos perentorios por resolver. Lo que sí confirmamos son los rasgos comunes que tanto Debicki como Prieto de Paula vislumbran en aquellos jóvenes: apenas guardaban recuerdos del horror previo, compartían una formación académica esmerada, eran conscientes de la realidad nacional y más aún de la necesidad de superarla a través de la cultura. Y fueron lo suficientemente independientes para labrarse un camino propio a través de su escritura libre, sin acomodación a lo establecido. Razones singulares y suficientes para estimarlos.

2.4 Los años sesenta

En esos años escriben algunos poetas de los 50, autores de valía y muy distinto estilo como Ángel González, José Ángel Valente,... Carlos Bousoño y Vicente Aleixandre señalan el viraje hacia el individualismo, el irracionalismo o la situación, pues “el tema esencial [...] es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica, el cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir, en cuanto *localizado*”.¹¹⁶ Con la crisis del realismo y de la instrumentalización de la escritura, muchos autores se sitúan crítica y lúcidamente frente a la idea comunicación / conocimiento, cobijándose en la concepción de la poesía como medio de conocimiento. Así para J. Ángel Valente: “la poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad”, instrumento que sirve para lo individual, para lo no sistemático. El conocimiento se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema”.¹¹⁷ O Francisco

116 V. Aleixandre: “Algunos caracteres de la nueva poesía española”. *Obras completas, II*. Madrid, Aguilar, 1978, p. 492.

117 “En el momento de la creación poética lo único dado es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, [...] el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento. Sólo en ese sentido me parece adquirir su auténtica dimensión de profundidad la afirmación de Goethe: «La suprema, la única operación del arte consiste en dar forma». J. A. Valente: “Conocimiento y comunicación”. *Las palabras de la tribu*. Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 19-25.

II. Panorama poético español desde 1936

Brines, perteneciente “a una generación en la que algunos de sus más destacados componentes tomaron una vía poética [...] que considera la poesía como vía de conocimiento”¹¹⁸ y que en él derivó hacia el misterio y su extraña presencia.¹¹⁹ Con la contemplación y la meditación aporta el avance hacia “la preocupación creciente por la palabra, por su capacidad de interiorización, de sugerencia, de hermosura y de emoción.”¹²⁰

La poesía reflexiva, religiosa tiene su nómina¹²¹ y tampoco deberíamos olvidar que en aquellos años escriben “valiosos poetas que han quedado fuera de generaciones y promociones y que no son fácilmente clasificables, pero que por la evolución de sus respectivas obras, por la madurez de sus libros más recientes, ocupan un puesto indiscutible en nuestro [...] panorama poético.”¹²²

¿Y dónde está nuestro autor? Desde el inicio de los sesenta Arcadio Pardo asienta su independencia con un libro atípico, *Soberanía carnal* (1961), porque la efusión sentimental, desbordada en su sintaxis, lo aparta de su contemporaneidad. A lo que se añade su personal reserva que rehúye del relieve prominente de los profesores en el extranjero. Muchos de esos poetas se formaron intelectualmente fuera de España, como lectores universitarios (Claudio Rodríguez en Nottingham y Cambridge, José Hierro en Inglaterra, Jaime Siles en Alemania, Manuel Mantero en Estados Unidos). Como ellos, Arcadio Pardo fue adquiriendo un conocimiento profundo de la literatura hispana. Cuando el final de la década alumbra la antología de Castellet, Arcadio Pardo estará tan inmerso en sus tareas profesionales como alejado de conexiones literarias.

118 D. Pujante: *Belleza mojada: la escritura poética de F. Brines*, cit., p. 45. Cfr. también A. L. Prieto de Paula: *Poetas españoles de los cincuenta, Estudio y mitología*. Salamanca, Colegio de España, 1995.

119 “Brines ha hablado de la función sagrada del acto poético y se ha referido a una poesía – preferida la llama– que «más que de conocimiento, es de salvación»; que «intenta revivir la pasión de la vida» y «traer de nuevo a la experiencia lo que, por estar vivo, ha condenado el tiempo». J. Siles: “Francisco Brines, un clásico viviente”. *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Abada, 2006, pp. 250-251.

120 E. Miró: “La poesía desde 1939”. *Historia de la literatura española*, IV (ed. J. M^a Díez Borque). Madrid, Guadarrama, 1975, p. 366.

121 José M^a Valverde, Julio Mariscal, Manuel Mantero y José L. Martín Descalzo.

122 Como Manuel Mantero (sevillano), Mariano Roldán (cordobés), Miguel Fernández (melillense), Fernando Quiñones (gaditano), Ángel García López (gaditano), Rafael Guillén (granadino), Francisca Aguirre (alicantina), Carlos Álvarez (gaditano) y otros nacidos en la década de los 40.

E. Miró: “La poesía desde 1936”. *Hª de la literatura española (ss. XIX-XX)*, cit., p. 376.

2.5 Los años setenta

La inquietud por una modernización del país y las respuestas socialmente atrevidas propugnadas desde el 68 afectaron a la producción nacional. La obra de los *novísimos*, recogida en 1970 por José M^a Castellet,¹²³ había irrumpido como enfoque más esteticista y experimental cuyo intenso giro hacia la creatividad a través del lenguaje marcó la independencia formal de los incluidos.¹²⁴ El afortunado título expandió la personalidad literaria de los mismos como si de una tendencia firme se tratara. La realidad es que algunos eran amigos de tertulia en Madrid y mantenían discreto contacto con los autores catalanes. La nómina excluyó ciertos nombres y lanzó a la fama literaria a los nueve, incluso cuando algunos tenían una brevísima obra poética que no tuvo continuidad. Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José M^a Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana M^a Moix y Leopoldo M^a Panero figuran en la mítica edición cuya aparición representó una vuelta a las actitudes esteticistas y experimentales de la generación del 27 en su primera fase, reivindicando no sólo el *art nouveau* sino también el surrealismo y el culturalismo, destellos del cosmopolitismo y bienestar

123 J. M^a Castellet: *Nueve novísimos españoles*. Barcelona, Barral, 1970.

124 "The new circumstances helped the new poets develop an attitude according to which the prior doctrines of realistic writing and the concept of social poetry became anathema or, as Castellet put it, a "nightmare" from which to escape (Castellet, 1970: 17-21) [...] They did not connect better with the poetics and the idiom of immediately preceding poets, especially Valente, Gil de Biedma, and Brines, but did not always appreciate sufficiently their importance and innovativeness, at least in part because they wished to define themselves as *innovators*. [...] The *novísimos* carried much further the premises of indeterminacy, and of the poetic text as process rather than product, which had been presaged by the previous generation. In making the poetic sign independent, developing further the role of the reader, and abandoning the goal of self-expression and self-discovery that still underlay that generations' attitude, the *novísimos* moved Spanish poetry fully beyond the tenets of modernity." A. P. Debicki: *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. University Press of Kentucky, 1994, pp. 134-35.

El carácter moderno de la independencia del signo y la colaboración del lector como co-creador del texto fue subrayado –años después– por Leopoldo M^a Panero: "La poesía, [...] no es nada en sí misma... no es nada sin la lectura." (Cfr. P. Provencio: *Poéticas españolas contemporáneas*, II. Madrid, Hiperión, p. 198). Y fue subrayado también por Jaime Siles, quien señaló la coincidencia de los *novísimos* con Jauss y críticos de la estética alemana al hacer que el lector sea productor de significados, algo que suponía una actitud revolucionaria hacia el lenguaje. (J. Siles: "Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición". *Hispanorama*, nº 48. Nürnberg, 1988, p. 126).

II. Panorama poético español desde 1936

cultural de un minúsculo grupo de una España moderna en ciernes. Además de su postura decididamente antirrealista, García de la Concha destaca una visión de decadencia enraizada en el barroco español,¹²⁵ con una temática considerada algo burguesa y vana, y Antonio Colinas apostilla: “la estética de los primeros libros *novísimos* ha sido amplia, sobradamente superada.”¹²⁶ Lo cierto es que no había unidad estética en los *novísimos*. Algunos de ellos siguieron sus líneas personales por derroteros dispares en la búsqueda de una nueva subjetividad con líneas culturalistas, de tradición intelectual clásica o de vanguardia.¹²⁷

También está presente el intento de depuración estética y concentración autorreferencial como actitud metapoética, tendencia ya establecida con anterioridad por J. Á. Valente, J. Gil de Biedma, C. Rodríguez, Á. González y F. Brines, que se habían cobijado en una concepción de la poesía como medio de conocimiento de la realidad. En esa época publicaron poetas cuyos nombres se harían imprescindibles como Jaime Siles, Antonio Colinas, o Luis A. de Villena. Hay además ingente número de autores y libros, lo que dificulta una breve sistematización. Llega una *nueva vanguardia* con la renovación del lenguaje y novedades como la “poesía visual” o “surrealista” (Fernando Millán, Jesús García Sánchez,¹²⁸ José Miguel Ullán, Carlos de la Rica) en su recuperación de la vanguardia poética y del simbolismo, o con el culturalismo, respuesta a la sistematización de un nuevo universo mítico. Fruto de la inquietud sociopolítica y cultural de la época, surgen numerosas revistas poéticas, y son muchos los

125 V. García de la Concha: *La poesía española de la postguerra. Teoría e historia de sus movimientos*. Madrid, Prensa Española, 1973, p. 19.

126 J. Paulino Ayuso: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, cit., p. 98. Carnero apoya las ideas de Colinas en varios aspectos: fue un cajón de sastre, las generalidades teóricas y estéticas no corresponden a las obras últimas de autores allí incluidos, y esos autores buscan sobre todo la independencia, la autenticidad propia rehuendo la idea generacional.

127 “Lejos de la concepción del poema como objeto referido a la vida cotidiana, vuelven los ojos hacia la simbolización y la subjetividad poéticas. [...] los jóvenes compusieron con elementos procedentes del mundo culturalista o literario [...] del pasado histórico (época alejandrina, Renacimiento, Romanticismo), de los clichés esteticistas (ciudades-símbolo como Venecia, cuadros, monumentos, gárgolas o jades) o de la modernidad urbana (estrellas del cine personajes del cómic, cultura de los *mass media*).” A. L. Prieto de Paula: “Los autores del 68 y la renovación poética”. <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/pec/ptercerniveld133.html?nomportal=pec&conten=historia&pagina=historia6.jsp&tit3=La+evoluci%F3n+de+los+sesentayochistas+desde+1975> (enlace recogido el 20.01.2015)

128 F. Millán y J. García Sánchez; *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Barcelona, Edicions 62, 2003.

II. Panorama poético español desde 1936

nombres con obra, en los que “la identificación vida-poesía parece presidir gran parte de las realizaciones actuales, con independencia de la corriente poética a la que se sumen.”¹²⁹

Por su parte, Arcadio Pardo, mientras se conformaba el moderno panorama poético en España, había dejado de editar durante un lapso de catorce años, y sus publicaciones de los setenta parecen rastrear sendas más íntimas: navega entre la inquietud religiosa y la metapoética. Sus libros (de 1975, 1977 y 1980) se anclan en el yo autobiográfico, y sobre todo en una tenaz andadura reflexiva. Comparando estos rasgos *clásicos* con los de sus coetáneos, hemos de aceptar su distancia de círculos modernos. La calidad de sus poemas resultó evidente para algunos:

En lisant *En cuanto a desconciertos y zozobras et Vienes aquí a morir*, j'ai entendu la voix d'un vrai poète: une voix grave, émouvante, souvent inquiétante. Je vois que vous avez le don essentiel du poète: celui de voir l'au-delà des choses, leur dédoublement dans cet autre monde auquel seuls entrent les initiés.¹³⁰

2.6 Los últimos treinta años de poesía

Las tres décadas siguientes de la poesía española se han alimentado de gran variedad de propuestas. Ya entre 1975 y 1980 publican poetas cronológicamente pertenecientes a la Generación del 70 que habían quedado fuera de la estética novísima, y que profesaban estima por los poetas del 50. (Alguno como J. Luis Panero había editado a finales de los 60 y recibiría tardío reconocimiento en los ochenta). L. Antonio de Villena incluye como *postnovísimos* a una nómina heterogénea,¹³¹ definiéndola como una generación *abierta*,

129 “En mayor o menor medida, la pauta de la renovación poética gestada en la mitad de los años sesenta. Así, [...] los mitos contemporáneos, más los muy literarios procedentes del mundo provenzal y helénico en Luis Alberto de Cuenca, [...] o el vanguardismo formal de Luis Antonio de Villena, [...] o el mito de Bizancio y el viaje hacia él –que Villena toma de Yeats- serán el mitema central la cosmovisión poética que identifica vida-deseo-poema.” P. Palomo: *La poesía en el siglo XX*. Madrid, Taurus, 1988, p. 173.

130 Bernard Sesé: carta al autor 16.02.82.

131 “Nombres (muchos, por cierto, andaluces) como Fernando Ortíz, Francisco Bejarano, Abelardo Linares, Víctor Botas o Ana Rosetti. [...] Los postnovísimos son así, [...] una formación

II. Panorama poético español desde 1936

que no posee, ni ha poseído, *una* estética dominante, y que permite parigualmente, muchísimas vías, [...] destruye de facto el concepto exclusivista de los estilos y de las vanguardias para imponer, [...] la primacía del “yo” del escritor y su dominio de la cadena literaria¹³²

Se vislumbran dos líneas en esa epigonal *postnovísima*: una, la del uso personalizado de la tradición clásica de Cavafis, Cernuda, Gil-Albert y Brines (José Gutiérrez, Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero o Miguel Mas) y otra, la denominada *poesía del silencio* o minimalista, en la que el poema es lugar para la metapoésía y la abstracción (Siles, Sánchez Robayna). También, la renuncia a la emoción explícita y el antirrealismo de la década anterior parece contrarrestarse con una “poética de la experiencia” en los ochenta y noventa, que retorna a su condición de relato personal: el “yo existencial” es cuanto puede decirse inequívocamente, y su consecuencia es la fragmentariedad temática y formal. Por ello resulta complicado situar algunos nombres como L. Alberto de Cuenca, Alfredo Saldaña, Jaime Siles, Andrés Trapiello y tantos otros.¹³³ La crítica señala características tan diversas como la relectura de la tradición cultural española, la vuelta a los metros y rima, la readaptación de la épica con fuerte presencia de elementos individualistas y la introducción del humor y de la temática urbana como escenario.

Podemos hablar de un auténtico “cajón de sastre” donde el “yo” recreado artísticamente se hace depender de las experiencias precarias del sujeto: Luis García Montero, Javier Egea, Álvaro Salvador fueron los pioneros, y destacan Vicente Gallego y Carlos Marzal. Unos pocos desconectaron de esa estética de lo cotidiano y revitalizaron el surrealismo o vanguardias previas (Blanca Andreu, Miguel Ángel Velasco), mientras que otros desarrollaron una línea más vinculada

continuista y sin conciencia de grupo, al no poseer una estética dominante, aunque sí una o varias estéticas dominadoras.” L. A. de Villena: *Postnovísimos*. Madrid, Visor, 1986, pp. 14-17.

132 *Ibidem*, p. 29.

133 Ésta es la relación de la Antología consultada *El último tercio de siglo (1968-1998)*: Luis García Montero, Luis Alberto de Cuenca, Felipe Benítez Reyes, Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, Carlos Marzal, Jon Juaristi, Juan Luis Panero, Leopoldo M^a Panero, Jaime Siles, Eloy Sánchez Rosillo, Pere Gimferrer, Andrés Trapiello, Ana Rosetti, Andrés Sánchez Robayna, Antonio Carvajal, Vicente Gallego, Aníbal Núñez, Blanca Andreu, Olvido García Valdés, Jorge Riechmann, José Miguel Ullán, Jenaro Talens y Juan Carlos Suñén. VV. AA.: *El último tercio de siglo (1968-1998)*: Madrid, Visor, 1999.

II. Panorama poético español desde 1936

a la tradición (Martínez de Merlo, Fernando de Villena) y la corriente elegíaca (Francisco Bejarano, Eloy Sánchez Rosillo, Miguel D'Ors, Fernando Ortiz, Javier Salvago). Asimismo irrumpe una línea poética que enlaza las vivencias personales con las de índole colectivo y que retorna a los mitos de las leyendas ancestrales o de la infancia (Julio Llamazares, Juan Carlos Mestre, Antonio Gamoneda). Simultáneamente al declive de la poética "de la experiencia" adquiere presencia la poesía "reflexiva" o "de pensamiento", con una dicción hacia una mayor densidad expresiva (Lorenzo Oliván, Antonio Cabrera, Vicente Valero, Antonio Moreno, Jordi Doce). Y en general hubo vacilaciones estéticas y variadas propuestas que incluyeron temas novedosos (globalización, ecología, guerras imperialistas, desarrollo asimétrico) con un léxico que rechaza el idealismo y que convoca más hacia una poesía de la conciencia que de la experiencia. Según Prieto de Paula "las corrientes de los años de transición del siglo XX al XXI son difíciles de percibir, debido a la maraña de nombres, libros, manifiestos, revistas"¹³⁴ Se nos escapan nombres y sensibilidades, pero creemos que nuestra presentación de tan variado ambiente poético ha de ser por fuerza reductora, al no ser el fundamento de nuestro estudio. En la antología consultada *El último tercio de siglo (1968-1998)* hay una completa nómina indicativa de los gustos dominantes entre poetas, críticos y lectores, con presencia tanto de los *novísimos* como de las nuevas poéticas de la experiencia, del purismo, del neosurrealismo y de la poesía del compromiso civil.

Volvamos ahora a nuestro poeta. En el último tercio de siglo, Arcadio Pardo tenía ya plena madurez literaria para afianzarse en sus intuiciones, sin atisbo alguno de querer emular a sus contemporáneos. En los ochenta, tanto el premio por *Suma de claridades* (1982) como el afecto de profesores y amigos vallisoletanos afianzaron su presencia editorial, y en los veinte años siguientes (1990-2013) nuestro autor duplicó el número de poemarios con una línea muy original en su temática y evolutiva en el estilo. Entretanto, su nombre fue incluido

134 "Alguna ayuda prestan las antologías literarias [...], Luis A. de Villena (*Postnovísimos*, 1986), José Luis García Martín (*La generación de los ochenta*, 1988) con una nómina que habla del tino del antólogo para detectar valores: Jon Juaristi, Juan Manuel Bonet, Justo Navarro, Andrés Trapiello, Julio Martínez Mesanza, Juan Lamillar, Luis García Montero, Álvaro Valverde, Felipe Benítez Reyes, José Ángel Cilleruelo, Carlos Marzal, Amalia Iglesias, Vicente Gallego, Leopoldo Sánchez Torre y Álvaro García." A. L. Prieto de Paula: "Hacia el tercer milenio". *Poesía española contemporánea*. <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/pec/ptercernivel5da0.html?nomportal=pec&conten=historia&pagina=historia9.jsp&tit3=Hacia+el+tercer+milenio> (Recogido el 20.01.2015).

II. Panorama poético español desde 1936

en antologías castellanas, y en artículos a modo de homenaje en universidades francesas. En la última década, Arcadio Pardo ha publicado artículos de Crítica literaria, gracias al respeto hacia él profesado por el Director de Adonáis o por amigos dispersos en la geografía.

No deseamos extendemos más, salvo para subrayar a castellano-leoneses como José-Miguel Ullán, Aníbal Núñez o Antonio Colinas, con su poesía de corte estético, y a Claudio Rodríguez y Antonio Gamoneda, cuya trayectoria ha dejado libros cimeros, o a Francisco Pino, quien es sentido como poeta esencial. En el campo de la crítica literaria, la Doctora Pilar Palomo evoca genéricamente la idiosincrasia del *poeta-profesor* en la tradición de la literatura española.¹³⁵ Por nuestra parte, nosotros atribuimos tal carácter a Arcadio Pardo. A través de siete décadas, ha elaborado una notable obra poética desde *el yo* de su vivencia y de su cultura, sin ánimo de enlazar con el culturalismo o el esteticismo de diversa índole de su contemporaneidad. Dado el giro de la poesía arcadiana a partir de los años ochenta, sabemos que, intelectualmente, nuestro poeta comparte con algunos de sus coetáneos el afán por la metapoesía, por la aspiración al conocimiento y a la revelación metafísica. Pero su tesón busca una singularidad al margen de las distintas tendencias ambientales. Esta voz singular llegará a través de su constante investigación lingüística y de su potente imaginario, que le hacen valedor de una obra digna y acabada.

Creo que *la obra poética de Arcadio Pardo quedará*, a pesar de lo arraigado que está en la naturaleza de Castilla, *como una de las de alcance más universal en el extraordinario florecimiento del último medio siglo*. La confrontación de la intimidad oscura con la voluntad personal, y con los inmensos movimientos de los espacios-tiempos, [...] forma el tema general de un conjunto hoy perfectamente acabado, con su música sutil y su grafismo salvado directamente de la vida de investigación.¹³⁶

135 P. Palomo: *La poesía en el siglo XX*, cit., p. 203. “Desde el 27, nuestros autores han sido, con gran frecuencia, críticos y teóricos del fenómeno poético (D. Alonso, L. Felipe Vivanco, J. Luis Cano, Leopoldo de Luis, Concha Zardoya, M. Mantero, J. Marco, L. Antonio de Villena). [...] Se trata de una crítica *viva*, que estudia una poesía sentida como *viva*. La dosis de sensibilidad, penetración en el texto y conocimiento empírico del fenómeno de la creación poética que ello comporta, produce logros admirables. [...] Nos encontramos nuevamente ante una promoción de *poetas profesores*.”

136 Robert Pageard: *Pliegos de la Academia Santa Catalina*, nº 21. El Puerto de Santa María, Noviembre de 1996. La cursiva es nuestra.

CAPÍTULO 3

Elaboración del mundo poético

de Arcadio Pardo

3 ELABORACIÓN DE SU MUNDO POÉTICO

En nuestro estudio sobre la personalidad literaria de Arcadio Pardo nos acompañan algunas lecturas que han señalado el rumbo de este ensayo de una interpretación crítica,¹³⁷ en especial los notables estudios de Isabel Paraíso sobre Crítica literaria, así como la reveladora bibliografía de David Pujante. Destacamos algunos conceptos allí recogidos para trasladarlos a nuestra interpretación. En el apartado final presentamos ejemplos de intertextualidad, como interreferencias en el ámbito del Tiempo único que es la creación poética.

Aceptando que la literatura en su sentido más elevado va más allá de la forma,¹³⁸ tomaremos dos puntos que nos remiten a la esencia. Por un lado,

a) el carácter de **escritura** que supera la idea de la vocación, porque es la imperiosa construcción de la obra, y la justificación consciente o inconsciente que da identidad al artista. Este punto de “identidad poéticamente inventada es, en realidad, el encuentro de sí-mismo” que explicaría el paso de “la estrecha concepción de *texto literario* a la más amplia concepción de *escritura*.”¹³⁹

137 “Lectura, lectura crítica, formulación interpretativa o analítica sobre el papel, son distintos niveles de un siempre insatisfecho deseo de cerrar el sentido de los textos [...] la tarea de todo crítico posterior: la de acercar esa obra al lector, interpretándola; su baremo crítico, el del autor es considerar si ha creado una verdadera obra poética, en su complejidad, en su profundidad, en su inasibilidad. [...] *Ensayo de una interpretación* debería denominarse quizás todo ejercicio crítico.” D. Pujante: *Belleza mojada: la escritura poética de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento, 2004, pp. 18-19.

138 “Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes de ella, estilo, lenguaje, sentimientos, aspiración, pero no a la poesía misma. La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino, eso es todo.” M^a C. García Tejera: *La teoría literaria de Pedro Salinas*. Cádiz, Seminario de Teoría Literaria, 1988, p. 20.

139 “Mi interés personal se centra la constitución del marco reflexivo que permita contemplar, abarcar y definir el desarrollo de todo un curso de **escritura vital** [...] buscar el sentido de la interrelación evolutiva para toda una obra en marcha, situarme en el nivel más alto y complejo, el de la escritura. [...] **La identidad poéticamente inventada** es en realidad el encuentro de sí-mismo. [...] la *escritura* poética es un referente explicativo de múltiples obras de otros poetas que afrontan la *escritura* poética (consciente o inconscientemente) como una continua línea evolutiva de su personalidad poética y humana, ambas (vida y poesía) en relación biunívoca, como es propio de la tradición goethiana.” D. Pujante: *Belleza mojada: la escritura poética de Francisco Brines*, cit., p. 28-34.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

investigar la evolución estética que ofrecen dichos textos como señal y como razón de una coherente evolución que va más allá de lo puramente formal o de la perfección técnica adquirida con el pasar de los años.¹⁴⁰

b) Como segundo objetivo, deseamos localizar el **tema vital**,¹⁴¹ que no siempre resulta evidente, dada la multiplicidad de referentes. Explicaremos su vertebración a partir de la *intuición radical*.¹⁴²

3.1 **Escritura: singularidad, creación, sustento cultural**

El concepto *escritura*, acuñado con intención hermenéutica y presente en estudios de Crítica literaria, aúna la radicalidad de la vocación con el requerimiento de singularidad. Según el profesor David Pujante es más completo que el de brillantez o maestría en el uso del lenguaje, porque algunos autores contemporáneos (él menciona a Brines, Jaime Gil de Biedma, o Jorge Guillén) se entienden desde la búsqueda de su **identidad singular** como artistas. Nos interesa el término *escritura vital* para resaltar aspectos de la propia línea evolutiva:

Hay autores en los que la obra se construye como una escalera de subida al autoconocimiento, y que los diferenciales rasgos temáticos y estilísticos de sus diferentes libros, las imágenes poéticas que se activan y desactivan a lo largo de la producción se explican en ese dinamismo progresivo.¹⁴³

140 *Ibíd.*, p. 29.

141 "Salinas, haciendo suya una frase de Roger Fry referida a Mallarmé, piensa que "lo que mejor caracteriza a un poeta son sus obsesiones", porque "suelen responder a una preocupación cardinal suya, y nos apuntan casi siempre al centro mismo de su obra poética" (P. Salinas: *Ensayos completos*, II. Madrid, Taurus, 1984, p. 336). Su concepción, por lo tanto, está dentro de la teoría expresionista y muy próxima a la crítica literaria de tendencia psicoanalítica. Estas obsesiones, estos contenidos recurrentes, constituyen lo que Salinas define como el "tema vital". M^a C. García Tejera: *La teoría literaria de Pedro Salinas*, cit., p. 89.

142 "La *intuición radical* es [...] la *intuición extrema* que guía la escritura desde un momento dado y que irradiaría a toda la producción poética posterior." D. Pujante: *Belleza mojada. La escritura de Francisco Brines*, cit., p. 176. (Cfr. también A. Amusco: "Prólogo" a F. Brines: *Antología poética*. Valencia, Espejo ciego, Consell Valencià de Cultura, 1993, p. 8). La cursiva es nuestra.

143 *Ibíd.*, p. 33.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Al igual que hay autores que producen obras maestras en algún momento de su vida y no evolucionan después, otros hay que alcanzan la plenitud con el sereno paso de la experiencia y el saber. En ese grupo incluimos a nuestro poeta, pues su polifacética bibliografía evolucionó formal e intelectivamente, reafirmando su *identidad* de artista, con el tesón de quien siente el arraigo de su voz más allá de una temprana vocación.¹⁴⁴ El recorrido literario de Arcadio Pardo, por su extensión (19 libros), por su inmersión lírica (sólo escribe poesía) y evolución (variedad lingüística y tonal) nos impulsa al estudio de esa *identidad poéticamente inventada*, motor germinal para algunos autores.¹⁴⁵ Presentamos su obra *como fruto de larga maduración*, como consecuencia de la *escritura* generada desde el impulso expresivo de su juventud hasta la plenitud discursivo-metafísica de la década 2000-2013.¹⁴⁶

¿Qué da vida y cohesión a la *escritura*? Nos detenemos en el aspecto de la **creación**, como respuesta al conflicto personal que la genera. Sobre ese conflicto, a veces inconsciente, se operará todo un cúmulo de estímulos visuales y rítmicos que pueden sorprender al propio poeta. Para intuir claves ocultas, o para confirmar las reveladas en la obra, interesa la interpretación de la Psicología analítica junguiana, por la inclusión del lector en la comunicación.¹⁴⁷ El

144 “Pero ya te reclama la palabra a que digas. / Esta espina proclama tu existencia.” A. Pardo: *Vienes aquí a morir*. Madrid, Adonáis, 1980, p. 29. En adelante, **VAM**.

Poema 10: “Nos, sólo ejecutamos un mandato, / cristalizamos una volición, / procedemos un orden preexistente.” A. Pardo: *Efectos de la contigüidad de las cosas*. Palma de Mallorca, Calima, p. 27. En adelante, **ECC**.

145 “Los poetas que practican esta poesía [...] la desarrollan como una *actividad vital*, y es el apoyo, el reflejo y el desenvolvimiento estético paralelo a todas las actitudes beligerantes en las que se ve implicado el hombre-poeta que la construye por necesidad profunda, a lo largo de su vida; concepción que nos muestra en su conferencia “El trabajo gustoso” Juan Ramón Jiménez, ya en el año 1936.” *Ibidem*, p. 15.

146 “En los siglos pasados, los poetas solían practicar amplias variedades de poesía a la vez: seria, lírica, burlesca, épica, satírica, didáctica, etc. Y hay ejemplos de poesía de esos tipos de poetas gigantes como Lope, Góngora, Quevedo y otros. Pero en épocas más recientes, los poetas han venido abandonando la poesía de entretenimiento para hacer una poesía de preocupaciones humanas. Los poetas de mi época rehúsan la poesía de pasatiempo. Y creo que tienen razón. La poesía pretende ahora crear algo válido, sólido y duradero. Mi andadura en solitario me ha traído a mí, fuera de todo lazo generacional, a esta poesía mía en la que, creo yo, *cada poema es una ambición de sorpresa* que pretende ir a la sabiduría.” Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit.

147 Interpretación de Jung: “La obra literaria procede del “inconsciente colectivo”: el artista no es hombre libre, es un “hombre colectivo” que lleva en sí la vida psíquica de la Humanidad y le da

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

origen de la creatividad es un *misterio* que surge en el inconsciente, y para acercarnos al enigma “la forma de invalidar o confirmar estas hipótesis es recurrir a las introspecciones de los propios escritores, cuando ello nos es posible.”¹⁴⁸

El misterio de lo creador es [...] un problema trascendental que la psicología no puede explicar, sino simplemente describir. Lo mismo ocurre con el hombre creador: es un enigma cuya solución puede intentarse por muchos caminos.¹⁴⁹

Sobre el origen de la fantasía, o de la ensoñación en el artista leemos interpretaciones diversas.¹⁵⁰ También la idea de que para evitar la frustración del mundo exterior, el hombre se refugia en el placer del trabajo intelectual.¹⁵¹ La creatividad está enraizada en el inconsciente colectivo,¹⁵² y no dista mucho de una enajenación temporal.¹⁵³ Nuestro autor lo llama *rumoreo*.

forma [...] El artista pone lo mejor de sí y la obra es su justificación [...] El secreto de la creación literaria es hacernos retornar a los lectores al estado de “participación mística”; no es el individuo el que vive, es el Hombre quien está reflejado en su existencia humana colectiva.” I. Paraíso: *Literatura y Psicología*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 122.

“Ciertos poemas conmueven las fuerzas mentales inconscientes del lector, las “imágenes primarias” o “arquetipos” que existen en la psique, las cuales no son sólo resultado de experiencias individuales sino también de sus antepasados.” (Cfr. Maud Bodkin: *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies on Imagination*, 1934 y reimpresiones, citado por I. Paraíso: *Literatura y Psicología*, cit., p. 163).

148 I. Paraíso: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 20.

149 C. G. Jung: “Psicología y Poesía”, en *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2ª ed. 1990, pp. 9-24. (Cfr. I. Paraíso: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, cit., p. 20).

150 La obra literaria surge en el inconsciente del sujeto, y éste encuentra en la sublimación cultural o artística la derivación de sensaciones –pensamientos, imágenes, recuerdos– que en su pulsión sexual están rechazadas o mantenidas en el Inconsciente. *Ibíd.*, p. 20.26.

151 “La sublimación de los instintos contribuye a ello, y su resultado será óptimo si se sabe acrecentar el placer del trabajo psíquico e intelectual. [...] las satisfacciones de esta clase, como la que el artista experimenta en la creación, en la encarnación de sus fantasías, [...] son de una calidad especial [...] que nos parecen más “nobles” y más “elevadas.” S. Freud: *Obras completas, III*, I-65, pp. 13-14. (Cfr. I. Paraíso: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, cit., pp. 28-29).

152 Sobre esta enajenación, Jung entiende que “el artista no es hombre libre, es un “hombre colectivo” que lleva en sí la vida psíquica de la Humanidad, y le da forma [...] El artista pone lo mejor de sí y la obra es su justificación [...] El secreto de la creación literaria es hacernos retornar a los lectores al estado de “participación mística.” No es el individuo el que vive, es el Hombre quien está reflejado en su existencia humana colectiva.” I. Paraíso: *Literatura y Psicología*, cit., p. 122.

153 “La poesía es un formidable movimiento pendular, de fuera adentro. Y hay en ello ensimismamiento, pero también enajenación [...] por eso, al terminar un poema se experimenta una sensación de despedida.” J. Marichal: *Tres voces de Pedro Salinas*. Madrid, Taller de ediciones J.B., 1979, p. 43.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Sea como fuere, lo que parece claro es que “hay escritores por oficio y los [hay] por necesidad.”¹⁵⁴ Y Arcadio Pardo está en el segundo grupo, porque sólo así se explicaría que un tercio de su amplia producción tenga como *leitmotiv* la metapoesía y la consecución del logro artístico. En esa construcción de uno mismo, el anhelo artístico invita a la altura y el poeta *por necesidad* busca un nivel superior en la expresión; su imagen es la *verticalidad* (“Pretenden la altitud y crecen”, *DLEC*, p. 35), y otras acuñaciones propias como *Lo poema, Lo,...*

La verticalidad como medida, / como norma, mandato, instinto, como /
finalidad, final, fin, pura / construcción contra el caos de los astros.¹⁵⁵

Para Pedro Salinas es el escritor quien en soledad siente “la atracción misteriosa de lo que siempre está dándose y negándose, entre un posible y un imposible.”¹⁵⁶ El poeta puede internarse en el misterio con una intención de expresión formal y musical, o bien puede fundirse en él *en búsqueda del conocimiento*.¹⁵⁷ En la poesía arcadiana hay una evolución de ambas intenciones, y un **sustento en la cultura**: la mezcla de imágenes reales con las idealizadas atrae, porque en el afán por entender el misterio, nuestro autor parte de referencias concretas,¹⁵⁸ y su viaje fantástico se actualiza afectivamente.

Se escribiera primero en arameo, / dicen. Perdióse el texto aquel. / Siglos
más tarde trasladóse al griego. / Y difundióse por la tierra. // [...] yo / abro la

154 “[...] los creadores de palabras y los creadores de sí mismos. Si hablamos de la escritura de un autor como la que expresa su vida; si consideramos la escritura que hace un autor como la escritura que es, entonces la consideración conjunta de su creación artística puede darnos claves fundamentales del sentido total de su obra.” D. Pujante: *Belleza mojada: la escritura poética de Francisco Brines*, cit., p. 30.

155 *RDO*, p. 86.

156 P. Salinas: “Los poderes del escritor o las ilusiones perdidas”. *Ensayos completos III*, cit., p. 385. La cursiva es nuestra.

157 “La poesía es una forma –la más limpia, la más elevada– de conocimiento, y el poeta deberá sentirse poseído del supremo gozo de conocer el mundo y [...] como el místico ha de retirarse para propiciar el hallazgo de lo que con tanto interés busca.” M^a C. García Tejera: *La teoría literaria de Pedro Salinas*, cit., p.75.

158 En palabras de Jaime Gil de Biedma, “Para mí, el poema empieza en una composición de lugar y acaba en una síntesis: la invención de esa relación significativa”, o en las de Claudio Rodríguez, “Creo que la poesía [...] nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética a través del lenguaje.” (Cfr. C. Guillén Acosta: *Poesía española 1935-2000*. Barcelona, Casals, 2001, p. 31).

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

puerta, escucho. / Oigo el ladrido de su perro. / Vienen / el perro y él de
Nínive. // [...] / Me cuenta / a qué sabía el Tigris, cómo era / el centelleo de
las noches so- / sobre el tiempo maduro, // y enciende las candelas de la
aurora.¹⁵⁹

Para nosotros, la *identidad poéticamente inventada* de Arcadio Pardo llega gracias a las intuiciones propias del poeta y a la singularísima exploración lingüística del pensador que anhela la expresión fundamental:

Las cosas se reencarnan, regresan, / le remozan al mundo sus parajes, /
enjalbegan lo oscuro del espacio, / dan dimensión a quien la tuvo. // Mueran
estos poemas y regresen / vivos, calientes, como ahora.¹⁶⁰

Pasamos ahora a determinar los temas de la creación poética de Arcadio Pardo. Según Wolfgang Kayser el verdadero trabajo debería comenzar a partir de aquí: ¿por qué eligió el poeta este asunto?, ¿qué fue lo que le sedujo?, ¿cómo y con qué medios lo ha desarrollado? La elección de los asuntos suele estar relacionada con los intereses histórico-culturales y con la tradición literaria,¹⁶¹ en la que el autor se inserta y a partir de la cual elabora su propio mundo poético.

Los intereses intelectuales de Arcadio Pardo han sido amplios: literatura, historia, bellas artes, filosofía y pensamiento.¹⁶² Ese dilatado horizonte se traspasa a su obra. La temática de Arcadio Pardo es heterogénea; y cuando hablamos de temática nos referimos a algo que va más allá de la tradicional dicotomía escolástica fondo/forma. Veremos que, a pesar de la heterogeneidad, una *intuición radical* vertebrada toda su poesía. Tras la senda de sus intereses

159 35PS, p. 23.

160 ECC, p. 100.

161 “Los *motivos* que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejarse impregnar de la exaltación del individuo. [...] su realización más alta o su forma malograda, y cada una de esas expresiones individuales no sólo reflejan al poeta que las pensó, sino también retratan [...] el sector de la historia cultural a la que pertenecen. [...] Existe un tesoro de imágenes poéticas, fórmulas fijas y maneras técnicas de exponer que se aprenden y que no desprecia ni el mayor poeta. El concepto de “tradición literaria” –creado por Menéndez Pidal– crea la posibilidad de aprehender la peculiaridad de los poetas anteriores al s. XVIII.” W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 2010, pp. 92 y 74.

162 “Los conocimientos, sean los que sean, no secan el talento literario de nadie, sino que, por el contrario, lo suelen acrecentar y hacer más complejo y atractivo.” C. Bousoño: *Reflexiones sobre mi poesía*. Ed. de J. Benito de Lucas. Madrid, Eneida, 2003, p. 99.

culturales, y con la premisa de que su tema dominante es el Tiempo, pasaremos a ver cómo este *topos* universal¹⁶³ se desarrolla a lo largo de su obra.

3.2 Tema raíz: el Tiempo

Nuestra interpretación parte de un tema *raíz*, el Tiempo, que es la clave de su poesía. Examinar cómo el poeta afronta el tema,¹⁶⁴ cómo lo desarrolla y cómo lo resuelve *literariamente* nos ayudará a entender su obra. Para ello hemos de centrarnos en su personalidad. Arcadio Pardo es un profesor y poeta, con un conocimiento profundo de la historia, y con una preocupación filosófica por el paso del tiempo. Y como poeta, además, es capaz de crear emociones de intemporalidad, a partir de la intuición radical del *Tiempo único*.

Por un lado, percibimos la idea del profesor Arcadio Pardo, conocedor de la Historia y la Literatura, lector culto, fascinado por el recorrido histórico de la seres; tanto su formación académica como su propia querencia le llevan a explorar sentimental e intelectualmente lo que llamamos *tiempo histórico*, lineal y de un solo sentido. El tema le atrae y esto se trasluce en cierta propensión a la erudición de algunos de sus libros (los de la década de los noventa), en los que predominan los contenidos culturales sobre arqueología, civilizaciones pasadas, personajes de la historia y de su intrahistoria familiar.

Por otro lado, percibimos al poeta, a Arcadio Pardo como artista, que, a través de su experiencia poética, consigue *romper* la historicidad lineal de un solo sentido. Su intuición radical sobre la temporalidad creativa le permite vivir en el poema tanto en tiempos pasados (lo que llamaremos la *reincorporación*) como

163 “Los grandes escritores pueden sobrepasar diferencias de tiempo y lugar y expresar temas que son universales. Reaccionamos ante esos temas porque son fundamentalmente simbólicos.” J. H. Henderson: “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, en C. G. Jung *et al.*: *El hombre y sus símbolos*, 1980, p. 107. (Cfr. D. Pujante: *Belleza mojada: la escritura poética de Francisco Brines*, cit., p. 36).

164 “Sumido en la conciencia del artista, [el tema vital] es obsesión apoderada de su ánimo; vive en él, y vive de él. El poeta ha de vivirlo creadoramente, procurándose encarnaciones sucesivas, volviéndose obras. A lo obsesivo de su presencia en la obra creada, precisamente porque el tema no cesa de hacerse presente acuciando al creador, moviéndole constante a su exteriorización en diversas variantes, aparece en los escritos del poeta dicho, redicho, hasta contradicho, a veces, según los tiempos y ocasiones del alma.” P. Salinas: *Ensayos completos II*, cit., p. 39.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

en el tiempo futuro (lo que llamamos la *incorporación*), amén del presente. La poesía le permite vivencias que sólo se alcanzan en el poema: “Un estremecimiento prodigioso: estar donde otro estuvo y serse él” (*DLEC*, p. 70). El *yo-poeta* en el presente creador es capaz de experimentar lo que él mismo llamará *Tiempo único*. Por eso, desde la observación del presente, dirá:

Pósase el aire sobre la enramada, / sobre el césped que asciende, / sobre
mi tiempo que es el Tiempo único, / intranscurrible, pétreo.¹⁶⁵

Esta vivencia del tiempo se relaciona con el tema de la muerte. En esos “instantes de mágica resurrección” que es la poesía nos encontramos con su sólido asentamiento en la vida frente al arraigo de la pesadumbre que es la muerte. Éste es un tema universal que justamente subraya la inevitable finitud de nuestra vida en el tiempo histórico. Es, por lo tanto, un asunto crucial que nos implica como lectores. Nuestro autor, a pesar del temprano presagio de su propia muerte, logró profundizar en la idea apartando el desgarramiento existencial, como si su intuición radical del *Tiempo único* fuera un bálsamo. Porque es así como nosotros interpretamos la importancia del tiempo en su poesía: nuestra finitud (muerte) en el tiempo histórico (lineal) tiene su salvaguardia en *la prevalencia del Tiempo único*, aquel que se crea en el poema, y que supera nuestro tiempo personal. Y en consecuencia, la experiencia poética adquiere rango superior y tono positivo, porque es el ámbito donde el hombre *vence al tiempo*, porque es en la vivencia poética donde tiene lugar la existencia perdurable.¹⁶⁶ O quizás, con mayor concreción, gracias a la escritura poética, el hombre puede trascender el tiempo y trascenderse, a pesar de la dificultad paradójica de la idea, como él mismo reconoce en sus versos, con la imagen *aguas inmóviles*:¹⁶⁷

165 *RDO*, p. 73.

166 “[El poema] es algo así como una suspensión del ánimo: *el tiempo no pesa*. Los Upanishad enseñan que esta reconciliación es “ananda” o deleite con lo Uno [...] No es necesario ser un místico para rozar esta certidumbre.” O. Paz: *El arco y la lira*. México, F.C. E., 1956, 2ª ed., Delhi, 1967, p. 6.

167 Presenta la paradoja en el **Poema 26**: “No, el tiempo no / transcurre. / Te lo coges aquí, / te lo pones, / lo vistes; / [...] / tú te lo mudas y te lo envejeces, / [...] / Y si cierras los ojos / y te sumerges en perennidad, / provocas el destrozo del espacio, / y queda el mundo oscuro, / quieto, fuera ya / de los ritmos, / en las aguas inmóviles.” (*RDO*, pp. 97-98).

“Un poeta es el hombre que pone lo mejor de sí mismo en este absoluto empeño creador: en este cerco, asedio y sitio de la realidad, hecho de y desde la palabra. [...] Su presente es, pues, un pasado y un futuro a la vez. De ahí que *el tiempo del poema sea siempre lineal y tenso*: como el yo, que no es sino una instancia del discurso –sobre todo, el yo de la persona poemática, que no

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Casi perdón pidiera / por incidir de nuevo en esa luz. / [...] / el tiempo no transcurre; / eres su dueño y su dominador, / nada, fuera de ti. / [...] Esto no es impostura. / Muy al contrario; / realidad de fondo: el tiempo no / transcurre.¹⁶⁸

¿Cómo es ese *Tiempo único*? Lo que nosotros concluimos tras la lectura de su obra es una sensación de *continuum*, de eterno presente, que actualiza los signos o testimonios en un tiempo-espacio dinámico. En la poesía, sus visiones trastocan tiempo y espacio con agilidad y sorpresa, desde una perspectiva elástica. Este instinto se observa incluso en los poemas aparentemente descriptivos, donde sobre la exaltación lírica lo que predomina es la irrupción de signos temporales que trasladan al lector a otros ámbitos, generando nuestro movimiento anímico hacia aquel lejano pasado, con el que el poeta está consustanciado.¹⁶⁹ Y se aprecia, más aún, en aquellas composiciones *narrantes*, que partiendo de un referente (una tumba, un pueblo, un canto, una lectura...), vagan hacia lugares y tiempos distantes. Con frecuencia, el argumento inicial del poema suele divergir en connotaciones traslaticias que se revelan sólo al final. La lectura nos conduce desde el presente a la reincorporación al pasado, o a la incorporación al futuro sin marcada transición, provocando una sensación de asombro por la ambigüedad de la ubicación espacio-temporal. Hablará de “la modernidad de las cosas antiguas” porque el recuerdo es traslación y mezcla:

Recuerdo una pintura / cretense: ella y él enfrentados: se miran, se enamoran, [...] / emana una ternura aún fresca hoy, un como / [...] extenuarse en su contemplación, / suprimirse del tiempo y los parajes. / [...] La imagino entrevista en los corredores de mis universidades, / a lo mejor en una escena de cine. [...] / un hervor de belleza. Puede sean la misma / la una en las otras reencarnada y transubstanciada.¹⁷⁰

es una prolongación del yo real, si es que éste existe– sino una realidad producida por el lenguaje.” J. Siles: “El yo es un producto del lenguaje”. *Poética y Poesía*, cit., p. 37. La cursiva es nuestra.

168 *RDO*, p. 98.

169 **Poema 12**: “Te sientes / bien en este recinto donde todo / se acompasa con ritmos que no son, tú con la piedra, el arco y el aliento, [...] tu tiempo con el Tiempo.” (*RDO*, p. 79). La emoción de la visita –consustanciación– a Fontevraud, a San Bernardo de Valbuena se describe con la paradoja. Y, en muchos otros casos, con las visiones. Hay muchos poemas enfocados a la descripción del arte con menciones temporales.

170 *DLEC*, p. 29.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Los temas de los poemas serán positivos (el origen de la vida, el nacimiento de la escritura o del arte,...), en ocasiones negativos (el suicidio, la barbarie, la elegía,...) y, casi siempre, emociones a partir de la exaltación del *carpe diem* (el viaje, la observación, las lecturas, el entorno, los *fandos* o gozos de la vida). Los argumentos son testimoniales (de vivencia o de cultura) y se desarrollan como variaciones emocionales e imaginativas en el *Tiempo único*, con detalles que, además de articular su cosmogonía sobre el pasado, nos conducen a la esperanza, a la sensación positiva y afirmadora de la permanencia del ser en lo cósmico y en lo literario.¹⁷¹

Tan, / que nos somos coetáneos de los celestes enigmas, / fraternos con
todos los misterios del preser y del ser / que viven, perviven, superviven¹⁷²

3.2.1 Poesía en tiempo pasado: la reincorporación

Es la mirada hacia la recuperación y la recreación de situaciones o personas singulares, con interés de penetrar en su espíritu “la antigüedad convive en nos; con toda edad nos convivimos”, (*DLEC*, p. 30). La escritura poética le permite la reincorporación al pasado, pues como *arqueólogo del tiempo histórico*, la curiosidad lleva a nuestro autor desde el signo, desde el detalle descriptivo hasta la introspección en el sentir de los seres *que fueron*. Por eso distinguirá entre el contenido objetivo de los textos que “Me dicen lo que sé” de la fantasía de sus disquisiciones: “qué habrá debajo, [...] / cuál es la edad [...] / cómo gimen allí.”¹⁷³ El historicismo no resulta artificioso, pues nace de la autenticidad de vestigios materiales, a los que aplica una escritura visionada. La profundización que hace en su cultura (*conocimiento del desorden*, dice él) se realiza desde la imaginación poética; ésta le conduce a una revitalización de *lo sido* para

171 En Arcadio Pardo, el **panteísmo** aporta una perspectiva atemporal, de permanencia: es su respuesta al tema universal, liberando de alguna forma la obsesión ante la muerte. Vemos la insistencia en ecos intratextuales como “muerto te vendrás a otros, de hierro esta conciencia.” (*RDO*, p. 111) y “Que esto es de hierro en la conciencia.” (*PCS*, p. 183); y en muchas imágenes: “Otra, o sea, materia múltiple del universo.” (*DLEC*, p. 49).

172 *DLEC*, p. 24.

173 *DLEC*, p. 37. En conversación con el autor nos comenta: “Me gustaría saber qué libros, qué vestidos, qué objetos alrededor tenían, y poder –así intento hacerlo– dar una descripción de su realidad tangible.”

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

que queden separadas las especies / y, cuando me regrese, superponga /
exactamente el mundo al mundo. / el otoño al otoño; // me sepa coincidido
en mi cono- / conocimiento del desorden [...] / Por eso, creo, escribo.¹⁷⁴

En poemas aislados, y especialmente en *Plantos de lo abolido y lo naciente*, *Efímera efeméride*, *35 Poemas seguidos* o *Silva de varia realidad*, veremos ese camino de reincorporación al pasado en orden cronológico con temas como:

- La evolución de la vida: desde lo vegetal al hombre prehistórico.
- Los vestigios y los signos: los mundos abolidos y lo arqueológico.
- La cadena humana: los pueblos, las civilizaciones y sus logros.
- Los antepasados *familiares* (el linaje de los Pardo) y los antepasados *afectivos* (viajeros y exploradores, escritores, los desaparecidos...)

Los poemas provocarán la curiosidad por el significado de signos (*las manos, pinturas rupestres, esculturas*), como manifestaciones latentes del espíritu de la humanidad, porque el ayer anticipó al hoy y, por tanto, *lo sido* puede explicar el misterio:

Pienso en aquella mano del Cándamo. // Mano desde hace siglos mano
abierta, / diez mil años abierta todavía, / ya por siempre jamás siglos
abierta¹⁷⁵

Nos quedan [...] / Y los pies –esas huellas de los pasos–. / Un cazador
descalzo regresando / con un niño a su lado. / Los pies del niño me
caminan aún.¹⁷⁶

3.2.1.1 La presencia de los muertos

La recurrencia al pasado lleva al poeta a las visiones de los que existieron antes, esto es, los muertos cuya presencia se percibe a través de los vestigios.¹⁷⁷ Los muertos generan argumentos que hostigan al autor: “Y también

174 PAN, p. 7. La poesía es el instrumento para “ordenar” su erudición y vivencia.

175 A. Pardo: *Tentaciones de júbilo y jadeo*. Palencia, Rocamador, 1975, p. 32. En adelante **TJJ**.

176 PAN, p. 57.

177 Hay varios poemas con *imágenes de ancianidad*. **Poema 12**: “Considera a ese anciano. / Decrepitud es su apariencia. / Qué tanto esfuerzo para andar. / Qué afán para tan sólo / cobijarse si llueve bajo un árbol. / [...] / Pero ese anciano sigue / tu sombra. / Viene a tu lado, está / ya a la par de tus huellas.” (VAM, pp. 25-26). **Poema 20**: “Escucha este otro ruego: / que no vea las

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

lo primero lo mis muertos”. Son un *leitmotiv* que pudiera tener un componente *inconsciente*,¹⁷⁸ como arquetipo o imagen primordial. Son visiones que “no se difunden meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar.”¹⁷⁹

Para esos muertos cada gota de lluvia, el centro. [...]	[...] Envolvemos el cuerpo en un lino tejido lentamente, y lo llevamos hasta la parroquia a hacerle sitio junto al muro.
Y por si el suelo cede –[...] / [...] / so capa de la noche nos llegamos a empujar nuestros muertos contra el muro. [...]	Que nuestros muertos queden quietos, y que la lluvia deslizada [...] //
Para que el agua caiga bien encima de los ojos, encima de la boca, / [...] //	descienda hasta el mantillo, [...] // a nutrir el despojo.

Hay notable rechazo (“No me busquéis entre los muertos”, “Los de mi tiempo me espeluznan”, “Y me queman, me encenizan, me anihilan), y son frecuentes las referencias al entorno fúnebre del pasado (enterramientos y

manos deformadas, / heridas; / que los rocíos pasen por las eras / sin dañarles la piel, / [...] / por el pelo dorado de Maí, / mi pequeña.” (VAM, p. 40) Y en otros libros incidirá en el tema, en especial en *Lo fando, lo nefando, lo senecto*.

178 “Para Carl Gustav Jung el Inconsciente es [...] una instancia intrapsíquica individual (“Inconsciente personal”) pero sobre todo, un elemento común, compartido por toda la Humanidad: el “Inconsciente colectivo”, formado por la suma de todos los Inconscientes individuales. El Inconsciente colectivo es [...] «la estructura peculiar de las condiciones psíquicas previas de la conciencia, transmitidas por herencia a través de las generaciones» [...] La noción de “arquetipo” está íntimamente unida a la de “Inconsciente colectivo” ya que éste es la totalidad de los arquetipos, el sedimento de toda la experiencia vivida por la Humanidad desde sus más remotos principios.” I. Paraíso: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, cit., pp. 60-62.

179 *Ibidem*, p. 62. En Arcadio Pardo, *la riada de muertos* que el poeta arrastra, o bien tuvo su origen en alguna imagen real (imagen del consciente), o es producto imaginado del miedo de su infancia durante la guerra, o quizás pudiera ser un arquetipo del inconsciente colectivo, que ni nosotros ni él podríamos explicar. **Poema 5**: “Recuerdo bombardeos en los que morimos: / en un portal quedé, en un sótano terriblemente angustiado. / Fuimos varios los muertos. Los veo ahora transcurrir las calles”. (EMAT, p. 17)

En la psicología profunda esta expresión se refiere a vivencias ancestrales, situadas en el inconsciente colectivo, transmitidas hereditariamente y referidas a los grandes problemas con los que se debe enfrentar toda persona: la muerte, la vida, el sentido de la existencia, la autenticidad, el amor, el deseo, lo masculino, lo femenino,... Los arquetipos (“la sombra”, “Dios”, “el anciano”, “el *animus*”, “el *ánima*”...) son imágenes o metáforas que expresan simbólicamente actitudes ante dichos problemas. Según Jung, tenemos constancia de la existencia de arquetipos gracias al análisis de los sueños y de los mitos y religiones de las distintas culturas.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

necrópolis).¹⁸⁰ Distingue así entre su repulsa a la muerte cercana de la que afecta a la cadena histórica; claramente dice “Me acogería a los que brotan de sus antigüedades, / [...] / A esos me acogería, porque esos ni espeluznan ni repelen.” (DLEC, p. 71). Tanto en el ejemplo realista del cementerio como en otros más etéreos, se aprecia que, sobre el desenlace, impera siempre la recuperación afectiva de *lo sido*. Y es justamente en ese instante cuando su poesía adquiere hondura y brillo: el poeta no es el historiador que evoca lo fenecido; el poeta es el artífice de su revitalización a través de la escritura en ese *Tiempo único*. De ahí, el asombro cuando a veces, esos fallecidos (*los mis muertos*), adquieren voz consustanciada “Los de Sumer vinimos desde el este” (PAN, p. 32), o voz individual “alguien viene a respirarnos hoy” (SVR, p. 40).¹⁸¹ Siguiendo el comentario de Rilke sobre el arte,¹⁸² pensamos que Arcadio Pardo consigue superar su preocupación por la muerte, gracias a esta poesía revitalizadora de *lo sido*.¹⁸³ Más adelante, veremos el detalle de estos recursos y el aura espiritual conseguida, aun cuando no hable del alma de los protagonistas. En el autor se produce un sutil viraje hacia la inserción espiritual en la naturaleza, en la estela

180 PAN, pp. 41-42. El tema está documentado en M. Aubrun: *La paroisse en France des origines au XVe siècle*. Paris, Picard, 1986.

Otro ejemplo más interiorizado de la muerte es la *consustanciación* ante el amigo difunto C. Edmundo de Ory: “Un difunto cercano se va sin evidente compunción, su ida / viene rodando en superficie, me hago / un no audible quejido, un quebranto invisible / y me arde en lo hondo su incineración como se arden las leñas / y *me quemán, me encenizan, me anihilan*.” (LFLNLS, p. 84). La cursiva es nuestra.

181 Hay muchos ejemplos de voz consustanciada (identificación del yo personal con los protagonistas del poema) y otros tantos de voz individual (*voces de fuera*), que se integran y aportan gran expresividad.

La voz del poeta trasvasa su yo individual al prestarla a otros protagonistas, pues, según Octavio Paz, “el poeta no es el «autor» en el sentido tradicional de la palabra, sino un momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en un texto.” O. Paz: *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix-Barral, 1986, p. 223.

182 “El arte no puede ayudar [...] sino de modo que soportemos nuestros propios apuros más apasionadamente, demos, de vez en cuando, un significado quizá más claro a la paciencia, y desarrollemos para nosotros los medios de expresar el sufrimiento en nuestro interior y su superación”. Texto de Rilke anotado en el bloc donde escribió los borradores de las dos últimas Elegías (la Décima y la Quinta). R. M. Rilke: *Elegías de Duino*. Traducción y prólogo de J. M^a Valverde. Barcelona, Lumen, 1994, p. 14.

183 **Poema 23:** “Porque esos han dejado de ser muertos; / son nuestro jugo extraído de las faunas hablantes, / son nos aún, y todavía y sonlo.” (DLEC, p.59).

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

del panteísmo cósmico de Walt Whitman.¹⁸⁴ Ésta es una evolución que parte de las ideas de la tradición judeocristiana de la trascendencia, y de la revisión que hace de ellas en *En cuanto a desconciertos y zozobras*. Hace ambas compatibles.

3.2.1.2 La identificación en el pasado

La escritura suscita el viaje fantástico hacia el pasado. Quien lea *Plantos de lo abolido y lo naciente* (viaje a la prehistoria o al Egipto faraónico), no es mero acompañante de pasaje: es *lector activo* que entra en la pirámide y siente la *pedra-montaña-pirámide* sellando su destino. Paralelo al argumento del poema (visita a una pirámide), discurre una sensación sublime.¹⁸⁵ Así entendemos la identificación que induce a que el *yo lector* sea arrastrado al interior, y que asista pasivamente a su enterramiento en el silencio de la montaña. Identificación que conlleva la equiparación de una voz personal con la universalidad del pensamiento, con la unicidad, con la consustanciación. ¿Cómo se identifican el lector, el poeta, el faraón?

El narrador anuncia el impacto emocional (“En Luxor, / me he hecho sustancia de Luxor. / He sido orilla por la orilla, sol / en la carne solar”) y mezcla las acciones reales (*deslizarse en la arena, recorrer las piedras, acercarse a una niña, respirar su pelo*), junto a las impresiones sensoriales que el viaje deja:

me he deslizado por la catarata / lento y abierto como el día, / y he dejado
aluviones inocentes / como ofrenda al calor; / [...] / me he acercado a una
niña que tenía / ojos de halcón antiguo, / le he respirado el pelo que me olía
como a tierra inundada.¹⁸⁶

De repente, el ritmo de los recuerdos se interrumpe bruscamente, y el lector (por el giro al plural *–hemos–*) entra junto al narrador dentro de la tumba:

184 **Poema “Otro Siete”**: “Como es perfecto perecer, porque / estarás, como sabes, en los troncos. / Otros serás en los amaneceres / cuando tú ya no estés.” (PCS, p. 183).

Rilke se pregunta: “¿Sabe a nosotros el espacio / del mundo en que nos disolvemos? ¿Toman los ángeles de veras sólo lo suyo, lo desbordado de ellos, / o alguna vez hay en ellos, como por distracción, un poco / de nuestro ser?” R. M. Rilke: “Segunda Elegía”. *Elegías de Duino*, cit., p.37.

185 Lo bello como sentimiento estético de la forma, lo sublime como sentimiento de lo informe, de lo infinito. M. Kant, *Crítica del juicio*. Madrid. Espasa-Calpe, 1981, pp.145-182.

186 PAN, pp. 23-24.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Ya. La montaña: Ahí. / He abierto una hendidura; hemos subido / [...] / a otras rocas heridas. A otras rocas / heridas, / hasta un descenso ya implacable. Y me hago fondo de sepulcro.¹⁸⁷

El retorno al *yo* singular incluye entonces a un *yo poemático* plural: el *yo viajero*, que penetra en la montaña, el *yo lector*, que lo acompaña, y el *yo Tutmosis III*, que yace en el fondo del sepulcro. Mezclando a los muertos con los vivos, sobreviene el súbito cambio de las acciones (*me traen..., me depositan..., me trabajan...*) que hacen protagonista a un *yo coral*. Los referentes son reales, sí, pero no están vivos (“quienes me trabajan los sembrados / de las tierras de allá, / quienes se vienen con rebaños”¹⁸⁸), y en el silencio del reposo final, el plural *–nos–* incluye a todos, vivos y muertos:

y nos hacemos un silencio largo / sin principio ni fin. // Con todas hendiduras ya cerradas, / con los pasillos ciegos / ya. / Con la montaña ya sólo montaña. / Con lo otro sólo, ya.¹⁸⁹

La vivencia se transforma con la recreación detallada de la descripción¹⁹⁰ o también desde el potente *yo*, identificado plenamente con el pasado:

Gerión soy / y Argantonios. Y anduvimos / con los focenses [...] / Y penetré con las legiones ríos / Y me luché conmigo siendo numantino feroz y aire de Roma.¹⁹¹

Primer afán: salir del agua. / [...] / Ya podemos // alcanzarnos las frutas. Hasta el viento / nos da de frente, sobre el rostro, sobre / el pecho, nos castiga [...] / que ahora estamos ya en pie. / Configuramos el transcurso con / nuestros gestos, / esclavizamos a la piedra.¹⁹²

187 PAN, p. 24.

188 Son los campesinos y siervos pintados o labrados sobre las paredes de la cámara sepulcral.

189 PAN, p. 25.

190 Claramente desasosiega la oscuridad-muerte-noche, descrita en detalle. **Poema 1.12:** “Y esotros de las márgenes, / la última banda envuelta, / colocada la máscara, / recogidos aceites y resinas, // y Él navegando ya sobre unas olas / inmóviles ¿qué harían / por aquella necrópolis sumida / en el fétido tufo del espacio, // [...] toda una noche entera?” (PAN, p. 30).

191 A. Pardo: *Poemas del centro y de la superficie*, en *Poesía diversa*, cit., p. 151. En adelante, **PCS**.

192 PAN, p. 10.

3.2.2 Poesía en tiempo futuro: la incorporación

No todo es regreso a la historia. Encontraremos asimismo la esperanza de la vida en el futuro. Algunos poemas nos trasladarán a la especulación mágica sobre la *emanencia*, término que el poeta emplea para definir la existencia personal en lo futuro:

Que éste que soy, creo yo, se sepa / entre los sedimentos más recientes / y
más antiguos, al alcance de / el tiempo de mi regresar. / Aún necesito la
conciencia de / que el humo en que me suma, / se haga respiración de los
mamíferos, / ruja yo en ellos y en las selvas del / futuro¹⁹³

Aparecen aquí potentes imágenes en el tiempo futuro (*el tiempo de mi regresar, el humo se haga respiración de los mamíferos, ruja yo...*), y sobre todo, la deriva más evidente hacia la latencia en la naturaleza. Como si con el paso de los años, el poeta hubiera aceptado el sentido de nuestra propia historicidad: no vemos cierta angustia unamuniana algo presente en su juventud, y sí hay serenidad en la especulación:

Me entraría diluido en la sangre de otros que son, que fueron, que serán, /
[...] / Infante y, simultáneo, en senectud. / Sería segador como antaño [...] /
Caravanero iría hacia el oriente [...] / Y paralelo, lateral, / por un hópito mar
o un mar inhópito, / [...] Recogido a la par y repartido, contemporáneo de
toda contemporaneidad, / habitante y residuo de todos los eventos.¹⁹⁴

La variedad de argumentos nos llevará a incorporarnos a:

-La muerte personal futura, presentida y visualizada.¹⁹⁵

-La imaginación sobre los seres del futuro, los que vendrán.¹⁹⁶

193 PAN, p. 92.

194 LFLNLS, p. 114.

195 Estas dos composiciones distan entre sí treinta años. Primero describe su propia muerte en la **19ª Claridad**: “Te vendrás / a morir / contra una silla, / rasgando la pared / con las uñas heridas, / cayendo en la tarima desplomado, / derribando unos libros que no ves, / derramando un licor que no te moja, / caído en ese suelo, / deslizado debajo de la tarde, / huído por debajo del silencio, / metido ya hondo por la paz, / con sólo claridad como vestigio.” (SCl, p. 35).

Más adelante, cambia el crudo realismo hacia la esperanza de la latencia en la naturaleza. **Poema 19**: “Can si animal, perro pastor de Beauce. / [...] / Si vegetal, quizá hoja de helecho. / [...] / Si mineral, piedra rodada en río de escaso cauce, / [...] / Otra, o sea, *materia múltiple del universo*.” (DLEC, p. 48). La cursiva es nuestra.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

-La emanencia en el panteísmo y la infinitud de lo cósmico.

En los libros de su última época (*Travesía de los confines*, *Efectos de la contigüidad de las cosas*, *De la lenta eclosión del crisantemo* y *Lo fando, lo nefando, lo senecto*) hay un impulso filosófico que admite el relativismo como algo inevitable. Veremos cómo su diálogo con la poesía y con el tiempo se resolverán en ese amplio futuro:

Varios son los peldaños / de la realidad. / [...] / Realidad sin asiento entre las cosas: / esas voces de quienes nacerán / que sólo oyen la sangre y los ponientes / [...] la percepción de los parajes de / después, que vela el tiempo transeúnte, / [...] / Otras que no descifro ni distingo¹⁹⁷

3.2.3 La poesía en el presente: metapoesía y señas de identidad

El presente es el ámbito donde se construye la obra: “Todo acto es de hoy, fuera su edad cual fuere.” (*DLEC*, p. 30). Afirmándose en el presente de su realización poética, bien a través de la vivencia o de la indagación intelectual (de profesor, de poeta, de pensador), Arcadio Pardo mitiga sus inquietudes. La poesía es su *locus amoenus*, donde reside el *Tiempo único*, el de la magia y la revelación, forma privilegiada de una vida más allá de los límites de la realidad aparente. En la trayectoria arcadiana hemos visto siempre el impulso supremo de la vida, la conciencia positiva ante su discurrir. Ese optimismo de su diálogo con el mundo se traslada con frecuencia al hombre y a correlatos de la naturaleza (*paisaje, vegetación, color...*), razón por la que él entiende el poema como glorificación:

Los actos fundamentales no son sino celebración: / las cosechas que despuntan, la venida de la mañana, / [...] / [...] Que todo es celebración de empuje, de sangre, de creación / y de procreación y de caducidad / y de fenecimiento.¹⁹⁸

Desde sus inicios hay una marcada intensidad expresiva, exuberante en *Soberanía carnal*, que irá moderándose con el peso del conocimiento y de la

196 Son aquellos “que vendrán”. **Poema 2.1**: “Nos, oteamos las órbitas. A nos / nos espían también, / a ver y con qué abrazo nos asaltan.” (*EE*, pp. 42-43).

197 *ECC*, p. 88.

198 *LFLNLS*, p. 21.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

reflexión en las décadas siguientes, y que se recupera con fuerza en sus últimos libros. Probablemente, más por la voluntad de Arcadio Pardo de aportar una “palabra en el tiempo”, que de conseguir la perfección de una “poesía situada”. A modo de confesión vemos, en dos textos de diferente época, el *ardimiento*, el fervor originario de la vivencia, es “la ebriedad del cosmos y la ebriedad de la ebriedad” (*DLEC*, p. 47):

Quien se llega a los hombres eres tú. / Cada que el caos te lo ofrece, vienes
/ [...] a entablar el fervor, / a corromperte de emoción de fondo, / a serte
entero de fraternidad.¹⁹⁹

Cada nos sucesivos desde antes de los siempre, / celebrantes perpetuos,
acólitos del culto de la inmensidad, / a vos, milagrosa venida incandescente,
/ majestad de la vida. // Cada uno de nos es un sirviente.²⁰⁰

En la organización del mundo, el poeta tiene la posibilidad de hacer poetizable cualquier objeto del universo. El mundo entero, la realidad total es susceptible de tener existencia poética. Enalzando la vida misma, Arcadio Pardo subraya la importancia del tiempo presente, que nos llevará a:

- El amor: la sensualidad y la familia.
- La naturaleza: los viajes, el paisaje, Castilla, el pueblo, el bosque, la belleza, la consustanciación, el sur.
- La metapoésía: la inspiración, el ardimiento, la perennidad literaria, la revelación, el conocimiento, la narración testimonial...
- Lo cultural: la lectura, la observación, la recreación artística, el este.
- Lo religioso: la zozobra, la duda existencial, lo filosófico.
- Lo metafísico: la amplitud espacio-temporal, la espiritualidad, la alteridad.

Además de reflejar su equilibrio vital, Arcadio Pardo ahonda en la razón del poetizar. Enlaza así con una amplia tradición de autores del siglo XX para quienes la reflexión metapoética ha sido especialmente intensa.²⁰¹ Este tema aparece en momentos en que se plantea la evolución de su estilo.

199 *RDO*, p. 101.

200 *LFLNLS*, p. 21.

201 En el siglo XX: J. R. Jiménez, J. Á. Valente, Á. González, J. A. Goytisolo, J. M. Caballero-Bonald, G. Carnero, P. Gimferrer y J. Talens, entre otros.

En *Vienes aquí a morir* (1980) aborda la génesis creativa y la elaboración del poema con una voluntad de estilo: deliberadamente el poeta se centra en su escritura y reduce drásticamente recurrentes efectos retóricos de su etapa anterior. Le veremos reflexionando sobre el mejor modo de captar el mundo y prediciendo sutilmente el futuro de su obra; le escucharemos desde la perspectiva del individuo que se entrega a dar forma a su instinto (“Sabes la paz y la zozobra”, *VAM*, p. 17). Es decir, Arcadio Pardo emprende el diálogo metapoético como aprendizaje, como observación del poema bajo la asunción juanramoniana de la fe en la palabra y en la perennidad:

Hurguen en mí y me resuciten / en esta voz desmoronada y húmeda. / [...] /
Pero me entierran, / [...] / Me entierran los poemas a mi lado. / Pero arden
un desván y todo es humo. / [...] / Y habrá profundidades de humareda, / ya
por los siglos de los siglos.²⁰²

Después, en *Suma de claridades* (1982), en *Poemas del centro y de la superficie* (1991) y en otros libros, hay un giro intelectual hacia la búsqueda de la explicación de la intangibilidad del poema. A partir de entonces recurrirá a las visiones, a la narración multirreferencial, y al sincretismo de lo neutro, como recursos para explicar la consustanciación, su comunión con las cosas. Y también retornará a esas intuiciones en sus poemarios de la última etapa.

3.2.3.1 Reflexión metapoética

3.2.3.1.1 Génesis: inspiración y trabajo

Arcadio Poeta se sabe poeta desde su juventud, y como tal se siente reconocido por algunos profesores y amigos.²⁰³ Sin embargo, él es prudente:

“Aunque encontramos atisbos de reflexión crítica en el Romanticismo alemán (en Novalis [...]) y en Poe [...] puede decirse que el poeta francés ha sido el impulsor de la metapoesía. Fue, [Mallarmé] el primero en desplazar las reflexiones sobre el poema desde el discurso teórico al poema mismo.”
L. Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema*, cit., p. 135.

202 *VAM*, pp. 23-24. La ensoñación arcadiana es que su obra no sea humo, esto es, que permanezca. Este impulso de perennidad se ve en poemas de otros libros.

203 Pensamos en quienes alentaron sus publicaciones: en Fernando González, en José M^a Fernández Nieto, en Isabel Paraíso que prologó la edición de *Poesía diversa* (1990), en Enrique Otero, en Antonio Piedra y en Eduardo Fraile que editaron libros suyos en Palencia y Valladolid. Y

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Además la poesía no está en la voluntad del poeta, tiene su vida, viene, se impone [...]. Sí, la poesía viene de un “imperio ajeno”, aunque eso no quiere decir que sea aquel frenesí de los románticos, ni una inspiración fogosa e irresistible. [...] Cuando uno escribe su lengua no es la misma que cuando conversa, y la lengua del poema se le impone, le llega como venida de un territorio ajeno. La lengua del poema siempre dice más.²⁰⁴

Este argumento de la inspiración le conduce al análisis de la tensión creativa de origen, del fervor.²⁰⁵ Por *Vienes aquí a morir* transita la hiperbólica sensación anunciada desde el título: escribir cada poema es una *muerte literaria*. Dado que el azar sólo favorece a los espíritus preparados,²⁰⁶ la mayoría de los artistas necesitan de un trabajo previo y pre-consciente al desencadenante de la inspiración. Sus poemas hablan del requisito del silencio interior:²⁰⁷

recientemente en Carmelo Guillén, editor de Adonáis y en Javier J. Jover, editor de tres libros: *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005), *De la lenta eclosión del crisantemo* (2010) y de *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013).

204 C. Monje: “Entrevista a Arcadio Pardo”. *Diario de Valladolid*. 19.12.2005.

También explica: “Se me ha considerado poeta y yo lo he acatado así. He llegado a admitir que soy poeta y ahora que mi obra provoca alguna estima, me preocupa su alcance y su destino. ¿Cómo sabrán los otros poetas que son poetas? ¿Cómo puede alguien estar convencido de lo que es verdad?” Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit.

Pero nosotros dudamos: ¿cómo, si no, podemos explicar la extensísima cadena de poemas generados desde la asunción propia de ser artista, el cuidado puesto en la edición de sus libros, los ecos que a veces desmienten su aparente indiferencia? Claramente el poeta es prudente. Su vocación es intrínsecamente poética desde su adolescencia. Otra cosa es que no haya querido ser “poeta” en sentido corporativo y que –sabiamente– se reserve.

205 La *inspiración* “se caracteriza por la sensación de ser [el artista] impulsado por la experiencia del arrobamiento y la convicción de que un agente exterior actúa por medio del creador.” En cambio en la *elaboración* “predomina la experiencia de la organización premeditada y la intención de resolver un problema.” E. Kris (*Psicoanálisis del Arte y del Artista*. Buenos Aires, Paidós, 2ª ed., p. 84). (Cfr. I. Paraiso: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, cit., pp. 66-82).

206 «Dans les champs de l'observation, le hasard ne favorise que les esprits préparés.» (Cfr. “Mélanges scientifiques et littéraires”. Louis Pasteur: «Conférence, Université de Lille, 07.12.1854. *Oeuvres de Pasteur*, réunies par Pasteur Valléry-Radot. Bnf, Gallica, Bibliothèque Numérique, p. 131). (Enlace consultado el 05.03.2015).

http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fichier:Louis_Pasteur_Universit%C3%A9_de_Lille_1854-1857_dans_les_champs_de_l%27observation_le_hasard_ne_favorise_que_les_esprits_pr%C3%A9par%C3%A9s.pdf&page=2

207 En conversación privada comenta: “Uno se pregunta cómo Miguel Hernández pudo escribir en las condiciones en que estaba en la cárcel. O incluso A. Machado, con su poema “En un vagón de

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Tú no haces el poema. / Te hace el poema a ti. / Entrás en él y te despojas.
/ Vienes viento y reduces tu furor / a arena que se riza, / a playa que se
emerge, / a piel del agua quieta. / [...] / Sabes la paz y la zozobra.²⁰⁸

La voluntad de crear precisa de la inmersión en soledad y de la paradoja de la suspensión de la conciencia racional.²⁰⁹ Si, según Paul Valéry, el primer verso le viene dado al artista, la tarea de los siguientes es más compleja: *venir a morir, acudir, llegar, entrar, regresar,...* Tras una maduración previa preconsciente²¹⁰ llega una gestación activa que el poeta describe lúcidamente:

tercera” [...] Yo creo que no podría escribir en esas condiciones, necesito silencio, yo y el poema, sin nadie más.” Vemos la idea del silencio creador en el capítulo 5 como símbolo.

208 VAM, pp. 16-17. Explicación parecida a la de José Hierro sobre el acto creativo: “El poeta ha oído una llamada misteriosa. Le invade una sensación sutilísima, intensa, que precisa transmitir. Algo hecho de ritmo y de color le desasosiega; es el tono, el acento, la atmósfera poética; eso que hay es el poema antes de ser escrito; eso que queda resonando en la memoria cuando las palabras se han olvidado. El poeta siente como si le enterneciera el recuerdo de una música, que escuchó en el pasado. [...] Quisiera cantar esa música a los demás, hacerles experimentar la misma emoción que a él le lleva.” F. Ribes: “Algo sobre poesía, poética y poetas”. *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander, Bedia Ed. 1952, p. 100.

209 Entendemos así el estado inspirador que Arcadio Pardo nombra como *jadeo*, *prepalabra*: “en estos versos que no entiendes, / casi.”

En una carta escrita por Friedrich Schiller (1759-1805) y mencionada por Sigmund Freud (apéndice III de *La interpretación de los sueños*) “se explicita la importancia que tiene la suspensión de la conciencia crítica (suspensión de la conciencia racional) durante la etapa de inspiración”. I. Paraíso: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, cit., p. 30.

210 “Ernst Kris afirma que ambas fases, de “inspiración” y “elaboración” pueden ser netamente distintas la una de la otra, fundirse la una en la otra, sucederse en rápida o lenta sucesión, o entrelazarse recíprocamente de distintos modos.” Todas las modalidades de relación son, pues, posibles. Lo único fijo y necesario es la existencia de la “inspiración” en las producciones de calidad.” *Ibíd.*, p. 72.

Preguntado por ello, el autor explica: “Yo diría que sí, que el primer verso viene espontáneo, impensado, desde no se sabe dónde. Mi experiencia es que mis poemas “reciben” ese primer verso como un don, provocado por no se sabe qué escondrijos de la conciencia, por algo que uno ve, por algo que uno oye, por un recuerdo olvidado, por un acto que a lo mejor uno no ha realizado nunca. Luego el poema aparece y se desarrolla más o menos espontáneo. Cada poeta actúa a su modo. Muchos esgrimen la espontaneidad como valor supremo. Otros, y éste es mi caso, intervienen en el poema ya escrito tratando de que se identifique con lo que quiere decir.”

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Perfumas las palabras, / ahondas en las arenas, / te restriegas el pecho en los recuerdos.²¹¹

El trabajo silencioso y el amor a la obra bien hecha alumbrarán el poema desde la humildad del autor que se implica en su tarea:

Ahora / apartando papeles de tu mesa / desbrozando las horas, / tarde de mayo y sol, / [...] / limpias las cosas para su venida, / [...] / para que llegue y entre / quien regresa / esta tarde / a tu pobreza.²¹²

En libros posteriores, (*Suma de claridades*, *Poemas del centro y de la superficie*, *Efectos de la contigüidad de las cosas*, *De la lenta eclosión del crisantemo*, y *Lo fando, lo nefando y lo senecto*) el diálogo con su obra se desarrollará más bajo el signo de la autorreferencialidad,²¹³ pues se desencadenarán una serie de intuiciones que implicarán al lector en un papel más creativo. Manuel Alonso Alcalde advirtió el avance en su escritura a partir de 1980 al comentar: “es el caso que la poesía de Arcadio Pardo, feliz él, no puede ser leída de manera superficial, sino compartiendo con el vate la lucha y la alegría del hallazgo poético.”²¹⁴ Hallazgos en los que Arcadio Pardo asentará su individualidad

211 VAM, p. 15. O también **Poema 2**: “No se sabe / por qué ocurre un momento que de pronto, / en ese eterno instante, / le dice una ceguera luminosa / que capta, está captando los estruendos / primordiales, los tiernos balbuceos / de la germinación.” (ECC, p. 61).

“Sin pre-meditación no hay inspiración o revelación de la “otredad”. O. Paz: *El arco y la lira*, cit., p. 175.

212 *Ibidem*. En la explicación del hecho poético, Arcadio Pardo parece enlazar con la idea de Antonio Machado de que al terminar un poema siempre recordaba lo mucho que había querido decir y la pobreza del resultado final; es decir, constatar un fracaso o una pérdida sobre la intencionalidad primigenia: “quien regresa esta tarde a tu pobreza.”

Explica José A. Valente que “El poema se va haciendo en tu interior; y lo gestas como se gesta un niño, y cuando lo escribes, escribes el poema gestado. Y cuando lo escribes tú vas tachando cosas que el poema tacha, el poema rechaza los elementos que son espúreos [...] es el éxito de la palabra poética sobre la intención”. Y menciona a Novalis, quien dice: “No es escritor quien domina el lenguaje, sino quien es capaz de dejar que el lenguaje hable en él.” J. A. Valente: “Entrevista”. *ABC Cultural*, 11.12.99. (Enlace consultado el 15.12.13).

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1999/12/11/009.html>

213 “Sirve [la autorreferencialidad] para ejemplificar su creencia en que la escritura es un acto de descubrimiento. Si el proceso de escritura de un texto constituye un modo de encontrar significados nuevos, el poeta necesariamente debe ser consciente del proceso y espera poder penetrarlo reflexionando sobre él”. A. P. Debicki: *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid-Gijón, Júcar, 1982, p. 29.

214 M. Alonso Alcalde: “Ante un libro de versos: *Suma de claridades*”, cit.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

literaria (“tu identidad aislada”, insiste), con las expectativas de la *originalidad* y de la *expresividad* en el horizonte:

Vienes a tu / recogimiento y buscas / lo que te diferencia, / lo que eres sólo tú y no es de nadie, / [...] / tu propia en suma unicidad, / tu identidad aislada. / Y encuentras / para / sosegar tu apetencia / que un sonido refleja tu cordura.²¹⁵

3.2.3.1.2 La esperanza en la perdurabilidad de la obra

El poeta busca su individuación como artista a través de la palabra, y confía en su permanencia literaria. Arcadio Pardo entiende su identidad poética como algo irrenunciable; el lector que lo acompañe ha de tener en cuenta que nuestro autor escribe desde una posición intensamente afectiva hacia su *obra*. Aun cuando dudara sobre su valía literaria, ha disfrutado una larga madurez creativa en la que ha consolidado una *obra*. Veamos dos facetas sobre el mismo asunto: en la juventud niega la idea; sin embargo, en su etapa última, confía en la vigencia de su escritura y especula sobre su efecto en los lectores por venir:

Ni ahora ni nunca la Obra –gran palabra–
mía. Yo me condeno.
Rígida, inerte, yerta, tierra.
Obra: caja de muerto.²¹⁶

Me otorgaría el don de asentarme en los siglos por venir
junto a quien lea mis poemas,
le sienta yo su respirar a ella, a él, y atisbarle si /
si algún enigma le detiene, si algo le mueve a sueño.²¹⁷

No hay indicios de narcisismo en su retrato como artista, pues ya sabemos que evita la notoriedad: es un prudente intérprete de su don, valora su misión y sutilmente matiza su propia ubicación en el tiempo con la antonomasia: “Nos, los carentes de sitios y de tiempos, / los venerados”.²¹⁸ Versos que

215 *SCI*, p. 44.

216 *SC*, p. 57. *Obra* en mayúscula, alusión a J. R. Jiménez, y la expresión “*caja de muerto*” reitera su afianzamiento en la vida (recordando la temprana muerte de “Domingo” y a José Luis Hidalgo).

217 *LFLNLS*, p. 115.

218 *LFLNLS*, p. 92. En conversación privada apunta: “No siento atracción por explotar algunos temas habituales –como el amor– que muchos otros han cantado notablemente. Escribo bastante

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

corroboran, una vez más, cómo la obra literaria tiene la virtud de superar, de vivir al margen de la finitud:

Para dormir encima de los ojos, / para yacer sobre los matorrales, / para quedar sobre las frentes, / para eso también.²¹⁹

3.2.3.1.3 La escritura metapoética como acto de descubrimiento

Veamos ahora otro rasgo nuclear, como es el de la esencia cognitiva del poema. El poeta atisba cómo éste encierra en-sí el *Tiempo único*,²²⁰ que le permite la interacción con el espacio-tiempo:

asumes el temblor / de vislumbrar un rostro parecido / de conversar con voces que no son²²¹

La inclusión de la sorpresa o de la revelación en la poesía amplía nuestra expectativa como receptores.²²² El lector espera que el texto nos ponga en relación, en diálogo con otra subjetividad, y así, la literatura será necesaria en la medida en que nos implique como individuos en su proceso de revelación del

pero selecciono con cuidado la edición de cada libro, la disposición de los poemas, el título, la originalidad que quiero aportar con el mismo. Y aunque no tenga mucho eco ahora, creo que mi labor quedará.”

219 PAN, p. 9. Arcadio Pardo no busca el reconocimiento presente, pero esos versos son revelan el inconfesable deseo del artista: “Sí, hacia la pretensión de la perpetuidad.” (LFLNLS, p. 71) o también: “(Perdure mi escritura puramente incorrupta, / hasta que el sol se extinga).” (ECC, p. 71).

Recordemos la tradición literaria del medioevo, cuando la “búsqueda de la gloria es [...] la expresión más refinada y más sutil del afecto al mundo. *El culto a la fama es para muchos el consuelo a la brevedad de la vida*, una manera profana de remediar la angustia de la muerte.” J. Saugnieux: *Les Danses Macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires*. Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 101.

220 “El artista [...] pretende [...]: que su pobre imagen finita tenga la capacidad de arrastrar la infinitud de la complejidad primera. Declara no conocer los límites de su lenguaje, pero confía que de una punta visible que llama al interés del prójimo se pueda deducir una inmensidad oculta.” J. Wagensberg: *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona, Tusquets, 1985, pp. 102-103. (Cfr. L. Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema*, cit., p.129).

221 VAM, pp. 27-28.

222 “La expectativa de revelación es la que impulsa la actividad creadora del receptor, que se implica en el texto porque el texto, a su vez, lo implica, en la medida en que, al hablar del mundo de su mundo, habla de sí mismo, y por consiguiente, su expresividad entra en diálogo con la expresividad que manifiesta el texto.” L. Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema*, cit., p. 92.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

mundo.²²³ Lo vemos en algunas composiciones y en algún texto teórico,²²⁴ porque la escritura para él tiene sentido en el lector que comprende su impulso:

El mundo está para que lo descifres. / Y le pones el dedo a cada piedra /
para seguirle las palabras y / saberle su sustancia. / [...] / Hasta que vengan
otros dedos a / rozarte encima de lo tú por siempre²²⁵

Para adentrarse en la esencia, dedicará un buen número de poemas a la verbalización de ideas a través de la experimentación lingüística de lo neutro. En varios libros (*Relación del desorden y del orden*, *Poemas del centro y de la superficie*, *Efectos de la contigüidad de las cosas* o *Lo fando, lo nefando, lo senecto*), aparecen estas formas no canónicas. Hablará de *lo Poema*, *lo constante Poema*, *lo lo*, o simplemente *Lo*, para tratar de aprehender su sustancia:

Es lo moviente del principio. Es / lo primero, sin más; / y lo final, sin término
ni origen, / lo fósil y lo germen de futuro. Lo solo / por quien quizá quieres
morir de veras.²²⁶

El poeta *explora en el tiempo* y sobre todo *en el lenguaje* para acercar el poema a lo cognitivo y a lo permanente. Idea radical en Arcadio Pardo pues es, desde el lenguaje,²²⁷ donde la esencia se persigue, se acota o se proyecta:

Porque lo sufres de seguirlo siempre, / desde que el tiempo se te hizo
amante, / desde antes de los ciclos de lo sol, / desde antes de lo antes.²²⁸

223 “El poeta mexicano José Emilio Pacheco lo ha formulado con precisión en uno de sus metapoemas: *Llamo poesía a ese lugar del encuentro / con la experiencia ajena. El lector, la lectora / harán o no, el poema que tan sólo he esbozado. // No leemos a otros: nos leemos en ellos.*” L. Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema*, cit., p. 92.

224 “Es lícito preguntar si esa función definidora de esencias y ese papel de proporcionar *el conocimiento del mundo* es válido solamente para el emisor, y si el receptor se enriquece con esa experiencia que le es ajena. [...] Hay que reconocer que otros poetas tienen la conciencia de la inutilidad de la poesía, pues para ellos la poesía no proporciona respuestas a las preguntas que el hombre pueda plantearse. Al contrario, es el poeta quien pregunta. He aquí un aerolito de C. E. de Ory: “Un poeta no puede contestar nunca a nada. Él es la esfinge. Él hace preguntas.” A. Pardo: “Las poéticas de los Otros”. *Cauces. Revue d’études hispaniques*. Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2000, pp. 105-112.

225 PCS, p. 172.

226 PCS, p. 179.

227 “Nadie como el poeta comprende y vive el problema de la imposible expresión [...] Cuando el poeta es un auténtico creador, lo es en todos los niveles; lo es en el léxico.” D. Pujante: “Algunas apreciaciones a «Huir del invierno» de Luis Antonio de Villena. *E.L.U.A.* 3, 1985-86, p. 328.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Para J. Á. Valente “la experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje”,²²⁹ y para nosotros esto se trasluce en la recurrente trasgresión arcadiana de los límites de la expresión, que parece buscar en ese neutro esencial y atemporal, la indeterminación o la idea del *punto cero*.²³⁰

Despojados de géneros, los entes / se eran ensanchamiento de sus límites,
/ [...] / Lo juventud más joven; / más espacial lo beso, / [...] Con lo edad
destruía las edades / amenazantes; se erigía a sumo / lo tan caducidad.²³¹

Recupero aquel relámpago de entonces y me asiento de nuevo / en la
misma osadía: *lo neutro es más profundo*; / relieves, floraciones, toda la
maravilla diseminada, / [...] / la quietud sin regreso, todo se aviene a su
esencialidad, / a su neutralidad. / Sí, *lo amor, lo espacio, lo nos, lo todo*.²³²

3.2.3.2 Las señas de identidad

3.2.3.2.1 *Ardimiento: intensidad en la expresión*

El punto de partida de la *escritura singular* arcadiana es una voz tensionada, *ardida*. La profesora Isabel Paraíso advierte del desasosiego que conduce a nuestro autor hacia el lenguaje encendido.²³³ Por su parte, el poeta habla de rumor,²³⁴ “*emanación del ardimiento*”, como una tendencia intrínseca a narrar vibrantemente. La musicalidad destaca en su primera obra importante

228 PCS, p. 173.

229 “La cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho.” J. Á. Valente: *Las palabras de la tribu*. Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 64-68.

230 “La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad.” J. Á. Valente: *Punto cero (Poesía 1953-1979)*. Barcelona, Seix-Barral, 1980, p. 7.

231 ECC, p. 68.

232 LFLNLS, p. 13.

233 “La poesía de Arcadio Pardo se origina en una especie de desasosiego, en una tensión extrema del espíritu, fruto de la cual es un lenguaje encendido, único en la poesía actual. Desasosiego que sólo se aplaca con la palabra poética, con esos poemas que –se dice a sí mismo el autor– “*te apaciguan algún tiempo*” [...] Y por encima y por debajo de la reflexión, la belleza. Sustentando sin desfallecimiento el decir poético de Arcadio Pardo.” I. Paraíso: “Encuentro desde la belleza”, prólogo a *Poesía Diversa*, cit., p. 9.

234 “Son los poemas últimos. / Reposan, / se decantan, aplacan / aquel rumor de su venida.” (RDO, p. 114).

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

(*Soberanía carnal*) pues en ella consigue un firme anclaje entre la radicalidad emocional (amor, sensualidad, familia, paisaje patrio, madurez física) y la radicalidad expresiva (sintaxis rupturista, abrupta, musicalidad y ritmo vibrante). Y prácticamente en toda su obra, el poema brota de una efusión rítmica evidente, que nos hace pensar en su innata habilidad para sumergir al lector en el coro:²³⁵

Porque el mundo es el trazo, la escritura,
el respiro del pecho, la venida
del sueño, el lento despartar:
el cosmos es cadencia.

somos el coro en la cantata. Y
al fin, el río, la montaña,
lo amor, lo claridades, [...]
se desmenuza y rumorea, hasta

Que nos penetra, nos diluye en sí,
nos incluye en el flujo de los días,
nos sumerge en su cántico:

cobrase en ritmo, serse en movimiento, [...]
a trazar lo solar unos momentos
y seguir esperando.²³⁶

Esta tensión germinal (articulada en el ritmo, en la recurrencia y en el eco intratextual de sus obsesiones²³⁷) se materializa además, en la riqueza del léxico verbal y en las innovaciones sintácticas y léxicas. El poeta *ardido*²³⁸ acude a la escritura como ámbito de experimentación y de objetivación de una intrarrealidad que apenas entiende: para él la perplejidad del acto poético es *lanzadera* hacia una realidad potenciada en el lenguaje, que llevará a la *penetración de los espacios*:²³⁹

235 En palabras de José A. Valente: “El poema nace por una asociación de ritmos. Lo primero que tiene que tener el poeta es oído, el poeta necesita la cualidad del oído tanto como el músico, y saber percibir cuándo chocan dos palabras y se produce un ruido especial. Ese ritmo empieza a crear el latido del corazón, y entonces empieza a vivir un ser, y a ese ser lo llamamos poema.” “Entrevista: J. Á. Valente”. *ABC Cultural*, 11.12.99, p. 9. (Enlace consultado el 15.12.13).

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1999/12/11/009.html>

236 PCS, pp. 190-191. O también: “Y una música insonora e inaudible colmándolo todo / en espera de su realidad en nos.” (*LFLNLS*, p. 41).

237 Como por ejemplo en *El mundo acaba en Tineghir*, que comienza con la descripción del lugar físico “Tineghir” (puerta del desierto en Marruecos) para acabar siendo *Tineghir*, el eco amante del poeta. **Poema 28**: “El mundo acaba en Tineghir. / [...] / No cedan todos los poemas, / [...] / No acabe el mundo en ellos, *Tineghir*.” (*EMAT*, p. 66).

238 Además de la opinión de Valente sobre la identificación y el ritmo en la emoción poética, leemos que Brines se pregunta: “¿He expresado en ellos [en los poemas] alguna vez aquella plenitud? [...] ¿En dónde está el canto que pudiera haber reflejado, cuando debió, la deslumbrada experiencia?” (Cfr. D. Pujante: *Belleza mojada. La poesía de Francisco Brines*, cit., pp. 223-224).

239 “El verdadero movimiento del poema no va del absoluto hacia las cosas sino de éstas hacia el absoluto en un proceso en el que se ilumina y nos iluminamos la realidad y nosotros a la vez.” J. Siles: “El yo es un producto del lenguaje”. *Poética y Poesía*, cit., pp. 36.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Las más veces te adentras / por estos aposentos / sin saber dónde vas. /
[...] / Extraña esta aventura / también. / De la realidad al viento. / De ramaje
a raíz. / De la soberanía de la carne / a la penetración de los espacios.²⁴⁰

Y cierto es que ese ardimiento le trasladará desde la anécdota al allende los límites: al igual que el Tiempo, el espacio también es dinámico. Él hablará de parajes que se desplazan, o se confunden, o se emanan..., es la intensidad emocional que multiplica los referentes por geografías dispersas y que transportará al lector a la amplitud mental propia del ciudadano del mundo, del cosmopolita.²⁴¹ Esa conquista de la amplitud espacio-temporal llega tras la superación de su propio conflicto: la definición de su identidad. De la misma forma que la intuición radical del *Tiempo único* cobija su preocupación por la finitud, su propia ubicación en el mundo se resolverá en una creencia panteísta como refugio de las paradojas de su vida. Tras la tensión de vivir dos lenguas y dos patrias,²⁴² el poeta asumirá cierto relativismo *de nómada*, tan inquisitivo como sugerente, según De Ory.²⁴³ Ese rasgo de cosmopolitismo universal es consecuencia del enfoque intelectual que el poeta aplica a su *ardimiento*, pues, con los años, el conocimiento y la experiencia consiguen expandir las lindes de su entorno hacia geografías dispersas que él conoce como viajero o lector. Dirá:

240 *SCI*, pp. 46-47.

De la exigencia autoimpuesta escribe el amigo Eusebio García González "Todo una hermosura. Y una puntualización. *El poeta no deja nunca de escribir mientras tiene posibilidades vitales*. Ya te dije hace dos libros que no lo dejarías. Y así ha sido." (Carta al autor, 03.09.2010).

241 "La desoladora contemplación de lo sido se encierra en la sintaxis de la memoria. Eres el guardián de las visiones remotas; te adueñas de espacios y tiempos memorables, de los orígenes, de lo desaparecido y sus reinos, mármoles, sepulcros, desiertos, selvas, calles de pueblos árabes y hebreos y de África romana, calles *aquestas* de Sefétula y *esotras*, ciudades oníricas." (C. Edmundo de Ory: carta al autor, 16.03.96).

242 **22ª Claridad**: "Te agrada / regalarte / con los nombres / que el tiempo te devuelve. / Son / familia a veces de la lejanía, / clan de la niebla, / del misterio que rueda por la sangre / desde el cosmos a ti." (*SCI*, p. 40). O también, **Poema "Veintiuno"**: "Y lejos ya de *lo la tierra* tan / de nos, y de *lo nos* de lo antes, / otro horizonte se te ofrece: el norte." (*PCS*, p. 166).

243 "Mundos abolidos, ruinas, que la memoria hechizada invoca sin cesar sumida en sueños de insomnio hipnotizador. Obsesiones metafísicas, omnipresencia de paisajes y lejanías, instantes incandescentes. [...] ¡Cuánto enigma y misterio en tu noble poesía de nómada! ¡Cuánta indagación febril!" (C. Edmundo de Ory: carta al autor, 16.03.96).

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

De toda tierra me he hecho campesino, / tengo ciudadanía en todo imperio,
me soy de dónde estoy, / [...] / Se ha difundido en mí la ajenidad y me ha
acogido: / en cualquier sitio me amanezco.²⁴⁴

A esa geografía del mundo, Arcadio Pardo aplica un potente *imaginario*, que resulta sorprendente para el lector, quien se trasladará “dans un complexe d’images jamais dessinées et qu’il nous semble pourtant croire à l’occasion de rêver en tournant les pages d’un Marco Polo.”²⁴⁵ Tras *Poemas del centro y de la superficie* (libro en el que revisa su identidad patria y ciertas tensiones de su vida *bipar*),²⁴⁶ inaugurará una etapa histórico-metafísica de signo más universal:

Esto también de ti: desdoblamiento; / yo soy mi paralelo, como tú, / mi
paralela patria. / [...] / Nos, / calandrias del estío, / permanecemos sobre los
espacios.²⁴⁷

Y en la profundidad de la lectura, nosotros aceptaremos la comunicabilidad de su poética: los hallazgos que a él le sirven para destacar la singularidad de su mundo, pueden ser asumidos por nosotros como ideas universales de nuestra propia ubicación en el mundo:

porque la patria es toda / rama, toda marea, todo monte, / mar todo. / Y
habrá que florecer en todas partes.²⁴⁸

3.2.3.2.2 “La atónita sustancia del lenguaje” en su poesía

El tesón de Arcadio Pardo en el sondeo de las posibilidades de la lengua española puede argumentarse como ejercicio asertivo en su lengua nativa. Es la *mismidad buscada*, en palabras del filósofo Emilio Lledó:

la escritura es el fruto de la lengua matriz, aquella lengua que *nos dice*, que hace aparecer la realidad detrás de la ficción y que venturosamente nos descubre. No

244 *DLEC*, p. 63.

245 François Delprat: carta al autor, 17.11.90. Estudiamos algunas imágenes en el capítulo 5.

246 “La patria es par y par la tierra: / dos tumbas necesitas.” (*PCS*, p. 167).

247 *PCS*, p. 138.

248 *RDO*, p. 168.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

hay literatura, filosofía, sin el apoyo, más o menos consciente, de ese ser que nos constituye, de esa *mismidad* buscada.²⁴⁹

Si en una primera lectura ciertos giros lingüísticos simplemente asombran, en una segunda lectura desvelan su notable expresividad.²⁵⁰ En ocasiones hay barroquismo (eufonía, balbuceo, arcaísmos, distorsiones), que ha cimentado su escritura como construcción original en recursos fónicos, léxicos y sintácticos. Probablemente justificados como autoafirmación deliberada en su lengua materna sobre la ambiental:

Yo nunca he escrito en otra lengua que la mía, y creo que sólo en la lengua propia se pueden dar todas las connotaciones internas del poema. Lleva uno muchos siglos de lenguaje en los hombros y de ahí recibe los elementos para su creación.²⁵¹

Como metalenguaje que es la poesía, el escritor puede permitirse el desvío del uso del hablante común en pro de lo inédito.²⁵²

Si la lengua carece de algo que necesito, pues lo invento, como me he inventado “me allendo”, “me senecto” y otros. *El poeta no está al servicio de la lengua, sino al contrario: la lengua está a su servicio.*²⁵³

El poeta rastreará diversas sendas de la expresión, en ellas predomina una *escritura creativa, sonora, auténtica*. Comprender la semiosis profunda de las innovaciones es el reto lector. El escritor busca ofrecer la unicidad del significante con el significado que intuye, y el lenguaje poético siempre quiere decir más en su tendencia a una compleja creación metafórica. Arcadio Pardo se aventura, unas veces, en el creacionismo lingüístico, y otras, en la fidelidad a la

249 E. Lledó: “La voz detrás de las palabras”. *Babelia. El País*, 03.08.2002, p. 16. La cursiva es nuestra.

250 “Tu lenguaje es en sí mismo emanación y regreso. Por eso en tu sintaxis dejas las huellas de nuestra travesía, esas dulces incisiones en su rostro: el *lo* más generoso, el *nos* que pluraliza y nos distingue, el *se* que vuelve en sí, como emanación hacia la soledad intacta del regreso, hacia lo que aún nos resta por nombrar.” (Carlos Martín Baró: carta al autor, 01.11.04).

251 C. Monje: “Entrevista a Arcadio Pardo”. *Diario de Valladolid*. 19.12.2005.

252 Afirma que el “deseo –o mejor, compulsión, necesidad interna imperiosa– de llevar el propio arte más lejos que sus predecesores, es el fundamento psicológico de la originalidad. [...] Además, la compulsión a superar lo anterior es también el fundamento de la evolución en cualquier campo cultural.” I. Paraíso: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, cit. p.131.

253 Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo I”, cit. La cursiva es nuestra.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

lengua de los protagonistas del pasado. En ocasiones, deriva en quiebros léxico-sintácticos, generando un estilo *inédito* en las estructuras nominales o en la abstracción de lo neutro. Lo cierto es que tanto en su etapa de contención expresiva como en las de liberalidad, el poeta mantiene una inquietud continua. En los últimos libros es llamativo el vigor de las palabras que aportan modernidad a su escritura y revuelven “la atónita sustancia del lenguaje.”

Insólita se vuelve la voz como venida de alguna resurrección / [...] / Se amputan las palabras a veces o se acrecen a formas de extravío, / adoptan otra in floración. En sí mismas tropiezan / y redundan las sílabas, caen, se yerguen y recaen. Se yerguen otra vez. / [...] y revuelven / la atónita sustancia del lenguaje. (DLEC, p. 72)

Sus versos hablan de la exigencia autoimpuesta que supone la investigación en el lenguaje. Es la constancia por encontrar la mejor transmisión de su mundo profundo a partir de su *mismidad*, que desencadena una riqueza léxica exuberante, con soluciones expresivas muy suyas, y con el empleo de unos efectos retóricos que no son ornato sin más. Veremos que los neologismos aportan sorpresa y que –paradójicamente– la virtud de la claridad se traspasa al poema gracias a la enorme riqueza verbal.²⁵⁴ Este aspecto es fundamental en el autor, como subrayaremos en el estudio de los libros.

Como un libro que cierras, / –una caja, una puerta–, / así quieres cerrar este lenguaje. / [...] / Para después, ya libre, / libertado de lazos, / *iniciar la ruptura nuevamente / hasta que encuentres lo que buscas.*²⁵⁵

3.2.3.2.3 Lo narrante: desde el testimonio a la multirreferencia

Bajo el signo de una voluntad testimonial, el *yo poético* hace su *declaración de encuentros*: con el paisaje, con el arte, con los libros, con los hombres... Jaime Siles indica cómo hemos de distinguir entre lenguaje y

254 “En las palabras sueltas, la claridad está en relación directa con la propiedad terminológica.” D. Pujante: *Manual de retórica*, cit. p.198.

Esta claridad la advertimos en la riqueza verbal, y en la escasa y muy cuidada adjetivación. Y
255 *SCI*, p. 67. O bien este otro ejemplo. **Poema 28**: “Y yace uno lejano del don [...]. Quiere ahora desflorar la amenidad de lo ajeno que queda [...] / Uno deja de ser el elegido, [...] / así también, desnudo, desollado, descaminado, descoincidente.” (DLEC, p. 68).

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

realidad.²⁵⁶ En consecuencia, partimos del sostén testimonial de los poemas arcadianos como excusa para una realización más amplia,²⁵⁷ aportación a la idea de dualidad de poesía *del conocimiento o de la experiencia*:

La poesía es la realidad. La realidad más real y verdadera; el poeta la encuentra en su presente, en su entorno, en las realidades desaparecidas. El poeta ve la realidad en las apariencias y detrás de las apariencias. El poeta descubre y dice su descubrimiento. Más aún: el poeta preserva la realidad de su desaparición [...] como dice René Char, *el poeta es el conservador de la inmensa variedad del mundo*. Y de sus variaciones.²⁵⁸

Con el apoyo en el testimonio, el poema transmite datos biográficos con densa pincelada visual y con un efecto de nostalgia. Hay percepción idealizada y romántica, nacida del sentimentalismo y de una perspectiva filosófica. De este modo, la propia vida se trasluce en la visión o en la exaltación simbólica del Sur y de la luz. Será preciso ahondar en el ámbito de su imaginación poética para comprender con otras claves.²⁵⁹ Lo vemos en dos ejemplos: en el primero se

256 “De hecho, lo que distingue a un poeta del que no lo es, por más que escriba, es –y sólo es– la consciencia de su o sus personas poemáticas: el conocimiento de los límites y posibilidades de la misma, que es de la que derivan los límites y posibilidades de su realidad. [...] Los poemas son criaturas producidas por un determinado estado del espíritu: creaciones de una percepción, epifanías de una identidad que sólo toma cuerpo en el discurso y que sólo vive en el lenguaje o, al menos, sólo nace de él. Eso –y no otra cosa– es la experiencia poética: conocimiento de la tradición y asunción de la persona poemática, aceptación de los riesgos del habla y distinción, y distinción diáfana entre lenguaje y realidad.” J. Siles: “El yo es un producto del lenguaje”. *Poética y Poesía*, cit., p. 29.

257 “Un poema es un modo nuevo de mirar el mundo a partir de una mezcla de percepción, sorpresa y extrañeza: de un no entendimiento caracterizado porque las cosas dejan de ser tal cual las vemos para mostrárenos tal cual son. [...] porque las cosas que encontramos en la poesía son aquéllas que hacen que nos reencontremos con nosotros o con imágenes perdidas de nosotros que el poema devuelve a su realidad. [...] Entonces se produce una comunicación que es conocimiento porque supone una comunión con nosotros mismos y con el ser: una epifanía [...]. La poesía, pues, es un acto de no entendimiento que nos permite, sin embargo, conocer.” J. Siles: “El yo es un producto del lenguaje”. *Poética y Poesía*, cit., pp. 36-37.

258 Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo I”, cit.

259 El profesor David Pujante citando a C. M. Bowra (*La imaginación romántica*. Madrid, Taurus, 1972, p. 19) explica que “Nietzsche ya abrió las puertas a esta radical dificultad expresiva de lo que conocemos del más allá de la experiencia sensible. A la capacidad de la imaginación poética, que “ve cosas para las que la inteligencia ordinaria es ciega”, le sigue el problema de la expresión de ese conocimiento. [...] ¿Cómo decir lo que la intuición poética conoce?” D. Pujante: *Belleza mojada. La poesía de Francisco Brines*, cit., p. 204.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

muestra el lugar al final; en el segundo, un poema *emanado* completa la escena. En ambos casos, la impresión (*desierto, espacio, sol, aire, fuego // árboles morados, lo azul, lo verde*) es lograda, y gracias a la clave aportada reconocemos: el pueblo desierto con su oculto patrimonio artístico es Santa María la Real de Nieva; los dos árboles morados están en St. Germain-en-Laye, su lugar de trabajo durante años.

Este pueblo parece / desierto. Hay un espacio / donde uno descabalgó a un sol amigo / y unas tapias surgidas de la tierra. Y respiramos con fraternidad / de aire, de sol, de fuego. / ¿No hay nadie en esta tarde / de abril?... Sí, los rumores / [...] / la luz, el aire, la espadaña, / los capiteles y la tarde espesa, / y hasta tu nombre La Real de Nieva / Santa María, / ya anexionada a mis dominios.²⁶⁰

Dos árboles morados, al sol uno, / el otro en la penumbra, / ponen sobre lo azul, sobre lo verde / [...] / Dos árboles morados te recitan / cómo se mueve el cosmos. / Y tú te anotas su color, su densa / presencia junto a ti, / la hablante forma de sus movimientos, / su testimonio, / nada más.²⁶¹

El rasgo testimonial aparece tanto en la recreación de la experiencia como en la de la erudición. El poeta suele indicar la referencia (en nota al margen, o en glosa) para atestiguar el fundamento de esa realidad reconstruida. Así, las situaciones sensoriales (*dovelas hirvientes, tarde espesa*), y el detallismo de observador culto (*arco fajón, dovelas, clave, capitel, fuste*) desmenuzan la vivencia artística de forma intelectual y con impresiones difuminadas (*voz, calor, tacto*). Los poemas esconden un referente nada enigmático y sí emocional.

La voz / sube por las columnas hasta el arco / fajón, / a la piedra se adhiere y le recorre / toda la curva, pasa / las dovelas hirvientes, / la clave en cénit, y desciende / por el muro de enfrente / rozando el capitel, / bajando el fuste, / y viniéndose a ti que escuchas, serio / [...] / Detrás, el claustro. Y luego, el sol / de nuevo. / Tú con el campo, nómada otra vez.²⁶²

260 RDO, pp. 105-106.

261 RDO, p. 73.

262 RDO, p. 80.

Dice el poeta y profesor César A. Ayuso sobre Claudio Rodríguez, que “el poeta, contemplador antes que soñador, se extasía ante las cosas y las incorpora a su intimidad, y a ellas se alía buscando tregua, salvación.” C. A. Ayuso: *El ala en la meseta*, cit., p. 201. Así vemos nosotros esta vivencia, desde una óptica contemplativa y racional.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Vemos un ejemplo singular:

En vez de esta postura, / podrían los objetos colocarse / con otro
emplazamiento: / [...] / Pero están como están, / [...] / El recipiente es como
un firmamento / y los platos tan blancos como octubre / cuando se esfuman
los estíos claros / y profundos / y estériles. / Es un encuentro en Zurbarán. //
Otro encuentro narrante.²⁶³

A la inmovilidad descriptiva de los objetos del lienzo (“Pero están como están”), el artista aporta su ensoñación. Cuando el poeta regresa al cuadro descubre cómo su encuentro narrante ha generado una profundización (“y así se colma / la unicidad que se construye en torno”). Tras el asombro, una segunda lectura no dejará indiferente al lector:

Y la jarra del agua con su canto / de arroyo claro que se viene, / cruza los
apostentos, sale al campo, va, y / se recupera en su naturaleza / de ser
arroyo y transcurrir. / Y ahora en la jarra, el agua.²⁶⁴

En ocasiones, al introducir contenidos eruditos o fragmentados, el autor ha de recurrir a un poema hermano *emanado*, “guión narrante” o glosa como *clave* del texto principal.²⁶⁵ Emplea la expresión *lo narrante* para indicar la multiplicidad referencial, y así hablará de “otro encuentro narrante”, “lo narrante en ese cielo”, “difícil es narrar el tiempo”, “narrante el tiempo solo recién”, “lo rodeante, lo narrante, lo.”²⁶⁶ Para ahondar en ideas complejas sobrevenidas a lo objetivo, la poesía se hace *narrante*, es decir, explicativa en su valor primigenio.²⁶⁷ La realidad objetiva puede llegar en desorden y con enumeración caótica; la escritura poética tratará de *ordenar* la subjetividad: el gozo de los sentidos (*ver, oír, tocar, oler, palpar, gustar*), la mística-consustanciación (con el

263 RDO, p. 71.

264 *Ibidem*.

265 Glosa no en el sentido medieval de “una oposición que enfatiza, a través de la minuciosidad de las aclaraciones, la importancia del texto que las exige y las dirige” (J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad*, cit., p. 16), sino más bien en el de anotación y recreación extensa sobre el mismo texto, pues en Arcadio Pardo es un nuevo poema hermanado, enganchado al anterior, que amplifica una referencia.

266 RDO, poemas núms. 2, 11, 25.

267 “En se plaçant du point de vue des effets de sens produits sur l’auditeur, on pourrait, par extension, considérer comme poétique ce qui pour d’autres civilisations relève du sacré: hymnes, rituels chantés, mais aussi certains textes religieux ou philosophiques.” A. J. Greimas: “Pour une théorie du discours poétique”. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1972, pp. 6-7.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

paisaje, con hombres, con vestigios), su erudición o su especulación en los signos (*alfa, beta, gamma, el sol, la verticalidad, el horizonte*). Todo ello precisa textos más amplios, glosas del poema principal:

Y no sabemos más. No, / no sabemos / sino que están y braman y relinchan.*

*Inscribes aquí un nombre: / Lascaux. / *Te llamó lo narrante* en ese cielo; / allí también la ordenación del caos: / figuras, orden, grupo, / contigüidad de tiempos y de espacios, / [...] / Y regresamos a la luz, perplejos.²⁶⁸

La amplia galería de *imágenes* (hombres prehistóricos, la geología del Este, el desierto, los signos aztecas y mayas, la barbarie medieval, la identificación con lo itálico y el Sur, el estudio de su stirpe, la fraternidad...), todos son *cuadros* apelativos a nuestra curiosidad.²⁶⁹ Consciente el autor de la posible incompreensión (denotación/connotación), nos da esas claves *narrantes*, que a él le sirven para ordenar su cosmogonía, mientras que para nosotros son apoyos de una interpretación no siempre diáfana. Por eso él mismo confesará:

Ni a vosotros que no sabéis ni dónde / puse las llaves que abren los milenios, / ni de dónde me saco estas sequías / que me abren el espacio cada vez.²⁷⁰

3.2.3.2.4 Claridades: las visiones

268 RDO, pp. 65-66. El poema con asterisco aporta una explicación *narrante* a la perplejidad de quiénes son “que están, y braman y relinchan.”

269 “El texto literario es un producto semiótico porque consiste en la funcionalidad acumulada de sus elementos, que juegan a la vez como señales y como índices y síntomas. [...] El proceso semiótico en general –y el literario en particular– adopta formas bien diversas según el discurso y según la disposición y actuación de los sujetos del proceso [...] lo cual abre nuevas perspectivas en el análisis del texto literario que van más allá de las tradicionales perspectivas temática y formal. El rendimiento de la consideración semiótica del texto literario es, por lo dicho, altamente sugestivo.” J. E. Martínez Fernández: *La intertextualidad*, cit., pp. 34-35.

270 PAN, p. 91. C. E. de Ory subraya: “La desoladora contemplación de lo sido se encierra en la sintaxis de la memoria. Eres el guardián de las visiones remotas; te adueñas de espacios y tiempos memorables, de los orígenes, de lo desaparecido y sus reinos, mármoles, sepulcros, desiertos, selvas, calles de pueblos árabes y hebreos y de África romana, calles *aquestas* de Sefétula y *esotras*, ciudades oníricas.” (Carta al autor, 16.03.96).

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Gracias al instinto del espacio-tiempo dinámico, percibimos el poder de la poesía para generar otro mundo posible desligado del real, con imágenes y una expresión que es simbiosis de intuiciones. A partir de 1980, tras eliminar cierto realce expresivo, su discurso metapoético se dirige a la complejidad de lo que no es evidente. Encuentra una profundización, *claridad* o instinto de conocer la suprarrealidad del entorno, como halo o fulgor tras la lectura. Sabemos cómo el poeta se impuso la simplificación formal, en la que la palabra adquiere un valor por ser instrumento del *yo*,²⁷¹ y para ello, desplazó el eje desde la brillantez fónica a la sustancia esencial. Ese impulso se menciona en la contraportada de *Suma de claridades*,²⁷² libro con composiciones de búsqueda cognitiva. Aunque la emoción acentúe la intensidad, es la palabra poética (significante) quien crea una realidad anhelada (significado).

Sebastià Serrano se pregunta “¿Cómo llegar desde la palabra, conceptualización, cristalización, hasta el manantial de dónde provino, solo por medio de los valores lingüísticos de la propia palabra?”,²⁷³ y Emilio Alarcos responde: “y nosotros preguntamos: aún con todas estas limitaciones ¿qué otro medio de comunicación nos ofrece el poeta sino la palabra? En el poema está todo lo que quiso y pudo darnos el poeta.”²⁷⁴ El filósofo Emilio Lledó considera

271 “El nombre sencillo y simple de las cosas nunca debería olvidarse. La complejidad no debe ser algo forzado [...] el poema parte del caos y debe reflejarlo, pero sin estridencias.” (Cfr. Miguel Mas, “Poética” en L. A. de Villena: *Postnovísimos*, cit., p. 55).

272 “Le sigue siendo muy difícil explicar en qué consiste su quehacer poético. [...] Cree en lo fundamental, lo busca, trata de reconocerse en ello y lo dice. Sencillamente, con los modos más despojados, como sabe.” SC, Contraportada.

273 “Lo característico de la poesía no es tanto el lazo entre significado y sonido como el establecido entre significado y universo de significados desprendidos a través del sonido. [...] El mecanismo que subyace es el de generar sugerencias [...], en el lenguaje poético la función referencial tiende a infinito.” S. Serrano: “Código genético / Código poético. Algunas reflexiones sobre el lenguaje poético”, en *Serta philologica in honorem F. Lázaro Carreter*. Madrid, Cátedra, 1983, p. 602.

Incide en esa función referencial hacia el infinito, el tesoro de la realidad maravillosa del poeta, aquella que transforma la realidad en la vivencia de algo que borra nuestras fronteras del mundo y que nos equilibra con él. Ese fenómeno misterioso y casi indecible son las *Claridades*, epifanía o *Erlebnis* que nos permite conocer la esencia que la realidad deforma.

274 E. Alarcos Llorach: *La poesía de Blas de Otero*, cit., p. 38.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

que “somos *exclusivamente* lenguaje. Lenguaje y tiempo.”²⁷⁵ Leemos tan sustanciales ideas en la 1ª *Claridad*:

¿Somos, o somos nuestros nombres? / Si te llamaras otro, otro fueras sin duda. / Todo / se decanta en su nombre recogido. / Al proferir una llamada, creas / un movimiento de ventura. / Di: / “Mira qué azul está la Sierra ahora”. / Y / con ese ritmo has desatado toda / una oleada, un vendaval de amor. / Ahora di: “Libertad”. / Y ya eres libre. / Somos esencia de un sonido. / [...] / Permanezcan cerradas las bocas fraternales. / Quede todo en silencio / y aminore / la emoción su latido. / Nadie te llame y cesará tu ritmo. / Nadie te llama y ya no eres.²⁷⁶

El equilibrio discursivo genera una suprarrealidad en la 13ª *Claridad*:

Te incorporas.	aparte un poco de humedad que aflora
Y encuentras a tu lado	en el trasfondo de este espacio:
lo que te es necesario:	Tú
el aceite de oliva,	distingues formas familiares:
los perfumes,	el dintel de la puerta,
la vasija prevista	el techo que se inclina irregular,
para la sed.	las pinturas del muro,
Alguien ha colocado unas sandalias	los guerreros
sobre una piedra, al pie de ti,	con el sol en las cimas.
para que puedas iniciar el tránsito.	Una escalera asciende a superficies
Te encuentras	de hierba, de culebras o de lluvia.
unos objetos por el suelo, rotos.	Quizá el nivel de antaño.
Se derramó su contenido un día,	No es una gruta; hicimos esto,
sin mancha, sin vestigio, sin estruendo.	hicimos esto para nos. Lo hicimos
Te incorporas y hueles hondamente	para la espera sin medida.
por ver si huele igual. / Sí, huele igual,	Hasta que uno despierte y se incorpore.

Para el tránsito a la suprarrealidad, el ritmo se ralentiza en gradación. La ausencia de adjetivos confirma la simplificación ornamental, y la enumeración detalla un ambiente real. ¿Dónde estamos con esos guerreros? Esto no es una gruta, es una tumba en Tarquinia. Los objetos domésticos que desconocidos

275 “Y ese mismo hombre maravilloso, [...] que se llamaba Aristóteles, dijo que los seres humanos realmente somos humanos por una cosa: porque movemos la lengua y emitimos un aire semántico. [...] φωνή σημαντική. [...] Y eso, exclusivamente, es lo que nos hace seres humanos: que hablamos, que nos comunicamos, que emitimos unos fonemas que son un aire, [...] unos sonidos que son, que tienen sentido.” E. Lledó: “El lenguaje de la identidad”. Conferencia en IX Congreso “Periodismo y Literatura”. Fundación Caballero Bonald, Jerez de la Frontera, 17.10.2007.
276 *SCI*, p. 7.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

etruscos depositaron para la resurrección del muerto llegan deteriorados y húmedos al presente del poeta, quien abstrae un tiempo histórico (“las pinturas del muro / los guerreros”) y una circunstancia actual (“el dintel de la puerta / el techo que se inclina irregular”) para sugerir una intemporalidad en la que el lector pueda ser protagonista: “Hasta que uno despierte y se incorpore.” La traslación *muerte-sueño* es clara, y la doble posibilidad, bien de la resurrección del etrusco (ensoñación), o bien de nuestro despertar del sueño poético (sensorial) es suprarrealidad. No creemos que sea irrealidad o surrealismo literario, porque los elementos no son simbólicos. El poema describe un ámbito concreto con el detalle del vestigio presente, pero a la vez ahonda en su función de los signos, en la posibilidad de una vida latente. El autor recrea con estos ingredientes una posibilidad atemporal con doble vertiente: una fantástica (la restauración del pasado) y otra real (el despertar de un sueño), evocando así una suprarrealidad.²⁷⁷ De nuevo, el tema enlaza con la historia y con el tiempo, y es el Tiempo único del presente, el ámbito que revitaliza la vida gracias al consiguiente juego imaginativo.²⁷⁸

Finalizamos este apartado reiterando cómo el tema raíz transita por los versos arcadianos. Sus variaciones nos han llevado por un ámbito de etereidad espacio-temporal, donde convive la temática histórica, vivencial y filosófica. El entrelazado que el autor ofrece nace de su doble personalidad como profesor y poeta. Si el lector de Arcadio Pardo ha evocado a Quevedo, a Unamuno, a Miguel Hernández o a Borges²⁷⁹ será porque el *Tiempo* también impregna su

277 A. C. Pérez: *Realidad y suprarrealidad en los cuentos de Borges*. Miami, 1971. Dice el autor que Jorge L. Borges incluye en sus cuentos la historia, la filosofía y el lenguaje como intentos de ordenación del universo, pero se muestra escéptico ante ellos, por sus numerosos condicionamientos.

278 Vemos “la *expectativa de expresividad*: el lector espera que el texto lo ponga en relación, en diálogo, con otra subjetividad. El poeta mexicano José Emilio Pacheco lo ha formulado con precisión en uno de sus metapoemas: *Llamo poesía a ese lugar del encuentro / con la experiencia ajena. El lector, la lectora / harán o no, el poema que tan sólo he esbozado. // No leemos a otros: nos leemos en ellos.*” L. Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema*, cit., p. 92.

279 J. L. Borges dudaba del empleo de la fantasía en nuestra literatura, dada la tendencia borgiana a exaltar su propio contexto anglosajón. “Esta doctrina no parece aplicable a las literaturas que usan el idioma español, clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía. [...] las letras de América del Norte [...] (como las de Inglaterra o las de Alemania) son más capaces de inventar que de transcribir, de crear que de observar.” J. L. Borges: *Otras inquisiciones, en Obras Completas II*. Barcelona, Emecé, 1989, p. 62. (Cfr. D. Pujante: “La Cultura Anglosajona

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

voz. Y cuando hemos mencionado a J. Ramón Jiménez es por su aproximación a la obra como objeto de plenitud y de permanencia. Otros críticos podrán atisbar otras huellas de la tradición, más allá de los detalles de intertextualidad que indicaremos. Para nosotros, merece destacarse la aportación original de Arcadio Pardo a un tema tan universal. La *intuición radical* de su poesía consigue transformar la pesadumbre del tiempo histórico en una esperanza positiva, confortadora y mágica, pues en sus versos el *Tiempo* se reafirma y se proclama:²⁸⁰

Tiene el tiempo volumen, / su dimensión de ancho y de profundo, / [...] / le
abruma de variantes, / despoja a uno de su alrededor, / lo sorprende en su
trance de amorío, / y le atribuye su dormir opaco / sobre los henos ya
fossilizados.²⁸¹

3.3 La intertextualidad en la obra de Arcadio Pardo

Incluimos ahora algunos ejemplos de intertextualidad como muestra de ese ámbito universal e intemporal que es la poesía. En ella las interreferencias indican que el poeta se alimenta de lo ya realizado por otros (intertextualidad) o por sí mismo (intratextualidad), generando en el Tiempo único de la creación la simbiosis de la sabiduría de la tradición literaria y de la creación singular que él aporta. Arcadio Pardo ha sido lector de poesía en lengua española y francesa. Inevitablemente sus versos reflejarán ciertos ecos que en ocasiones escapan a nuestra competencia lectora.

en la obra intermediadora de Borges". *Revista FSA*, Teresina, v.12, n.3, Santo Agostinho, Faculdade Santo Agostinho, 2015, pp. 173-187).

Ésta es una idea discutible cuando leemos a Valle Inclán, Cunqueiro, Torrente Ballester o García Márquez y largo elenco de autores hispanoamericanos.

280 "*Suma de claridades* me parece responder a una firmísima certeza interior, como si la vida y la muerte, el presente y la historia, el alma y los sentidos, le hubiesen brindado, por fin, sus respuestas definitivas. Y ello, cuando el contenido del libro declara todo lo contrario, es decir, no una enumeración de claridades, sino un acopio de perplejidades... lo cual no disminuye, sino que acrecienta, la riqueza lírica de la obra, ya que, al fin y al cabo, la hesitación siempre resulta más dramática que la certidumbre, y por lo mismo, mucho más literaria. M. Alonso Alcalde: "Ante un libro de versos: *Suma de claridades*." *El Norte de Castilla*, 19.06.1984.

281 *ECC*, p. 91.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

El profesor José Enrique Martínez analiza el concepto teórico de la intertextualidad y matiza la catalogación.²⁸² En nuestro caso interesa la intratextualidad porque su frecuencia indica la constancia de sus inquietudes (vaivén y alusión *explícita* que indicaremos), pero aún más interesa el intertexto *implícito, no-marcado*, cuyo reconocimiento depende de la competencia del lector.²⁸³ Si “la tradición literaria es un campo abierto y la literatura toda puede concebirse como el Libro del que todos somos autores”,²⁸⁴ entendemos que nuestra lectura –y otras futuras– puedan encontrar la *huella de la tradición* independientemente del perfil individual del autor.²⁸⁵

282 Julia Kristeva tomó el concepto del crítico y teórico Mijaíl Bajtín: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doble*.” J. Kristeva: *Semiótica 1*. Madrid, Fundamentos, 1981 2ª ed., p. 190.

“Claudio Guillén [...] indicó [...] los problemas que traía consigo «el carácter autoritario y monolítico de los pronunciamientos de Kristeva y Barthes. [...] Rifaterre contribuirá al ahondamiento estilístico y retórico [...] uniendo equilibradamente teoría y crítica. [...] su método de análisis intertextual *se orientó hacia la recepción*, revalorizando el saber literario en la lectura e interpretación de los textos; [...] a la *participación activa del lector*, a su reescritura de lo no dicho [...] «un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l’interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire»” (Cfr. M. Rifaterre: “L’intertexte inconnu”. *Littérature*, núm. 41, 1981, pp. 4-5). La cursiva es nuestra.

Distingue “la *intertextualidad externa* (relación de un texto con otro texto) de la *interna* (relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo) y la *intertextualidad* propiamente dicha (relación entre autores diferentes) de la *intratextualidad* (relación entre textos del mismo autor). J. E. Martínez Fernández: *La intertextualidad literaria*, cit., pp. 60-61.

283 “la verticalidad del mediodía”. (*DLEC*, p. 43).

284 “La práctica literaria de la modernidad, y aun de la posmodernidad, puede contemplarse como un Libro de libros, como un conjunto de textos que remiten a un único Texto. [...] Esta situación ilustra [...] la obsesión por la intertextualidad que caracteriza la literatura de nuestro tiempo, según la cual el sentido de unos textos lo encontramos en otros textos ya escritos.” A. Saldaña: *Modernidad y posmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia, Episteme, 1997, p. 43.

285 “Así ha sucedido con algunos versos de Jorge Manrique, que han adquirido el sabor de la máxima [...], o un curioso caso de intertextualidad [...] [que] Ricardo Senabre ha estudiado [...] del soneto «Mientras por competir con tu cabello», [...] «acuñación citable», [...] podría ser eco temático de la fórmula horaciana «pulvis et umbra sumus» [...] De las manriqueñas *Coplas*... nacieron citas continuamente recontextualizadas; así, en torno al [...] «Ubi sunt»” J. E. Martínez Fernández: *La intertextualidad*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 88.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Siguiendo el argumento de la originalidad de Arcadio Pardo, presentamos variaciones de intertextualidad *no marcada*. Por ejemplo, el *Ubi sunt* de la voz manriqueña se enfoca hacia el pasado (*¿que se fizieron?*), mientras la *huella* del tema en el poema arcadiano se cuestiona el futuro (*¿Y quién?, ¿Por qué?, ¿Quién a esperarnos volverá?*).²⁸⁶ Hemos encontrados otros leves ecos de Góngora (“Y dejar que baje la noche y le cubra, y le anegue, y le nada”, “retrocede al espacio, se desmaya / en polo astral, en aire, / en soplo, en noche, en nada.”), de Quevedo (“Aunque pocos, los ojos me deletreen esos residuos”), de San Juan de la Cruz (“Estando solo en casa anochecido”), de Antonio Machado (“Hermosa tierra de España”, “plazas desiertas”), de José Luis Hidalgo (“Yo llevo aquí la vida. / [...] / ¿No la sentís?”), de Neruda (“La noche está estrellada”), de García Márquez (“la paciencia mineral”) y bastantes más ejemplos de la huella de Miguel Hernández; los señalaremos en el estudio global de la obra.

A veces encontramos el *intertexto marcado* con la cita expresa, y su consiguiente declaración de intenciones: al incluir a los clásicos hace un guiño a la tradición y da testimonio de su cultura:

Decía Aldana: “Os amo *nacidamente*.” Y desde, / ese adverbio me mueve.
Luego encuentro / –Ruy Belo–, enamorado de una su Elena, que / inventa
elenamente y eso le colma y le nutre. // El aire de los sotos y de la almena y
de / los cedros que le daban su ventalle –San Juan–, / viene y te tuerce un
verbo y el ámbar *perfumea*, / y ese verbo resuelve la aspereza del día.²⁸⁷

También hay citas explícitas de Anna Ajmátova, Marina Tsvaetaieva, Unamuno, Miguel Hernández, Roberto Armijo, Jorge Wagemstein... que mencionaremos. Vemos un ejemplo de *intertexto marcado* y su efecto de fragmentariedad:

Sé que aquí vino Dionisio Ridruejo [...] // Un estremecimiento prodigioso:
estar donde otro estuvo y serse él, / unos instantes de mágica resurrección.
/ Dice uno de sus poemas: “las torres / diminutas del blanco monasterio”. /
Otro: “algo errará de mí sobre este cementerio.”²⁸⁸

286 *EE*, p. 67.

287 A. Pardo: *Travesía de los confines*. Valladolid, Col. Tansonville, 2001, p. 42. En adelante, *TC*. Alusión directa a “*pasó por estos sotos con presura / [...] / el ámbar perfumea*.” (S. Juan de la Cruz: “Canciones entre el alma y el Esposo”).

288 *DLEC*, pp. 70-71.

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

Y en ocasiones constataremos cómo irrumpen las *voces de fuera*,²⁸⁹ aportando cierta polifonía. La introducción de esas voces dialógicas tiene impacto estético y aportan un rasgo de modernidad.²⁹⁰

–él sí sabe–. «Habría que retejarla toda. / Chorrean las paredes de lluvia cuando llueve» / [...] Y el otro: «Habrà que retejar antes de que el otoño»

Descubrimos también la presencia –infrecuente en poesía– del lenguaje jurídico. Arcadio Pardo recurre al mismo para justificar la fidelidad arcaizante. En *Silva de varia realidad*, la voz de los protagonistas simula transcribirse a través del testamento. Resulta muy original porque aparece el genuino deseo testamentario como *intratexto* poético, con la repetición en eco del fallecido y del poeta vivo: *manda/mando, ordena/ordeno, su voluntad/mi voluntad*.²⁹¹

No pide, manda, ordena, / desgrana así su voluntad. / Se le sepulte en la / capilla de / [...] Denle, manda, / cabo de cada año²⁹²

Ítem, mando me piensen alguna vez, por e/ por ejemplo que cuando caigan las noches, vengan / los relentes y sientan frío. Mando me piensen, / porque la oscuridad siempre me ha sido hostil. // Ítem, ordeno que me ordenen el desorden. / [...] Porque es mi voluntad.²⁹³

Estos breves ejemplos de intertextualidad indican cómo el autor ha sabido macerar en su crisol el conocimiento sobrevenido.²⁹⁴ Encontraremos

289 “Mecanismo intertextual, tan obsesivo en la práctica poética y cultura de la «postmodernidad»” A. Saldaña: *Modernidad y posmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, cit., p. 107).

290 “Quiebra de la identidad del sujeto poemático y allegamiento de voces azarosas de la calle, no son, en el fondo, más que mecanismos de fragmentación o de distanciamiento, [...] respecto al sujeto romántico en el que el yo del poema y el yo del poeta pretendía ser un único yo indiferenciado. [...] a mi juicio, la poesía contemporánea, es un proceso de pérdida progresiva de sus marcas tradicionales.” J. E. Martínez Fernández: *La intertextualidad*, cit., pp. 191-193.

291 “El autor, [...] cuenta con el «lector modelo» que active el mecanismo intertextual; pero es indudable que, en muchas ocasiones, tal «lector modelo», perteneciente al plano teórico, no halla su par concreto en el lector real. La intertextualidad como fenómeno textual o transtextual, necesita del componente pragmático, en el que hay que contar con la actualización o activación del mecanismo por parte de la instancia receptora.” *Ibidem*, p. 98.

292 A. Pardo: *Silva de varia realidad. Archivo de rescates*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1999, p. 43. En adelante **SVR**.

293 *TC*, p.65.

294 “El gran escritor «es una criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, [...] manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o ensamblaje

III. Escritura singular, tema raíz, intertextualidad.

rastros de la tradición literaria española en su etapa de juventud y huellas muy dispersas en el resto de su obra. En el anexo III hay algún extracto del epistolario que habla sobre esas sutiles huellas.

Pasemos ya al estudio global, cronológico de su obra. Hasta aquí hemos argumentado cómo nuestro autor se enfrenta a su nudo gordiano del tema raíz y cómo lo deshace gracias a que vincula la intuición radical del *Tiempo único* a su aportación histórica, vivencial y filosófica. Lo hace desde su identidad artística vocacional, exigente y vibrante. Además, su imaginario ha creado una cosmogonía. Bajo la excusa testimonial e intelectual, y con la urdimbre de unos recursos rupturistas y atrevidos, sus poemas aspiran a otra realidad en su *escritura*, al hacerse narrantes, imaginativos y exaltadores de todo momento o espacio. Y aun cuando no siempre resulten diáfanos en su multirreferencialidad o toponimia, el lector puede admirar en ellos una expresión anunciadora de la belleza del mundo. Porque así es cómo el poeta se ve a sí mismo: acercándose a los hombres para ofrecer la significación de sus encuentros.

Da la mano
a las cosas que encuentres a tu paso,
y llévalas hasta el final.
Y regresa a buscar a otros hermanos.
Susúrrales lo necesario para
que reconozcan que eres
quien cumple ahora esta misión [...]
Recoge el hato que llegó hasta aquí,
llévatelo hacia el mar,
al lindero estelar,
al caos casi de los ritmos, hasta
que se acerque a su puesto quien está
marcado ya con nuestro signo,
a coger de la mano lo que dejes.²⁹⁵

de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía». Parafraseando al propio Goytisolo, podríamos decir que una obra es a fin de cuentas, la suma total de las influencias exteriores que ha recibido.” Cita de J. Goytisolo en *El bosque de las letras*. Madrid, Alfaguara, 1995, p. 27. (Cfr. J. E. Martínez Fernández: *La intertextualidad*, cit., p. 51).

295 RDO, p. 107.

CAPÍTULO 4

La obra poética de Arcadio Pardo

4 LA OBRA POÉTICA DE ARCADIO PARDO

A continuación, vamos a examinar la totalidad de la obra arcadiana bajo el criterio cronológico de la fecha de publicación. Podremos constatar cuanto ha quedado dicho en el capítulo anterior respecto a sus temas básicos y recurrentes, así como la evolución de su mundo poético a lo largo del tiempo de creación y publicación de su obra. Presentamos ahora nuestra división de tan amplio recorrido (1946-2013) en etapas.

La producción es prolífica: los diecinueve libros encontraron hueco en editoriales modestas o prestigiosas, todos impresos con esmero y dignidad.²⁹⁶ Los hemos agrupado de acuerdo al criterio de la profesora Isabel Paraíso, quien distingue dos etapas,²⁹⁷ según la ausencia o presencia del panteísmo: la primera comprendería siete títulos y la segunda los doce restantes. Por nuestra parte, dividimos cada bloque: **a)** etapa de juventud y **b)** de transición; **c)** etapa de madurez y **d)** etapa de comprensión histórico-metafísica. Arcadio Pardo apuntó en un verso este discurrir fluido: “*De la soberanía carnal a la penetración en los espacios*”, solapando de alguna manera sus tres primeros libros de juventud, pues él considera que su verdadera obra comienza en 1961. Éste es el recorrido:

a) Etapa de juventud (1946-1975). Incluimos cinco libros: *Un tiempo se clausura* (1946), *El cauce de la noche* (1955), *Rebeldía* (1957), *Soberanía Carnal* (1961) y *Tentaciones de júbilo y jadeo* (1975). La denominamos etapa *expresionista* porque se caracteriza por un vocabulario potente, sintaxis distorsionada, regocijo en lo fonético, predominio de la “expresión” tensionada frente a la “impresión” modulada. Hay intensidad lingüística y formas de la poesía clásica.²⁹⁸

296 “Toda mi obra se ha hecho en el aislamiento personal y geográfico. Tiene la ventaja de haberme sustraído a las peleas editoriales, las rencillas entre poetas, y la desventaja de estar lejos de los lugares de publicación.” Victoria M. Niño: “Arcadio Pardo, poeta.” *El Norte de Castilla*, 08.08.2004.

297 “Desde una posición panteísta (base de la división en dos etapas: la primera *no panteísta* o no explícitamente tal, y la segunda, sí, reiteradamente *panteísta*.” I. Paraíso: “Reflexión desde la belleza”, Prólogo a *Poesía diversa*, cit., pp. 7-13.

298 En ningún caso se emplea el término *expresionista* en el sentido del movimiento expresionista europeo, nacido de la profunda depresión de la Gran Guerra. Empleamos el término para aludir a un modo de expresión extrema, muy tensionada, que refleja la concentración de la subjetividad.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

- b) Etapa de transición: reflexión religiosa y metapoética (1977-1980) en dos libros de tono discursivo, intimista y de ritmo atenuado: *En cuanto a desconciertos y zozobras* (1977) y *Vienes aquí a morir* (1980).
- c) Etapa de madurez²⁹⁹ (1982-1990): es la época de la madurez vital, con ampliación de intereses y originalidad en las impresiones; la mezcla de referentes reales y atemporales alumbran el panteísmo en tres libros con nuevos recursos e imágenes, *claridades*, poemas dobles, glosa... Incluye *Suma de claridades* (1983), *Relación del desorden y del orden* (poemas 83-86) y *Poemas del centro y de la superficie* (poemas 86-88).
- d) Etapa de comprensión histórico-metafísica (1990-2013): poesía más intelectual y profunda por su mayor abstracción y potencia de imágenes, con la penetración fantástica en el historicismo y en un imaginario arrastrado por una escritura poética más allá del lenguaje convencional. Comprende nueve libros: *Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990), *35 Poemas seguidos* (1995), *Efímera efeméride* (1996), *Silva de varia realidad* (1999), *Travesía de los confines* (2001), *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005), *El mundo acaba en Tineghir* (2007), *De la lenta eclosión del crisantemo* (2010), y *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013).

La extensión de este capítulo nos obliga a seleccionar breves fragmentos de los textos, a sabiendas de la distorsión del ritmo del poema. A partir de ahora, anotaremos la ubicación de los versos en cada cita directa en beneficio de una lectura más ágil. También indicamos en paréntesis el número de orden de cada libro para situarlo fácilmente dentro del conjunto de toda la obra.

4.A Etapa de Juventud: 1946-1975

299 Esta etapa recuerda el *impresionismo* por paralelismo con el estilo pictórico que se basa más en la aproximación al objeto descrito que en la fidelidad al detalle exacto. Son muchos los poemas que lentamente van desgranando sensaciones o impresiones mentales sin concretar espacio o tiempo hasta casi el final. Veremos varios ejemplos en *Relación del desorden y del orden*. Evitamos denominarla etapa impresionista por la posible confusión con el movimiento impresionista literario de la mitad del siglo XIX (Goncourt, Mirbeau, Proust, Chejov,...).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Es la etapa del aprendizaje y de la preparación personal; periodo en el que, denodadamente, el autor pretende una dicción original a través de una temática centrada en el yo circunstancial.

4.A.1 *Un tiempo se clausura*. 1946. (1)

Editado a la edad de 18 años, este primer libro recoge el cauce de la adolescencia personal, así como las influencias del momento (oscilantes entre el clasicismo propuesto desde *Garcilaso*³⁰⁰ o el anticlasicismo desde *Espadaña*³⁰¹). Arcadio Pardo escribe a la sombra de las lecturas clásicas, y no es de extrañar que el libro refleje un garcilasismo ambiental, fruto de la formación del neófito.³⁰² La mayoría de las composiciones son tradicionales (sonetos, tercetos encadenados, romances), aunque también prueba el verso métrico libre en dos

300 “Más que un movimiento en sí, lo que resultó *Garcilaso* fue un punto de partida conformador y vivificador. Como las posiciones eran distintas y muchos los nombres, y muy vario el impulso creador de aquellos hombres primeros, la “cantera garcilasista” dio frutos de caracterización muy diferentes.” Palabras de José García Nieto recogidas en F. Rubio: *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, cit., p.108.

301 “Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes sonetiles con que jóvenes, tan viejos como el mundo, pretenden cercarle, estrangularle. Nuestro verso desnudo y luminoso, sin consignas.” J. L. Cano: “Las generaciones de posguerra”. *Poesía española contemporánea*, cit., p. 18.

Vemos esta reflexión de ese dualismo intransigente: “ese dualismo [...] me hizo unirme más estrechamente a mi amigo Manuel Alonso Alcalde [...] con el que siempre estuve de acuerdo en que había que escribir sin olvidar la época en que vivíamos [...] pero intentando trascender de aquellas realidades para buscar, [...] una posibilidad de levantar el corazón a un mundo más esperanzador, donde se pudiese recobrar el sentido de la belleza con todas sus consecuencias.” L. López Anglada: *Reflexiones sobre mi poesía*. Ed. de J. Benito de Lucas, cit., p. 330.

302 “*Un tiempo se clausura* (1946), que Arcadio Pardo, entonces jovencísimo, compone siguiendo muy de cerca los ejemplos de López Anglada y Alonso Alcalde.” V. García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975*, cit., p. 423.

Cierto es que las primeras obras de juventud nacieron a la sombra del “garcilasismo” de la década de los 40 y del giro “espadañista” y de “poesía social” de la etapa posterior. Garcilasista era el uso de las estrofas clásicas y también las imágenes y la selección del vocabulario: *rosa, labio, corza, junco, alba, ribera*.... En los siguientes libros, el léxico desciende a una tonalidad pesimista. La superación de este lenguaje y del ritmo estrófico clásico llega con *Soberanía carnal* (1961).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

poemas (20-21 sílabas)³⁰³, la silva asonante en pares, silva libre impar, y alejandrinos con rima asonante o sin rima. El libro se presenta en cinco partes, encabezadas por un título y dedicatoria a los que fueron sus guías literarios:

- 1ª. “El lucero del alba”, a Luis López Anglada: cuatro poemas.
- 2ª. “Los pájaros del bosque”, a Manuel Alonso Alcalde: tres poemas.
- 3ª. “La sangre enardecida”, a varios poetas: siete composiciones.
- 4ª. “La angustia adolescente”, a Narciso Alonso Cortés: once poemas.
- 5ª. “La infancia y el recuerdo”, a Fernando González: cuatro poemas.

La *primera parte*, “El lucero del alba”, incluye: “Alba”, “Madrigal en el alba” y “A un tronco de árbol”, “A un Cristo de piedra” en los que se aborda la relación del *yo poético* con la naturaleza como motivo de inspiración. Parte de experiencias vitales –como el descubrimiento de su sensibilidad lírica– mezcladas con trazos de tradición literaria. Se adivina la expectación del joven que precozmente siente su impulso interior, pero al que le falta la experiencia:

El alba / me nació de la sangre y se rompió en cristales. (UTSC, p. 17)

Llego a ti, tronco, con hambre / de vida para mi cuerpo. (UTSC, p. 21)

303 “Canto a mi tierra de Vasconia” (evocación al norte por su nacimiento en Beasain), indujo a que en ocasiones fuera invitado a ser incluido como poeta vasco, algo que él ha rechazado de plano por considerarlo “una impostura.” Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit.

“Canto a mi tierra de Vasconia” es uno de los dos ejemplos de verso métrico libre, poema basado en el ritmo acentual, que presenta ambigüedad, pues puede medirse silábicamente o acentualmente en algunos versos. Son cuarenta versos organizados en 10 estrofas de 4 versos que oscilan entre las 16-28 sílabas con predominio de 21 sílabas (19) y 28 sílabas (6). Debido a la repetición de cláusulas dactílicas el efecto es grandilocuente y algo antinatural, un estilo típicamente modernista, del que tan ajeno se sintió después. La lectura de las primeras estrofas proporciona la sensación de ritmo repetido que recuerda la versificación de cláusulas libre, pero en realidad son frases de 7 sílabas con ritmo dactílico y dos sílabas en anacrusis: U U – U U – U. No obstante, ni todos los grupos fónicos son de 7 sílabas ni todos tienen ritmo dactílico. Teniendo en cuenta la predisposición hacia grupos fónicos de 7 sílabas y el ritmo dactílico, el poema se escande en frases de 5, 6, 7, 8, 9 y 10 sílabas, con predominio de los grupos fónicos de 7 sílabas (108 / 124 grupos fónicos). Por otra parte, sí es cierto que el ritmo dactílico caracteriza el poema. En métrica española el grupo fónico dactílico mínimo consta de 5 sílabas – U U – U; pero, a partir de esa medida, cualquier verso es susceptible de ostentar ritmo dactílico, ya sea puro ya sea mixto. Así, uno de los 2 grupos fónicos de 5 sílabas tiene ritmo dactílico (el otro presenta problemas de escansión). Los 3 grupos hexasílabos tienen ritmo dactílico al igual que 1 de los 4 grupos octosílabos, 3 de los 4 grupos eneasílabos y 2 de los 3 grupos decasílabos.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

La *segunda parte*, “Los pájaros del bosque”, se interna en la inquietante naturaleza y su silencio (“Sombra”, “Soledad” y “Secreto”). El desconcierto encuentra su clave expresiva en los motivos nocturnos:

hoy el silencio me duele [...] / ¡Mi cuerpo se hace silencio! / [...] / ¡Hoy me
ha invadido el silencio / y la carne se ha hecho sombras! (UTSC, p. 29)

La *tercera parte*, “La sangre enardecida”, habla del amor y la presencia de la vida que se abre paso. Elementos naturales (*el fuego y la roca*) simbolizan los estados de ánimo, y se vislumbra una voz grave que contrasta con su juventud:

¡Es la vida que llega! ¡Vida hermosa, te canto / volcando en mis palabras el
fuego que me has dado, / [...] / y la llama que anima mi pequeña existencia
/ se hace soplo o aliento para cantarte, vida! / ¡Vida inmensa! ¿en qué río
potente nos arrastras? (UTSC, p. 44)

En la *cuarta parte*, “La angustia adolescente”, destaca la elegía al amigo muerto bajo la huella de la escritura de Miguel Hernández. A medida que los temas se convierten en *experiencia*, adquieren hondura. El poema en tercetos encadenados es presagio de la calidad de otros posteriores y, como Fernando González señala en el prólogo, “si en el correr de los días [el poeta] ha de llorar la muerte de un amigo, lo hará con tan ingenuo sentimiento que nadie podrá dudar de que su adolescencia es efectiva, que no es una adolescencia elaborada literariamente.”

Hoy que la luna te sorprende fría / con su pálida luz o con sus manos / que
vienen a tocar la carne mía // levanta, amigo, para estar cercanos: / iremos
a contar chopos al río / y a coger en el aire los vilanos. // [...] / Amigo ¡que la
tarde se ha parado! / dame tu voz, tu mano, el tallo muerto / del árbol de tu
cuerpo que, enterrado, / no siente que te lloro aquí, despierto. (UTSC, p. 57)

La *quinta parte*, “La infancia y el recuerdo”, la dedica al mar de la costa vasca, recuerdo de la infancia. El poema final, “Antepasados míos”, preludia uno de sus temas existenciales. El tono épico es algo artificial, si bien las imágenes (*Castilla, trigo, tierra, páramo, sangre*) denotan ya ese “punto de partida, una

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

especie de desasosiego, una tensión extrema del espíritu, [...] en un libro de una *madurez métrica increíble*, aparecido cuando el poeta contaba sólo 18 años.³⁰⁴

Este primer libro clausura un tiempo de adolescencia y precoz vida literaria que acusa el tiempo en que se escribió: formalismo, imágenes temáticas no exentas de fuerza y discontinuidad de ritmo. Aun así, hay momentos espontáneos y frases de evocación natural, incluso en el tratamiento de asuntos serios como la muerte, cuando –adolescente aún– es capaz de disociar corazón apasionado y mente pensativa, como dos de sus características fieles.

¡Por mi cuerpo circula vuestra sangre caliente, / la atracción de la azada y el amor de los cerros; / mis ojos ven los campos que abría vuestro arado / [...] // ¡En mi vida vivís, antepasados míos! / Vibra en mí vuestra sangre, y siento que palpitan / en mí / los corazones vuestros que sepultó la tierra / y que a veces me nombran, cuando el alba / ilumina los campos, los cerros, las colinas... (UTSC, p. 81)

¿Por qué ha de hacerse tierra esta alegría / que aviva y enaltece mi existencia? / [...] / ¿Por qué morir, Señor? ¿Qué triste muerte / ha de arrancarme este esplendor humano? / ¿Qué hacha afilada o qué dolor tan fuerte? (UTSC, p. 63)³⁰⁵

4.A.2 *El cauce de la noche*. 1955. (2)

El poemario recoge la producción de los años postuniversitarios y primeros trabajos en Francia, anunciando ya la inquietud de ese mundo *par* que le esperaba. La pauta formal se aprecia en la versificación rimada, estrofas clásicas y abundancia de sonetos. El libro encierra un *yo* desorientado, espectral en ocasiones, con ilustraciones gráficas de tono oscuro y un objetivo desenfocado, que recuerda el impacto de *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso

304 I. Paraíso: "El blancor de las nieves transhumantes. La poesía de Arcadio Pardo". *Mélanges en Hommage à Madeleine et Arcadio Pardo*. Paris, C.R.I.I.A., Université Paris X-Nanterre, 2008, p. 16. La cursiva es nuestra.

305 Vemos en estos versos la estela del poemario fundamental, *Los Muertos* de José Luis Hidalgo, libro que además de premonitorio para el malogrado autor tiene valor simbólico de poesía existencial. Poema "Espera siempre": "Dime, dime, Señor, ¿por qué a nosotros / nos elegiste para tu batalla? / Y después, con la muerte, ¿qué ganamos, / la eterna paz o la eterna borrasca?"

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Alonso. Aunque Arcadio Pardo no escriba tan preocupado por la muerte como por su inestabilidad personal, él toma los términos del ambiente pesimista nacional y los traslada a una poesía que es difusa sombra de recuerdos: unos tristes por su infancia de guerra y juventud de posguerra, y otros evocadores por el amor a la tierra de origen. Conocía al grupo santanderino *Proel*, y el fallecimiento de José Luis Hidalgo (1947) impactó en los compañeros literarios. Por eso, aunque residente en Francia, su poesía se contagia de tintes oscuros, existencialistas donde la naturaleza ya no es alba, sino tarde y ocaso.³⁰⁶

Tiene la tarde un no sé qué violento / que hace crujir las ramas de los pinos
/ y un descarnado y solitario viento / lame la tierra seca en los caminos.
(ECN, p.15)

Y los títulos confirman la soledad y el desconcierto personal: “Tarde”, “Inesperado grito”, “Se murió en las manos”, “Tortura”, “Entre los riscos”, “Han venido esta noche”, “Los asesinos”, “La casa abandonada”, “Destierro”, “Lobos”, “Los espectros”... Por todos ellos transita un halo de desasosiego y angustia, que encuentra en la fluencia de la vida, en el continuo retorno cósmico la energía para destruir el *insondable olvido*. Esta idea, presente ya en su primera obra (“En mí vivís, antepasados míos”), es germen del futuro y espiritual panteísmo de toda su obra a partir de 1980.

Los que están muertos ya, los que han sido, / los que la tierra eternamente
pace / pueblan mi voz, su voz en mí renace, / en mí destruyen su
insondable olvido. // A veces me sorprende mi alarido: su grito entre mis
dientes se deshace. (ECN, p. 33)

En medio de los paisajes o ciudades (Ruán, Soria) el poeta vaga *en soledad*, traslación del yo a una naturaleza triste: hay aliteración de vibrantes (“tráeme los espectros y la ruina / los agrios cerros”), obvia adjetivación (*sueños inconclusos, ojos insomnes, amorosas caricias, besos remotos, infinito abierto...*) y escasas imágenes (*el zumo total de mi palabra*).

306 A. Pardo. *El cauce de la noche*. Valladolid, Sever-Cuesta, 1955. En adelante **ECN**.

El **léxico** desciende a una tonalidad gris, de tensión y pesimismo: *angustia, noche, aliento, mordedura, sangre, lobos, espectros, loco...*

Es frecuente detectar el eco de José Luis Hidalgo: “Así me iré afirmando”. “Bajo la negra noche soy un inmenso SI. / [...] / Yo llevo aquí la vida. / [...] / ¿No la sentís? / Es la savia del mundo que pasa por mi cuerpo, / la corriente que gira, cegor inagotable, / voz de retorno eterno por un mismo camino.” Citado en V. García de la Concha: *Poesía española de posguerra*, cit. p. 477.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Te digo que me pierdo, que desciendo, / que me hundo poco a poco en esta arena. / He roto un eslabón de mi cadena. / Sobre el páramo voy loco, riendo. (ECN, p. 28)

Nuestro autor inicia entonces la búsqueda de *rasgos diferenciadores* de estilo con la elipsis de preposiciones en sintagma nominal en “Los asesinos”. Ejemplos como “Huía yo los tristes asesinos” o “Venía huyendo criminales manos” anuncian una sintaxis tensionada y un insólito *estilo nominal*. Es una poesía confusa y de ritmo entrecortado, de la que años después renegará por su falta de autenticidad.³⁰⁷

Estos versos de juventud testimonian la ardua tarea del creador, pues se siente a disgusto en la temática existencialista de la década de los cincuenta. Como si atendiera a las palabras de Marina Tsvaetaieva, el poeta precisa de su soledad,³⁰⁸ y conjetura ideas que no puede expresar con voz propia. Ajeno – aunque no desconocedor de sus contemporáneos– no se reconoce en el perfil poético de los de su época.³⁰⁹ El poema final de *El cauce de la noche* confiesa ese círculo vicioso del anhelo:

A veces me pregunto qué busco todavía,
a veces, si yo he sido cualquier hombre que pasa,
si la lluvia que cae me mojó en otro sitio, [...]
si hay todavía algo donde mi sed no alcanza.

Y todo porque sé que no sé dónde habito [...]
porque puedo nacer y morir y ser nada,
porque duele ser muchos en una sola vida
y reír con los labios y llorar con el alma.(ECN, p. 60)

307 “ruina versos malditos / mieses verso olvidado / os niego el nombre mío / os repudio en entero, / queja antigua Ruán verdad de antaño”. (SC, p. 38). Intratextualidad alusiva al tono quejoso de sus versos de la década de los cincuenta frente a la fortaleza del tono del libro de 1961.

308 “No se trata de acompañar por la ruta sino de crear juntos en la soledad. Y cuando de mejor manera sirve el poeta a su tiempo es cuando le permite hablar a través de su voz, [...] cuando se olvida completamente de él (cuando se olvidan completamente de él).” M. Tsvaetaieva: *El poeta y el tiempo*, cit., p. 71.

309 “La contemporaneidad es por sí misma una selección. Lo verdaderamente contemporáneo es aquello que en el tiempo es eterno, y en consecuencia, además de ser testimonio de un tiempo determinado, es siempre oportuno, contemporáneo de todo. ¿Quién de nosotros resultará ser nuestro contemporáneo? Algo que puede ser constatado sólo por el futuro y cierto sólo en el pasado. Los contemporáneos son siempre una minoría.” *Ibidem*, p. 72.

4.A.3 *Rebeldía*. 1957. (3)

Rebeldía llega con el nacimiento del primer hijo y en la estabilidad familiar. La temática habla de su circunstancia: la poética, cierta inquietud religiosa, la identidad y los paisajes de Castilla y de Provenza donde reside.³¹⁰ En sintonía con el libro anterior el poeta emplea parecido léxico con predominio del verbo sobre el adjetivo (*vigilar, desgarrar, enterrar, morir, llamar, clamar*) y el monólogo existencialista evidencia el discurso propio de la época:

Pregunto: ¿Con quién hablo? Qué hago yo aquí traído,
sobre esta arena sola, sobre esta sola roca?
¿A quién estoy hablando? ¿Para quién he venido?
¿Quién me pone estas agrias palabras en la boca? [...]
Alguien pone este viento sobre mi frente. Clamo,
llamo, voy entre ramas, llamo a los astros, pido.
Hay alguien que vigila. No, no es la Nada. Llamo.
Hace siglos que llama mi voz desde el olvido. (*Reb*, p. 11)

Aparece la derivación y el paralelismo en sonetos de recia esticomitia y frecuentes políptotos:

Cierto. Apretaba diente contra diente. / Quise herir a mordiscos la certeza. /
Ciertos los montes, cierta la tristeza. / Yo cierto y vivo, dura y hoscamente. /
[...] // La sangre cierta, cierto el duro paso. / Ciertos el aire, la llanura, el
monte. / Cierta la vida con su mordedura. (*Reb*, p. 4)

En el paisaje busca la comunión ensalzada por los clásicos, y en los versos se advierte la huella de Antonio Machado:

He salido al otoño. ¡Hermosa tierra / cubierta de oro viejo, de hojas muertas!
/ Algo que es mío sobre el campo yerra. / ¡Las tierras otoñales, tan
desiertas! (*Reb*, p. 39)

Muchos sonetos tienen un ritmo entrecortado; cada estrofa se quiebra en dos o tres rígidas pausas versales. El uso abundante de pausas se convierte en constante *estilema*, y la lectura corre el riesgo de hacerse monótona al no desarrollarse la idea con amplitud. Asimismo esa esticomitia refuerza el ritmo cerrado y contundente de cada verso, y transmite reciedumbre. La rebeldía no se

310 A. Pardo: *Rebeldía*. Valladolid, Sever-Cuesta, 1957. En adelante, *Reb*.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

relaciona con aspectos de poesía social de autores coetáneos, y en consecuencia no se aprecia en la temática: es más bien la confusión existencial del diálogo del hombre consigo mismo, reflejada en el léxico de la década: *fuego, quemadura, mordedura*... En el poema "Final", ciertos conjuntos de serventesios trasladan la turbación personal que habla de "despojos" y "hombre muerto", como alusión a un cambio de estilo. Sus tanteos de conformar una escritura singular se anuncian en el verso que cierra el poemario "brillan extrañamente las estrellas...", por lo que creemos que algunos poemas de *Soberanía carnal* nacieron ya a finales de los cincuenta.

Aquí corto mis huellas. Me desnudo
para entrar en el reino prometido.
Yo desgarré lo que llevaba dentro.

Murió la sed. Todo está ya cumplido. / [...]
Despeño un hombre al precipicio eterno.
Llego como recién creado, puro. [...]

Aquí corto mis huellas y mis pasos.

Que la corriente arrastre estos despojos.
Vibra en el aire ya la primavera.
Yo ya no soy. Estrangulé la angustia.

Brillan extrañamente las estrellas...(Reb, p. 52)

A pesar del escaso afecto del autor por estos tres primeros libros, nos interesan porque justifican su aprendizaje versificador y cierta sintonía con el marco existencial de las décadas de posguerra. Manuel Alonso Alcalde escribió entonces un artículo en el que elogiaba los rasgos expresivos de *Rebeldía* y una elaboración muy entrañada en su personalidad.³¹¹

Detrás de las montañas hay la espuma,
el mar azul sobre la costa de oro,
un horizonte vago de aire y bruma,
y algo que es mío sobre el mar sonoro.

Algo que es el ciprés y que es la tierra,
algo que es mar y que es ocaso hermoso,
algo de mí que eternamente yerra
sobre un eterno otoño prodigioso. (Reb., p. 41)

4.A.4 *Soberanía carnal*. 1961. (4)

Llegamos ahora a la primera cima de la poesía de Arcadio Pardo con la edición de un libro de gran originalidad y sorprendente fuerza expresiva, tan

311 "Una poesía que en ningún momento se desmiente a sí misma, enmarcada siempre en las características que la definen: sobriedad expresiva, densidad, transcendencia." M. Alonso Alcalde: "Arcadio o la densidad poética". *El Norte de Castilla*. 24.11.1957.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

insólito como elocuente. Es una cumbre en la etapa *expresionista* del autor por su rotunda retórica, consecuencia de quien ha encontrado un tesoro.³¹²

4.A.4.1 La sensualidad masculina

El libro publicado en “La Isla de los Ratones”,³¹³ se inicia con un contundente poema que deja atrás al yo desorientado: “Años enteros he callado el luto. // Verso herido de entonces / verbo de entonces luto”. (SC, p. 58). En el momento del poderío físico, el libro refleja literariamente idéntica vivencia. El hombre de treinta y dos años (repite este dato varias veces) se siente dueño de su realidad: por un lado, su construcción familiar (amor, nuevo país, paisajes), y por otro, el contrapunto melancólico del poeta extramuros (la elegía al amigo fallecido, los retratos del padre y la madre, la nostalgia de España y Castilla en la lejanía). Ambos aspectos aportan garra a una temática que el poeta ya no siente como vana. Es libro testimonial que canta la madurez carnal con sensualidad no exenta de sorpresas lingüísticas.³¹⁴ Bastantes años después, los críticos hablarán de poesía prodigiosa por la fuerza de las estructuras nominales. Hay erotismo en el vigor juvenil y predomina la exaltación del yo, con la reiteración

312 “En el *Ión*, Platón había señalado que los poetas no poseen un saber especializado: “no es en virtud de una *téchne* por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos” (*Ión* 533e) [...] el poeta es –dice Platón textualmente– “un intérprete de los dioses” (*Ión* 534e). Sin embargo, el impulso racionalizador del siglo V hizo cada vez más difícil que la voz poética mantuviera su función sacral y hierofántica: el poeta se siente libre y no quiere que su palabra se limite a interpretar lo ya dicho por el dios. Lejos de admitir restricciones, la palabra *poiética* se repliega sobre sí misma para advertir con asombro su poder y fuerza.” Introducción de Salvador Mas a Platón: *La República*, (ed. Rosa M^a Mariño, Salvador Mas y Fernando García). Madrid, Akal, 2008, p. 26.

Arcadio Pardo inaugura su destino poético en *Soberanía carnal*.

313 Colección de poesía aneja a la revista santanderina homónima nacida en 1946 con la colaboración de Vicente Aleixandre, y desaparecida en 1955 tras 26 números. Su director, Manuel Arce, abre una segunda etapa en 1961, y allí edita Arcadio Pardo el nuevo poemario. Años después, Claude Couffon escribirá sobre “la librairie de Manuel Arce qui nous publiait, quand je découvrais cette région avec d’autres poètes: Celaya, Blas de Otero, Maruri” (Carta al autor, 16.10.91).

314 “Este ritmo entrecortado y brusco –tan poco frecuente en los poetas castellanos– culmina en un libro extraordinario y único: *Soberanía carnal*. Único en su autor, porque en él llega a su cima esa primera línea expresiva de voz potente y angustia misteriosa; y único en la poesía española actual, porque Arcadio Pardo crea aquí –y desechará después– una sintaxis extraña de sustantivos yuxtapuestos que acumulan sintácticamente sus significados.” I. Paraíso: “El blancor de las nieves trashumantes. La poesía de Arcadio Pardo”, cit., p. 17.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

sonora y la vehemencia hacia el canto patrio, marital o familiar. Hay hipérbole e hipérbaton, y un ritmo anafórico variado y gradual, envolvente y dinámico. Expresiones como “vedme animal [...] / y husmeando...”; “cuerpo salud de posesión hermosa / cuerpo tendido en posesión radiante”,... refrendan la recia fortaleza. Tras la lectura de la primera riada versal, no hay duda alguna del insólito ritmo inaugurado:

Vedme animal corriendo la llanura
y husmeando al relente el poderío,
toro bisonte nervio,
greña caballo brío, [...]
valles como los besos sorprendidos,
llanos como los torsos derribados,
pecho derribador mío fecundo,
muslos generadores míos grandes, [...]
desatado hacia el sol del poderío,
embriagado en las bocas más dormidas,
cuerpo salud de posesión hermosa,
cuerpo tendido en posesión radiante
sobre la hembra jadeo del estío. //

Carnal soberanía es mi dominio.
Yo me afirmo en la tierra.
Me vivifico.
Crezco.
Mejor es que lo diga desde ahora:
No me busquéis entre los muertos. Hablo, [...]
Estoy hablando por primera vez.
Resurjo entero ahora,
con el amanecer mayo verdoso,
en los años robustos de la carne,
responsable yo mismo hasta las uñas,
con mi palabra pedernal entera. (SC, p. 21)

4.A.4.2 El vigor de un lenguaje expresionista

El libro insta a escuchar su renovada voz. La hispanista Marie Chevallier advierte: “Que sepa el lector que aquí no hay juegos ni complacencias ni compromiso ostentado, pero sí entereza.”³¹⁵ Hay conciencia de inaugurar un estilo *sui generis* de expresión concentrada y pasional. Desde entonces la poesía será para él *testimonio de su acontecer vital y mental*, y nunca testimonial de una época o ambiente intelectual determinado.³¹⁶ Idea de Carlos Bousoño, quien

315 M. Chevallier: “La poesía de Arcadio Pardo”. *Ache* nº 4, cit., p. 27.

316 “Los poetas testimoniales son aquellos que testimonian su tiempo desde el *yo* o desde el *nosotros*, y [por ejemplo] Hierro quiere que sus versos sean «un testimonio, un diario, una suma de instantes vividos con intensidad», una poesía que él llamará “del momento” como opuesta a otra “del recuerdo.” M. Mantero: *Poetas españoles de posguerra*, cit., p.153. (Cfr. J. Hierro: *Prólogo a Poesías completas*. Madrid, Giner, 1962, pp. 11-12).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

afirma que nunca pudo creer que el arte deba proponerse fines pragmáticos.³¹⁷

El libro transparenta la madurez física con el símil de la orografía pirenaica:

“venid y vez peñascos los costados, / tocad los hombros rocas de las
cumbres, / hoy traspaso las cimas / inmortales...” (SC, p. 38)

Soberanía carnal es un libro inusitado, en el que formalmente destaca la prevalencia de rima dispersa, los modelos clásicos y la apertura al verso libre con rupturas sintácticas atrevidas, sorprendentes ante los jirones de verso. La segunda lectura atrae por el inaudito “verbo inaugurado”. En medio de la inclusión de metáforas personificadoras y animalizadoras, estos poemas labran *retratos* y una *geografía* agreste que emerge con fuerza miguelangelesca:

Qué sofoco la frente enardecida [...]	Pirineo imponente poseyendo
selva de Ordesa del estío claro,	boca abajo la tierra revolcada [...]
todavía los brazos robustísimos,	Vedme por Entremont. Busco tomillo,
todavía peludo el torso de hombre,	uva del sur, olivas soleadas,
varón bisonte cuaternario entero,	mediterráneas frutas espumosas,
con mi hijo de la mano roca arriba,	y el cielo duro como piedra, duro. (SC, p. 43)

El proyecto lingüístico tiene objetivo cultista (“En este libro os traigo el viento grande”, “Ya no podrán conmigo, / verbo rabia de viento poderío / hoy traspaso / las cimas / inmortales”), cuyo instinto verbal liberado se identifica con el hombre prehistórico:

Esta mano que escribe es zarpa abierta.	y hembra me pide el vientre que posea.
Lomo animal la espalda me negrea,	y en el muslo me corre como un río [...]
cuaternario montaña y rabia fría [...]	deseo de hembra y babear de perros. //
olfateando el muslo mayo duro. [...]	Vedme animal corriendo la llanura. (SC, p. 20)

En el ritmo arrollador, entrecortado y brusco, la desinhibición sexual se potencia por la **acumulación de léxico** desmesurado (*zarpa, lomo animal, negrear, celo macho, hembra espumosa, babear, acecho, presa, olfatear, desnudar, poseer*). Con orgullo, él siente su escritura como logro: “No podréis arrancarme este dominio. / Yo me inauguro soberano”. ¿Cuál ha sido el germen de este estilo tan diferente en la literatura española? Probablemente nace del

317 “[...] aspirando a cambiar el mundo nada menos, como literalmente decían, una y otra vez, los poetas sociales coetáneos míos.” C. Bousoño: “Ensayo de autocrítica”, preámbulo a *Antología poética* (1976). (Cfr. M. Mantero: *Poetas españoles de posguerra*, cit., p. 30).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

autodidactismo intenso de quien se vuelca emocional y *radicalmente* en el **hispanismo** por su magisterio en el exterior: “Me has vendido un Machado un junio hermoso. / Me has vendido un Guillén de brillo y verso”. Es el efecto de quien ha asumido su propio devenir en el tiempo y el espacio con madurez. Por ello desaparece el lamento y renace la fuerza interior: una voz “yoísta”, vigorosa en su originalidad. En consecuencia, los poemas ensalzan la naciente amplitud de su mundo:

Como en Whitman o en Quevedo, el yo aparece dominador, sintético, orgulloso, míticamente identificado con elementos de grandiosidad natural.³¹⁸

4.A.4.3 El recorrido emocional

El vaivén argumental es un *continuum* y el ritmo imperioso de la mayoría de los poemas se remansa en la melodía atenuada de otros (poemas 6, 7 10, 11 y 17). Todo el volumen es un entrelazado con tres focos mentales: *paisaje* (Castilla y Pirineos), *país* (padres, antepasados, riqueza artística) y *autobiografía* (madurez física, erotismo, amistad, escritura). Señala Isabel Paraíso cómo este libro es una indagación vitalista plena, que se proyecta en el paisaje y en su tiempo para llegar a la catarsis personal.³¹⁹

318 I. Paraíso: “El blancor de las nieves trashumantes. La poesía de Arcadio Pardo”, cit., p. 18.

319 “*Soberanía carnal* es una indagación vitalista del poeta sobre sí mismo: búsqueda de su presente (¿Qué soy?) y de su pasado (¿De dónde vengo?). Una memoria de su infancia –familia, lugares vividos [...] – para iluminar un presente ambiguo: un presente donde el poeta se contempla como “ruina” [...]. Pero al mismo tiempo se sabe lleno de vida, en la plenitud de su sexo y de su impulso, fuerte, con 32 años –este dato reaparece intermitentemente a lo largo del poemario– y su reflexión apasionada se centra una y otra vez en el yo: su biografía, su erotismo, sus dolores, sus paisajes, no la estética fría de la Obra. [...] Esta angustia del yo problemático produce así un libro rebelde, poderoso, yoísta, erótico, vanguardista, extrañamente castellano y originalísimo.” *Ibidem*, p. 19.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Mejor es que lo diga desde ahora: //	Me sabéis treinta y dos años enteros.
Habitante extramuros,	Me sabéis extramuros poderoso.
poeta del silencio boca adentro,	Padre me conocéis y hombre maduro.
he aprendido a quedarme en las orillas,	Hijo de padre me sabéis caído. // [...]
a mirar las montañas de hombre a hombre,	hablo hijo de la mano lejanía, [...]
escuchándome solo en los adentros	mano pezuña y verbo
la ola gigante de la eternidad. // [...]	inaugurado,
	venid y ved peñascos los costados,
Y mi padre camino de la muerte,	tocad los hombros rocas de las cumbres, [...]
mi madre ya con ojos lejanísimos	Ya no podrán conmigo,
y yo mismo apurándome la vida. //	verbo rabia de viento poderío
No me busquéis entre los muertos. [...]	hoy traspaso
No me busquéis entre los muertos.	las cimas
No estaré entre los muertos. (SC, p. 21)	inmortales. (SC, p. 58)

4.A.4.3.1 El paisaje: Castilla y los Pirineos

Castilla, como escenario, refleja la orografía de Valladolid, recorridos de infancia, lugares revisitados en agosto... Hay *hipérbole* en la descripción de áridos cerros y en el amor pasión a España, con toponimia tan eufónica en la enumeración y en el uso de verbos radicales:

Pero luego,	Te he jadeado de bisontes negros.
pinas de Antequera,	Te he ascendido arañado Pirineo.
chopos de hacia Simancas, los jilgueros	Te he nadado tus aguas río Duero.
cantando con los cerros lejanísimos,	Te he amamantado encinas meseteño.
y Pico Aguja y cornamentas duras [...]	Te he chupado la luz agosto Toro,
España amor llanura claro Duero,	Lora, Torozos, Sos.
muralla derruida hermoso Duero (SC, p. 56)	Los cerros. (SC, p. 57)

El Pico Aguja no deja de ser el seco cerro donde recogía yeso, cuarzo... para la colección escolar de minerales; es la infancia sentimentalmente evocada, que –magnificada– adquiere brillo épico, en una época difícil de posguerra, aunque los niños lo vivieran de forma menos triste. El paisaje como *símbolo restaurador de vida* es motor del ritmo lingüístico: parece que resurge la fortaleza hernandiana ante la naturaleza. Cuenta Arcadio Pardo cómo en Fernando González alguna vez aparece una nota cercana a la mentalidad del 98: la

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

inmovilidad de la tierra, caída como en un letargo definitivo.”³²⁰ Aquí se enaltece el Pico Aguja con la hipérbole, la antítesis y el ritmo paralelístico *in crescendo*.

Pico Aguja. //	el más humilde de mi valle,
No podría decir el color de tu aspereza.	el más lejano de la cuenca,
No podría decir el sabor de tu yeso.	el más pobre,
No podría escalarte como entonces,	el más perdido,
cerro desnudo,	lunar monte en la orilla de la muerte. //
cerro padre,	Después de tanta niebla vuelvo a ti.
cerro ancestral, [...]	Callo la boca que me habla.
cerro toro en los años maternos	Apago el motor que me conduce. [...]
de aterradores bombardeos. [...]	Descubro el pecho.
He ido a buscar más luz. [...]	Respiro hondo.
Te hice andino soberbio.	Avanzo solo,
Te hice pujante cumbre,	carretera de Soria como entonces,
cerro del sol,	llano de San Isidro seco y grande,
otero padre, [...]	aguas de Duero cruzo y te diviso,
monte carcoma,	Pico Aguja en la infancia formidable,
estéril cal, [...]	pobre cerro en mi sangre levantado, [...]
yeso caído,	Pico Aguja barrunto de la muerte,
cerro cal de mis años del terror,	hoy tiemblo de fervor ante tu rostro. (SC, p. 26)

Sirvan estos versos para reconocer la *confesión vital*.³²¹ Éste es un ejemplo notable de ese expresionismo de su primera época,³²² reflejado también

320 A. Pardo: “Los años de Fernando González en Valladolid. La inmersión castellana en su poesía”, cit., p. 652.

321 Hay una mezcla de recuerdos gratos y tristes: la guerra, la adolescencia, el descubrimiento del verde paisaje francés, la llegada de la madurez, la luminosidad del paisaje castellano, la pobre realidad de otero calizo.

322 **Poema 4:** La silva libre de base impar con rimas en asonancia se sustenta en riadas heterométricas y tono cambiante. El paralelismo rítmico en estructuras bimembres o trimembres marca el paso seguro del avance emocional: “el más humilde de mi valle / el más lejano de la cuenca” (U-U-UUU-U); “Pico Aguja en la infancia formidable / pobre cerro en mi sangre levantado, / carne mía en la tierra más terrible” (-U-UU-UUU-U), reforzado por el *isocolon* continuo “te hice andino soberbio / te hice pujante cumbre”, pero no hay monotonía pues los *epítetos* suelen alternarse: adjetivo + nombre (“estéril cal, / amorfo cuarzo”) o nombre + participio (“yeso caído”). La *anáfora* (“Te he infamado. / Te he negado. / Te he renegado”); la *antítesis* (“otero padre, / monte carcoma”) o el *quiasmo* (“lejanía azulada, / soberbia desnudez”) y la *sinestesia* (“duro blancor de ceguera hermosa, / luz calcinada de los ojos míos”) favorecen el paradójico paisaje, cual belleza luminosa del árido cerro. Sobre la *hipérbole*: “te hice andino soberbio. / Te hice pujante cumbre, / cerro del sol”, opera el *recuerdo luminoso y solar* que todo lo engrandece: “Veinte años han llovido sobre mi frente deslumbrada.” Y de ahí la *hipálage* que alude tanto a la

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

en los Pirineos, cordillera descrita emocionalmente con imágenes yuxtapuestas, con aliteración y enumeración: *Oroel, Collarada, Tendedera, Valle Zuriza, Siresa, Ordesa...* La abrupta orografía que separa a los dos países simboliza la reciedumbre del poeta, situado ya en el país vecino: “he aprendido a mirar las montañas de hombre a hombre”. Importa la penetración psíquica en el paisaje, cuya luz y horizonte emergen: “Y estoy arriba, en el Somport. Altura: / [...] / la luz de Iberia derramada.”

Roca arriba bermeja y yo la subo. / Hacia el Somport escalo la montaña. / Pirineo central y a pulso de hombre / venzo barrancos y coronó ramas. / Al jabalí le espanta mi dominio. / Le supero al abeto en enramada. / Colmo de rumoreo el precipicio. / Ya gano en altitud la nieve blanca. (SC, p. 29)

4.A.4.3.2 España y sus raíces familiares

La nostalgia de la infancia apunta temores de la guerra del entonces niño de ocho años. Con pudor, incluye en paréntesis una imagen de aquel pasado que le marcó,³²³ y también la visión de la poesía social,³²⁴ pero inmediatamente, el discurso gira hacia la España sentida, con un desvío intensamente sensual y femenino: “Hembra España”. La acumulación de estructuras nominales dobles, triples y cuádruples de ambivalencia semántica (*hembras hambre; amada tierra fuego, oceánica paz paja quemada*) potencian el clímax de la entrega amorosa:

frente infantil “deslumbrada” por la luz como a la emoción “deslumbrada” por el tiempo transcurrido, junto a la adjetivación intensificadora (“cerro *albor* de la tierra, / [...] / *cegadora* belleza, / [...] / luz *calcinada* de los ojos míos, / pétreo horizonte de mi pecho, / fraternal sequedad de mi tristeza / [...] / hoy tiemblo de fervor ante tu rostro.”).

323 **Poema 1:** “(Y he visto ahogados en el río. / Una mujer que un tren arrolla viva, / despedazada toda en los raíles, / a unos pasos del niño que yo era, / una mañana de mis nueve años.)” (SC, p. 19) Alusión a las guerras que forman parte de su experiencia vital: la infancia en la Guerra Civil española y la juventud en Rouen, tras la Segunda Guerra mundial. (“Yo he visto los muros de Fréjus caídos”).

324 “Esta preocupación de España fue uno de los arcos torales de la literatura del 98. Concebida como pueblo en agónica busca de sí mismo, vino a considerarse, en lo social, como el ejemplo colectivo de lo que en lo individual es el sentimiento trágico de la vida. Esta visión de la tierra española, tierra sideral que se devora eternamente las entrañas, en perpetuo descontento consigo misma, y que alcanzó las pinceladas más eficientes en la obra de Unamuno, es la que paradójicamente reaflore en los poetas jóvenes de la posguerra, y entre ellos en Otero.” E. Alarcos Llorach: *La poesía de Blas de Otero*, cit., p. 44.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

(España debatida, descarnada,
desgarrada, arrancada, llanto, trueno,
puño cerrado, callejón cerrado,
niños desnudos, violados pechos,
hembras hambre y varones descarnados
dichos así a los cuatro vientos.)

España amor llanura claro Duero,
muralla derruida hermoso Duero, [...]
Hembra España pedida, babeada, [...]
carnal amante, amada tierra fuego,
oceánica paz paja quemada,
morada estirpe pedernal, te quiero. (SC, p. 56)³²⁵

Los padres y los antepasados son épicamente descritos, y confirman una sentimentalidad familiar bien arraigada, excelsa en el retrato del padre:

Padre de pana y de sudor vestido. / Padre pecho velludo y de alta estirpe. /
Padre frente terrón de los barbechos. / [...] Padre humildad hasta en el pan
moreno / [...] / padre hoy pobreza arruga, padre mío, / lejano ya en espera
de la muerte. (SC, p. 23)

La maldición se cierne sobre el muro / de adobe, sobre el techo que cobija /
cuatro hermanos de piedra el pecho puro / y una madre esperanza y una
hija. (SC, p. 24)

Ahora / abro un libro pasión, una hoja densa: / pobladores de Amaya siglo
doce, / caravanas de pechos desde el norte / con las hembras al lado
descendiendo / montaña abajo, cordillera cántabra, / a las secas riberas del
Arlanza... (SC, p. 43)

La riqueza artística se exalta con un retórica que arraiga su pensamiento nostálgico a la dicción; emplea la enumeración toponímica,³²⁶ y pese al abandono del panorama rural, predomina el valor de la sencillez y de la escondida belleza intemporal: vemos cómo el poeta descubre la vida de un hombre tallado en piedra que duerme en las arcadas del pórtico de la iglesia de Sto. Domingo en Soria.

325 SC, p. 56. Hay alarde del **término hembra** en casi todos los poemas (*hembra España, hembras sometidas, hembra pechos, hembra gozada, varón para la hembra, la de la hembra preñada, deseo de hembra, sobre la hembra...*) junto a la paronomasia (*hembras hambre*). Esta reiteración fonético-semántica intensifica una femineidad carnal proclamada como altavoz aliterativo en todo el poemario, voz que será más equilibrada años después, como “mano amor en la mano compañera.”

326 **Poema 9**: “He cantado la ruina de los muros. / [...] / Montearagón en ruina, / Frómista silencioso, / la torre de Olmos ancestral almenas / caídas, / Carrión, / Arlanza al viento nervio al aire / románicas columnas de mi tierra / derribadas.” (SC, p. 37).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Debajo de esta arcada duerme quieto.
Yacía piedra gris de Soria hermosa.
Hombre del siglo XII duerme, prieto.
Duerme en la piedra pórtico: reposa.

Duerme negruzco al cierzo amado frío
en piedra blanca el sueño negro y hondo.
Duerme un tiempo riada, tiempo río,
tiempo caverna pedernal, sin fondo.

Lecho piedra Moncayo, lecho caja
de muerto, diminuto y boca arriba,
oscuro pedernal lecho mortaja,
piedra soriana muerta -¡piedra viva!-. (SC, p. 35)

La idea de la *intemporalidad transferida al sueño* aparece por primera vez, siendo la *piedra* el símbolo que contiene el tiempo: la imagen de la intemporalidad es *caverna pedernal, sin fondo*.

Mi madre niña y tú piedra durmiente.	la mano toca y tiembla y miro mudo [...]
Y antes, piedra que duerme. Y antes. Y antes. //	Y te arropo y cobijo de miradas
y piedra tú dormida, dormitando	al sol de agosto páramo amarillo,
la noche piedra arcada de herradura.	frío pecho carnal, venas heladas,
No, no te llevo. Arribo tarde y sola	dormido en el relente del tomillo... (SC, p. 36)

La observación externa pasa a la introspección con la metáfora que aplica una cualidad –*durmiente, dormitando*– a un objeto inanimado e intemporal; la *piedra* es el guardián del valor cósmico.

4.A.4.3.3 La autobiografía

La vida familiar y el amor son los pilares de su joven madurez.³²⁷ La presencia del hijo se canta en un romance en el que la *casa duerme* y la armonía

327 **Los retratos de sus hijos** aparecen en *Soberanía carnal* (del hijo), en *Tentaciones de júbilo y jadeo* (de la hija Elena) y en *En cuanto a desconciertos y zozobras* (de la hija Maí). El amor pasión sólo se exalta en SC, aunque de **la plenitud amorosa** haya poemas aislados en libros posteriores. Es curioso que un hombre reservado como él libere su sexualidad sin pudor en el **poema 12**: “Pienso en tus muslos cálidos y duros. / Quiero tocarlos con mis manos rojas. / Quiero hundir mi cabeza entre tus muslos. / Quiero cogerte de los hombros duros, / derribarte al abrigo de las hayas,

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

familiar sólo se ve alterada ante la repentina visión del paso del tiempo. El ritmo fluido, el paralelo esquema acentual, la inclusión de frases coloquiales y el polisíndeton aportan naturalidad. La rima asonante potencia el vaivén musical, y el devaneo mental se apoya en *coupling* léxico y en *cruces semánticos* como “y lanzo al vuelo colmenas / y enjambres de campanadas”.

Y cuando el tiempo se queda	como buscando vilanos
petrificado, y la casa	perdidos, no sé... La casa
duerme. Y duerme el niño. Y pongo	de repente derribada,
en la pared la mirada. [...]	mi hijo de repente frío,
y cuando voy como en sueños [...]	enterrado, tú enterrada,
como pisando enterrados	y yo sólo en la tiniebla,
y humaredas y riadas;	loco de sol y campanas
y llamo a los vidrios, llamo	oyendo llantos y risas
frente a las puertas cerradas	desde las nubes lejanas... (SC, p. 40)

El erotismo está sustentado en el símil pétreo (*la boca valle grande, los hombros peñas duras*) y las correspondencias de un significante *plurisémico*: “te he besado *animal el cuello duro*” por “te he besado (como) animal” o “el cuello duro (de) animal”. *Valle, peñas, cauce* son correlatos de la topografía femenina:

Te quiero, te amo, te amo, te poseo,	me has sentido animal la boca fiebre
hembra vigor de muslos avideces,	cuerpo todo ocultado por mi cuerpo,
hembra pechos dolidos en mis manos,	cuello besado, cuello más besado,
caderas sometidas en mis manos,	hombros caídos, brazos anudados,
boca abierta chupada largamente,	oleaje melena apetecido,
te he besado animal el cuello duro,	vorágine oleada del deseo,
me has besado la boca valle grande,	vertiginoso cauce poderío,
me has tocado los hombros peñas duras,	sobre ti, contra ti, tenida, habida;
me has recorrido el pecho con las manos,	te quiero, te amo, te amo inextinguible. (SC, p. 48)

/ hembra gozada boca arriba [...] // valle Zuriza contemplado, amado, / selva de Ordesa del estío claro / [...] / con mi hijo de la mano roca arriba / Pirineo imponente poseyendo / boca abajo la tierra revolcada...” Quizás –pensamos– porque en la mezcla del desenfreno amoroso [la frente enardecida por el amor y el sol del verano] subyace el orgullo de la fertilidad y del hogar. ¿Por qué, si no, mezcla la imagen del niño roca arriba en medio del fragor amoroso? Establece *dos imágenes paralelas*: el acto amoroso y la escalada al Pirineo, equiparando vocabulario y emoción: *derribarte al abrigo de las hayas, selva de Ordesa del estío claro, hembra gozada boca arriba, Pirineo imponente poseyendo, boca abajo la tierra revolcada*. El *varón* es el Pirineo, la *hembra* el valle Zuriza o selva de Ordesa... Y el hijo es fugaz imagen dando paternal dimensión al erotismo. Esta varonía fértil está muy afianzada: es el arquetipo del padre en el imaginario de nuestro autor.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Después ya no escribiré más del amor físico,³²⁸ porque la compañera pasa a formar parte del *nos* existencial.³²⁹ La solidez amorosa de la soberanía carnal se fusiona en la asunción del *nos* como *amor eterno*, con la sutileza de versos que parecen emboscados de los clásicos.³³⁰

La amistad se retrata en sus dos facetas: la elegía por la muerte del amigo, y el envés, la rabia ante el falso amigo. El poema expone el desgarramiento sin ambages: si pudo desvelar el amor sin pudor, también lo hará ante la falsa amistad, con hiperbólica y desoladora *imprecación* final:

He descubierto a un hombre.	Le tuve por amigo, [...]
Le he visto amargo babear mi oreo.	Hombre se dice.
Hemos reído juntos calle arriba,	No escribiré su nombre, no lo digo.
calle abajo, bebiendo del buen vino	<i>Que le pudra la muerte en el olvido.</i>
de las bajas tabernas otoñales; [...]	<i>Que se pudra en la noche solitaria.</i> (SC, p. 46)

La elegía destila sentimiento hacia la temprana muerte de “*Domingo, muerto silenciosamente*”, compañero de juventud, maestro y vendedor en la vallisoletana –hoy desaparecida– librería de viejo “*Relieve*”:

328 Este es uno de los escasos poemas dedicados al **amor carnal** en un libro, por lo demás, tan sensual. Juan E. Cirlot explica el **símbolo del amor** según el *Libro de Baruk*: “el mismo acto de amor en lo biológico, expresa ese anhelo de morir en lo anhelado, de disolverse en lo disuelto [...]. La historia entera es obra de amor. Los seres se buscan, se encuentran, se separan, se atormentan; finalmente ante un dolor más agudo, se renuncia.” J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 1997, p. 79. En el frenesí del poema amoroso el anhelo es *inextinguible*.

329 **La esposa** estará presente en muchos versos formando parte del alma común del poeta. Insistimos en esto porque *el yo* siempre incluye a la compañera física e intelectual al lado. Lo veremos en libros posteriores. **Poema 2.17**: “Vamos a Macedonia antes de que llegue / el calor y lo impida. / [...] / Luego Corfú. Estaremos / el tiempo justo de escalar las nubes / percidas. De allí, ya por la costa / corintia, hacia Osios Lukas; // donde sabemos lo que sabemos.” (PAN, p. 77).

La esposa parece incuestionable, siente las mismas emociones del poeta. **Poema 32**: “Este pueblo parece / desierto. Hay un espacio / donde uno descabalgua a un sol amigo / y unas tapias surgidas de la tierra. / Y respiramos con fraternidad / de aire, de sol, de fuego. / [...] / Vamos. / Acercamos la sangre a esa llamada...” (RDO, p. 105).

330 **Poema 8**: “Puede que llegue y no amanezca. [...] / Nosotros nos, sumidos en lo oscuro. [...] / Puede que no amanezca y sea oscura / la claridad. [...] Dime, ¿me amas / también así sin verme y sin asirme? / ¿Será el amor olfatearte junto / a tu vuelo mi vuelo?” (EE, p. 57). Eteridad que nos recuerda a San Juan de la Cruz en *Cántico espiritual*. “¡Apártalos, amado, / que voy de vuelo! // [...] / por el otero asoma, al aire de tu vuelo...”

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Ya no podrán contigo las ventanas / rejas, ni los inviernos bajo cero, / ni los libros vendidos bajo cuerda / ni los días bebidos en silencio; / ni las fuertes columnas de la plaza / te sostendrán las casas y los techos, / ni la sombra altitud de la trastienda / ya no podrán frente a tu pecho. (SC, p. 51)

Situados en el trance desde el inicio, la climatología irrumpe sin transición para reforzar la sensación devastadora: *cierzo de nadie, tierra tres de la tarde del estío*. El realismo sensorial esculpe la reciedumbre del castellano: los montes Torozos son cerros cuasi-estériles donde pastan las ovejas (“Torozos ovejunos tomillares”); el frío invernal es intensamente despiadado cuando sopla el cierzo (“cierzo de nadie, auroras despiadadas”), la casa de adobe y el abrigo raído (“*de maestro*”) dibujan aquellos tiempos indefensos. Los contrastes enmarcan el dolor: el vasto paisaje (“llano de San Isidro grande, tierra tres de la tarde”) choca con el reducido espacio de los muertos (“salud poder, / Domingo cementerio”). La aliteración evoca la severidad (*río, raído, cierra, nutren, tierra, tres, tarde, hombre, rabia, paramero, yo cabrío, Pirineo, fría noticia, muerto*), y la antítesis subraya su genuina personalidad (“parco en la voz y largo en la oleada”).

Hablo [...] / de tus cerros quemados, de tus cerros / [...] / Como de pecho a pecho y de hombre a hombre, / sin palabras vacías y sin gestos, / [...] / desempolvos [...] / me regalas [...] / y te quedas callado como un hombre, / castellano de rabia paramero. (SC, p. 53)

La fuerza expresiva recuerda el sentir tensionado hernandiano, cuya “Elegía a Ramón Sijé” fue inevitable modelo para las generaciones posteriores:

Como animal te has ido de la tierra:
buitres que vi caídos en barbechos,
bueyes del llano derribados fuertes, [...]
sin palabras vacías y sin gestos, [...]
te sacudes las balas y los muertos,
desempolvos papeles entrañables,
me regalas un libro mañanero
y te quedas callado como un hombre,
castellano de rabia paramero.

Entretanto yo subo
cabrío el Pirineo,
muero la aulaga de Oroel y tomo
posesión de la nieve veraniego. //
Mientras los montes me abren sus corolas
vientos te rondan de misterio,
hasta un enero gris de frío y niebla
lejos de ti:

Domingo ha muerto. (SC, p. 52)

“*Porque nací en un valle de Torozos...*” / Porque estás en un llano cementerio. / [...] / Si tienes sed, murmúramela ronco. / Agua te llevaré a la tumba entero. / Un cardo espina te pondré en la tierra, / una brizna tomillo paramero, / [...] / y sin palabras, parco hasta en la muerte, / me iré por los cipreses grandes, negros. (SC, p. 53)

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Soberanía carnal tuvo escaso eco entre sus contemporáneos, salvo comentarios sobre la díscola sintaxis que, por ser innovación arriesgada, no fue apreciada entonces. El autor hubo de admitir el silencio editorial de catorce años. En aquella época, con algún esporádico estudio en París y ninguno en España, Arcadio Pardo confirmó su callada independencia. Sin embargo, tras la reedición (1991) se multiplicaron los juicios favorables.

Para nosotros, su brío expresionista no deja indiferente aunque, en su momento, fue más admirado por los universitarios franceses, probablemente por esa raigambre fonética y feraz de la lengua española en la distancia, y porque las composiciones tienen un ritmo elocuente.³³¹ Con este poemario, Arcadio Pardo superó su dubitación juvenil y gracias al rasgo inédito de su sintaxis, el autor atisbó que su logro radicaba en la garra expresiva, simbolizada en los elementos de la naturaleza. Consecuentemente las metáforas y las imágenes del libro sostienen su brillantez en el paisaje. Así, el pino de Oroel (que por *antítesis* pudiera recordar al olmo machadiano) proyecta la verticalidad³³² del gobierno del hombre hecho a sí mismo, en su tiempo y en su conciencia:

El pino de Oroel, hecho y derecho
para el largo cortar de la garlopa,
alto desde la piedra y el helecho
hasta el viento nevado de la copa;
el pino de la Peña
Oroel que alza al día
su enramada norteña,
pirenaica y sombría,
pino donde me apoyo y cobro aliento
que es viento en Collarada
y es en mi pecho un viento
de resina y nevada;
aragonés de nudos y madera
hasta en el porte altivo,

pino tenaz de savia y de cantera
y de águila y de chivo;
yo que vengo del cerro y del tomillo,
del llano y la chicharra,
del trigal amarillo,
de la soberbia y de la garra;
yo, pino, que me erijo poderoso
del silencio y riqueza,
castellano de rabia y más nudoso
quizá que tu corteza,
a tu sombra olorosa abro cobijo
contra este sol de julio que ahora abruma,
y aquí tendido reino y rijo,
montaña, valle, nube, espuma. (SC, p. 50)

331 Es la idea de la fonación de Paul Zumthor cuando el sonido y el ritmo, en su enunciación, generan una imagen y un saber ("dans l'espace qu'engendre le son, l'image sensoriellement éprouvée s'objective: du rythme naît, et se légitime, un savoir." (P. Zumthor: *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris, 1984, p. 83.) Muchos poemas de *Soberanía carnal*, pero también romances o poemas menos exuberantes, tienen esa entidad musical. (i.e.SC, 1ª Claridad).

332 "El simbolismo derivado de su forma vertical transforma acto seguido ese centro en eje". J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, cit., p. 89.

4.A.5 *Tentaciones de júbilo y jadeo. 1975. (5)*

La siguiente publicación llegó catorce años después, gracias a José M^a Fernández Nieto, quien prologó la edición para “dar a conocer a muchos jóvenes un alto valor desconocido y rescatar de su silencio esa poesía entrañable, cordial, humanísima y exenta de toda contaminación doctrinal o estilística.”³³³ En ese largo silencio, la vibrante expresión se aplaca y la nostalgia conduce a la senda espiritual:

Ahora me surge tu recuerdo, tierra mía, me embriaga tu recuerdo ahora.	Mano de Dios inmensa que sostiene [...] el niño que navega por la luz, [...]
Aquí hay un pino quieto desde siempre, un cerro desde siempre [...]	mi Dios nadando en mis cavernas hondas, braceando en la luz oscuridad (TJJ, p. 13)

4.A.5.1 Nostalgia y autenticidad: poesía *situada*

Como en *Soberanía carnal*, el ejercicio autorreferencial es su júbilo.³³⁴ Con cuarenta años (“colmado de murmullos / maduras las piernas del amor”), la naturaleza pirenaica cuaternaria se torna amable (*montes, manzanilla, brezos, mar, piedras, endrinas, fuentes*) sin renunciar a la sensualidad (*ven al fragor..., ven a mi lecho..., ven a mi pecho..., sarmientos abrazados todavía*). Arcadio Pardo elige el otoño como *leitmotiv*,³³⁵ y el atenuado fragor amoroso (“aromas infinitos, / sarmientos abrazados”) es de *hombre padre octubre*, feliz y nostálgico:

333 TJJ, Prólogo.

334 “Éste es un hombre que hace poesía de su propia experiencia, que saca agua –¡y con qué limpio pudor nos la ofrece!– de su profundo pozo resguardado. Este libro [...] nos ha venido a dar calor a las puertas del invierno, y como hogaza de pan –de un pan campesino que fuera bueno para hacer migas y rebañar– nos alimenta nuestra fe en la poesía que se está escribiendo actualmente.” J. Aranguren: “A. Pardo. *Tentaciones de júbilo y jadeo*”. San Sebastián, *Kurpil*, nº 6, 1975, p. 36.

335 Se presentan **dos otoños**: **a)** el reflexivo del *Ubi sunt* y **b)** el jubiloso otoño verde: “Iba mi amor de manos del otoño”. El *otoño verde* es el recuerdo feliz compartido con la esposa. **Poema 17**: “Iba mi amor de manos del otoño... // ¿Dónde está, dime, aquel bramar septiembre, / aquel verde olear de los pinares, / tú y yo de manos del otoño verde, [...] dos todavía en el otoño verde, [...] árboles sólo en el otoño, / sin hijos todavía de la mano, / sin terror de morir en la mirada, [...] tú y yo de manos del otoño verde. // ¿Qué ha sido, dime, del otoño verde?” (TJJ, p. 27)

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Mañana otoño de domingo claro, frío de octubre aliento del otoño, hojas de otoño sol fosilizado, [...] frente al cobre hojarasca de este día, frente a cuarenta años de camino, [...] con el tiempo que lava ya mi pelo, con el tiempo que enreda ya mis zarzas, [...] treinta de octubre de este otoño de oro de mis tierras trugal de Pozaldez.	Estoy en suma sobre el mar. Navego sobre los días padre octubre,[...] Escribo estas palabras, las arropo [...] pobre hombre solo frente a la ventana, viajero sin maletas, carpintero sin la larga garlopa del esfuerzo, [...] en el confuso júbilo de octubre, apagando unas tristes, sosegadas, calladas ganas de llorar. (TJJ, p. 7)
---	---

Tanto los temas como la expresión destilan equilibrio: la plenitud familiar entretejida en España (*Zaratán, Jaca, Collarada*) y en Francia (*Voves, Beauce, Estrasburgo, Moissac*), y el amor son los pilares –tronco y tallos– del hogar. Hay un sólido y feliz asentamiento, a modo de poesía “situada”³³⁶ reflejada en la luz, en la niña Elena, en la familia, y sólo ensombrecida por el presentimiento de la muerte:

Tallos de trigo que te llevas, hija, / en tu reír de brazos quebradizos, / en el claro horizonte de tus ojos, / [...] / tallos de trigo de tus manantiales, / espigas de tus años diminutos, / hontanar de tu risa cegadora, / no me faltéis jamás, claras espigas, / luz Zaratán, empápame por siempre, / [...] / no me falte tu hermosa lejanía / ni tu correr sonoro en el camino. (TJJ, p. 9)³³⁷

Parroquia de mi valle Sèvres sexto / [...] / hijos conmigo compañera. / Misa a las once y soy *nosotros* claro / rumor amor marea, / tallos crecidos troncos silenciosos / [...] / gozosos luego al breve mediodía, / mano en la mano sobre las aceras. (TJJ, p. 25)

tanto páramo abierto a la mirada, / tanto afanar, ¿en qué zanjas caídos / encontraréis la noche sin regreso? (TJJ, p. 23)

336 José Luis Cano explica cómo Vicente Aleixandre señala que “el tema esencial de la poesía de nuestros días es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica: el cántico del hombre situado, es decir, en cuanto localizado en un tiempo que es irreversible y en un espacio, en una sociedad determinada.” *Lírica española de hoy*, ed. de José Luis Cano, Madrid. Cátedra, 1978, p.10. Más adelante, la poesía arcadiana evitará esta idea de “poesía situada”.

337 **Poema 2** “Elena niña en Zaratán, con espigas de trigo”: la imagen predominante es la niña con las espigas, sin embargo el eje del poema es el **trigo** de Castilla en agosto, luminosidad emanante que *alimenta* al poeta en invierno. Insistirá en esta imagen en libros posteriores: “*trillame* el grano en tu hontanar de júbilo, / ofrécame tu *harina* cosechera, / dame a morder tus *panes* olorosos, / para cuando las eras se me agoten [...] / no me falte tu hermosa lejanía / ni tu correr sonoro en el camino.” (TJJ, p. 9). La cursiva es nuestra.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Hay ecos intertextuales de clasicismo con el eco de San Juan de la Cruz, que se incorporará al texto por alteración del orden de los elementos lingüísticos:³³⁸

Estando solo en casa anochecido [...]	ya iracundo de prisa anticipada, [...]
escuchando impaciente una sonata, [...]	que llegue pronto el jueves, [...]
esperando una carta, corrigiendo	al tren de la mañana que me lleve
la ancianidad de los adolescentes, [...]	al griterío gozo de mis hijos. (TJJ, p. 22)

4.A.5.2 En busca de la contención expresiva

Además de la intensa melancolía,³³⁹ se advierte esa contención propia de la madurez plena. Algún crítico hablará de “poesía masculina”.³⁴⁰

Ya cierro las maletas, cierro el alma,	entre las manos de mi padre anciano,
los ojos tiritados de vacío,	entre los brazos madre brisa madre, [...]
las manos tiritadas del invierno, [...]	sobre la mar materna del regazo, [...]
me cierro con cerrojo y con cadena, [...]	por extramuros de París tosiendo,
entorno puertas, cierro,	todo cerrado y pobre hombre a tumbos
me cierro puertas con cerrojo frío, [...]	sobre las piedras de la eternidad. (TJJ, p.10)

El eco manriqueño regresa con la inclusión de giros del poeta palentino entre los propios:³⁴¹

338 Vemos la alteración en: *anochecido / noche oscura*, y en *estando sólo en casa / estando ya mi casa*. (“En una *noche oscura*, / [...] salí sin ser notada / *estando ya mi casa sosegada*.” (San Juan de la Cruz: “La noche oscura”).

“En la incorporación al texto poético pueden sufrir, [...] distintas alteraciones, cuya función no es otra que el análisis de sus elementos, la desautomatización de su significado semántico propio. Las modificaciones se dan también por permutación, trueque o alteración de los elementos lingüísticos, por supresión u omisión, por sustitución o por ampliación de elementos lingüísticos nuevos.” J. E. Martínez, *La intertextualidad*, cit., p. 174.

339 **Poema 7**: “Qué tendré que decir para que pueda / decir Portillo y cesen las abejas / de zumbar y silencie el rumoreo, / y que goteen lágrimas de niño / sobre este pecho ya a las lluvias hecho / [...] / Qué tengo di, qué tengo en este julio, / campanario abatido de campanas, / [...] orando en baluceos mis riadas, / llorando el luto de mi poderío / [...] niño sin paz, ala sin pluma, pluma / [...] qué tengo, di, este julio de pinares, / para siempre decir mamá, mamá...” (TJJ, p. 16).

340 J. Aranguren: “Poesía / A. Pardo. *Tentaciones de júbilo y jadeo*”. *Kurpil*, cit., p. 23.

341 TJJ, p. 14. Detectamos nuevamente la voz manriqueña en el **poema 17**: “¿Dónde está, dime, aquel bramar septiembre, / aquel verde olear de los pinares, / tú y yo de manos del otoño verde, / dónde están, di, los pasos apagados, / dónde está aquel otoño?” (TJJ, p. 27).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Ya está el otoño envenenando el viento / de nuevo, revolviendo las colinas /
[...]/ cavando el cauce que va al mar, / llevándome a la mar que es el morir,
/ mis otoños de júbilo, ¿qué se hizo / de nuestros días de pinas verdes? /
los montes del verano, ¿qué se hicieron?, / ¿qué se hizo la hojarasca
todavía / rumoreada ayer de mis caminos? (TJJ, p. 23)

Y el *Tiempo* en proyección transversal sigue impregnando el mundo exterior, pautado rítmicamente por la musicalidad de heptasílabos y endecasílabos blancos. Así la “Catedral de Jaca”³⁴² y el “Pórtico de Moissac”, son recorridos sensorial e intelectivamente con la fantasía del tiempo inmutable, que es la ensoñación paradójica de la escultura inerte (realidad) que parece ver (irrealidad).

Moissac, [...]	Os amo, os quiero
Me he acercado a la piedra,	rostros inmutables, [...]
a la fría mirada de la muerte. [...]	hacedme hueco en el dintel,
la mirada no ve y está mirando.	tenga sitio en el tímpano, [...]
Hace quinientos años no veían,	piedra tallada de Moissac me escuche,
Hace mil años no veían, [...]	pedernales los ojos para siempre, [...]
piedra son por los siglos de los siglos.	manos apaciguadas en la piedra,
Ojos piedra los siglos de los siglos.	ya para siempre pórtico Moissac. (TJJ, p. 29) ³⁴³

El planteamiento formal de este libro es reductor respecto al anterior: abrevia el número de versos, hay condensación en un cuerpo estrófico y metro básicamente impar. Permanece la esticomitía algo más relajada:

Hierba del valle hierba hierbabuena, / cabellera de quién y qué perfume,
de qué mano semilla sembradora (TJJ, p. 31)

A pesar del lapso sin publicar (*años del afán*) este poemario tuvo efecto de afianzamiento en nuestro autor, y creemos que, a partir de ese momento, él

La evocación de la “Ballade des pendus” de François Villon es posible. “La pluie nous a lessivés et lavés / Et le soleil nous a séchés et noircis; / Pies, corbeaux nous ont crevé les yeux, / Et arraché la barbe et les sourcils. / Jamais un seul instant nous ne sommes assis.” Para nosotros, su huella parece más evidente en las futuras imágenes arcadianas del “otoño reflexivo”.

342 **Poema** “Catedral de Jaca”: “Ser *losa* quiero de tu pórtico, / ser *clave* de tus *arcos*, / *sillar* cualquiera de tus muros, / *piedra* animal arquitectura / [...] *sillar* cantera de mi carne en ti”. (TJJ, p. 12). La cursiva es nuestra.

343 TJJ, p. 29. “Moissac”: Pórtico del Monasterio de San Pedro, antigua iglesia cuyo pórtico de 1130 es una de las obras maestras de la escultura románica. Región Midi-Pyrenées, Francia.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

sintió que su regreso a la literatura era firme. Su escritura descubre imágenes (*hojas de otoño sol fosilizado, busco el verano de tus campanarios, chopos a cien relámpagos por hora, los ojos rojos de tejados secos...*) y una visión de la vida que se cuestiona: todo ello da a su *escritura* una solidez que satisface al lector, pues entiende las sensaciones y las inquietudes como ejercicio de un espíritu muy humano:

Vámonos a los montes, / cojamos manzanilla Santa Bárbara, / cortemos
brezos sierra Guadarrama, / [...] / sube a las fuentes de mi Duero padre /
[...] / que el otoño ya apunta en las colinas / y el cierzo anuncia su redoble
sordo, / para que si la nieve se presenta / en pleamar de muerte y de
blancura / nos sorprenda en aromas infinitos, / sarmientos abrazados
todavía. (TJJ, p. 14)³⁴⁴

Los poemas finales engarzan con el futuro: “Regreso, años después” juega con la ambigüedad (regreso a un lugar y regreso a la escritura); y “Dios se ha ensanchado” avanza el tono espiritual del poemario siguiente.³⁴⁵

Dios se ha ensanchado. Estaba recogido, / sumergido en las aguas,
yacimiento / aprisionado entre las capas hondas. [...] / Dios ensanchado de
una a otra ladera / señoreando todos los pasillos, / como afirmado el
todopoderío / sobre nuestras cabezas espantadas. (TJJ, p. 43)

4.B Etapa de transición: 1977-1980

Entramos ahora en un periodo en el que nuestro autor relaja la vibración léxico-sintáctica y aborda su creación poética bajo un tono de disquisición interior y con reducción de recursos fonéticos. Incluimos en esta etapa dos libros discursivos, meditativos, serenos.

344 TJJ, p. 14. **El color blanco** es símbolo de claridad, luz solar, y la nieve también es muerte. Como creyente espera claridad tras la muerte, si bien hay duda: “Puede que no amanezca y sea oscura / la claridad.” (EE, p. 58) o “mi Dios nadando en mis cavernas hondas, / braceando en la luz oscuridad.” (TJJ, p. 13).

345 Hasta qué punto religión y poesía se veían identificados, nos lo dice Dámaso Alonso: “Toda poesía es religiosa... Sí, no hay, no puede haber poesía que no sea religiosa. Mas sólo de vez en cuando, recogida en deleite o retorcida en agonía, se pone, directamente, cara a Dios. La poesía, religiosa por su naturaleza, se hace ahora religiosa por el tema también.” D. Alonso: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1978, p. 376.

4.B.1 *En cuanto a desconciertos y zozobras. 1977. (6)*

Este poemario desvela la introspección personal en su creencia religiosa, desde la perspectiva de la poesía. Ésta le sirve como ejercicio del espíritu.

4.B.1.1 **Indagación en la fe**

El avance del tiempo personal invita a la reflexión, y más aún cuando el autor siente su creencia. La fe compartida en torno al hogar (“espíritu que ronda por la casa”) cala agri dulce. El poeta busca una ordenación de su fe que recuerda a Blas de Otero en la *apelación*.³⁴⁶ La intensidad es más religiosa que poética. En nuestra opinión, hay mayor mística en los poemas panteístas futuros, si bien para otros lectores “tiene auténtica entidad de libro religioso por la presencia viva de Dios en casi todos los poemas.”³⁴⁷

El libro es muy extenso, con cincuenta y seis poemas escritos en silva de verso blanco, endecasílabos combinados con algunos heptasílabos y eneasílabos. Tras la confidencia primera: “Bien pensadas las cosas, Padre, creo / que me hablo sólo para ti. / Toda esta voz me nace a ti vertida”, asistimos al *diálogo interior* que no oculta su esencia de monólogo.³⁴⁸ Los títulos, “Desmoronada paz”, “Luz de astros caducados”, “Dejados de tu mano”,... alertan del tono confesional que se solaza en la oración, y la composición pierde fuerza:

Pusiste las montañas, / hiciste con la mano las laderas, / huelen a ti los páramos aún, / [...] / callados cementerios sumergidos, / cantamos hoy sobre las piedras, / [...] / la inminente invasión de tus mareas / hacia una soledad que no termina. (*DyZ*, p. 26)

346 Blas de Otero: *Ángel fieramente humano*, Madrid, Ínsula, 1950. Poema “Hombre”: “... Oh Dios. Estoy hablando / solo. Arañando sombras para verte.”

347 A. Duro del Hoyo: Reseña en *La Verdad*, Albacete, 06.07.1980. Arcadio Pardo en conversación privada nos apunta: “Este libro responde a una época de problemas y con una inquietud determinada; hay un espíritu cristiano que se dio y que, aunque ya no me obsesiona tanto, está presente en mi vida.”

348 Jean Starobinski explica que la **autobiografía** como estilo literario tiene como objetivo único la atención estricta al curso del monólogo en detrimento del resto de los personajes satélites. “Dans les formes extrêmes de l’écriture monologuée, l’événement n’est autre que le déroulement même du monologue, indépendamment des faits relatés qui deviennent indifférents.” J. Starobinski: *L’oeil vivant II*, “Le progrès de l’interprète”. Paris, Gallimard, 1961, p. 89.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Asistimos a una ordenación cristiana de sus sentimientos: “me superpongo y no coincido. Estoy / como en mi propio cauce desbordado.”³⁴⁹ Porque no es un desgarró unamuniano el que le asalta, más bien el convencimiento de nuestro destino no estéril en el futuro: “para que cuando llegue lo que ya está dispuesto, / acudir a la gran amanecida”, “muerto, vendrás a otros.” En la soledad, las cavilaciones provocan la *invocación* hacia el interlocutor –Padre–: *presérvame, protégame, qué hacer, qué esperar...*

Qué hacer cuando no vienes, / qué esperar en la tarde, [...] / sorprendidos de golpe por el tiempo / [...] que impone su silencio en nuestra mesa, / que hiela nuestras sábanas y acalla, / Padre, tu mismo aliento entre nosotros, / en la amenaza de estas pobres tardes / en que no quieres responder, no quieres. (DyZ, p. 15)

Padre, me has dado muertos / estos últimos años, / me has hecho tropezar ya varias veces. [...] Me has iniciado a la zozobra, Padre. / [...] / hasta que los que estamos / ahora a la puerta de los camposantos / tropecemos al fin contra las piedras, / siempre jamás dormir, Padre, contigo. (DyZ, p. 16)

Buero Vallejo captaba con agudeza que esos *desconciertos* de Arcadio Pardo eran más soliloquio que profunda angustia existencial, al escribirle:

Desconciertos bien concertados, zozobras apaciguadas por ese Padre descomunal cuyo pecho recorres hoja tras hoja y que, según dijo otro poeta, “siempre está callado”. Bien quisiera yo llamarlo así.³⁵⁰

Arcadio Pardo incluye nuevas imágenes de la naturaleza: *ser sedimento, ser cerro, ser tierra al lado de la tapia, que penetre abril por las rendijas...* Citando a Miguel Hernández,³⁵¹ nuestro poeta contrapone la luz castellana (“Mejor tendido al sol”) y se asienta en la vitalidad, integrando –como sabemos– la muerte en el ciclo natural de lo vivo:

Tampoco yo quisiera, Miguel, que me enterrasen / donde me tengan que enterrar, / mejor quedar por cima de los tallos, / orilla de una loma, / bien al sol, que penetre / abril por las rendijas / [...] / tendido al sol y al aire, libre,

349 A. Pardo: *En cuanto a desconciertos y zozobras*. Valladolid, Roca Caliza, 1977, p. 58. (DyZ)

350 A. Buero Vallejo: carta al autor. 12.09.77.

351 “No quiero que me entierren donde me han de enterrar”. M. Hernández: “Vecino de la muerte”.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

abierto, / para que cuando llegue lo que ya está dispuesto, / acudir a la gran
amanecida / después de haber dormido en el silencio. (DyZ, p. 55)

4.B.1.2 Depuración y expresión atenuada

Leopoldo de Luis confirma ese tono apaciguado, de expresividad atenuada.³⁵² Con paso moderado, el poeta avanza en la **depuración formal** con escasos epítetos y un discurso interior. Por ejemplo: ante la instantaneidad de “Una iglesia varada entre los trigos, / negra pizarra sobre las espigas, / junto al camino casi y tan remota”, descubrimos una fugaz antítesis lumínica.³⁵³ No hay denominación expresa de colores, pero la luz y su contraste (*trigo, pizarra*) sí son visuales. Es la progresión hacia una **expresión sintética** que recupera la profundidad y la sencillez del intimismo.

En definitiva, en la encrucijada de los cincuenta años, el poemario refleja su renuncia al expresionismo (“sonoridad mi corazón vivía, / [...] / os escucho lejanos lejanía”³⁵⁴) y anuncia la vía de la profundización. Esto se aprecia cuando partiendo de la anécdota familiar (un encuentro junto a la chimenea, una pregunta de la hija menor...), los versos se abren a indagaciones de mayor calado. En ellos, la rotundidad verbal (*caduco, sometida, partir, ausentarse, derrumbar, rebosar...*) se equilibra con imágenes positivas (*estrellas, nacer, reír, encender, brotar, lucir*). Las figuras de pensamiento (*oxímoron o antítesis*) o la hipérbole intensifican la sensación (una noche que “no es”, “colmenas lucen porque tú preguntas”), junto a la aportación sinestésica (*soplo de la sombra, viento mojado, los rojos ladridos*) en medio de la zozobra del hombre finito.

Todas son tuyas las estrellas, hija. / Me preguntas si tienes una estrella /
para ti por los cielos. / Todas tuyas / [...] Tú las naces, hija, / de tu reír, las
brotas de tus manos, / me enciendes las estrellas en el pelo, / / [...] /
sombras no son porque tú ríes, / la noche no es porque tú cantas, / [...] /
colmenas lucen porque tú preguntas, / todas son tus estrellas hija mía, /
más allá de los montes del vacío, / [...] / más allá de las playas *de las dudas*,

352 “Leer tus poemas nos trae sosiego, nos torna reflexivos, nos infunde paz. Es una poesía buena, hondamente humana, entrañable. Emerge desde un vivir interior que se expresa con sobriedad.” (Leopoldo de Luis: carta al autor. 04.10.77).

353 DyZ, p. 59.

354 DyZ, p. 74.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

/ hay más estrellas todas tuyas, hija, / imperdonablemente silenciosas.
(DyZ, p.46)³⁵⁵

4.B.2 *Vienes aquí a morir*. 1980. (7)

Como secuela a la reflexión religiosa llega una auténtica meditación sobre el espíritu de la poesía: es su primera aportación metapoética. La colección *Adonáis* acoge este libro de 51 poemas, cuya contraportada advierte de la preocupación metafísica inscrita en el plano de la cotidianidad, y de la naturaleza en torno a la muerte, apuntando así al sustancial tema del autor.

4.B.2.1 La poesía como refugio metafísico

El libro aborda la identificación *morir-crear* como metáfora de la creación poética. El discurrir es lucha contra el tiempo y simbólica lucha estilística. *Vienes aquí a morir* es un poemario cohesionado, con composiciones breves. Ya sea por la originalidad ocasional o por su trazo concentrado, algunos temas sorprenden, como el presentar a Jesús anciano.

De cuantas cosas no pudiste decir, [...]	balbuceos hirvientes de recuerdos, [...]
ésta quizá atormenta y desazona [...]	en sus sandalias sucias.
pensar a Jesús viejo, dolorido en las manos, encorvado y añoso, [...]	Anciano pudo ser y no lo quiso.
Jesús anciano que reposa casi ciego y musita incomprensible voces	No conoció tus manos que ya duelen, [...] tus ojos que barruntan el vacío. Más anciano tú que él. Tú más antiguo que Jesús por qué. Pero lo dices ahora con tus labios que vienen de la luz. (VAM, p. 72)

La zozobra existencial se distancia del emisor con el desplazamiento de la voz *yoísta* al *tú*. Hay profusión del pronombre *tú*: “Esta noche de Sèvres tú trabajas”, “Ahora vas al afán. / Más cotidiano tú, / más reducido a hueso, / más manos que ya duelen, / más vulnerable al frío.” El poeta mantiene vivo su

355 “Maí, mi pequeña, me preguntaba si alguna estrella era suya”. La noche (temor irracional) se supera con el calor (la familia) de la lumbre y las estrellas (luz). Poesía pues, felizmente asentada en la circunstancia personal.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

fantasma temporal y en esa reflexión, atisbamos la visualidad de las *claridades*: “El tiempo no era sucesión. Manaba / musculatura de hombre, / vigor sorbiendo el aire, / [...] / Vivías universo permanente / [...] / zumo de fruta en juventud / sin lindes.”³⁵⁶ Sabemos por conversación con el autor que su poesía no nace de una “situación”, al estilo de Jorge Guillén. Para él la poesía es avance y búsqueda, con el objetivo primordial de la renovación formal. Ésta es la razón del retorno ocasional a la rima y al ritmo ágil de la versificación de arte menor:

Ponte a cantar, / arrolla ese camino, / señorea su tierra, / síguele hasta los montes, / despréndete de todas las nieblas, / ve a la luz, / canta al fin tu canción, / recita tu canción / [...] / no sea que la noche se avecine / y tengas que cejar en este instinto / para morir mordiéndolo unas raíces. (VAM, p. 90)

4.B.2.2 Proceso de reducción formal

Arcadio Pardo se plantea la síntesis formal y para ello, actúa tanto sobre la estructura estrófica como sobre la limitación de los recursos.

4.B.2.2.1 Reducción métrica

El poema es breve, monoestrófico y centrado en una *unidad-esencia*. Él menciona al poeta francés Pierre-Jean Jouve,³⁵⁷ a quien lee con gusto. La poesía de Jouve se caracteriza por la reducción de elementos formales al tiempo que el verso se apoya en un ritmo de pensamiento fluido y mínimo, con espacios muertos, silencios y vacíos en la línea versal. Arcadio Pardo comparte con él cierta afición por la literatura religiosa (Santa Teresa de Ávila) y por el tono de humildad y transparencia que progresivamente ganan sus versos. Nuestro poeta está depurando su dicción conscientemente, reduciéndola a sencillez fonética, vacío o silencio:³⁵⁸

356 VAM, p. 70.

357 Pierre-Jean Jouve (1887-1975). Poeta y escritor francés de sensibilidad exquisita y meditativa. Autor de obras con una concepción única del “absoluto literario”: *Les noces*, Paulina 1880, *Aventura de Catherine Crachet*, etc.

358 “Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio.” J. Á. Valente: *Material memoria*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979, p. 65.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Vas abajo. Penetras. / Te despojas. / Ya no te ves las manos. / Los oídos
los tienes de silencio. / Pero descienes a ese frío / porque así te lo pide tu
querencia. (VAM, p. 18)

Según la contraportada, “la poesía es testamentaria, obra evidente de soledad, lo único que importa, porque es la sangre misma, el ser.” Y tal intensidad se aprecia en la cohesión y en la insistencia anafórica de frases rítmicas y profundas.³⁵⁹

4.B.2.2.2 Reducción sintáctica

El estilo nominal de *Soberanía carnal* prácticamente desaparece, pero el autor mantiene el *estilema* del isocolon en agrupaciones ternarias y binarias:

Coge ahora esta piedra.	Paisajes otros estos que te tienen.
Súbetela hasta el páramo.	Tierras otras te elevan, son tus tierras. (VAM, p. 96)
Súbela arriba Palpa Nubes.	

4.B.2.2.3 Reducción léxica

La atracción por la sonoridad se mitiga y la intensidad nominal es sustituida por los verbos que son protagonistas de la concisión: *venir, nutrir, recoger, sorber, escuchar, lamentar, olfatear,...*

Esto es como el racimo. / Vienes a él y te nutre. [...] / Recoges en el cuenco
de las manos, / sorbes el rumoreo. / [...] / Olfateas que hueles a ceniza, /
palpas tierra mojada si te tocas. / Y vienes a esta vid. (VAM, p.13)

Hay **efectos de estilo**³⁶⁰ entre la austera versificación esticométrica, como el empleo de la aliteración (“sorbes el rumoreo”), la antonomasia vossiana (“Te

359 Hemos hablado de simplificación de recursos, pero el ritmo no desaparece: aunque es menos vibrante, permanece pues “la experiencia del ritmo en la lectura del poema constituye la forma misma del conocimiento estético. [...] La lectura del poema está regulada por la modelización y la movilización rítmica; en ella, el valor físico de la palabra actúa de elemento impulsor al que el significado ‘convencional’ se pliega; y en ese plegarse del significado a la proyección sonora el sentido se revela.” R. Núñez Ramos: *La poesía*. Madrid, Síntesis, 1992, pp. 192-194.

360 **Poema 28:** “Súbitamente irrumpes / en esta sucesión de encuentros: / Li-ber-tad. Y te gozas / y estás en cada ritmo. [...] / Cantas cada vocal / como un repique de campanas / que tocan en el

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

eres tu moctezuma”), e imágenes sinestésicas (“palpar el viento que es azul, / palpar la tierra que es de piel de uva”, “Te huele a ti a pradera regadío”). En definitiva, la simplificación afecta tanto a la estructura del poema como a la propia sustancia lírica, que gradúa la penetración mental empleando versos breves y silencios versales.

Con este libro, Arcadio Pardo concluye una etapa de transición y tanteos hacia la depuración que, en la sencillez formal, no oculta el gran entrañamiento con sus raíces y con la tierra. “Ve a la luz”, se dice a sí mismo, tras este periodo de interiorización.³⁶¹ Al tiempo que otros poetas le incitan a continuar esa tarea de escritor devoto de su oficio.

Digamos uno de tus gozos:
ir hacia el este por la tarde,
agosto, ya caída la calor,
internarte en el sol,
palpar el viento que es azul,
palpar la tierra que es de piel de uva, [...]
olvidado el rocío de las eras. (VAM, p. 46)

4.C Etapa de madurez: 1982-1990

Esta etapa de plena madurez personal alumbró tres poemarios de sugestiva belleza. Aplicaremos el término *impresionista* como desvío subjetivo, para explicar tanto el desarrollo multirreferencial del tema como la estela cognitiva. Elegimos este adjetivo (sin deseo de equiparar estos poemas a la Literatura del impresionismo del s. XIX) para comprender cómo la acumulación de datos y de matices permiten al lector recrear la situación. Hay vocablos que remiten al color y al sonido tomados de las artes plásticas y la música: *viento verde, amarillos campos solares, los otoños se ondulan, sobre lo verde / [...] y de más verde*, y se describe el ambiente en estrecha relación con la actitud anímica,

páramo: i-e-a.” (VAM, p. 53). De nuevo vemos la recreación en la música y en el efecto de la sonoridad (tan evidente en *Soberanía carnal*, tan discreto aquí).

361 “La escritura sería un éxtasis en el sentido etimológico de la palabra. [...] Un estado de no bajar al fondo de la conciencia, sino de expansión de la conciencia que en cierto modo te hace salir de ti. Una conciencia exacerbada.” S. Alameda: “José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo”. *El País Semanal*. 561, 10.01.1988, p. 21.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

que dibuja la fugaz instantaneidad de una sensación subjetiva. Son pinceladas que, con impresiones e imágenes, recrean una realidad posible: la visita a las villas romanas, a Pompeya, a las iglesias, a los parajes y pueblos.

Progresivamente el poeta consigue integrar lo personal en lo universal con un lenguaje más abstracto y filosófico: lo temporal deviene atemporal, lo cósmico se interna en cosmogonía. Al asumir su *identidad en el mundo*, el *yo* poemático crece y se interna en la totalidad. Y por hiperbólica que sea nuestra apreciación, nos reconforta coincidir con otros poetas que así lo vieron, como hemos descubierto, muchos años después, al tener acceso a su epistolario.

4.C.1 *Suma de claridades*. 1983. (8)

Suma de claridades es otro libro *clave* para nuestro autor, pues descubre el panteísmo como respuesta al ejercicio cognitivo que el poeta se impone. La concesión del premio confirmó el valor de un lenguaje afanosamente buscado; era el reconocimiento a su instinto callado: “y tú en el centro de lo inmenso, / sabes que estás en tu lugar, / preparado, arropado, soleado.”³⁶² El autor advierte:

Le sigue siendo muy difícil explicar en qué consiste su quehacer poético y lo que entiende por fenómeno poético. Algo le inclina a creer que está tratando de penetrar y clarificar su dependencia con las cosas, su inmersión en el cosmos, su propia identidad.³⁶³

Las 38 composiciones son secuela del planteamiento metapoético anterior; presentan percepciones de la infinitud, a modo de trazos exploradores de la incertidumbre humana en el mundo, son *acopio de perplejidades*, según Manuel Alonso Alcalde.³⁶⁴ En la serie de enigmas que la vida presenta, lo indiscutible es la *vida misma*.

362 *SCI*, p. 31.

363 *SCI*, Contraportada. El premio conllevó la publicación del libro. El autor cree que su lenguaje – en ocasiones innovador o agramatical– hizo que no fuera bien entendido cuando se presentó a otros concursos. No obstante, este volumen fue valorado por algún amigo como “libro clave”.

364 “*Suma de claridades* me parece responder a una firmísima certeza interior, como si la vida y la muerte, el presente y la historia, el alma y los sentidos le hubiesen brindado, por fin, sus respuestas definitivas. Y ello cuando el contenido del libro declara lo contrario, es decir, no una

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Un rasgo arcadiano es subrayar la vida desde el pensamiento,³⁶⁵ y aquí el poema es “herramienta para la búsqueda del yo, [...] útil para el esencialismo del poeta.”³⁶⁶ Atisbamos ya al filósofo: “Piensas las cosas y te las atraes a tu territorio. / [...] Y cuanto en torno vibra, / en ti concentra / su vibración primera.”³⁶⁷ Y aparece además la perspectiva de la metapoesía como descubrimiento, conocimiento superior:

Pero iniciada esta escritura,	como animal que cede a la llamada.
algo te aporta ya	Extraña esta aventura
un amago de luz.	también.
Percibes. [...]	De la realidad al viento.
Escoges, clarificas.	De ramaje a raíz.
El pensamiento capta claridad. [...]	De la soberanía de la carne
Te lleva hacia los muertos	a la penetración de los espacios. (SCI, p. 46)

4.C.1.1 La intrahistoria recreada

La cosmovisión generada no siempre es evidente, pues el hombre vislumbra la corporeidad a través del juego espacio-temporal visionado. El crítico Aimé Césaire explica cómo el proceso onírico es el detonante que encuentra la clave expresiva adecuada.³⁶⁸ Arcadio Pardo hablará de la “consaguinidad”, cuando el panteísmo se afinque totalmente en sus versos:

Creo en la consaguinidad de cuanto es y ha sido y que por lo mismo, somos consaguíneos de toda mineralogía, de toda zoología y de toda vegetalidad. Y de

enumeración de claridades, sino un acopio de perplejidades.” M. Alonso Alcalde: “Ante un libro de versos: *Suma de claridades*”, cit. 19.06.84.

365 “Me parece un libro vivencialmente de madurez, de serenidad, de maravilla ante la vida porque ya se ha asimilado la muerte.” (Isabel Paraíso: carta al autor, 01.07.83).

366 R. de la Fuente Ballesteros: “La *suma de claridades* de Arcadio Pardo”. *Castilla* nº 8. Universidad de Valladolid, 1984, p. 114.

367 SCI, p. 9. Veintitrés años después escribirá sobre esa misma vibración de la vida. **Poema 2.12**: “Importa llegar antes de la hora / prevista. No sea que retiren / la arboleda, los cruces de camino, / [...] / la duración del día. / Importa estar atento al ajetreo / de las savias, / ir observando cómo rejuvenece el aire, / captar el son y darlo a sus orígenes” (ECC, p. 77).

368 “Le poète est cet être très vieux et très complexe et très simple, qui, aux confins vécus du rêve et du réel, du jour et de la nuit, entre absence et présence, cherche et reçoit dans le déclenchement soudain des cataclysmes intérieurs le mot de passe de la connivence et de la puissance.” Aimé Césaire en prólogo a Miguel Hernández: *Poesías*, cit., p. 20.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

cuanto es más allá de lo visible. El cosmos reside en uno y uno es, de alguna manera, su expresión concentrada.³⁶⁹

Nosotros hemos encontrado esta sustancia en el enfoque múltiple (material/inmaterial) que los objetos pueden transmitir en el poema. Así, un caballito de bronce es o pudiera ser una estatuilla de guerrero cretense que ha dormido un largo sueño en cualquier yacimiento. Desde el objeto presente se rememora al escultor que en su día, le dio forma, y al arqueólogo que lo liberó de la tierra.

Alguien lo recupera, / lo cuida, / lo restaura. [...] / Le ha ido quitando tierra, / se ha enternecido con su tacto. / Y busca bronce, / crea el molde, / funde:
(*SCI*, p. 36)

La experiencia poética establece un flujo temporal del presente al pasado, y el autor recrea la simultaneidad de la materialidad y de la fantasía: “compañero tuyo, / desde hace tantos siglos”.

Un caballo cretense	profundo.
llega a sumarse a tu amistad.	Lo has puesto entre dos cántaros de tierra
Es un guerrero que ha dormido	en las proximidades de los libros,
vastedades de sueños, [...]	en el entorno de tu transcurrir,
Alguien lo recupera, [...]	porque lo sabes
un jinete cretense, verde,	compañero tuyo,
plano, enigmático,	desde hace tantos siglos. (<i>SCI</i> , p. 36)

Y es, por ese camino hacia la comunicación de la esencia de las cosas, por el que algunos poetas ven un idealismo fenomenológico husserliano, prisma variado de la realidad.³⁷⁰

4.C.1.2 Las visiones

369 Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit.

370 Método que, partiendo de la descripción de las entidades y cosas presentes a la intuición intelectual, buscará captar la esencia pura de dichas entidades, trascendente a la misma consciencia. La fenomenología es una corriente filosófica muy amplia, es posible caracterizarla como un movimiento filosófico que llama a resolver todos los problemas filosóficos apelando a la experiencia intuitiva o evidente, aquella en la que las cosas se muestran de la manera más originaria o patente. La mención a Husserl la encontramos en algún comentario de su epistolario.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

El juego temporal se combinará de diversas formas: realidad / irrealidad, realidad presente / ficción pasada, ficción presente / realidad pasada. En ese flujo nacen las visiones.³⁷¹ La visión conecta dos planos dispares alumbrando una nueva sustancia. Cuando se extiende a todo el poema, esa “novedad” es un cuerpo original con pluralidad de ideas y sensaciones unificadas. Esto ocurre al mezclar cualidades posibles a referentes simultáneos en el tiempo y el espacio. En la 8ª *Claridad*, por ejemplo, surge una maraña: una joven del pasado, varias jóvenes en diferentes lugares, el símil de la agilidad, y –súbitamente– una idéntica joven en el presente. Es una *doble imagen* con tiempo y espacio multirreferencial: **a)** el fulgor presente de un recuerdo pasado y **b)** el fulgor presente de una acción irreal.

Era una joven que venía desde lo alto, tres o cuatro peldaños a la vez. Eran brincos sabidos, anteriores a la conciencia de su exactitud. Un cachorro de tigre no lo hubiera de otra manera ejecutado. [...] Tú y tus brazos formando el equilibrio	que requiere el jadeo de saltar. Así en Cartago otra doncella; así orillas del Nilo al bajar de los templos hasta el agua; así en Ur, o en las grutas, como en la grande oscuridad. Como en Cnosos tú. Joven que vienes escalera abajo, para helarme de frío. (SCI, p. 18)
---	--

Confundidos por la multiplicación espacial (Cartago, Nilo, Ur), nos preguntamos ¿quién eres? “Tú y tus brazos formando el equilibrio / que requiere el jadeo de saltar.” Al fin entendemos: “Como en Cnosos tú.” La bella y ágil joven del pasado se transforma en una joven del presente “que vienes escalera abajo, / para helarme de frío.” Pero además hay un estratagema: “Cuando publiqué *Suma de claridades* –cuenta Arcadio Pardo–, un amigo llamó para preguntarme: Pero ¿cuándo has estado tú en Cnosos...? Y no, no he estado allí, pero creo que la hubo, sí, cualquier joven bellísima bajando la escalera, como millones de jóvenes, como tú, *como en Cnosos, tú.*” Habla el autor de las *sorpresas* del poema:

371 “Lo poético puede aparecer en la síntesis pero sólo cuando esa síntesis se realiza fuera de la lengua porque sólo entonces nos produce [...] una impresión de individualidad que es de lo que se trata [...] Un recurso paralelo es la imagen visionaria. Las visiones siempre están apoyadas en algo real que la justifique porque lo irreal puro, por absurdo, es inexpresivo [...] A un cuerpo humano A, el poeta le concede una cualidad irreal b; la fulguración produce un efecto Z.” C. Bousño: *Teoría de la expresión poética*, cit., pp.177-199.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

En los años pasados era frecuente oír decir que la poesía es conocimiento. Aleixandre dijo que la poesía es comunicación. ¿No será más bien que la poesía se nutre de conocimiento, de intuiciones, de sorpresas y deslumbramientos?³⁷²

4.C.1.3 La paradoja de la expresión

El raciocinio encuentra *paradojas*, cuya materialización léxica es la *antítesis* (“Quiero decir que seas / el ruido y su carencia.”, “Cierra los ojos y abre / vastas retinas a la luz después.”³⁷³ Estas figuras de pensamiento anuncian el arraigo de su naciente panteísmo³⁷⁴ (*ahora y antiguo, paz y vértigo, contemporaneidad ilimitada*). En este libro Arcadio Pardo decanta su depurada voz interior (arte menor, tono intimista) y la armónica cadencia (con *gradación y clímax*) que invitan a la relectura.

Así vas ordenando / esos dominios que recobras, y / tal las notas del día, /
catalogas los tiempos, / marcas su ordenamiento, / valoras su tensión, /
para que todo quede / en orden, / limpio, / claro, / para los herederos de la
luz. (SCI, p. 16)

El poemario tuvo en un profundo efecto de *autoafirmación* en el autor, quien recibió sentidos reconocimientos:³⁷⁵ “Tu poesía es un hecho noble, hermoso y agrandador”,³⁷⁶ “has llegado a la verdad del verso, despojado de todo artificio, vive su más absoluta identidad.”³⁷⁷ *Suma de claridades* es importante en

372 Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit. Deslumbramientos como el retorno y *emanencia*, término que él acuña con el valor de “regeneradora permanencia”.

“Ese trusgar, eses guiños das cousas percíbenos os poetas. Abonda con que os perciban dúas ou tres veces na vida, eso sí con intensidade absoluta, total, plena, para que toda a súa obra se ilumine. As trusgadas da realidade son as grandes fecundadoras da obra de arte.” J. Rof Carballo: “Consellos para atopar tesouros”, cit., p. 12.

373 SCI, p. 23.

374 “Todo es un solo ser. Otro poema del mismo libro futuro. “Todos son uno y solo”. Baudelaire lo vio en sus correspondencias y yo creo que todos sentimos cierta fraternidad con cada componente del universo. Algo en nosotros es mineral y vegetal y viento y mar. Mi poesía se nutre ahí. Deriva en mucho de esa convicción.” Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo I”, cit.

375 “Un poète méditatif à la voix très profonde, très claire, à l’écriture [qui] nous semble relever du mystère bien scellé en lui-même, au centre d’une pudeur qui définirait l’homme et le poète qu’il est devenu.” M. Chevallier: “Hommage à Arcadio Pardo”. *Crisol* n° 2. Université Paris X Nanterre, Mars 1984, pp. 1-4.

376 Ramón de Garciasol: carta al autor, 01.07.83.

377 Francisco Pino: carta al autor, 08.01.85.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

la trayectoria poética de Arcadio Pardo porque es la génesis de una poesía cognitiva: su unidad y equilibrio brotan de la precisión y la belleza, de la fluidez discursiva de filósofo que, para atisbar la profundidad de lo humano, acude a la inexplicabilidad de lo metafísico.³⁷⁸

Que reconoces la fugacidad / como tu propio ritmo, / y en las hojas que caen, / o en la mirada verde de unos ojos, / [...] / vas encontrando la fraternidad / [...] / sino sólo de un vértigo, / de no pertenecer sino a raíz, / a savia, / a sólo entonación de un transcurrir, / al instante que es, / a las palabras que musitas. (SCI, p. 45)

4.C.2 Relación del desorden y del orden.1983-86. (9)

Tras la síntesis del poemario anterior, ahora Arcadio Pardo cambia y aborda su escritura de forma extensa: el libro incluye cuarenta composiciones con un enfoque *narrativo e impresionista*, por la dominante de los sentidos (color, olor, calor) y por las intuiciones fragmentarias (los signos, lo neutro, la otredad, el retorno) que finalmente encajan. En 14 poemas empleará el recurso del *asterisco** para remitir a un nuevo poema “emanado”; es la paralela narración de una impresión. La poesía es el ámbito al que el artista acude para entenderse a sí mismo, el que impone orden al desorden de las sensaciones, y la glosa es un recurso que aportará modernidad y narratividad:³⁷⁹

Así, sólo contar. / [...] / A partir de los ojos [...] / de los oídos tensos [...] / la emoción florecida en estas manos / que te han tocado, que / te han tocado, [...] / y a partir de la boca [...] / y la nariz que sabe las maderas*, / y el tacto, el pelo, el respirar: / contar. (RDO, p. 63)

378 “Yo invitaría a mi amigo Arcadio a pensar en su obra desde fuera [...] *Suma de claridades* constituye todo un tratado de “teoría del conocimiento”, materia que no se mueve precisamente entre evidencias, toda una “filosofía del lenguaje.” M. Alonso Alcalde: “Ante un libro de versos: *Suma de claridades.*” *El Norte de Castilla*, 19.06.1984.

Y también “Qué libro más ligero. Libro pluma. Qué libro más profundo. Un libro de oro. ¿Libro difícil? Libro exigente. El poeta se queda con la esencia, dejando a un lado todo lo que sobra.” F. J. Martín Abril: “Atardecer de otoño entre mis libros”. *El Norte de Castilla*, 06.10.1983.

379 En este caso, la atracción por el tacto de la madera, y en otros la iglesia concreta, el paisaje, la foto y la cultura que inspiran los poemas. El título “... *del desorden y del orden*” explica estos “emanantes” poemas dobles.

4.C.2.1 Hacia la narratividad del poema

Las sensaciones inconexas de la experiencia y conocimiento (naturaleza, historia, filosofía) se desarrollan en poemas *narrantes*. Para la profesora Isabel Paraíso es recurso “para ordenar su mundo”,³⁸⁰ tanto la glosa como lo narrante explican la multirreferencialidad de las intuiciones.³⁸¹ Observamos su función poética, por ejemplo, en la penetración en la fatalidad de los habitantes pompeyanos; el uso del imperativo y las inquisitivas figuras de pensamiento (*oxímoron*, *paradoja*, *símbolo* o *antítesis*) acercan el trágico final:³⁸²

Fue así: empezó a nevar. Blancos copos venidos [...] Una muchacha hunde su hermosura en el vientre de su madre, muerde las ropas, cruje dientes. Y en el regazo de la madre, muere. Otra mujer se palpa el vientre: un hijo le barrunta hacia la luz.	Se mueve, sí. Pero el terror está presente. [...] Nieva. [...] Tócate el vientre tú, mujer antigua, palpa la vida de quien no será. [...] Y hay un perro ladrando ya para la eternidad, con su amo junto a sí, tendido. (RDO, p. 103)
--	--

380 “La narratividad es el principal recurso del poeta para ordenar su mundo [...] porque precisamente la misión del arte, de todas las artes, es ordenar el caos humano, desde los comienzos de nuestra civilización.” I. Paraíso: Prólogo a *Poesía diversa*, cit., p.12.

A partir de los signos que reconoce como historiador, se adentra en la fantasía. **Poema 2:** “Un signo gama anuncia los prodigios; / avanzamos. Más signos en los lomos, / [...] / Son / génesis de conciencia. / hasta el final en lo hondo del dominio. / [...] / Y regresamos a la luz, perplejos.” (RDO, p. 66).

381 Refiriéndose a L. A. de Villena, David Pujante escribe: “Y es que la poesía es también relato. Las narraciones de Villena [...] nos reconducen por el viejo camino de las consideraciones sobre la cercanía existente, a veces, entre relato y poesía. [...] el poeta ha recuperado su viejo oficio narrativo. [...] lo ha aprendido en los clásicos, los modernistas, y también en ese clásico moderno a cuya sugestión nadie puede escapar con facilidad: Cavafis.” D. Pujante: “Algunas apreciaciones a «Huir del invierno» de Luis Antonio de Villena. *E.L.U.A.* 3, 1985-86, p. 328.

382 Narrado por Plinio el Joven: “Carta a Cornelio Tácito” 6.16. *Cartas*. Madrid, Gredos, 2005.

Arcadio Pardo presenta la sorpresa de la *nieve en agosto* –*símbolo* de ceniza y *símbolo* de muerte, que conduce al horror prolongado por la acumulación de ceniza sobre personas y seres: “Lo oscuro se desploma sobre el mundo.” La sensación de tragedia se acerca con la imposición del imperativo, destino fatal del que no pueden escapar: *muerde, tócate, palpa...*

4.C.2.2 Inmersión en el Tiempo único

La consustanciación en el Tiempo es alegoría poética. Como ocurrió con la joven de Cnossos, ahora es el autor quien camina simultáneamente –niño y adulto– sobre mosaicos de dos villas romanas geográficamente distantes.

Estos mosaicos de La Olmeda,

así,

con sus fieras, sus tigres, sus aullidos

son como aquellos de Sicilia.

Y hasta

el terroso sofoco de este llano

lo respiraste en Piazza

Armerina, que a veces

también el mundo te es bipolar, [...]

Y lo sabio, lo justo

es recogerlo como se te ofrece, [...]

sus sorpresas y hallazgos,

como ahora estos mosaicos.*

* Piazza Armerina tiene

una luz amarilla como paja

de trigo, el rudo olor de los cipreses,

la sal del mar que flota

en el fondo del aire,

unos mosaicos *sobre los que anduve*

de niño hace mil años,

y una tarde que no caduca nunca

difundida en mi sangre. (RDO, p. 79)

Otras imágenes, como el *sol*, *las manos mayas* y *el retorno*, encierran ideas superiores a la finitud, como Dios, la alteridad o el panteísmo, pero la abstracción no es completa porque, sobre la metafísica, destaca el *carpe diem* de la vida que se saborea y que ensalza el *sol* como *arquetipo* del Tiempo:

El tiempo viene desde el sol,

desciende,

cruza el espacio,

pósase en la piedra.

Se encarna en luz, se hace calor, [...]

De grada en grada inicia su descenso, [...]

como de muerto a muerto,

como de sol a sol.

Y ya a nivel [...]

se mete por las manos

tensas, abiertas,

vivifica el mundo [...]

para el nuevo

retorno. (RDO, p. 91)³⁸³

En esta época Arcadio Pardo precisa recurrir a la semántica globalizadora, y para ello explora la sustantivación abstracta (*alteridad*, *otredad*, *consanguinidad...*), y múltiples estructuras no canónicas de *lo neutro*. Con esas

383 La **alusión a las manos** es real. **Poema 22**: “Las manos mayas no se borran nunca. / En Palenque, en algunas / pinturas –Bonampak–, / en otros sitios, allí están, / abiertas, / desde que el tiempo amaneció, / pidiendo, / no se interrumpa el gesto de la vida.” RDO, p. 92. La observación de manos mayas esculpidas, le llevan al Tiempo originario, el sol, la luz, el espacio. Sin duda, no es poesía insustancial, con referentes físicos de contenido metafísico.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

expresiones consigue también que *lo finito histórico* se convierta en manifestación *de lo absoluto* como consecuencia inevitable: las manos, los gestos o la sustancia perduran y permanecen en esas acuñaciones de abstracción:

La alteridad te rige el mundo. / Te rige a ti. Suprema / aspiración de ahora: / perdurar en corteza de madera, / en aire, en diluida / presencia sobre el mundo. / Convicción de otredad. / Y así ha de ser. / Así. / De hierro esta conciencia. (RDO, p. 111)³⁸⁴

4.C.2.3 La esencia en lo neutro

El empleo del artículo neutro es secuela lógica de la exploración lingüística del poeta, quien trabaja su atrevimiento de forma consciente:

Puede que convenga tratar de dilucidar qué conocimiento el poeta aporta al poema en todas sus ramificaciones lexicales, gramaticales o agramaticales, sonoras, rítmicas, que en el fondo provienen de todo cuanto el poeta ha recibido de los milenios pasados, de su sabiduría, de sus experiencias.³⁸⁵

El uso variado de lo neutro, en ocasiones, se escapa a la comprensión inmediata. Con ello consigue aportar una dosis de misterio:

Para leer central el mundo, narrante mundo narrador, ya sumo de perfecta abstracción. [...] "lo posible es lo neutro", las floras abolidas, lo texto, lo contexto, lo consustanciación,	con lo ahora seducción de los paisajes en los ojos, la memoria del mundo en la mirada, porque la juventud es lo final, soberano poniente de racimos, joven otoño de serenidad y altura. (RDO, p. 82)
---	--

El hermetismo (*juventud final, joven otoño, soberano poniente, otoño de serenidad y altura*) conduce a la abstracción de *lo neutro* aplicado a tres ideas: la

384 En Miguel Hernández encontramos una vivencia similar: "Una de las ideas centrales de la definitiva visión del mundo del poeta es la circulación ininterrumpida de sustancias vitales en todos los ciclos de la vida. [...] aquellos factores que la favorezcan (como la muerte) son positivos [...], sólo la materia convertida en generoso estiércol destinado a nutrir nuevas vidas, conocerá redención." (Cfr. M. Hernández: *Antología poética*, cit., p. 93). Esta "alteridad, diluida presencia entre el mundo", es el panteísmo como superación de la muerte.

385 Entrevista "Desmontando a Arcadio Pardo II", cit.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

esencia (*lo belleza, lo sabiduría*),³⁸⁶ la inmanencia (*lo estante, lo azul, lo lo*) y valía literaria (*lo texto, lo contexto, lo consustanciación, lo lo tan perseguido*). Así, lentamente, su poesía derivará desde la aventura lingüística hacia lo cognitivo:³⁸⁷

Este poema es el Poema, / lo constante Poema / emanado en su carne a
cada vida, / a cada muerte, a cada [...] / [...] / En su constante emanación
de sí, / en su siéndose siempre. (RDO, p. 70)

Las composiciones resultan muy creíbles en su impresión subjetiva, como vemos en la descripción de la niebla que oculta la catedral de Laon (Francia). Hay dos imágenes que instintivamente nos trasladan a Monet y a sus estudios del efecto de la luz sobre la catedral de Rouen. Aquí descubrimos dos cuadros, el de la niebla y el del sol, pintados con naturalidad sintáctica y certero brío musical:

Para cumplir este acto / hay que ir hasta el extremo de este brazo / que
domina los valles, / y esperar. / Esperar que la niebla se levante. / Porque
es principio del otoño y ya / cunde la niebla por las hondonadas. / [...] / Y
nos hacemos tiempo. Y esperando / casi ni estamos donde estamos. /
Porque somos la tarde que transcurre, / somos el tiempo y la memoria, / el
pasado, lo fin, lo anticipado, / lo que nadie adivina si nos ve / esperando que
el día se disipe. / Hasta que el sol / regresa: / la luz es. (RDO, p. 89)³⁸⁸

Los amigos poetas ensalzaron la belleza y nosotros destacamos su amplitud desde la externa materialidad a la penetración en la sustancia.

386 Insiste en que “mi andadura en solitario me ha traído a mí a esta poesía mía en la que [...] cada poema es una ambición de sorpresa que pretende ir a la sabiduría.” *Ibidem*.

387 **Poema 12:** “Pocas veces te captas y te entregas / como así. / Son sitio, patria, territorio, / fundamento, / fin y principio de la narración, / lo sí, lo todavía, / lo nos, lo otro, / lo puramente Lo.” RDO, p. 80.

388 Con técnica bien distinta, Juan Ramón Jiménez pinta el mar como si estuviera frente al cuadro de Monet: en el poema “Mar de pintor”, el estatismo se transmite con una técnica fragmentaria “que potencia el protagonismo del color asociado a las sensaciones y sentimientos personales.[...]. No obstante, existe una progresión temporal: a distintas horas del día el mar y el cielo cambian de color. Es inevitable recordar la serie de la catedral de Rouen de Monet: “Cuatro de la madrugada: Mar azul prusia. / Cielo verde malaquita. –Emociones.– / Seis de la mañana: Mar morado. Cielo gris. –Sports.– / Nueve de la mañana: –Lectura.– / Una de la tarde: Mar ocre. Cielo blanco. –Desamor.– / Cuatro de la tarde: Mar de plata. Cielo rosa. –Nostalgia.– / Ocho de la tarde: Mar de hierro. Cielo gris. –Pensamientos.– M^a V. Utrera Torremocha: *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, cit., p. 692.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Ejercicios de impresiones, de fantasía y de realidad convertidos en belleza escrita.³⁸⁹

Hasta que transcurridos los milenios
recoges la hoja de papel, la guardas
(júbilo de este instinto de guardar
entre tus cosas todo el cosmos).
Guardas, conservas. Y lo olvidas. [...]
Y un día, [...]
te vienes a buscarte en los poemas [...]

Hasta que en estos cuantos reconoces
lo que no has sido, lo que fuiste, lo
que se ha emanado como miel,
tan lentamente como miel del tarro
vertido.
Y le pones tu amor al nuevo libro. (RDO, p. 114)

4.C.3 Poemas del centro y de la superficie. 1986-88. (10)

Analizamos el tercer libro de la década de los ochenta con el convencimiento de que el autor se reconoce cada día más como artista. Considera la dualidad centro/superficie como genuina riqueza de su personalidad, y se dispone a aprovechar esas ideas poéticamente: la ambigüedad de definir cuál es el centro o superficie en su vida supone toda una *fenomenología* del conocimiento.

4.C.3.1 Primera parte: Reflexión sobre España

La edad ha atemperado el canto pasional que ensalzaba la geografía patria,³⁹⁰ y ahora Arcadio Pardo se enfrenta a su idiosincrasia española desde una reflexión serena: “¿Qué es España / desde estos bosques y estas

389 “Nada de barroquismo doloroso, únicamente la tensión, el ardimiento cristalizado, la emotividad envasada en ritmo modélico, en belleza escrita.” (C. Edmundo de Ory: carta al autor, 07.10. 1991)

390 “El retorno a la patria es el regreso a la cercanía, al origen. Regresar sólo puede quien antes [...] ha tomado a sus espaldas el peso de la andanza y ha partido hacia el origen, para percibir allí lo que ha de buscarse, para luego regresar más experto.” M. Heidegger: *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona, Ariel, 1983, p. 106.

Arcadio Pardo –creemos– regresa en este libro a la revisión de su amor patrio desde una óptica en la que el recuerdo y el conocimiento son dos caras de la moneda que han de asumirse con serenidad y madurez.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

humedades?”.³⁹¹ La ambivalencia de su mundo *bipar* encuentra la virtud de la equidistancia: “ni si quiero morir en ti o no quiero, / ni si quiero morir.”³⁹² Formalmente el libro tiene una organización unitaria: los poemas están escritos en verso libre, estructurados como cuartetos-lira heterométricos, fórmula estrófica libre que revela cierta propensión al ajuste a modelos clásicos, y que utilizará también en la década siguiente.

4.C.3.1.1 Paisajes y personajes

Los asuntos de los veintiún poemas son conocidos: la *celebración de la luz* (“La luminosidad de Peñafior / primero”, “Lo primero / la luminosidad de Peñafior), la *enumeración artística* (“Y tus hermanos que se llaman Wamba, / Zuriza, Jaca, Retascón aquél, / Urueña, Zaratán, [...] / San Cebrián de Mazote), y la selección de *personajes* con los que se hermana (“Y también lo primero esas infantas / igual venidas como yo a estos bosques / [...] / Pensaba en castellano. Alguna vez / debió llorar en castellano / [...] / Ana me tiene dimensión de España”³⁹³). Recurre a la parasonimia³⁹⁴ para situarse como voz excéntrica

391 **Poema “Veinte”**: “Te sacó de tu nombre, / te quito mareas, sierras, / mi cuenca con su río, / el Duratón y sus meandros; // Yehuda Haleví y su triste planto / por si abandona Sefarad, / la música del aire andalusí, / los tarros y su arropo, // para que quedés sin color, sin nubes, / sin lo azul, sin los páramos, / ni el lomo de mi buey y su alegría, / ni si quiero morir en ti o no quiero, / ni si quiero morir. // Para que permanezcas sin espacios, / libre de uñas y tiempos, / libre de pozos y de vendavales, / en dimensión de sueño, / [...] / en abstracción de raya y de corteza / de olivo, / en sombra de pineda, / en color de caliza, / en baluceo oscuro de mozárabe, / en raya, en fondo de memoria, en humo, / en contorno de duna, / en huella en el desierto. // Y verte así como eres de verdad.” (PCS, p. 163).

392 Lo dice casi al finalizar el libro después de veinte poemas en los que ha revisado su amor filial al país. Que finalmente lo declare por escrito muestra la superación de una posible obsesión: ¿dónde ser enterrado? Aporta la solución en libros posteriores, pero ya en ese momento reconoce que España no es la exclusiva patria. El poema “Tres” (p. 128) recorre los lugares vividos: Aix-en-Provence, Jaca, Tilh, Chaville, Orense, Castilla; y el poema “Veinte” (p. 163) se decide por el ambiguo “ni si quiero [...] o no quiero, / ni si quiero morir.”

393 PCS, p. 122. Ana de Austria (1601-1666), hija de Felipe III y Reina consorte de Francia, nacida en Valladolid. **Poema “Dieciocho”**: “Juntos iremos como entonces por, / por los futuros campos del regreso, / [...] / por los interminables pedregales / de la patria, ya otra.”

Poema “Doce”: “Patria: / he ido a buscarte a los retratos y / a sus fondos oscuros, a sus ojos / [...] / el aire igual de lo de nos, / [...] / Sólo ese humilde maestro de Segovia / con su lienzo de luz y serranía / [...] / Sólo ese solo lienzo. / [...] // Tú solo en mi conciencia.”

394 “La cuestión [de que los sinónimos absolutos no existen] viene de antiguo porque los llamados diccionarios de sinónimos, [...] han constituido un esfuerzo por establecer diferencias significativas

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

(*lateralidad, discontinuidad, ajenidad, tuareg, mozárabe*), desplazamiento atenuador del “enjambre de yoes” que buscó refugio en el cosmopolitismo.³⁹⁵ La transhumancia y las migraciones son simbólicos,³⁹⁶ y la expresión sensorial es sublimadora: “Te tengo entre el olor / y los signos / [...] / signo de azul, tufo de estío.; / [...] / me hueles tú, mi amante. / [...] / Queda de ti el perfume de rastrojo / cuando amanece.” (PCS, p. 137). Las sensaciones de la luz (*lo azul, campanada de sol en la memoria*), del calor, de tierra (*lo confín*) o del tacto (*lo pedregal*) son *signos del sueño materializado*,³⁹⁷ analogía con la amada en la poetización corpórea de la patria (*piel, tacto, contacto*), y el balbuceo es el signo fónico, vacilación emocional frecuente en muchos versos.³⁹⁸

Tú eres el gusto, el tacto; / [...] / A ti, patria, te toco, / te estoy superpuesto. /
Lo nuestro es lo contacto; / [...] / entre mi piel y tú, / entre mi respirar y tus
relentes. / [...] / lo pedregal, ladera, cerro, río. / Lo nuestro es fuera, piel,
tacto, contacto. (PCS, p. 135)³⁹⁹

entre palabras de significado próximo o parcialmente común: una especie de anticipada y precientífica semántica estructural. Aunque **la sinonimia** sólo ha merecido comentarios axiomáticos sobre la imposibilidad de identidad total de significado, ya José López de la Huerta (Prólogo al *Breve Diccionario de sinónimos de la lengua castellana*. Madrid, 1835, p. V) la admitía en el lenguaje poético: “Sería ridícula afectación el no convenir en que las más veces es muy diferente su uso, y en que los sinónimos pueden ser muy útiles a la poesía y al discurso familiar”. G. Salvador: “Si hay sinónimos”. *Semántica y lexicología del español*. Madrid. Paraninfo, 1984, p. 51. Rosario González Pérez, por su parte, explica que esta afirmación venía a situar la sinonimia como un hecho de norma, “en palabras coserianas, como un hecho que afecta al lenguaje funcional”. (Cfr. “Sinonimia y teoría semántica en diccionarios de sinónimos de los siglos XVIII y XIX”. *Revista Española de Lingüística*, 24, 1, 1994, p. 44).

395 *Cosmopolita*: “Que considera todos los lugares del mundo como patria.” RAE.

396 **Las aves migratorias** simbolizan su propia migración anual. **Poema “Diecinueve”**: “Y / las migraciones ésas de las aves. / [...] / Y eso / eres también tú, patria. / Y te repites cada otoño con / con mi fascinación irrepitable. / Con cuanto arropa ese milagro: / el sol, los cerros, la profundidad, / y mi inocencia tan antigua // que tú me amparas desdeñosamente / [...] / porque son como tú, la igual, / la sola, / mi amor, mi amada, amante que tortura / porque es cruel tu corazón.”

397 “Los originales de las imágenes y de las formas de que se sirve la lengua onírica, poética y profética, se encuentran en la naturaleza que nos rodea y que se nos presenta como un mundo del *sueño materializado*, como una lengua profética cuyos jeroglíficos fueran seres y formas.” G. H von Schubert: *Die Symbolik des Traumes*, 1837, citado en J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 28.

398 Hay mucho **balbuceo** en este poemario. **Poema “Uno”**: “esos papeles / que te tiemblan cuando los recorres”; **poema “Dos”**: “A ésa, [ceniza] / nos la ponemos con sus muertos en, / con sus muertos en trance de rescoldo”; **poema “Catorce”**: “Y lloré con un cántico de vic, / de victoria.”

399 La apelación es sensorial: *luminoso cuerpo, tacto, contacto*.

“¡Qué gran entrañamiento siempre con la tierra –España sobre todo– y con la vida!”, dirá el poeta Rafael Morales (carta al autor, 21.09.91).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Dada la insistente presencia del paisaje castellano el autor concreta que su poesía “no es descriptiva, [...] yo diría alusión, evocación. [...] Hay los paisajes familiares y los extramuros, y todos se entrelazan y se fecundan.”⁴⁰⁰ Pero sí es una Castilla mistificada.⁴⁰¹ Probablemente De Ory, por su residencia francesa, siente idéntico *ardimiento* hacia la patria, y no se engaña sobre la fuente emocional de la voz arcadiana al reconocer el misticismo evocador.⁴⁰² Sucede entonces que recordamos la voz saliniana hacia la amada⁴⁰³ porque Arcadio Pardo indaga en el *alma* de la *amante España* bajo una óptica histórica e intrahistórica⁴⁰⁴ (*Gerión, Argantonios, Jerónimo, Diego, Álvaro, Giorgio Pardo*), y

400 Entrevista “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit. También esta idea en otro libro, **Poema 39**: “Pudo ser de otro modo / nacer en otro pueblo, / crecer en otro siglo. / No sentir la atracción de la arboleda. / [...] Indiferentes abedules sólo. / No conocer sino la mar. / Nunca el páramo hondo. / No hablarte castellano patria mía.” (*DyZ.*, pp. 63-64).

401 **Poema 11**: “Te fijo en los espacios absolutos / [...] / la escarcha blanca en el amanecer, / y el aire claro y quieto por la tierra / clara también y quieta: eso, el signo”. (*PCS*, p. 145).

402 “Esa es tu locura, Arcadio. Locura de raigambres, territorios, enigmas de lo pasado, imposible crisis de niñez. En suma, místico egotismo de los recuerdos en movimiento perpetuo y que ninguna “reflexión” paraliza.” (C. Edmundo de Ory: carta al autor. 07.10.91).

403 “Es que quiero sacar / de ti tu mejor tú. / Ese que no te viste y que yo veo, / nadador por tu fondo, preciosísimo.” P. Salinas: *La voz a ti debida*. Madrid, Castalia, 1982, p. 93.

Arcadio Pardo enumera bellezas del universo que desearía adornaran a la amada España. **Poema “Cinco”**: Te llenaría de ánforas focenses, / de matorral de Jouques, / de mi andadura por el Yucatán, / de cuando vi el Vesubio desde arriba; // te traería la leona asiria / y los toros que mugen por las cuevas, / y la mirada egipcia que prosigue / su vela cuando nos dormimos / [...] / y te pondría a manos llenas / los fustes derribados de Agrigento, / el viento de Enna que yo respiré / y las gradas al sol de Siracusa. // [...] Y de la mano, uno tras otro, todos / los muertos míos y del cosmos, / viniendo a ti desde lo nuestro para estar / contigo, residir en ti. / [...] / Y te pondría lo solar encima / de cada otero, lo solar, lo sol.” (*PCS*, pp. 133-34).

404 Personajes intrahistóricos y fascinantes para él son sus **antepasados Pardo**. Bucea en la línea oriental, cuya única evidencia era el nombre “Giorgio Pardo” visto en el Ghetto Nuovo de Venecia (del que no ha obtenido información que lo avale en la rama de sus ancestros). Esta obsesión personal de localizar y vivir los sentimientos de los que emigraron fuera de España, confirma el desplazamiento espacial. Cuando en el **poema “Quince”** dice “Es / como si has sido estos que siguen: / Jerónimo; [...] / Diego vivió en Ruán, [...] / y antes, Álvaro. [...] / He aquí Fernando”, se basa en datos confirmados (Cfr. “Études normandes” núms 2 y 3. Rouen, 1981 y en el “Boletín de la Institución Fernán González, núms 101 y 108, Burgos) Los escritos avalan la realidad mientras que la emoción “extramuros o lateral”, también pudo ser sentida por otros de su sangre anteriormente. Esta aparente fantasía, que en momentos parece desquiciante (“Éste humedece tu jadeo porque / andas las calles con sus pasos. / Sus ojos miran y tú ves el agua, / y hueles con su olfato las laderas”), la confirmó su curiosidad intelectual años después. Lo estudiamos en *Silva de varia realidad*, retrato poético de algunos antepasados.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

su meditación conduce al sur o el oriente como ámbitos extensos. Así será más fácil la comprensión de poemas futuros, en los que tanto el historicismo como el conocimiento acrecientan la exaltación de un espacio geográficamente vasto y temporalmente elástico. Y en los que, gracias a la intuición fantástica, los poemas adquirirán una quintaesencia metafísica, asentada en lo sensorial:

Miramos	Otro tiempo te cruzas la mar; [...]
alrededor las tapias, los tapiales, [...]	El aire es sumo y la emoción. [...]
y nos decimos. “Esta patria es nuestra, [...]	y te sientes sumado a esta otra patria. [...]
territorio de nos y de los nuestros, [...]	Habrà ceniza nuestra en estos lares
Y un día sales de la puerta, [...]	también. Porque la patria es toda
y un día sales y te vas. [...]	rama, toda marea, todo monte,
Miras alrededor, tal como antaño, [...]	mar todo.
los capiteles otros,	Y habrá que florecer en todas partes. (PCS,
y encuentras patria ahí también.	p. 166)

4.C.3.2 Segunda parte. La poesía: lenguaje y descubrimiento

La segunda parte es una nueva aproximación a la lengua matriz o raíz. El resultado es conmovedor por la lucha que supone reconocerse y a la vez cuestionarse su propia dualidad: “y tan centro y tan superficie”, dirá. Destaca la especial trabazón del significante y del significado en poemas bien estructurados y de gran lucidez, no obstante la índole sentimental del tema.

4.C.3.2.1 “El mundo está para que lo descifres”

Dedica once poemas al tema metapoético desde la perspectiva del descubrimiento a través del lenguaje, con el apoyo de un léxico esencial (*unción, saberle su sustancia, tu sangre y tu natalidad, la sangre tú...*) y con sus atípicas construcciones léxico-sintácticas. Los recursos le sirven para atisbar, acceder a «fenómenos u objetos abstrusos, las más de las veces inmateriales»; mediante la imaginación y la intuición, la poesía puede «alcanzar algún reflejo de esa realidad [...] aun cuando sea en medio de vaguedad e indeterminación».⁴⁰⁵

405 J. Siles: “Suprarrealidad y lenguaje poético”. *Diversificaciones*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1972, p. 12.

Menciona también J. Á. Valente “La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad.” (J. Á. Valente: *Punto cero (Poesía 1953-1979)*).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Siempre te está incompleto. / Inconcluso el poema / siempre. [...] / interminado afán. / [...] / talmente así el poema, / sin su primera luz, / sin penumbra / final, / cayendo siempre, remontando, vi- / niendo desde las aguas percidas. / Es lo moviente del principio. (PCS, p. 179)

Como en la filosofía, el poeta aspira a conocer con otras estrategias, sabedor de que “*lo que permanece, lo fundan los poetas*”.⁴⁰⁶ La materialidad de la escritura busca desentrañar urdimbres conceptuales, aunque éstas se hallen próximas al misterio inexplicable. Consecuentemente, la piedra de Sísifo que es el poema, enreda al creador en su particular batalla lingüística, con objeto de descifrar la sinrazón del poetizar.⁴⁰⁷ Jaime Siles lo razona así:

Poetizar es un acto de Realidad y de Lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad.⁴⁰⁸

No es tarea obvia aprehender la visión del metapoema “puesto que un discurso poético sobre la plurisignificación será a su vez plurisignificativo, ofrecerá a la actividad del lector una virtualidad semántica amplia o, [...] no unívoca.”⁴⁰⁹ Nuestra *expectativa meta*⁴¹⁰ debería comprender la plurisignificación, originalidad o expresividad que arrastre a la implicación lectora, y además atender a la *expectativa de la revelación*, al descubrimiento de un aspecto nuevo, insospechado, que sirva como medio de *conocimiento* del mundo. Y eso los

Barcelona, Seix-Barral, 1980, p. 7. Indeterminación que nosotros vemos en la persecución de Arcadio Pardo por llegar a la síntesis de *lo neutro*: *Lo lo*.

406 F. Hölderlin: “Andenken”. *Poemas*, (trad. de J. M^a Valverde). Barcelona, Icaria, 1991, pp. 147-152.

407 PCS, p. 173, **Poema “Otro Dos”**: “Porque lo sufres de seguirlo siempre / desde que el tiempo se te hizo amante, / [...] // Porque lo quieres para ti y le ofreces / la sangre tú, lo tú sabiduría, / pero viene y se llega y te abandona / y te hallas extramuros.”

408 J. Siles: “Poética”. *Poetas españoles contemporáneos*. Barcelona, Lumen, 1974, p. 325.

409 L. Sánchez Torre: *La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993, p. 98.

410 “Leer un metapoema es añadir a nuestras expectativas ante el poema una nueva: [...] la que nos hace esperar del metapoema una problematización de su carácter poético. [...] El metapoema se presenta [...] como un espacio verbal en el que se libran decisivas tensiones, [...] la primera de las cuales [...] es la que se juega entre discurso poético y discurso científico. [...] No se trata sólo de una tensión temática [...] sino también –y quizás más decisivamente– de una tensión formal: la metapoésia se *dísfraya* con los ropajes del discurso científico, haciendo de su lenguaje un problema adicional para el descodificador.” *Ibidem*, p. 111-118.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

poetas lo consiguen a través del lenguaje; incluirán la revisión del lenguaje “pues la activación de su poder significante [...] está en la base del valor gnoseológico del poema: el del poema es un *conocimiento por* el lenguaje.”⁴¹¹ Para nuestro autor, tan inevitable es el rastreo en lo metapoético como en lo lingüístico, y como veremos en adelante, las originales catas de este periodo (la síntesis o lo narrante, las visiones o lo neutro) tendrán continuidad en la siguiente etapa:

Hasta las lejanías, como sólo / línea final hasta lo nunca, quieta / como fondo en que caen sin estruendo / –tal los poemas o los muertos– / lo tiempo, lo hoy, lo espacio, / lo amor, lo nos, lo todo. (PCS, p. 181)

4.D Etapa de comprensión histórico-metafísica: 1990-2013

Esta amplia etapa abarca nueve libros centrados en el historicismo y la memoria a través del tamiz de la originalidad lingüística y visionada. Los cuatro primeros se centran en el *historicismo: Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990), *35 poemas seguidos* (1995), *Efímera efeméride* (1996), *Silva de varia realidad* (1999). Los restantes remiten a la *memoria* desde una perspectiva más *filosófica: Travesía de los confines* (2001), *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005), *El mundo acaba en Tineghir* (2007), *De la lenta eclosión del crisantemo* (2010), y *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013).

4.D.1 *Plantos de lo abolido y lo naciente. 1990. (11)*

El título anuncia la estructura bipartita del libro: *Plantos de lo abolido* (18 poemas) y *de lo naciente* (24 poemas). Siguiendo un orden cronológico, las composiciones subrayan la historia de la vida desde su inicio. En palabras de

411 Leopoldo Sánchez Torre recuerda la conexión de esta idea y de cómo subyace en la práctica poética de la postguerra española con poetas de la generación posterior, con “unos lazos profundos que la crítica y los propios poetas suelen olvidar.” *Ibidem*, p. 126. Incluye citas de J. Siles, P. Gimferrer, C. Rodríguez o J. Á. Valente sobre el tema. Por ejemplo, de C. Rodríguez: “La poesía [...] nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, *a través del lenguaje*.” (Cfr. F. Ribes, *Poesía última*, 1963) o de J. Á. Valente: “el poeta conocer la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética. *El acto de su expresión es el acto de su conocimiento*.” (Cfr. J. Á. Valente, *Las palabras de la tribu*, cit., p. 6).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Rafael Morales “es un hermoso canto a lo inmutable en lo mutable. Yo diría que es un canto a la inmortalidad.”⁴¹²

Para que el movimiento sea mo- / vimiento, lo primero, / [...] / Porque perdure el tacto mientras pueda; / por eso, creo, escribo. / [...] / Porque esto no es frontera; / es viento es río, es tiempo. / [...] / porque no amaine el tiempo. / Jamás. / Nunca jamás. // Por eso, creo, escribo. (PAN, pp. 7-8)

En las series de paraestrofas (bloques de 4-5 versos de endecasílabos y heptasílabos) hay una creciente disquisición histórico-filosófica que visualiza la totalidad terrestre desde su *intuición radical*, dinamismo en el tiempo y voluntad de permanencia en la escritura. Ahora recurre al conocimiento para explicar intuiciones poéticas a través de la incorporación prioritaria de la arqueología, el arte o las culturas antiguas. Por ello, desde 1990 la poesía de Arcadio Pardo gana amplitud espacio-temporal y sorprende con más imágenes y efectos lingüísticos novedosos, favorecidos por la expansión hacia asuntos eruditos.

El recorrido por los lugares que se recrean en los poemas, las citas que connotan *nombres, sitios, acaecimientos, la especie de cosmogonía íntima que describes, el paso por las memorias profundas del ser*, todo ello, llega a los entresijos de quien lea. No se puede dejar el libro, una vez comenzado.⁴¹³

4.D.1.1 “Lo abolido” o la recreación poética del pasado

La temática de esta parte es muy original con la inclusión del autor en el planteamiento evolucionista, desde los primeros signos de vida acuática a la terrestre, el paso a *homo sapiens* hasta llegar a la revivificación de los restos arqueológicos. Veremos cómo nace el arte con su representación simbólica de *ordenar el caos* (“el signo gama es el principio. / [...] / con él empieza a amanecer”, “y un caos ordenado a cuenta de / crueles buriles de la claridad”, PAN, p. 11); cómo nace la conciencia religiosa representada en los ritos funerarios ancestrales (“Ahora es el aire hasta lo Otro”, PAN, P. 14); y cómo llega la sedentariedad conquistada tras la supervivencia nómada (“Quedó el cielo caliente / como el agua que hierve en nuestros cuencos”, “Y asentamos ahí nuestra esperanza. // Junto al agua que corre.”, PAN, P. 18). *Lo abolido* encierra el misterio y el poeta se reincorpora a él para ordenar, explicar su cosmovisión.

412 Rafael Morales: carta al autor, 04.10.90.

413 Carlos Pinto Grote: carta al autor, 27.09.90. La cursiva es nuestra.

4.D.1.2 El historicismo

El autor escribe desde la penetración especulativa en la génesis de la vida, del arte, de los signos, de las civilizaciones, de los enterramientos, de la escritura,... bajo la óptica de la ósmosis presente-pasado. Como en los dos libros anteriores, Arcadio Pardo presume la desorientación del lector y anota al margen las referencias. ¿Entiende el lector bien esta poesía? Diremos que no siempre, por ello los datos adjuntos al poema son inestimables. De hecho, algún amigo le preguntó:

¿Has visitado todos esos países? Parece evidente que sí (Italia, Grecia, Egipto, Anatolia, ¿también Mesopotamia y América?) [...] La comunión o identificación con los nombres de todos los tiempos y todos los pueblos, sobre todo los que han dejado huellas luminosas en la historia de la Humanidad. Y también con la Tierra y el tiempo y el cosmos.⁴¹⁴

El historicismo poético es vívido y tiene un aporte *hiperrealista* tan extremo que el retrato del pétreo *Djoser* (Antiguo Imperio egipcio, III dinastía, hacia 2780 a. C) en su impactante olor o textura es más que fotografía:

Por tu rostro de bruto maltratado, / por la ferocidad de tus mejillas / que la piedra atenúa, / por tus espesas cejas de leopardo; / [...] / porque el calor de Saqqarah me abrume / bajo tu lacia cabellera sucia; / [...] / y por tu amor de una mañana larga, / solar como la furia, // te incrusto con su aliento que es el mío / en lo más hondo de mi palpitar. (PAN, p. 20)

Como elocuente resulta también la *corporeidad móvil* de Seti I (Nuevo Imperio, XIX dinastía), quien parece erguirse de la tumba, *desplazándose* hasta personificar el retrato del padre del poeta:

Seti no ha despertado todavía.	entre nosotros, uno / [...] //
Desde que lo pusimos	se encarna en otro cuerpo,
aquí, sigue dormido.	se superpone, se coincide con //
Como dormido. Porque a veces se	uno de nuestro clan.
	Mi padre ha sido, años atrás, así;
yergue, quiebra las formas,	con su mirar sin fondo,
se evade de las bandas y se viene	con sus ojos de piedra. (PAN, p. 22)

414 Rafael Sánchez Mariño: carta al autor, 09.02.93.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

El culturalismo es el acicate de la inmersión ficticia y de la *consustanciación* del poeta (“En Luxor, / me he hecho sustancia de Luxor”, “Los de Sumer vinimos desde el este”, “A nosotros no nos encontrarán”).⁴¹⁵ El intrigado lector se sumerge en el *viaje cognitivo del autor*⁴¹⁶ desde el posicionamiento simultáneo y penetrante en la turbadora anécdota humana, desde el nomadismo de los cazadores cuaternarios a la vivencia de los embalsamadores egipcios.⁴¹⁷ El poema nace del testimonio cultural, pero no pretende la erudición, más bien se magnifica la *identificación* del poeta con su especie:

Vino otro clan al clan. Cazamos juntos / primero. Hicimos lumbre,
repartimos / el territorio y la congoja. / Vino otro clan a nos. Y nos hicimos /
pueblo, poblado, población. [...] / E hicimos esto aquí: Salat Huyuk; /
primeras calles, chozas alineadas, / [...] / La piedra, el techo. Y el hogar.⁴¹⁸
(PAN, p. 27)

La travesía poética es “sucesión pautada de lugares que se evocan, [que] parecen querer reconstruir la historia de la humanidad, ahondar de manera indistinta en todas sus civilizaciones.”⁴¹⁹ Destaca la profundidad de la mirada

415 PAN, p. 23, p. 32 y p. 34 respectivamente.

416 Sentimiento relatado por Jaime Gil de Biedma “Al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos –atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual– de unos cuantos entre ellos.” J. Gil de Biedma: “Prefacio a *Compañeros de viaje*”. *Las personas del verbo*. Palencia. Cálamo, 2009, p. 22.

417 O también en la de **los viajeros medievales** hacia el Este: “*Para Guillaume Rubruck que llegó a Karakorum en 1253; Ruy González de Clavijo, que llegó a Samarcanda en 1404; R. E. Huc que alcanzó Mongolia en 1837.*” **Poema 2.10**: “Ya caída la noche, hemos llegado / a Tiflis. / [...] / Eso nos dicen los viajeros. / [...] / Desde aquí hasta las costas / del Caspio, a puro lomo / de semanas, andando; / [...] / Seguimos hacia el norte bordeando / la costa, al septentrión. Los hombres tienen / la tez tostada como nos, / como en Iberia, igual. / [...] / ¿Venimos de algún sitio? ¿Alguna vez / hemos estado en tierras otras? / [...] / ¿Habla alguien esta lengua? / [...] / Otro pavor nos dicen: esta noche, / los aledaños del imperio, ya. / Nos llevarán mañana ante lo Sumo / arrodillados como esclavos / [...] / Era verdad lo escrito. Y volveremos / para dar testimonio. / Y lo doy.” (PAN, p. 63).

418 **Salat Huyuk**: Primera aglomeración urbana en Turquía, VII milenio. El recorrido no es académico; le interesa ahondar en la esencia de la humanidad en el tiempo: desde los signos, formas, gestos, escritura, hasta la socialización “pueblo, poblado, población.”

419 M. Casado, “Música salvaje”, cit.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

hacia la intrahistoria recreada bajo los signos, y especialmente, la *traslación desmaterializada*, con la revelación de *la eternidad del aire*.⁴²⁰

Y el aire / más anciano que el roble y que la arena. (PAN, p. 58)

4.D.1.3 El alma común: el “nos”

El libro desarrolla la tesis darwiniana que iguala nuestra alma común como actores de larga trashumancia (del agua a la tierra, de reptil a *homo erectus*, del signo a la palabra, de la palabra a la escritura, de las cuevas al poblado), y lo hace desde la contundencia rítmica de la frase ordenada, pautada:

Quando, / cuando el rugir se hizo cadencia, / se sometió la voz a orden, se puso / desmembrada en los labios, // y descendió el instinto entre los dientes / [...] / y empezamos a hablar. (PAN, p.10)

A partir de esta década su poesía adquiere cierto peso intelectual, que además es lírico, por la interiorización sentimental de personajes del sur y oriente, de los antepasados, de la literatura, *muertos que le hostigan* con llamativa naturalidad. La plasticidad de la vivencia cultural y el *nos* inclusivo atenúan esa erudición, y los rasgos poéticos intensos y musicales de los endecasílabos (y eneasílabos y heptasílabos) apuntalan su escritura más en lo literario que en lo histórico, como genuina virtud. Esto es un acierto, pues el poeta aporta una original temática histórica sin pretensión culturalista, y la naturalidad del discurso lírico avanza *rítmicamente* con la uniformidad de las paraestrofas, y con una expresión ágil, intensa, musical.⁴²¹

420 El símbolo del **aire** “se asocia con el hálito vital creador y, en consecuencia, con la palabra; al viento de la tempestad [...], a la vida de creación”. Cirlot recuerda la interpretación de Gaston Bachelard de que “el aire es una especie de materia superada, adelgazada, [...] la marca verdadera de lo aéreo se funda en la dinámica de la desmaterialización.” J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, cit., p. 74. (Cfr. G. Bachelard: *L'air et les songes*. Paris, Corti, 1943).

421 “Me doy cuenta de que siempre vuelvo a empezar por *Plantos de lo abolido y lo naciente* cuando me acerco a su poesía. [...] Expone, argumenta, se documenta, y sin embargo es su *música la que inevitablemente guía*. Y, tal y como en la lengua griega el primer rastro de la palabra “ritmo” es espacial, el ritmo y el pensamiento de Arcadio Pardo se derraman en una aspersión de lugares, enlazándose en la música de un pensamiento que fuera, a la par, también *la música de lo vivido*.” M. Casado: “Música salvaje”, cit. La cursiva es nuestra.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Fascinante penumbra. / Me es la respiración desasosiego, / primer escalofrío de la sangre, / lo único: el gozo, el miedo. (PAN, p. 13)

4.D.1.4 “Lo naciente”o la querencia del presente

La segunda parte comparte la sensorialidad de libros anteriores, con la exaltación mística de lugares (*patrias adquiridas*, *geografías del sur y del oriente*) y de sus arquetipos (*sol*, *tumba*, *sur*), símbolos del Tiempo único:

Sé que he muerto una tarde / en un recodo junto al mar de Grecia, / y que yazgo en Itea. / Que me he muerto entre Esparta y Kalamata / al pie de una ladera carcomida, / [...] // Y que a veces me yergo y me regreso / [...] / porque mi *tumba* es *sol* que no se pone: / se abre, me lleva al *sur*, me deposita / [...] / y me cierra los párpados calientes, / hasta que vuelva a regresar. (PAN, p. 45)

Explica el profesor David Pujante la importancia radical de Grecia (para Hölderlin y otros autores), su mundo clásico y su naturaleza que potencian el idealismo de un Mediterráneo luminoso y esencial.⁴²² El confín geográfico de Arcadio Pardo abarca Grecia (Salónica, Macedonia, Athos, Los Meteoros, Delfos, Corfú, Osios Lukas, Atenas, Mistra, “*que tanto amé*”...) y el sur, el este o incluso Hispanoamérica (“Y con la orilla del Usumacinta / que tuve cerca y no miré. Y los indios / acurrucados junto a mí una noche / que vuela ya por los espacios”).⁴²³ Para el autor cierta naturaleza identifica íntimamente su vivir, es *naturaleza sublimada*, resplandeciente bajo la simbología de la tierra luminosa (*luz*) o de los objetos (*lámpara*, *lascas*), como vemos en el sólido canto del último verso:

422 Sobre “El Archipiélago”: “ese vuelo hacia el mar, las islas y las costas griegas; ese recorrido histórico por su pasado; y ese final canto de anhelo porque retorne a su plenitud [...] En la fisicidad del territorio heleno, en su mar, en sus islas, en sus costas, se realiza la unidad de lo superior (los dioses, el cielo, las estrellas) con lo inferior (los hombres, el mar que refleja los astros, el resonar en el pecho del mar de la melodía de los Dioscuros en la unidad sagrada de la noche).” D. Pujante: “Hölderlin, genio herido por el rayo de la locura”. *Revista electrónica de Estudios filológicos*, nº 27, Julio 2014, p. 22.

423 PAN, p. 78. **Río Usumacinta**, Guatemala. Primer foco maya. Mencionado en el **poema 2.11** “Somos / *sustrato de futuro*. / Se vendrán a buscarnos bajo el musgo / porque *tendrán necesidad de nos*. / [...] Buscarán si estuvimos / [...] O si estuvimos en Usumacinta / reduciendo a unos signos las galaxias, / [...] Pero *vendrán a nos*. / Porque somos subsuelo de su instinto, / *somos su suelo y su horizonte, su / quemazón, su alimento*.” En cursiva, expresiones del panteísmo.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Y Atenas. Pongo / en el hatu una lámpara de arcilla, / un poco de crepúsculo, unas lascas / de liturgia emanante, / y regresamos a estas tierras tan / de amor, tanto de amor, de amor ya tanto. (PAN, p. 78)

Es naturaleza simbólica que equipara la luz de Grecia con la de Castilla (“Los Meteoros y su luz, ahora. / ¿Qué luz más luz que aquesa? / [...] ¿Qué luz más pan y dónde / más superficie de la claridad?⁴²⁴), y que nos lleva inevitablemente al impacto sígnico de la meseta, geografía presente en todos sus libros.

El **estío** es manantial inagotable de experiencias positivas. Así, Arcadio Pardo extrae valores metafísicos del semidesértico paisaje castellano estival, horizonte *terrero* y seco que es desolador para muchos, pero no para él: “Como a un templo, al estío.”⁴²⁵ Esta idealización recuerda la tendencia clásica de fusión de belleza y bondad gracias a la abstracción, a pesar de la esterilidad de las tierras *del sur del sur*. El **otoño** marca el regreso al trabajo y al hogar, simbolizado en la ondulación: “Tengo la dimensión de los otoños / de un solo otoño que se va y se vuelve.”⁴²⁶ Con el **invierno** llega el frío y el **blanco** de la nieve, *metáfora* de luz y también de muerte,⁴²⁷ y en **primavera**, asalta la urgencia de renacer al biorritmo interior, cerrando un ciclo: “Me canta en la conciencia lo naciente / [...] / mi amor de primavera es el espacio.”⁴²⁸

424 PAN, p. 77.

Recordamos a Cavafis en “Mar en la mañana” (1915): “Que me detenga aquí. Que también yo contemple por un momento la naturaleza. / Del mar en la mañana y del cielo sin límites / el luminoso azul, la amarilla ribera: estancia / hermosa y grande de la luz. / Que me detenga aquí.”

425 “Pero el estío es como un templo; / Dios, desnudo, la luz. / [...] / Soy el templo y su luz, soy el verano.” (PAN, p. 61).

426 **Poema 2.9**: “Así el otoño. Y entro en él. Y busco. [...] / Llevo las muertes como las nevadas, / cada invierno la suya. // la mía, cada invierno.” (PAN, p. 61). También en el **poema 16**: “Ondulante el otoño como el mar: / con sus olas de verde y amarillo; con el ocre y el sol.” (RDO, p. 85).

427 El **frío** no es estéril literariamente, pero supone la glaciación y la muerte. La apetencia del sur también lo es por necesidad física. Lo vemos en el **Poema 2.20**: “Aposento final: el aire, el viento. / No me dejéis caer a lo hondo. / Arrimadme al calor, asid la llama, / aproximad la luz. Éntrese el sol / por la carne y el sueño”. (PAN, p. 83). Y el **calor** aquí –interpretamos nosotros– es también la voluntad de perduración literaria. O también **Poema “Siempre pudo conmigo”**, (TC, p. 60).

428 **Poema 2.9**: “Primavera. [...] / El Sur. La primavera es lo presente. / Y me interno en el hoy porque es hermoso”, (PAN, p. 62).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Es un poemario variado con simbiosis de conocimiento y de vitalidad, que invita a la relectura intrahistórica: hay una disolución del yo en el tránsito de las especies, como si esa identificación fuera la salvación, la permanencia en el espacio-tiempo cósmico. El libro inicia esa etapa histórico-metafísica que nos llevará a su mundo poliédrico de cultura y de pensamiento.⁴²⁹

También por eso he de seguir aún. / Para atar lo disperso: la galaxia, / [...] /
y tenga todo su sabor de fruto, / sea un solo zumo a trago lento, / un único
sabor. (PAN, p. 92)

4.D.2 35 *Poemas seguidos*. 1995. (12)

Tras la frecuente distribución bipartita de sus poemarios, este volumen es atípico por su estructura circular (el último verso remite al primero), disposición justificada por la aprensión de que fuera su libro final. La temática es familiar, con la inclusión de nuevas imágenes que incrementan la cosmogonía de la civilización: la continuación de la especie y la escritura redimen al hombre finito, y el término “glaciación” es el símbolo de la aceptación de su enfermedad, entendida en perspectiva universal. El lema de los primeros versos procede de la novela de Dino Buzzati “*Il deserto dei Tartari*”, como metáfora de la espera, de la dura postración tras la enfermedad. Aquí nuestro autor continúa la aventura literaria cultural y fantástica con un efecto de hermetismo, pues el poemario se aleja de lo evidente.⁴³⁰ Los poemas dibujan varias historias y completan un muro descriptivo de protagonistas dispersos, que el autor articula como relato unitario, en opinión de Marie Chevallier.⁴³¹ No es un libro de lectura fácil, porque exige

429 El libro tuvo aprecio grande. Por ejemplo: “En el libro la idea poética se concentra, por arte de magia, en la palabra esencial, [...] se descubre lo más denso y complejo de la expresión y el sentimiento poético, estético, luminoso, donde la sangre se funde con la vida y tu historia y los paisajes y el mundo que vale la pena de ser contado y cantado como lo sabes hacer.” (José María Luelmo: carta al autor, 20.10.1990).

430 “Quizá el único libro de poesía español que esconde la urdimbre de lo antiguo o el telar de la historia”. Cristóbal Serra: carta al autor, 05.07.1996.

“Por lo difícil de la escritura como por la composición poemática, como por el aliento de tu *esotro*, es lo mejor tuyo (hasta el momento).” (Mario Ángel Marrodán: carta al autor, 24.02.96).

431 “Ainsi comme passent les générations, les civilisations, les séquences de la vie humaine successive édifient la continuité de son histoire. Cette relation étroite confère au recueil -le titre souligne l’aspect complémentaire, épisodique, dont on peut dénombrer les éléments -l’allure d’une

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

una inmersión en esa estructura de contenidos ondulantes y de referencias remotas (las especies desaparecidas, las crónicas medievales, una toponimia asiática...).

La meditación procura ideas insólitas, expresadas con efectos lingüísticos intencionados, como son el balbuceo (“y me con-consustancio en su mirada”), los *arcaísmos* (“y esotra”), las interrogaciones acumuladas (*quiénes, en dónde, cuándo vendrán, qué, con qué*), las repeticiones (“dónde ponen / sus muertos, dónde ponen // sus muertos”) y la paradójica antinomia.⁴³² Toda esa retórica tiene sentido de *intensificación* cuando, tras una lectura intelectual, se comprende que el impulso reside en el don de la continuidad de la vida:

Porque la destrucción es apariencia. / *Sin ojos ya, seguimos viendo.* / [...] / desde ceniza por los yacimientos, // *vemos. Nos ven.* Cada mañana abrimos / la mirada a otros ojos destruidos. / [...] / *Sin ver, ve la mirada y sabe que // mira.* Igual que las manos. (35PS, p. 11)

El realismo desprendido de la Realidad es sugestivo en un libro explorador de paradojas. Así, las sensaciones de vida tras la muerte distan de la analogía del *Hamlet* atribulado ante los cráneos desparramados.⁴³³ Con Arcadio Pardo, la *ceniza* resurgirá gracias a las futuras “blancas manos de una muchacha avizor”. Esta honda esperanza es paz positiva a la vista de su propio

immense fresque qui déroule devant nous l'unité d'un récit.” M. Chevallier: “Aspects de la poésie de Arcadio Pardo ou la traversé des temps”. *Cahiers du C.I.C.C.*, nº 5. Paris, Université Cergy-Pontoise, 1997, p. 46.

432 **Poema 22:** “Y esotra, / cuando bajo una tienda de beduinos, / uno me tiende un vaso y nos bebemos / siglos de sol y desnudez. // [...] / y me pregunto quiénes son, en dónde // están, cuándo vendrán, qué pieles / sobre los hombros suyos, con qué ruinas / se acercan, dónde ponen sus muertos, dónde ponen // sus muertos.” (35PS, p. 45). Idea reiterada en *EE*, poemas 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, y 2.5. “Yo no sé si vendrán o no vendrán. / Ni si están, o si han sido. O todavía / andan por ser en las rendijas de/ la inminencia posible. // Pero me place darles fe. / Sostengo su soñada creación.” (*EE*, p. 41).

433 “Esa calavera tenía lengua, y podía en otro tiempo cantar. ¡Cómo la tira contra el suelo ese bribón, como si fuera la quijada con que Caín cometió el primer asesinato!... Y la que está manoseando ahora ese bruto acaso sea la de un político, de un intrigante que pretendía engañar al mismo Dios. ¿No es posible? [...] ¡Vaya si lo es! Y ahora está en poder del señor Gusano, descarnada la boca y aporreados los cascos con el azadón del sepulturero.” William Shakespeare: *Hamlet*. Acto V. Esc. I, (Trad. de L. Astrana Marín). Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 120-121.

Completan esta interpretación positiva de Arcadio Pardo los **poemas 1.1** “Muchacha excavando” y **2.6** “Lo que se oye” de *EE*.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

cráneo, con crudo léxico que se compensa con la adjetivación de la arqueóloga: *blanca, luminosa, candente*.

Cráneo de bruto turbio sepultado [...] Desmenuzóse en su ceniza, y nunca sabremos lo que fue. //	en unas <i>blancas manos</i> de muchacha avizor. // [...] cuando los dientes de la boca de esa la muchacha sonrían a su <i>estío</i> candente, un vendaval de júbilo proclame el cráneo aquel de la planicie, nuestra garganta ya desmenuzada, el ardimiento de su respirar // y la culpa y delito de arañar lo siendo, lo es, lo sido. (35PS, p. 19)
Pero esperó que fuéramos. Percibo tan a distancia ahora su lamento de gozo. Nuestro aliento suen a ceniza que se desmorona. // [...] Y esperamos que vengan, nos extraigan, nos esmeren, nos limpien. De seguro que nos resolveremos en <i>ceniza</i>	

4.D.2.1 La retórica del misterio

La cualidad arcadiana de teñir de emoción cualquier espacio y tiempo, de hacerlos activamente propios, se observa en la especulación fantástica de pueblos (*tuareg, nabateos, numbiwara*), lugares (*Petra*), lecturas (Libro de Tobías) y hombres (*Plinio el Viejo*⁴³⁴) con inquisitiva meditación sobre su espíritu:

¿Qué harán los numbiwara con sus muertos? / [...] / ¿Los entierran? ¿Los meten en sus ollas? / ¿Los devoran? / [...] / ¿Los dejan / en algún claro de la selva? (35PS, p. 39)⁴³⁵

La lectura pide detenerse en **temas infrecuentes** en poesía: la *glaciación*, los seres que duermen bajo tumbas o bajo el hielo, los no nacidos ni engendrados aún, las tribus. En consecuencia, el ritmo lector se ralentiza en la *denominación* y sus misterios, sólo al final desvelados: ¿cómo serían los noviembreros para Jesús?, ¿de qué tres Isaías nos habla?,⁴³⁶ ¿quién eligió Asuán para morir?,⁴³⁷ ¿quién es la alumna bizantina evocadora del paisaje turco?

434 **Poema 23**: “Extraigo, recupero, por ejemplo / la conciencia de Plinio, / [...] / Con sus esclavos iba. / [...] / Acudió al estertor de más de uno. / Y antes de que los ojos se cerraran, / lo hacía libre para que muriera / libre.” (35PS, p. 47).

435 35PS, p. 37 y p. 39. Los **nabateos** son preárabes. El término *nabatu* designa a los arameos de los tiempos de Teglát-Falasar. Debieron comerciar con oro, plata, piedras y maderas preciosas y levantaron Petra. Los **nambikwara**: pueblo indígena de Brasil que habita en el Amazonas.

436 El texto de las profecías de Isaías es de tres autores distintos, según estudios filológicos.

437 El anterior Aga-Khan, autoridad máxima de la secta ismaelita.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Porque es difícil compartir la totalidad del poema con el autor –en el esfuerzo intelectual y en la especulación personal de su toponimia espiritual–, el lector ocasional puede sentir cierta distancia. Sin embargo, pensamos que su tono no debe ocultar algunos poemas brillantes porque hay riqueza de imágenes entre el optimismo velado: en lo real y en lo ficticio, en las obsesiones y en la incorporación al gozo de una vida que se recuperará con más fuerza en adelante.⁴³⁸

De tal modo / que el otoño –digo la edad– compone / su música apagada /
con las irrealidades sucedidas, / con los pasos que dimos o no dimos.
(35PS, p. 63)

4.D.3 *Efímera efeméride*. 1996. (13)

Éste es el tercer libro de la década con un planteamiento de enlace entre el ayer y el hoy. La contraportada anuncia claves temáticas reconocibles:

La arqueología, la historiografía, sirven de fundamento y referencia a algunos poemas de la primera parte, “De enantes”, en cuyos personajes, la ternura y la barbarie son esencia del vivir. Más adelante, en “De allende”, el poeta se complace en imaginar un universo compartido, contrastando así un pasado de coordenadas precisas y un futuro al que “le place dar fe.” La vivencia del tiempo adquiere una dimensión ilimitada.⁴³⁹

Emplea como lema los versos de Garcilaso “*do se muestra lo pasado / con lo futuro y lo presente junto*”⁴⁴⁰ para encabezar la estructura bipartita del libro, cada una con catorce poemas en verso libre estrófico.

438 “Recibí los 35 *Poemas seguidos* y los leí enseguida, admirando a la vez: 1) la concisa y exacta expresión de la voz poemática y 2) la belleza ontológica que se mantiene a través de todas las imágenes mediterráneas. [...] a pesar de los signos oscuros, el poemario traduce una intensa fe humana, siempre exigente, lúcida y dura. [...] Vuelvo a expresarle mi admiración por su escritura poética, por su castellano tan puro, y tan rico –y tan atrevido.” (Marie Claire Zimmermann, carta al autor, 13.06.96).

439 *EE*, contraportada. Sobre el término “efímero” recogemos la explicación de E. Lledó (“El lenguaje de la identidad”): “el genial poeta Píndaro había escrito en la *Pítica Octava* en el verso 95 [...] *efímeros* [...] la primera palabra que describe lo que es el ser humano [...] “seres de un día”.

440 Garcilaso: “Elegía I”(vv. 284-285).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Júntanse aquí *lo enantes* y *lo allende*. / Tiro de ellos, los uno. / Los ato, los enlazo, los reúno. (EE, p. 10)⁴⁴¹

4.D.3.1 “De enantes”: Respuesta moral y fraterna al pasado

Sintiéndose enganchado a la línea de los humanos, el poeta subraya el sentido del bien y del mal, de la ternura y de la barbarie ante la perversión de algunos hombres, sondeo de carácter moral interpretado como comunión con los seres. Extrae de la lectura (*Histoire des Francs* de Grégoire de Tours) una serie de reyes francos teñidos de sangre (unos fueron verdugos, otros víctimas), y acentúa su destino fatal. Emplea el balbuceo, la gradación y el verso aislado como recursos que favorecen una lectura detenida y más comprensiva:

-Esto que leo es la barbarie. [...]	al rey su esposo, al rey. [...] //
Mete el hermano su puñal al otro	Y ese amigo cogióle por el cuello,
de los hermanos, y	le agarrotó los brazos, le abrió el pecho. //
hay una esposa que degüella a/-	Era el tiempo una lluvia de sangre. (EE, p.19) ⁴⁴²

Los nombres no importan tanto como la reprobación de sus acciones en un tiempo en el que hasta los niños eran víctimas de su genealogía:

El uno / tenía doce años, siete el otro. / Hijos también de rey. Fuera su culpa / haber nacido de una reina y, / huérfanos ya de asesinados padres. (EE, p. 22)

La ternura de una abuela entre el horror es apelativa por la emotividad. Las *imágenes* (“esos niños / rondan por las estrellas en espera / de una final justicia”, EE, p. 22) aplacan la rotundidad verbal (*devorar, aullar, expiar, rugir, sorber, roer*), y las asociaciones binarias (*criar y amamantar / hermana y filial / ladrido feroz / aullido y lobos hambrientos*) intensifican esa atmósfera terrible:

441 Ciertos versos de Arcadio Pardo parecen una respuesta a las palabras de Rilke: “La muerte es el lado de la vida que no da hacia nosotros, el lado que no nos está iluminado: debemos intentar realizar la máxima conciencia de nuestro existir; que reside en *ambos dominios ilimitados y se nutre inagotablemente de ambos*... La verdadera forma de la vida cruza a través de ambos territorios, y la sangre del máximo giro se abre paso a través de ambos, *no hay un aquende ni un allende, sino la gran unidad*, en que tienen su morada los seres que nos sobrepujan, los «ángeles». R. M. Rilke: “Carta de Rilke al traductor polaco de las *Elegías de Duino*” en *Elegías de Duino*, cit., pp. 19-20. Para Arcadio Pardo, su expresión *los mis muertos* simboliza estos seres en latencia.

442 Grégoire de Tours: *Histoire des Francs*. Paris, Paleo, p. 19.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

“Esa niña criada por los lobos [...] y amamantada / por una loba; hermana de lobeznos, y respondía ella [...] con un ladrido largo, filial tal [...] / y envejecer acurrucada por / algún rincón de la ferocidad; aullando alguna vez”, *EE*, p. 24). El desasosiego tiene un matiz social, de incomprensible entealequia que parece despegarse de lo lírico, con la irrupción de la prosa en una estrofa para seguidamente retornar al ritmo de la poesía. Emilio Alarcos Llorach, estudiando a Blas de Otero, habla de la *apelación* y de la *ruptura del ritmo* poético con propósito expresivo y de cómo

el regreso ocasional a la prosa nos sorprende y nos separa del ritmo poético para hundirnos en la realidad; con ello se hace más violento el sentimiento de la escisión entre ésta y aquélla, de modo que al retornar a frases con ritmo poético, éste queda intensificado.⁴⁴³

En Arcadio Pardo la mezcla de prosa y ritmo poético también surge en la descripción de desconocidos (como el milenario hombre fósil hallado en los Alpes, septiembre de 1991). El poeta fantasea sobre su muerte y lo quiere hacer regresar a la vida, negando la destrucción del tiempo:

-Se le ha encontrado en un glaciar, [...]	Yo te hubiera desmuerto
Lleva cinco mil años ahí debajo, [...]	te hubiera desmorido y desyacido
¿Moriste o te moriste? Yo me inclino, [...]	te me hubiera cogido por los hombros [...]
a creerte escogiendo tu yacija,	te hubiera desandado la subida, // [...]
alisándote el suelo, [...]	y te hubiera asentado en la quietud
yéndote a tu postura de morir, [...]	para que me esperaras a morir. (<i>EE</i> , p. 15)

El eco miguelhernandiano⁴⁴⁴ y la eficacia agramatical, (“te hubiera desmuerto, / te hubiera desmorido y desyacido”) se vinculan a su tema *raíz*. La descripción tiene efecto fotográfico, con enfoque en la joven arqueóloga, quien, una vez más, es instrumento sublimado.⁴⁴⁵

443 E. Alarcos Llorach: *La poesía de Blas de Otero*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1955, p. 98.

444 “Quiero escarbar la tierra con los dientes, / quiero apartar la tierra parte a parte / a dentelladas secas y calientes. / Quiero minar la tierra hasta encontrarte y besarte la noble calavera / y desamordazarte y regresarte.” Miguel Hernández: “El rayo que no cesa”. *Poesías*, cit., pp. 47-48.

445 “Los pueblos se salvan por la fuerza que sopla desde todos sus muertos. [...] Miguel Hernández quiere diluirse como el aire, penetrar la tierra, las venas y los ojos del pueblo, hasta darse la mano con los compañeros y antepasados.” Prólogo a Miguel Hernández: *Antología poética*, cit., p. XXVIII. Como sabemos, Arcadio Pardo conoce bien la poesía miguelhernandiana

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Está y escarba, y limpia femenina-
mente un trozo de hueso, un poco [...] de una vasija que aparece.
Y un esqueleto de quien fue

Y sé que esa muchacha que se inclina
con todo el firmamento a sus espaldas,
cumple su amor incalculable ahora,
limpiándole los huesos a la sombra. (EE, p. 13).

4.D.3.2 “De allende”: fantasía y mosaico de personajes

En la segunda parte, *Efímera efeméride* se enfoca hacia el futuro y toma un cariz más vitalista. No hay entropía sino paz acompañada por el lenguaje ingenuo de la fantasía: “Y ¿qué haremos nosotros?, ¿Ponernos a llamarles por las noches?, ¡Aquí estamos y os llamamos!”, EE, p. 45).⁴⁴⁶

Pueden llegar cargados de haces, o / cubiertos con sus pieles, / alzando
flores disecadas que / nos traen. [...] // Así pueden llegar. / Lloviendo de uno
en uno, / de algunos en algunos, / de muchedumbre en muchedumbre, //
como por los otoños la hojarasca. (EE, p. 47)

Es interesante acentuar cómo bajo apariencia coloquial discurre la cadena de efectos retóricos,⁴⁴⁷ y cómo la galería humana se sustenta en imágenes no siempre oníricas: ¿quiénes son estos guerreros masái que transitan por los versos como una imagen fugaz por la televisión?, ¿Y quién este astrofísico que explica a los viajeros las fallas del Jordán y el Tiberíades? ¿Y el reencuentro de dos hermanas –separadas en su infancia y educadas en dos religiones diferentes–, que se miran y se estudian en la genealogía común?

por sus lecturas tempranas, por haber dado cabida en *Halcón* a un poema de Miguel Hernández, y, en más adelante, por haber traducido la tesis doctoral de Marie Chevallier.

446 “Nosotros, los de aquí y de hoy, no estamos satisfechos un instante en el mundo temporal, ni estamos ligados a él; avanzamos constantemente, más y más, hacia los anteriores, hacia nuestro origen, y hacia los que aparentemente vienen después de nosotros.” R. M. Rilke: “Carta de Rilke al traductor polaco de las *Elegías de Duino*” en *Elegías de Duino*, cit., p. 20.

447 Por ejemplo, la *enumeración* (“Como pueden / llegar con sus campanas, / con sus ollas / sus cántaros vacíos que llenar / [...] // con piedras afiladas, / con hachas y azagayas y con puntas / de flecha”), la *anáfora* (cuando / cuando; tan / tan así), *aliteración y derivación* (“sólo lo que son // sin solo más [...] / su solo estar”), o la *nominalización* del posesivo: (*lo sú*). La *antítesis* amortigua la gravedad del tema ante el *símbolo* solar. Vemos este *contra-efecto* en: “el humo que seré se habrá cambiado // en espacio, en luz fósil.”

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Habla la intrahistoria del poeta⁴⁴⁸ que consigue atraparnos con su plasticidad léxica y por el humanismo vivificador.⁴⁴⁹

Efímera efeméride produce en el lector impacto lingüístico y poético por su misterio, y es una variación de la misma sustancia renovada de los dos libros anteriores. En nuestra opinión es otro sólido eslabón en el conjunto de su obra; es un poemario de calidad y bien acabado en la articulación de sus dos partes. Además, supera cierta languidez anterior, con un lenguaje más directo.⁴⁵⁰

4.D.4 *Silva de varia realidad (Archivo de rescates)*. 1999. (14)

El título se explica en el preámbulo: “*Silva*, porque es plural.”⁴⁵¹ *Silva* por su métrica y como *selva* de personajes (“todos ya en esta selva, / aprendiendo el rumor / de lo postvivo”); “*varia*, porque es diversa”, y “*realidad* de cristal / de roca”, alusión al frágil juego entre realidad y ensoñación. *Archivo de rescates* es el subtítulo, ya que se recogen datos de los archivos sobre la genealogía Pardo, comerciantes burgaleses asentados en Brujas y Amberes. Desde la Introducción el poeta anuncia su propósito historicista:

448 **Poema 2.9:** “Esos guerreros me guerrean. / Me hurgan las oquedades de los sueños. / Me desmoronan la quietud. / [...] / Los huelo a negritud y paso corto. / A sudor primitivo. Y se me alejan [...] / Los sombra, los huyentes.” (*EE*, p. 59).

449 Marie Chevallier señala que esta fraternidad recuerda una comunión cristiana de los santos. “Cette consonance mystique du mot “consustanciación” évoque, presque à la manière d’une image subliminale, une communion. Ou encore l’humanité, l’univers, la personne, substance et esprit participant d’une grande totalité globale vivante et éternelle. Nous pouvons dire qu’elle s’étend en quelque sorte à la manière de la communion des saints chrétienne.” M. Chevallier: “Aspects de la poésie de Arcadio Pardo ou la traversée des temps”, *Hommage à Brigitte Journeau. Cahiers du C.I.C.C.*, n° 5, cit., p. 48.

450 “[En este libro] se establece un campo de resonancias que van de lo esencial a lo conceptual, de lo singular a lo plural, de lo significativo a lo sugerente, de la distancia temporal a lo experimental, de la indagación a la intuición, del sentido de la búsqueda a las revelaciones lectoras, [...] entiendo bajo un lenguaje osado en materia poética, irónico, sabiamente tensado, como propugnarán los formalistas rusos.” Alberto Torés: “*Efímera efeméride*”. Una permanente reflexión poética”. *Diario de Málaga*. Costa del Sol, 09.03.97.

451 “*Silva*, porque es plural”, una especie de explicación de la conformación y la intencionalidad del todo.” Antonio A. Gómez Yebra: “Arcadio Pardo: remozador del lenguaje”. *Sur*, p. 7, 30.10.99.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Muchos los muertos que concurren. [...], me conviven, me con-
sitios, espacios. Viven [...] temporanean y hacen
si muertos para vos, habitante de cuanta
a mí me cunden, colman, a ellos les fue morada. (SVR, pp. 11-12)

4.D.4.1 De las Escribanías

Tras intensa tarea archivística (Brujas, Simancas, Ruán y Lisboa), Arcadio Pardo tuvo la fortuna de dar con auténticos restos artísticos de los antepasados, que ahora recupera como retratos literarios.⁴⁵² El libro tiene urdimbre de testamento, donde la vida del escribano se refiere con el lenguaje propio de documentos antiguos. De nuevo, los muertos recobran vida como resurrectos en la fantasía atemporal. Por eso, uno de los rasgos más llamativos de este poemario es el *tour de force* lingüístico de rescatar expresiones arcaicas y de conseguir incluirlas armónicamente en la estrofa, desde la identificación:

Me induce a considere / sea este libro quizás / el postrero; se sabe su
merced / enfermo, [...] ya le es flaca la vida; se le sepulte en la / capilla de
los Reyes [...] donde yacen sus padres. (SVR, p. 31)

Hay interés y una continuada sorpresa en los retratos, y destaca sobremanera la peculiaridad sintáctica de expresiones: *me fuime, las de ellas sus diademas,...*

Algún indicio tuve. [...] // los hallo, los respiro,
Después me fui, me fuime he visto sus pinturas [...]
a las escribanías [...] mirar, los trajes, *las*
Ahora de ellas sus diademas,
alguna vez me voy los de ellos sus sepulcros,
a Brujas, y me cumplo, su morir y hasta, puede,
me asiento, me sedento su última voluntad. (SVR, p. 15)

4.D.4.1.1 Los familiares Pardo en manuscritos y restos artísticos

452 **Primera parte**, “*De las Escribanías*”: dieciocho poemas dedicados a antepasados Pardo (atestados en manuscritos, pinturas o sepulcros), y a mujeres ilustres como Constanza de Castilla o Cristina de Pisan. **Segunda parte**, “*De otras fuentes*”: veintitrés poemas de anécdotas, viajes, lecturas y vicisitudes personales.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Los datos históricos recogidos en Burgos, Ruán (Francia) y Brujas (Bélgica) confirman la estancia, pero no la certeza de la continuidad de esa rama dinástica en los tres países. Nos avisa de su incertidumbre y de la niebla que obstaculiza la investigación histórica (“Los míos, / cuatro ocupan legajos / bien nutridos. Los hay / dispersos en registros, / en algún testamento también”). Esos antepasados Pardo reviven en una ficción sustentada en testimonios escritos y artísticos. Bajo el discurso de los legajos, la curiosidad puede atrapar al lector, quien aceptará el engaño literario, pues no es superchería: “Digo, lo *sú*, su *sú*. / Lo que fuera sustancia / [...] / vueltos tan solamente / escritura en los folios”.

[...] Y me complace	que alguien de la enramada
pensar que ni un ni alguno,	se metería ahí,
ni todos, ni jamás,	a horadarles el tiempo, [...]
ni su nunca que fue	a deshilar su amor, [...]
menos nunca que el nuestro, [...]	y hacer que les palpite
nunca pensó / pensaron	el corazón aún. (SVR, p. 18)

Dos testamentos rememoran a Diego Pardo⁴⁵³ y a Juan de la Peña.⁴⁵⁴ En el primero (poema 1.15), hay dinámica enumeración a modo de dictado escueto: “No pide, manda, ordena, / desgrana así su voluntad. / Se le sepulte [...] / Denle, manda, [...] / Ordena / [...] den / y rueguen”, con la súbita inclusión del discurso directo: “Tengan la bendición / de Dios. Y que sus ropas, / vestidos, oro, plata, / enseres de la casa, / la hacienda, posesiones, / y las tierras, que todo / para ella, su mujer / Isabel de Villegas”. La mezcla dialógica amplifica dos locutores: el poeta que relee el testamento adaptándolo al verso, y quien lo dictó en el pasado. Esta *dualidad de voces* se alterna sin transición, con acumulada intensidad, en la que el interés por el testamento es simultáneo a la inquietud por el fallecido.

En el testamento de Juan de la Peña (poema 1.9), el autor disimula sus palabras entre las del antepasado. Juan de la Peña confiesa su enfermedad,

453 **Diego Pardo López.** Casado con Isabel de Villegas. Tuvieron varios hijos. Entre ellos menciona en el testamento a sus hijas monjas, Adriana y Mayque, y a Josina que casará con Antonio Vega. Testamento otorgado en Brujas el 24 de noviembre de 1559. SVR, p. 43.

454 **Juan de la Peña.** Casado con Bárbara Pardo. Tuvieron varios hijos. Entre ellos Josina Pardo de Vlamincpoorte. Testamento otorgado en Brujas el 8 de abril de 1562. La lápida negra con inscripciones en latín se encuentra en la actualidad ubicada en el vestíbulo del Hotel *Europa* de Brujas.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

riqueza y una hija natural. El poeta dice transcribir las voluntades del fallecido pero, al introducir deseos del presente, hay ambivalencia: los versos valen tanto para recrear la voluntad del antepasado como manifestar el anhelo del hoy inmediato del poeta. El lector cree escuchar dos voces simultáneas:

Transcribo un testamento. / [...] / Me induce a considere / sea este libro
quizás / el postrero. / Puede que yo esté haciendo / mis mandas, y que no /
lo sepa. Que suceda / que es posible que cada / uno de estos poemas / sea
una voluntad / que dicto. Una súplica / que proclamo. (SVR, p. 31)

El primer antepasado del que se tiene noticia en Brujas es **Silvestre Pardo**,⁴⁵⁵ “que vino / de Burgos a finales / del XV. Y pobló aquí”. La descripción tiene como base una tabla flamenca anónima de principios del XVI. El poema 1.4 (“*Adoración*. Anónimo. Brujas, 1510”) nos sitúa como espectadores de la *Adoración de los Reyes Magos*, y el poema 1.5 (“De ése se dice ahora”) presenta a Silvestre, donante del cuadro de la capilla de los Pardo.⁴⁵⁶

Está ahí sin estar. Y parece / se hubiera allí metido / a empujones, haciendo
/ su sitio para sí, / caído de rodillas / después, juntas las manos, / la mirada
dispuesta / a ver quién viene a ver. / [...] / Afirmo que no supo, / ni barruntó,
ni pre- / sintió, ni ni siquiera / tuvo el frágil instinto, / de que un día, ya casi /
cinco siglos después, / uno, yo, de su sangre, / –de su enramada, he dicho–
/ se vendría a temblar / ante él, en un museo / de Flandes, un octubre / hoy
sepulto también. (SVR, p. 24)

Dibuja tanto los **retratos** reales (pintados en “*Crucifixión* de Pierre Claessens El Viejo, y sus paneles (1567),”⁴⁵⁷ como los figurados (“De un Vermeer, y Josina”),

455 SVR, p. 23. **Silvestre Pardo**. Casado con Josina López. Tuvieron cuatro hijos: Diego, Bárbara, Catalina y Juan. Documentado en Dirk de Vos, Brugge, Musées Communaux, Catalogue de tableaux XVe et XVIe siècles, Brugge, 1982 (Traduction de l'édition néerlandaise de 1979), pp. 37-38.

456 Hoy desaparecida iglesia de Saint-Donatien de Brujas Esta iglesia-catedral fue destruida durante la Revolución Francesa. El cuadro se pintó para la capilla de los Reyes (llamada “de *los Pardo*” a causa del donante) de Saint-Donatien. El cuadro pasó al Hospital de Saint Julien en Brujas, y ahora está en el Museo Groeninge, Brujas.

457 En los paneles, Francisco de Salamanca y su esposa Josina Pardo de Vlaminpoorte. Documentados en Dirk de Vos, cit. pp. 99-100. El Coronel Francisco de Salamanca casa con Josina Pardo de Vlaminpoorte y tienen tres hijos: Catalina, Teresa y Francisco. A la muerte de Josina, el esposo encarga el Tríptico con la imagen de los esposos en los paneles laterales.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

pues en uno de los poemas sobre **Josina Pardo de Vlamincpoorte**,⁴⁵⁸ recrea una fisonomía irreal, otorgándole el perfil de la *Joven de la Perla* de Vermeer. Y ya, en el segundo poema, Josina es descrita acorde al retrato del auténtico tríptico del museo Groeninge. Como lectores, pensamos en el rebuscado juego subyacente tras la atractiva puesta en escena: el primer poema anticipa su biografía, los dos siguientes recrean su ficción y el poema final (1.18) refleja el verdadero retrato del panel. La lectura aislada conduce a equívocos sobre la certeza histórica, mas ésta se completa con otras piezas de un puzzle que finalmente encaja.⁴⁵⁹

Tengo un Vermeer en casa. [...] / Yo le pongo de nombre / Josina, porque sé, / sin saberlo, que aquella / Josina a la que atraigo / a mis brazos serenos / [...] / es ésta que está aquí, / en el cartel. Se llama / Josina Pardo de Vlamincpoorte. (SVR, p. 25)

En el panel derecho [...] / En el otro, / ella; la voluntad / le rebosa los ojos / [...] / con las perlas / que le ornan el cabello, / [...] / Pero también en ella / la muerte está presente, [...] / y le mancha los labios / de color de confín. (SVR, p. 51)

4.D.4.1.2 Personajes en busca de autor: Cristina y Constanza

Otros personajes evocan a Cristina de Pisan⁴⁶⁰ y a Constanza, Princesa de Castilla y Reina de Francia,⁴⁶¹ esta última sepultada en la abadía de Saint-Denis. El autor visita el lugar y retorna el paralelismo sentimental por su

458 **Josina Pardo de Vlamincpoorte**: hija de Juan Pardo y Catalina de Vlamincpoorte. Datos reales: "Casóse en mil quinientos / sesenta. Tuvo hijas. / Huérfanas las encuentro / después. Debió morir / -ahora lo sé, murió- / todavía emanante / de juventud." (SVR, p. 25)

459 Son Sepulcros desaparecidos pero documentados: Sepulcro de Juan López Gallo (†1571) y Catalina Pardo (†1580). Un dibujo de este sepulcro se encuentra en Het Sint-Franciscus Xavierisziekenhuis, Brujas, 1985, p. 41. Sepulcro de Juan de Matanza (†1563) y Bárbara Pardo (†1540), dibujo conservado en la misma obra citada, p. 40.

460 **Cristina de Pisan** (1364-1430). Poetisa francesa, nacida en Venecia.

461 "Sepulcro de Constanza en la Abadía de Saint Denis". **Constanza de Castilla, reina de Francia** (1136/1141-1160) hija de Alfonso VII, "El emperador" y de Berenguela (hija de Ramón Berenguer III, Conde de Barcelona) y esposa de Luis VII de Francia desde 1152. Tuvieron dos hijas, pero no hijo varón que hubiera podido ser heredero del trono. (Luis VII de Francia había estado casado en primer matrimonio con Leonor de Aquitania, y tras la anulación del mismo, Luis VII casó con Constanza y Leonor de Aquitania con Enrique II Plantagenet).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

condición de extranjero en París, al narrar la visita desde la óptica vivificadora de quien fue, efectista recurso de su recuperación *efímera* de otros personajes:

No sé cómo trajeron / a Constanza [...] / La imagino rozando / las paredes,
tal como / como por protegerse / de la humedad. Mirara / las ramas de los
árboles / que ella no conocía. [...] / Murió a los pocos soles / de su llegar. /
De estos un día iré / a verla a su sepulcro. [...] // Le diré que la amamos /
todavía, no sea / que ahí en su fondo oscuro, / crea que nadie sabe / que
fue. (SVR, p. 38)

De su *fondo oscuro* la reviven la enumeración verbal (*besar, acariciar, despertar, azorar, asustar, revolotear, entonar*), y la *vivificación* a través del estilo directo, con la inclusión de las *voces de fuera*:

He sentido un impulso / de besarle la piedra, / de acariciar los ojos /
abiertos. Pero no. / No sea que despierte, / y se azore, se asuste, /
revolotee contra [...] / los otros muertos que / juntos ahí a su lado / piedra
también, entonan [...] / gruñen, su solitaria / voluntad: "alguien viene / a
respirarnos hoy." (SVR, p. 40)

Contribuyen a la etérea sensación el detallismo y la impecable selección léxica, capaz de trasladar fidedignamente tanto lo lírico, como también el ambiente hostil y la barbarie.⁴⁶²

Los bárbaros un día / se metieron por entre / los sepulcros. Quitaron / las
estatuas yacentes. / Empujaron las lápidas / y se metieron dentro / de las
tumbas. A ver. / A quitarles los cetros / a los reyes. A ellas / robarles las
diademas, / despojarles las manos / de sus anillos. [...] / Y no, / y todavía
no / saciados todavía, / pisotearon, re- / volvieron, derribaron... (SVR, p. 41)

4.D.4.2 De otras fuentes

Una vez que el lector sale fascinado de la intrahistoria del poeta, el poemario lo traslada a un realismo mágico por la presencia del misterio entre datos realistas. Se trata de hechos reales con una connotación fantástica de apariencia improbable, pero que, con frecuencia, están basados en las experiencias del autor, como descubrimos en la lectura global.

462 Alusión a la destrucción durante la Revolución francesa. Hay otros ejemplos de aversión a la barbarie en poemas posteriores, propia de su sensibilidad artística.

4.D.4.2.1 La imaginación estética y ética

La segunda parte incluye veintitrés poemas con otros personajes de sugestiva corporeidad (“De una que vendría de los astros”, “De otro igual”, “Caídos como un sol”, “Desierto y osamentas”, “En Siria, poco ha”, “Lo cuenta Ibn Jubayr”, “Tenía que ir al sur”, “De Illiers-Combray”). Estos encuentros (de una *niñita* que le vendía piedras de colores en Petra, de un *lapón* plantado impávido en un puerto noruego, el *suicidio colectivo* de dieciséis miembros de una secta, la foto de una *fosa común de esclavos negros*, la lectura de las memorias de *Ibn Jubayr*, la funesta aventura de un explorador en África, o la *evocación de Proust* en la iglesia de Illiers-Combray), todo, todos esos hechos dispares son expresados con gran fantasía. La niña –“que vendría de los astros”– recuerda a *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry en su simple y luminosa figura: “y pienso / en ella, en su melena / sucia de lejanías, / en su rostro manchado / de ventiscas, / los brazos / que sólo le servían / para gesticular / su ofrecimiento. // Luego desapareció.” La femenina belleza de sus ademanes tiene aura mágica en su presencia/ausencia. Como en *El Principito*, la niña aparece inesperadamente, y al poco desaparece.

Esa también vendría	amarillos, naranja, [...]
de los astros. Tenía	Luego desapareció. //
modales infantiles [...]	Después, más tarde, cerca
de su sazón. Saltaba [...]	del ocaso ya ardido,
como una anunciación	se encumbró a una colina [...]
de esplendor. En la diestra [...]	con sus piedras, decía:
trozos de rocas verdes,	“Ya nunca volveré” (SVR, p. 56)

Si a la niña le adornan los colores de sus piedras, al lapón en el muelle le visten los colores de su ropa: “Otro venido de los astros. / Un lapón en el muelle, / de pie. [...] / Me atrajo / el color de las mangas / rojas, verdes, el gorro / como un bonete agudo / caído hacia los hombros.” El encabalgamiento y la *tmesis* aportan fluidez al verso breve: “mi movimiento, mi / alentar conmovido, / mi irreparable tur-/ bación”. El escritor hace uso de la maestría de su oficio (*hipérbatos, enumeraciones, gradaciones...*)⁴⁶³ en la más aparente sencillez discursiva, con la irrupción de su propia voz en estilo directo:

463 “Todo el poemario presenta magníficos ejemplos de contraste, y el autor hace uso de las licencias poéticas más variadas, tanto en cuestiones métricas como en figuración. No le importa hacer uso de lo más antiguo junto a lo más moderno, le viene bien usar el vino añejo en odres nuevos, pero también el vino nuevo en odres viejos. [...] Se trata de un poeta moderno, que no

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

“Vuelve, anda, criatura, / ven aquí, métete / debajo de mis días, / no sepas que te amo / como las cataratas / su caída, con toda / tu infiel enemistad, / tu sangrada traición”. (SVR, p. 64)

La interpelación ética llega ante la muerte turbadora,⁴⁶⁴ y recordamos las palabras de Publio Terencio Africano.⁴⁶⁵ Este rasgo de empatía por el hombre en los aledaños de la muerte es interpretado por algunos como poesía social.⁴⁶⁶ Para nosotros es otro aldabonazo más a su tema radical que reniega de la muerte y más aún cuando es voluntaria y por tanto incomprensible: “escozor de duda, / [...] de desazón, / de conciencia dolida / de no saber por qué.”⁴⁶⁷

Los poemas finales reafirman su sereno asentamiento en la simplicidad: libros, amigos,⁴⁶⁸ encuentros y viajes son el tesoro del poeta. En esa década historicista la vida intelectual de Arcadio Pardo ha trazado su variopinto encuentro con la cadena humana. El libro llamó la atención por tan personal

tiene empacho en usar lo antiguo; que rompe con la filiación tradicional del verso, que usa a su antojo las fórmulas de medición, no importándole utilizar la sinafía y romper o crear sinalefas allí donde quiere potenciar una expresión.” A. A. Gómez Yebra: “Arcadio Pardo: remozador del lenguaje”, *Diario Sur*, 22.10.99.

464 La desazón ante el suicidio (“ir a morir queriéndolo”) se trasluce en muchas evocaciones: dos amigos que se suicidaron (SVR, pp. 75-77), un suicidio colectivo de miembros de una secta (SVR, p. 67) y Virginia Woolf, Sylvia Plath, Marina Tsvaetaieva y Anna Akhmátova. (EMAT, p. 53).

465 “*Homo sum; nihil humani a me alienum puto*”. Y en palabras de Miguel de Unamuno (*El sentimiento trágico de la vida*): “*Homo sum; nihil humani a me alienum puto*, dijo el cómico latino. Y yo diría más bien, *nullum hominem a me alienum puto*; soy hombre, a ningún otro hombre estimo extraño. Porque el adjetivo *humanus* me es tan sospechoso como su sustantivo abstracto *humanitas*, la humanidad. Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple ni el sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre.” En Arcadio Pardo vemos la frase clásica: aun cuando se ocupe de hombres concretos e individuales, suele focalizar en cuestiones generales sobre lo humano.

466 “Hay en esta zona un toque de poesía social, que denota una agudeza poco común y un gran sentido ético del autor”. “Son huesos blancos, / calcinados de sol, / heridos por la cal / desnudados de viento, / blancos como la espuma / del mar que nunca vieron. // Eran esclavos negros.” (SVR, pp. 67-68). A. A. Gómez Yebra: Arcadio Pardo: remozador del lenguaje”, cit.

467 **Poema 2.7**: “Y ahí están, quebrantados, / ardidos, calcinados, [...] germinando en nosotros / ese escozor de duda, / de misterio, de casi / culpa”. (SVR, p. 68).

468 El **poema 22** recuerda a **Roberto Armijo**: (1937-1997. Poeta, ensayista, dramaturgo y profesor salvadoreño en el exilio. Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Nanterre desde 1972). “Me decía: “Tus versos / son de cristal de roca”. / Yo creí que mis versos / son de ese mineral.” (SVR, p. 97).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

temática. A través de la recuperación poética de seres afines, el autor ha presentado una poesía que no es entelequia, razón por la cual la lectura resulta reconfortantemente humana. En la siguiente década, dominará el impulso filosófico de su cosmovisión y de su memoria.

Traigo de Illiers-Combray / memoria de una iglesia / [...] / Proust venía / a esa iglesia. Se entraba, / [...] / Y eso basta / para que uno regrese / con su botín: / estar donde otro estuvo, / parecer un instante / sustraerse de sí, / meterse en esa sombra / ya ausente. Nada más. // Como un triunfo el regreso. / Como una vanidad. (SVR, p. 95)

4.D.5 *Travesía de los confines*. 2001. (15)

Esta edición⁴⁶⁹ marca una senda nueva en su poesía. Es un libro *bisagra* que recoge el equilibrio de su universo personal anterior con la depuración de quien presentía que su escritura llegaba al final del camino:

Quando en el año 2001 Eduardo Fraile publicó mi “*Travesía de los confines*”, yo estaba convencido de que ese libro era mi libro final. Pero resulta que pasado algún tiempo, vinieron otros poemas y otros libros, cada uno de los cuales era siempre el libro final, definitivamente final.⁴⁷⁰

Dividido en tres partes, el poemario contiene cincuenta y ocho composiciones de estructura uniforme (4 estrofas de versos mayoritariamente alejandrinos, con un verso final aislado a modo de conclusión efectista). Esa particular forma sintética obliga al autor a la contención expresiva de los diecisiete versos, algo que fue considerado como un acierto formal.⁴⁷¹

469 A. Pardo: *Travesía de los confines*. Valladolid, Tansonville, 2000. La cubierta incluye una silueta femenina: Ilustración de Henri Matisse, 1953 “Femme à l’amphore et grenades”, National Gallery of Art, Washington. El libro se cierra con “Signo y fórmula de validación del escribano Francisco de Nanclares, en un documento fechado en Burgos, a 4 de agosto de 1600”, p. 77.

470 Entrevista LCK15: “Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit.

471 “Esa forma que inventaste, esos dieciséis versos que otro, rotundo, cierra, componen un poemario ordenado y meditado [...] coherente, tenso, terso, maduro, pleno.” (Carlos Murciano: carta al autor, 19.03.2002).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Supone en cierto modo un personalísimo retorno al clasicismo moderno: los versos endecasílabos y alejandrinos [...] Me gusta la forma: es un molde breve pero suficiente para estos pequeños cuadros rememorativos.⁴⁷²

4.D.5.1 *Primer confín: el deleite de la memoria*

Aunque los momentos nostálgicos de la vida se repiten, la síntesis es serena pues cada poema concentra en esos diecisiete versos visualmente intensos el brillo del entorno y de la memoria. La cita del *Libro de Job* incluida parece dar la razón al poeta: “Hablarán los días y los muchos años darán a conocer la sabiduría”.⁴⁷³

El *Primer Confín* presenta veinte poemas conectados a *la memoria*. El poema 1 entrelaza dos figuras: **a)** el niño (“Le veo en un camino entre maíces [...], en una arboleda de plátanos [...], con fresones en las manos”) y **b)** el adulto (“Él va por el camino entre secos maíces”, “A veces aparece en dos sitios”). Del esplendor de la infancia intuimos colores no mencionados (*maíces, plátanos, fresas*), mientras el presente parece táctil (*virutas, secos maíces*):

Le veo en un camino entre maíces. // [...] Le veo, / algo más tarde, en una arboleda de plátanos. / [...] Luego / le veo con fresones en las manos / [...] / Luego / ya no veo ni al niño ni las fresas. Se ha abierto // un marco de ventana; caen del aire virutas / de una voz o de humo. / [...] / Ese alguien / no sé si tuvo edad alguna vez. [...] / Tampoco sé si tuvo edad entonces. [...] // A lo mejor, todo esto no fue nunca verdad. (TC, p.11)

La indefinición (¿qué dificultades de infancia?, ¿qué pueblo?, ¿qué iglesia?, ¿qué personaje o abadesa?) es giro hacia un intimismo que ahora despega de la concreción histórico-geográfica para abarcar el pensamiento:

todo / el cuerpo abandonado a esa liturgia. Que es, // cuando la sed devora a mediodía, el sol / somete sofocante la voluntad, lo sumo / acogerse a esa vena de lo hondo como uno / en su morir su tránsito transita. (TC, p.17)

472 Isabel Paraíso: carta al autor, 02.02.2002.

473 “Mi convicción es que la poesía se nutre más con la sabiduría acumulada y las experiencias que el poeta ha vivido. La poesía adulta comunica más que la poesía incipiente. La poesía juvenil agrada; la poesía de madurez aporta, inquieta, acompaña, seduce. A pesar de ello sí me parece que mi poesía prolonga la frescura inicial y que hay en ella todavía una transparencia de origen.” Entrevista de la editorial LCK15: “Travesía Arcadio Pardo”, enlace recogido el 12.02.2015. <http://www.lck15.com/2012/01/el-chivato-65/>

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

La vida transcurre (tierra, pueblo, personajes), y el poema muestra el estatismo y deterioro del presente. La voz del poeta tiene una difícil sencillez articulada por la inmediatez del lenguaje oral: “Habría que retejarla toda. Chorrean las paredes de lluvia cuando llueve”, y por el cierre nostálgico del verso aislado, “Nadie sabrá en el pueblo a qué he venido”, “Nadie en el pueblo sabe por qué me pongo así”. La visión positiva de la vida apenas se trunca,⁴⁷⁴ la armonía versal y el lenguaje propio de la oralidad dibujan fielmente los ambientes. Eduardo Fraile destaca en la presentación del libro “la pedernal belleza, con intransigencia sintáctica; con despojada retórica hasta casi la desposesión”, algo que aporta una energía especialmente iluminadora, pues las frases sencillas transmiten contundencia y proximidad:

“Ése ya ha muerto”, me dice. “Y ese otro. / Son muchos los difuntos.” Y su ademán se clava / [...] Es un asombro en pie. // Es como si la muerte le temiera y se le huye. (TC, p. 23)

En este libro hay un retorno al ambiente rural de Castilla, ensalzada en su digna sobriedad; el pueblo y sus protagonistas se magnifican gracias al contrapunto de las imágenes. El poeta, en íntimo contacto con la realidad, la ve por dentro desde la sabiduría y la quietud, y con sorprendente habilidad funde el discurso de los protagonistas: presenta dos voces como eco de una única voz interior.⁴⁷⁵

Te tengo devoción que me humedece. / Creo que te venero desde un lejano instinto [...] // Ahora me parece que te vienes, te acercas, / merodeas, me miras y no sabes quién soy. / Me ves en el zaguán de tu casa y me miras. / Quién es éste y de dónde que se ha venido aquí. // Me espías y me quieres y no sabes por qué. (TC, p. 30)

474 En el reproche a la anarquía de aquellos “que destrozan y pisotean el universo”. Lo llama rencor en varios poemas: “Me queda contra ellos un rencor de raíces / contra el aire. Les tengo a esos rebeldes que / trataban de encendernos la rebeldía.” (TC, p. 25).

475 “Un autre aspect qui me frappe beaucoup est l’art avec le quel “l’auteur” disparaît pour laisser advenir la voix poétique, en quelque sorte pour se transfigurer en cet être de parole” auquel le lecteur s’identifie spontanément, qui est lui, alors qu’il est un autre. Disons les choses plus simplement: vos poèmes sont admirables, d’une originalité rare, à la fois inquiétant, ils bouleversent et émerveillent la lecture.” (Bernard Sesé: carta al autor, 08.03.2002).

4.D.5.2 *Hablarán los días: el tránsito suave del presente*

La segunda parte incluye otras veinte composiciones. El poeta se detiene en algunas anécdotas personales (una afonía, los cipreses cortados, la visita familiar, el ruido en el desván, un incendio...), y en el afecto a conocidos: es la recapitulación de la vida, cuya intensidad encerrada en esa escritura natural *balbucea* la emoción:

Sí a una tarde tiznada y al tufo de resina, / a las brasas que bajan de los montes y tam/ también a la caída de la noche caliente. / Lo otro se deposita en el fondo. Y perece. // Hasta que un día aflora, como ahora, y me revive. (TC, p. 45)

La elocuencia se apoya en un lenguaje rico en matices, con verbos que recuerdan la comunicación cercana y familiar: *se merma*,...

Pero es así y la voz se me apaga. Se merma, / se encoge, se regresa a su origen, y me ando / [...] incluido dentro / de mí, callado, que la voz se me amedrenta. // Es como un leño que arde y se vuelve ceniza, / [...] / Y un día llego a lo Otro y, Dios, que no me oyen. (TC, p. 38)

Simplicidad expresiva que fusiona las voces poemáticas; de nuevo encontramos las *voces de fuera* en *estilo directo*. Hay dos poemas a modo de escenas teatrales. La primera presenta el argumento de su pesadumbre por haber cortado siete cipreses en el jardín: “¿Qué se dirán ahora contra mí sus raíces?” (TC, p. 34). La siguiente escena muestra a su vecino, ya en el Paraíso. Sin transición irrumpe su voz llamando a Arcadio Pardo “abatiendo cipreses”, sustituyendo su nombre por la acción que le caracteriza.⁴⁷⁶ Este recurso tiene un efecto poético evidente; con naturalidad pasmosa el poeta desplaza su propio conflicto (la muerte) a la voz ajena para distanciarse así de su destino.

Si me amanece en otros parajes, yo me digo:
“ahora sale de casa para abrir la cancela”. [...]

Cuando se vaya a lo Otro, abrirá las auroras,
saldrá desde su sitio con una llave de humo
y abrirá una cancela de verjas como lluvia,
y el ocaso de allí le llevará a cerrar.

476 Sistema de nominalización entre las tribus indias (lengua Lakota).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Dirá: *¿Qué hace abatiendo cipreses, que no viene?* (TC, p. 35)

La fuerza de la memoria busca la ilación lógica en su cosmovisión. El poeta identifica la esencia a través una reflexión inteligente. Se aprecia en los versos que recuperan la memoria de sus mentores de su juventud,⁴⁷⁷ y en los de su propia ensoñación. En la contundencia de algunos versos aislados, y en otros lapidarios vemos cuán inseparable es la forma de su significado: “He de volver”, me dije, “deben ahora mermarse de tristeza las estatuas”, (TC, p. 45). Sabemos cómo el poeta perfila y modifica hasta dar con esa síntesis de belleza y de vigor en la que algunos vemos el valor de su Obra.⁴⁷⁸ Arcadio Pardo acompañó el libro de una hoja-presentación sobre su escritura, evidencia de su *expectativa de permanencia*.

Y deseo, y espero, y me inscribo en lo luego, / en lo postrero más, y hasta
en las erosiones, / que un día alguien que lea, barrunte, yerga, surja / el
recuerdo de mí, de mi voz. Y me piensen. // Y les suene esa voz a cascada
que fui. (TC, p. 50)

4.D.5.3 *Confines del otoño: el tiempo, en futuro*

La tercera parte con dieciocho poemas sigue centrada en la dualidad vida-escritura. Los verbos en futuro (*conjugó, conjugaré, daré, me vestiré, me haré, me transfiguraré*) aportan dinamismo, y de nuevo resuena el *léxico testamentario*: “Ítem, mando me piensen alguna vez”, “Ítem, ordeno que me ordenen el desorden”, “Y si alguien desordena lo que dejo, lo saquen, / cuente luceros a la saciedad, / [...] “Ordeno que me piensen”, “Y me vean hermoso como no fui, y más.”⁴⁷⁹ Este poemario marca el umbral de su última producción. Insistiendo en los argumentos conocidos, el poeta consigue filtrar la recurrencia de algunos efectos de su retórica y queda el poso de una elocuente simplicidad: hay quiebra sintáctica, hipérbaton, balbuceo..., todo en menor frecuencia.

477 **Poema 27**, “A Fernando González”: Y eso ahora me quebranta. / [...] / Usted viene de noche, me entrecruza los párpados, / se sienta al fondo de los sueños y respira / como antes. Y me corta tan la respiración / que hasta el amanecer se precipita y viene.” (TC, p. 39). **Poema 28** “Otro Usted” se refiere a Gratiniano Nieto. (TC, p. 41)

478 “[...] una Obra con mayúsculas de Verdad, completa y total, cuyo dibujo en el cosmos de la literatura adquiere ahora la nitidez, la grandeza y la serenidad de las constelaciones.” E. Fraile: carta presentación del libro, 2000.

479 TC, p. 65.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Fondo y forma, significante y significado bien ensamblados. Tanto en éste como en los cuatro libros siguientes, Arcadio Pardo retorna a la senda de la amalgama de recursos, a las imágenes y a la paradoja.⁴⁸⁰ La estructura tripartita del libro subraya el tema raíz: la inocencia ante el tiempo, el achaque del tiempo, la aceptación del tiempo. Lo vemos en la composición final que remite al eco que abría el poemario: “A lo mejor todo esto no fue nunca verdad”. En la creación artística reside la savia de la permanencia: la visión futura tras su muerte resulta especialmente conmovedora, por la urdimbre de situaciones y una densidad encerrada en la antítesis (*estruendo mudo*) y en el contrapunto del misterio:⁴⁸¹

A lo mejor en forma de oscuridad, de rama,
de alero en sombra, de aire, de movimiento, pero
volveré, cuando ya me haya ido, no sé
de qué manera y cómo, pero vendré, sin tiempo. [...]

Y a éstos de aquí y de ahora y de esta casa y de este
otoño, cuando nunca se hablen de mí, con un
estruendo mudo les enturbiaré la tarde;
dirán que el tiempo se revuelve. Y no sabrán

por qué ocupa el relente todos los aposentos. (TC, p. 71)

4.D.6 Efecto de la contigüidad de las cosas. 2005. (16)

480 “Escribes, [...] fusionando en cada verso las tres invocaciones –bellísimas– que te sirven de pórtico: hablan de ti los días y la sabiduría de los años, cobijan tus palabras lo que queda después de haber vivido y nos muestras el asombro de lo lejano en lo más cercano, sin perder su lejanía. [...] Te doblas, sobre el lenguaje pronominalizando verbos, otorgándole artículo al pronombre, deteniendo tu aliento en una conjunción o en cualquier nexos, a veces repitiendo las palabras, rememorando el habla atroz e irónico de las gentes del pueblo, descifrando la niebla del horror sin rostro de los indefinidos por los demostrativos,... Recreas la lengua, pero nunca la rompes, porque posees un raro sentido de la perfección expresiva.” Carlos Martín Baró: carta al autor, 29.06.2002).

481 “A los veinte años solo se es sentimental, no tienes más que contar, y como decía Rilke, la poesía se hace con experiencia, no con sentimientos. Entre la tendencia de los poetas de la experiencia y la intelectual me quedo con la segunda porque tiene el riesgo de ser cerebral pero es más auténtica. El poema tiene que ser una sorpresa para el que lo escribe y para quien lo lee, y no necesariamente la misma.” Entrevista: Desmontando a Arcadio Pardo II”, cit.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Sus últimos cuatro libros comparten un *continuum* de escenarios y argumentos con distinto *leitmotiv*: *la contigüidad*, *Tineghir*, *el crisantemo*, o *Lo fando* son variaciones sobre la memoria y el lenguaje,⁴⁸² desde su presente sentimental. Las citas de Lucrecio, Juan Ramón Jiménez y Jean Starobinski abren este extenso volumen de cuarenta y ocho poemas,⁴⁸³ y Bernard Sesé, reconoce la maestría del autor en la contraportada.⁴⁸⁴

4.D.6.1 “Siempre se es contigo de algo” y “Estos Textos”

Avanza la meditación para sintetizar las paradojas de la experiencia y de la naturaleza, “Uno es su *sú* y su alrededor” (ECC, p. 11). Y lo hace con un ritmo mayoritario de endecasílabos que sostienen, incansables, la abundante enumeración de la belleza de la vida. Tras la estructura poemática cerrada del libro anterior, sorprende el recuperado torrente léxico, desbordado con el brío de la enumeración caótica:

Siempre se es contigo de algo: / del aire, de la lluvia, de algún roce / perpetrado, del frío, de los campos, / como el mar es contigo de su fondo, / como la tierra de sus yacimientos. / Uno aprehende de su entorno / sueños, advenimientos, griteríos, / la ceniza que dejan los otoños, / la queja de las piedras sepultadas. / Uno es su *sú* y su alrededor / [...] / la carne que se aferra a su momento, / la memoria. (ECC, p. 11)

Las dos secciones del libro estudian la contigüidad íntima del poeta con su entorno, y se vislumbra la unidad del ser. La primera parte es algo hermética porque el poeta traza su cosmovisión de forma difusa y “parece haber escrito en un impulso un tratado de los renacimientos que se suceden a diario sin que

482 “Somos lo que hablamos. Somos, esencialmente, memoria y lenguaje.” E. Lledó: “El lenguaje de la identidad”. Conferencia inaugural IX Congreso “Periodismo y Literatura”. Jerez de la Frontera, 17.10.2007.

483 “A mí me gusta ir a sacar agua de los manantiales vírgenes” (Lucrecio), “Se oye jirar el mundo” (J. R. Jiménez), “Le poète ne sait pas s’il a parlé de lui ou du monde” (J. Starobinski).

484 “Dans chaque poème les mots, si simples et familiers, ont une intensité rare et comme un “pouvoir” singulier au sens presque esotérique ou magique du terme. Sans aucune emphase ni sensiblerie, vos poèmes ont un frémissement profond qui se communique immédiatement au lecteur... Ce qu’il y a d’étonnant et de merveilleux dans vos poèmes, c’est la soudaineté irrefutable avec laquelle ils transportent le lecteur dans un autre monde, un autre pays à la fois inconnu de lui et familier. En quelque sorte ils le laissent “malherido”, mais si j’ose dire, d’une “regalada llaga.”

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

apenas percibamos el fenómeno.”⁴⁸⁵ Entender el poema exige voluntad, cuando detrás del aluvión de palabras se entrevé una mente inquisitiva propia del poeta filósofo:

Sino también lo indefinible, / lo fósil, el temor, / lo que te contamina la conciencia: / aquel usted y el otro que se fueron / [...] Les investigo el tránsito del uno / al otro, a ver cómo se transmutan / su materia moviente y nos integran en la continuidad que no concluye. (ECC, p. 13)

Habrà / que rastrear la unidad del mundo en otros signos, / en otras residencias donde cada / cosa derive de su emanación. (ECC, p. 97)

Es un libro armónico, de pensamiento panteísta, que muestra el desplazamiento de la materialidad hacia lo inmaterial, que evoca la idea platónica de que los objetos son la representación imperfecta del ideal perfecto; esto es, la unicidad contenida en el “mundo neutro de *lo flor, lo pluma, lo rencor del espacio*”.

Hoy digo río al río / su nombre a lo contiguo o disyacente, / su apodo estricto a cada mineral, / a cada veta el nombre que ahora tiene, / a cada impulso su designio, / a cada sitio el *lo* que lo captura. (ECC, p. 19)

La edad ha potenciado la sabiduría, y el poeta se centra en la naturaleza viva, vegetal o mineral por su valor cósmico, como esencia primigenia. Y todo ello contrastado por el enigma que reside tras la apariencia de las cosas. La confrontación de elementos provoca a su vez la profundización en ideas que afloran rítmicamente, ordenan el caos multiforme y construyen el cosmos del poeta:

tenga sabor la fruta a su raíz / cada afán se sostenga en el impulso / que lo ordenó / el agua traiga hondura de la tierra, / repita el ademán su génesis, / y remozada la continuidad, / se aúne cada cosa a su principio. (ECC, p. 38)

Destaca la invocación personal ante la distorsión de la memoria,⁴⁸⁶ *no huyan, queden, regrese, arraiguen, sea...*, reforzando esa certeza de que la poesía sirve al creador para entender, para ordenar el conocimiento:

485 Manuel Garrido Palacios: “Versos”. (Enlace recogido el 21.08.2014).
<http://www.manuelgarridopalacios.blogspot.com.es/>

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

No sé cómo ordenar los entes evadidos: / [...] / sus vigas con sus círculos que los días destiñen, / [...] / No huyan las cosas a su olvido. Queden / hondas incisivas en los días, [...] / Regrese al valle lo que tuvo el valle, / arraiguen sedentarios los paisajes, / sea el sitio sillar, sitial, asiento / que nada pueda quebrantar. (ECC, p. 45)

4.D.6.2 El lenguaje de su identidad

Otro aspecto importante de este libro profundo es que retoma el discurso metapoético. Ahora queremos destacar su reflexión sobre el *simbolismo fonético* en un poema que parece trasladar las ideas del filósofo Emilio Lledó sobre la *lengua matriz*.⁴⁸⁷ Desde *Soberanía carnal* hemos interpretado la querencia arcadiana hacia la fijación fonética, como onomatopeya espiritual (Jung) o como lengua diferenciadora de significantes.⁴⁸⁸ La sonoridad nos sitúa en el ámbito de la filosofía idealista.⁴⁸⁹ Constatamos el arraigo del sonido del español que

486 **Poema 1.20:** “Los parajes también se desplazan, / si no en su realidad, sí en esta otra / realidad tan de uno, / [...] / Mistra que “tanto amé”, / se ha deslizado de sus cuevas y anda / [...] / Los sitios se transmutan, desconciertan / sus coordenadas, van.” (ECC, p. 47)

Hay imágenes de traslación, y domina la preocupación del poeta por mantenerse lúcido en la etapa final de la vida.

487 “Nacemos por azar en una lengua materna, pero nos construimos, somos responsables, nos debemos a esa lengua que hemos construido y que constituye nuestra ideología y nuestra vida, que constituye nuestro ser. Lo que realmente importa es la lengua matriz, la lengua engendradora, creadora, que refleja lo que cada uno lleva dentro. [...] Somos lo que hablamos. Somos, esencialmente, memoria y lenguaje.” E. Lledó: “El lenguaje de la identidad”. Conferencia inaugural IX Congreso “Periodismo y Literatura”. Jerez de la Frontera, 17.10.2007.

488 J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, cit., p. 413. (Cfr. M. Chataign: “Le symbolisme des voyelles”. *Journal de Psychologie normale et pathologique*, nº 55. Presses Universitaires de France, 1958).

Syradesh, discípulo de Sapir, dice que el “aspecto psicológico de los fonemas reside en que el fonema es factor diferenciador de significantes, pero no de significados”. Es decir, su sentido es estético y relativo, no absoluto y fatal. Los sonidos pueden agruparse, como los colores, en fríos y cálidos, duros y suaves, constructivos y disolventes. [...] Al hombre toca comprender y elegir los fonemas correspondientes con la mayor exactitud posible. [...] Esta última afirmación nos permite entrever la importancia que tiene este asunto para el creador literario, para el poeta en especial, que, inconscientemente, ha seguido siempre cierta tendencia simbolista.”

489 “Será Novalis quien exalte plenamente la palabra en sí y por sí, cifra y síntesis del mundo: “El sánscrito verdadero hablaba [...] por el placer de hablar y porque la palabra era su esencia y su alegría.” P. Fröhlicher y otros: *Cien años de poesía*. Berna, Peter Lang, 2001, p. 618. (Cfr. *Los discípulos de Saís*. Ed. de Félix de Azúa. Madrid, Hiperión, 1988, p. 28).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

resuena *anímica*, subjetivamente en su alma de poeta,⁴⁹⁰ y su visión *racionalista* de la lengua francesa:

Otro tal del lenguaje: / se es la lengua que se habla. // Me transmuta en la lengua que enmaraña / mi conciencia al entorno. Esta lengua me cambia en oleaje / tardío, / [...] ordena para nos la confusión del mundo, / da curso de meandro al pensamiento, / disciplina el bullicio del sonido (ECC, p. 43)

Las expresiones atribuidas a la lengua francesa (*enmaraña mi conciencia, curso de meandro, me paralela en vecindad*) son más intelectuales que las dedicadas a su lengua matriz (*desgaja, ahuyenta, sílabas sangrantes...*). El poema es toda una declaración de amor que, en la referencia a su bilingüismo, se decanta por el español: nuestra lengua es *pleamar, griterío, ventolera, vibración..*

la otra es la *pleamar*. / Irrumpe por los vanos del transcurso, / se me hace *griterío*, ahuyenta los mandatos, / *desgaja la sintaxis, purifica / tanto significante que se muta / la ventolera en la palabra*, / la agresión de morir en la *salvaje / vibración de unas sílabas sangrantes* [...] llama páramo al mundo, / da nombre a lo finito e infinito, / define y reencarna las sustancias, / las chupa, las consume, las devora. / Porque ésa / es el *incendio primordial, / la manantial, la renacida*, la / de las resucitadas estaciones. / *Se emerge, y se sumerge y se emerge* [...] / *Ésa será la voz final: // la naciente, la estante, la brotante.* (ECC, p. 43)

4.D.6.3 La realidad sublimada

El poeta se afirma en la visión positiva de la realidad circundante.⁴⁹¹ Los versos se despliegan en brotes evocadores y el autor emplea la antítesis y la pregunta retórica para la correcta transmisión de sus sensaciones: “El bosque es griterío de enigmas silenciosos” (ECC, p. 23), “¿Cómo acierto / a elevar la persona que me encarna / a su lugar en la sonoridad?” (ECC, p. 21), o “¿Cómo llamo a este estrépito, / a ese fragor que impulsa el garbo de una, / en tempranía de este agosto?” (ECC, p. 22). La respuesta despega en la sugerencia: “Agito el brazo y se

490 **Poema 2.5:** “Otra variante, ese / enigma del arranque germinal: / Tambre, Támesis, Támega, / Tarn, Tajo, Tauro, Tanáis, / Tajuña; / oscuridad del radical que, como / la granizada, lleva la sílaba y la vuelca / sobre designios inconcretos aún.” (ECC, p. 66).

491 “[...] libro [...] que me alecciona en el sentido de proponerme una seria reconciliación con la existencia. [...] agradezco tu creencia positiva, tu asentamiento a la vida.” (Antonio Gamoneda: carta al autor, 29.05.2005).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

provoca un revuelo de pájaros despiertos” (ECC, p. 22). Este pulso de vida que late bajo la apariencia brota así, inesperadamente, y la lectura deviene en sorpresa ante la frase magnífica o la imagen inesperada:

Así los nombres vuelan, se desprenden, / pierden las ramas de su asiento, /
se descoinciden de su altar, / no son ya su rebaño sino reses / en descarrío.
/ La realidad del mundo se transforma / en objetos anónimos, / y la memoria
se levanta muros / con los que dar hasta sangrar. (ECC, pp. 22)

A partir de este poemario su madurez poética es feraz al generar imágenes diáfanas a partir de la complejidad de la vida. La naturaleza y la sustancia material (bosque o cielo) se incorporan al poeta de tal forma que lo incluyen en la plenitud cósmica:

He ese bosque / de abedules ahí y le bordeo, / como tantas, la linde. Me
parece / que las ramas escuchan atentas, / varían los colores de los
troncos, / se hacen las hojas ojos, / pretenden las raíces que afloran /
captarme a la sustancia de lo suyo, / incorporarme al cosmos, a su cosmos /
de savia y capas hondas que le nutren. / *El cielo se hace techo de choza y
yo la habito.* / [...] Uno se crece en la proximidad. // Uno es emanación de
cercanías. (ECC, p. 92)

Hay todo un imaginario que sustenta su integración mística con el entorno y con la lengua española.⁴⁹² *Efectos de la contigüidad de las cosas* contiene poemas densos y brillantes. La retórica es natural e intensa en sugerencias, bucólica en nostalgias, y profunda en la resonancia platónica de la unión de los contrarios, propia de su recurrencia al pensamiento.⁴⁹³

A la tanta dureza de la piedra / se opone la extremada / fragilidad del aire; /
la paja quebradiza a la fibra del tronco; [...] Al contacto severo de la tarde, /
una esperanza de serenidad, / como se oponen cataratas y / remansos. [...] /
El mundo se organiza en una como / rivalidad, no cabe espiga enhiesta /

492 “Su poemario me ha dejado impresionado por la intensidad de sus palabras, la sobriedad y austeridad hipercastellana de sus expresiones, y a la vez, la secreta musicalidad de los versos. Me resulta incomprensible que un poeta mayor como Ud. sea tan poco conocido entre nosotros.” (Félix Duque: carta al autor, 29.09.2009).

493 “Cette poésie ne cède en rien à la facilité ni à la complaisance. [...] Elle exige un effort d’attention, une disponibilité intérieure où les poèmes s’épanouissent quand ils ont pu trouver le climat intime qui leur convient.” (Bernard Sesé: carta al autor, 26.05.2005).

Platón: *Fedón*, 58e y Aristóteles: *Phys I 6*, 188a188b. Sócrates postula en la discusión dialéctica con Cebes, la generación de cada cosa desde su contrario.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

sin la espinosa vecindad del cardo, / ni el frescor de las aguas subterráneas,
/ sin la sed que quebranta los secanos. / Pero no habrá tañido sin silencio, /
muerte sin este gozo que retumba / en mis opuestos a mi alrededor. (ECC,
p. 95)

4.D.7 *El mundo acaba en Tineghir. 2007. (17)*

La editora Adonáis publicó este poemario que el autor se había prometido a sí mismo años atrás como memoria de un viaje.⁴⁹⁴ Tineghir es la puerta del desierto, oasis situado en la vertiente sudeste del Atlas, puerta del sur marroquí donde más allá no existe vida aparente. Pero *Tineghir* –en cursiva– es, además de *locus* geográfico, *leitmotiv* como horizonte temporal, allá donde el hombre tiene morada final, *Tineghir* es la escritura:

Tineghir es un poblado blanco, umbral del desierto / [...] Paraje para caer
también de hinojos [...] / En Tineghir caducan la ninguna sombra [...] / En
Tineghir caduca el tiempo. / [...] / Tineghir es inicio de los espacios [...] / El
mundo acaba en Tineghir. (EMAT, p. 10)

Los veintiocho poemas en verso libre de amplio metro exigen un notable ejercicio de interiorización para el lector por su valor simbólico. Parece un libro fundacional de su tramo final, pero el afán sintetizador de poeta *pensador* ya había comenzado en el 2001; los poemarios de su última década comparten esa consistencia propia de la penetración filosófica.⁴⁹⁵

Los argumentos pasan revista a la experiencia *de su pasado* (“la infancia es indefensa ante el acoso”, EMAT, p. 17), y *de su presente* (“divinizo mis cosas antiguas”, “me concedo a menudo ese arrebató / regresar al encuentro de los dioses”, EMAT, p. 35), sin olvidar el poso intelectual. Arcadio Pardo escribe que “el amor no engendra conocimiento”,⁴⁹⁶ sin embargo su amor a los signos como

494 El libro se menciona en el poema 29 de *Travesía de los confines*. En esa época estaba inacabado.

495 Algunos comentarios hablan de la fenomenología de Husserl, otros de Platón y Aristóteles, o también de una compenetración espiritual próxima a las religiones orientales.

496 **Poema 2.4:** “El amor no engendra conocimiento. / [...] Porque el amor es transitorio y es mutante y es, cuanto nos, mortal.” (LFLNLS, p. 62).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

fijación mental sí ha generado larga descendencia: en cada libro serán distintos los referentes (en éste, Tobías, la joven pompeyana, Cristina Barbiano, la mujer de las tablas del Fayún, Marina Tsvaetaieva, Anna Akhmátova, Sylvia Plath y largo etcétera de anónimos), pero la vivificación poética es la misma.

4.D.7.1 El *leitmotiv*: *Tineghir* como finitud e infinitud

El “símbolo disémico” o “bisémico”⁴⁹⁷ favorece la doble lectura realista y poética. La luminosa geografía arcadiana descubre *Tineghir* como lugar físico “poblado blanco, umbral del desierto” que, a su vez, es *locus amoenus* figurado:

Tineghir es inicio de los espacios. / Si uno se interna más allá hacia los horizontes vacilantes, / se hallará en habitaciones de paredes de aire, / en arboledas que no tienen árboles, / en torrentes que nada torrentean, / en nubes que uno extrae de consigo nada más. (EMAT, pp. 9-10)

El *leitmotiv Tineghir* es además símbolo de la finitud propia que se aproxima. *Tineghir*, como *puerta de la otredad, del no ser*, se acerca a las carencias del ser y a la alusión de personajes de triste vida y muerte. Es también el final incomprensible e injusto de las víctimas de Auschwitz: las conmovedoras trenzas y los zapatos de algún joven son parte ensalzada de la cadena humana, y el poeta es testigo moral de la ignominia. La descripción breve y rotunda apela con frases antológicas: “El mundo acaba ahora en esa trenza”, “Algo ha acabado también en mí ese día” o “Le pisa el firmamento, [...] la luz le pesa encima.”⁴⁹⁸

Una trenza te atrae. / [...] / De una preadolescente sería, / [...] / Se desnudara y que pusiera en orden hacia un lado el / abrigo, / la falda, la blusa y la enagua, / [...] / Así se entró desnuda, así la entraron / en la cámara grande, sala de espera de lo Otro. / No muerta aún, le cortaron la trenza [...] / Siempre la encontrarán detrás de mi mirada. // El mundo acaba ahora en esa trenza. (EMAT, p. 27)

497 C. Bousño: *Teoría de la expresión poética*, cit., pp. 209-221.

498 El dolor del testimonio abruma. **Poema 11**: “Y resulta que uno no llora, ni se le quiebra la respiración, / se encuentra como hecho de madera, como pantano / desecado, / como si el corazón fuese de tierra. / Le pisa el firmamento, le reduce a suelo, la luz le pisa encima.” (EMAT, p. 30).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Igualmente incomprensible es la dura vida y muerte de Marina Tsvaetaieva⁴⁹⁹ y las circunstancias de su hija Ariadna:⁵⁰⁰

Turukhans es un poblado orilla del Yeniséi. / La frontera del mundo se desplaza estos días allí. / [...] / El frío del invierno le va desprendiendo los recuerdos, / le hiela todo brote de esperanza. / Ahí ha vivido Ariadna, otros dicen / Ariana. Su madre la decía Alia. (EMAT, p. 23)

El presentimiento de su finitud destaca con la repetición del verbo *acabar*: “El mundo *acaba* en Tineghir”, “El mundo *acaba* en Turukhans también”, “Ese sitio, Tineghir, *otro acabamiento* del mundo”.

Aplico Tineghir a cuanto asoma a finitud: / el poblado que se desploma tras decenios de abandono, / [...] / las flaquezas que inician la agresión de los cuerpos, / la senectud; / todo eso es Tineghir. / [...] / Todo eso llamo Tineghir, lo deshielo, lo apagante, / lo que ya se ha cumplido, / lo que se ha de cumplir. (EMAT, p. 11)

Y también *Tineghir* es su eterno viaje pluridimensional: el *Tiempo único* de su poesía. Por ello, el broche final del libro es brillante en la triple polisemia de la invocación *Tineghir*: como topónimo, como símbolo de finitud y como irrenunciable legado de infinitud.⁵⁰¹

No cedan todos los poemas: / [...] / Aunque pocos, los ojos me delecten esos residuos, / acérquense, insúflenles aliento y vuelvan a latido, / reavíenles la circulación de la sangre y recobren la / lumbre, resurjan en la voz, cúndanles los oídos y, aposentándose / en su piel, / me los traigan a amantes que no puedan / ya nunca más abandonarlos. // No acabe el mundo en ellos, Tineghir. (EMAT, pp. 65-66)

499 EMAT, pp. 21-22. **Marina Tsvaetaieva** (1892-1941) Tras su regreso a la URSS del exilio político en París (1925-1939), fue enviada con su hijo a Elabuga (Tartaristán), donde se suicidó en 1941. Su hija Iriana había muerto antes en un orfanato. Su esposo Serguéi Efrón fue fusilado en 1941. La hija Ariadna logró sobrevivir a la deportación y salvar la obra de su madre del olvido.

500 EMAT, p. 23. **Ariadna Efron** (1912-1975). Vivió la penuria con su madre, fue deportada en 1941 a Turukhans durante diez años y pudo sobrevivir a la tragedia familiar.

501 “Es un libro de atardeceres y de melancolías, de obsesiones de eternidad, que no de inmortalidad, en las cosas, en los escritos, en los seres que quedan y en los que se fueron.” (Eduardo Ferrández: carta al autor, 31.05.2007).

Recordamos a Quevedo: “Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos.” F. de Quevedo y Villegas: Soneto CIX. *El Parnaso Español*. Barcelona, Ramón Pujal, 1869, p. 67.

4.D.7.2 El ámbito de la filosofía

En la inmersión ontológica, el poeta filósofo no puede explicar el pensamiento. Hay fluidez en las expresiones contradictorias, como si la abstracción de las intuiciones se hubiera integrado en una naturalidad tal que sólo destacasen sus efectos. Son frecuentes la oscilación de tiempos verbales y la perplejidad ante ideas antitéticas que se ubican en el tiempo de forma no lineal:

Sólo se recuerdan bien las cosas no vividas, / [...] / los encuentros con quienes aún no son. / [...] / Uno sólo recuerda nítido lo no vivido aún. / Tengo vivencia de libros que leeré estos estíos, / me he posesionado de un paraje por donde un día pasaré, / entro en basílicas ahumantes que descubriré allende el tiempo, / y me acumulo de ademanes, de desplazamientos, de algarabías, / [...] / Soy huésped de aposentos que no son. / [...] / Suma riqueza de recordar lo aún sólo después. (EMAT, pp. 33-34)

Los versos convencen cuando lo anecdótico y lo narrante de los mismos se torna fundamental:⁵⁰² el poeta consigue trasladar la comunicación narrante hacia el pensamiento con intrigantes expresiones: “Los hay entre nosotros como cosas naufragadas” (EMAT, p. 40), “Hay dioses que son cosas” (EMAT, p. 38). La narración poética sirve como instrumento para potenciar la emoción:⁵⁰³

No evito imaginar que somos como aves capturadas / en la edad, en el tiempo, en el brío y desaliento, / [...] / Aves interrumpidas en plena migración, nos capturan, / nos sellan. (EMAT, p. 51)

4.D.7.3 La expresión de un sabio “poeta nuevo”

502 *Narrante* es la descripción del poema sobre cómo un ave capturada y anillada reinicia el vuelo, y *lirica* es su transcendencia: “Se ha inscrito en él la fundamentalidad del instante, / el mojón de la captura, un número, una clave, unos signos, / una inscripción que durará la eternidad de unos pocos otoños. / [...] / La mudez nos incumbe en el asombro.” (EMAT, pp. 50-51).

503 Según Kurt Spang (*Géneros literarios*. Madrid, Síntesis, 1993) “a diferencia de la creación dramática y épica, la lírica no presenta una historia. Los elementos anecdóticos que puedan aparecer son objetos que provocan emoción y no nudos de una trama.” M. Á. Garrido: *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, cit., 292.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Su escritura es intensa y rica. Hay sustantivos concretos y connotación que llega con la adjetivación insólita: “tórtolas transeúntes”, “el frescor escuálido del palmeral”, “la humedad menina de algún pozo”, “el hollín fosilizado en las chimeneas”, “el bramido de los árboles talados en las selvas”, “torrentes que nada torrentean” “voces de nadie” “puertas claveteadas de clavos inauditos”,... Los comentarios críticos inciden en su personalidad de poeta diferente y alguna reseña habló del “poeta nuevo” por su independencia, ensalzando su poesía como verdadera joya, cuyo ritmo se respira en una sintaxis y léxico extraordinario.⁵⁰⁴

El metro de los poemas crece para dar cabida a una expresión algo hermanada con la prosa por su discurrir natural, demorada en paralelismos, isocolon que es *estilema* arcadiano (tiempos verbales, frases de relativo, enumeraciones y gradaciones), e interrumpida con insospechadas imágenes:

-“HAN cambiado el pestillo de la puerta, / han desempapelado [...] / había una ventana que han enladrillado, [...]” / Se dirá. [...] / Demos al heredero lo intacto, / restauremos la armonía de las distancias, / [...] / la queja aún viva de las olmedas desaparecidas, / [...] / el martirio que hemos impuesto a las plantas de los / jardines. / Para que lo transmitan sin mácula a quien sea / merecedor de esa riqueza. (EMAT, p. 63)

El tono denota la sensibilidad de un auténtico pensador. Dirá: “Mi sabiduría es la sedentariedad, / [...] / tenemos suavidad de linos, rumor de rucá, chirrido de / la lima, / portazo en portón, ruido de las poleas de los pozos” (EMAT, p. 41). Al leer los poemas, ¿cómo no reconocerse en nuestra responsabilidad ética sobre el mundo?, ¿cómo no sentir curiosidad por la anónima inteligencia generadora de tantos inventos?, ¿cómo no profundizar en los enigmas celestes? El poeta impulsa los temas desde la profunda simplicidad:

PROCLAMARON el ojo de la aguja / [...] / Proclamaron el gozne, y antes que él, la puerta y, a la par, / el marco de la puerta y el umbral. / [...] e inventaron / la falleba, el cerrojo, la tanta cerradura, / la llave tanta, y cuándo las auroras y cuando los ponientes. / [...] / De eso viviremos hasta el fin de los tiempos. / Tanta riqueza que heredar, / tanto derrame de sabiduría. (EMAT, pp. 59-60)

504 “Una poesía distinta [...] El discurso humano es limpio como todo lo sencillo e importante, su gramática juega en ocasiones a las locuciones antiguas [...] La lectura es un descubrimiento, por lo distinto y lo aludido, por la sobriedad consciente.” R. Martínez: “El poeta nuevo”, 06.09.2007.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Desde esa placidez tan lúcida, la lectura de su poesía repleta de interrogantes lleva a la revelación de enigmas desmenuzados:

SEGÚN, adopta formas sucesivas. / Tiene forma de nada, apariencia de no estar, / uno quiere asirla y no la encuentra, / pero la sabe ahí porque gotea. / Es su forma de nada. / [...] / Es la lluvia y ahora la amo. (EMAT, p. 57)

Descubrimos, por tanto, que el lirismo cuidado e intimista de Arcadio Pardo encierra densa enjundia, y que en nuestra paradójica existencia, el *amor irrompible*, su *ardimiento* es y ha sido el motor de toda una vida poética:

He tenido un amor irrompible por los lugares y las cosas que vi / me enternecen parajes que no supieron mi ternura / estelas humeantes que no supe querer y ahora proclamo. / [...] / amor nunca frustrado que los días van mermando, / [...] / algo cualquiera que reanuda / lo que es con lo es sólo supervivo. (EMAT, p. 56)

El mundo acaba en Tineghir es otro gran libro de Arcadio Pardo, que orquesta la polifonía de los seres y su entorno con el fervor del canto épico: el verso ya es versículo, la enumeración se acumula, la anáfora pauta el impulso y las imágenes crecen en el horizonte que es *Tineghir*.⁵⁰⁵

4.D.8 De la lenta eclosión del crisantemo. 2010. (18)

Esta nueva entrega confirma la intensa inspiración del poeta en esos años. El editor de sus libros finales, Javier Jover, pondera su valor y también lo hacen otros lectores.⁵⁰⁶

505 **Poema 13:** “Conozco a una muchacha que leerá este libro en su cuarto / de a solas, / y me zumba alrededor todo el ardimiento de un estío / que vendrá / ya sin mí. Suma riqueza de recordar lo aún sólo después. (ECC, p. 34).

506 Magnífica es la opinión crítica de C. A. Ayuso en “Asombro y maravilla”. *El Norte de Castilla*. Valladolid, 18.09.2010. “Más allá de aquel joven promotor de la revista *Halcón*, hay que tener en cuenta toda su trayectoria lírica, cuidada y en clara ascensión, que ha adquirido una coherencia y una vibración íntima encomiables. [...] El poeta alimenta el yo con la experiencia de lo vivido, pero se hace lenguaje y, por él, co-creador del mundo, y él mismo se disuelve en el enigma. [...] Con la esperanza de que nada se pierde, la poesía de Arcadio Pardo deja constancia de la hermosura, del

4.D.8.1 El crisantemo: *leitmotiv*

4.D.8.1.1 *Del hortus amoenus al jardín interior*

El jardín es refugio en su vejez, como sabemos por los versos de *Travesía de los confines* que lamentaban la poda de unos cipreses. Nuestro poeta, recogido en la soledad de su *hortus amoenus*,⁵⁰⁷ elegirá una flor como *leitmotiv* para proyectar la belleza de su propio jardín interior.

El libro se abre con una composición que exalta la belleza floral (“Los gozos de la flor numeraria”), y nos traslada inmediatamente a la amplitud de la belleza del mundo, a través de la enumeración caótica:

la tanta amapola, [...] / tinta y vivaz de luz la de los páramos, / [...] la primula diversa [...] / las margaritas [...] / y las vastas parcelas [...] de rojos tulipanes, / [...] los nenúfares [...] /, y la del melocotón, [...] la de azahar que huele a lisos cuerpos de virginidad, [...] / flores de frutales, / el edelweis / [...] los lirios blancos y las adelfas [...] / El crisantemo sólo junto a las tumbas, / [...] / vive en su soledad. (DLEC, p. 11)

Tras la visualización de la maravilla vegetal llega la exaltación del jardín con versos alusivos a la eclosión de la primavera, a su atracción personal por el bosque y a su querencia del oriente, punto de origen de la flor y de otras bondades.⁵⁰⁸ Así su *hortus amoenus* trasciende. La observación poética nos

reboso del corazón celebrante. Todo un testimonio “ya con la luz rasante del poniente.” La cursiva es nuestra.

507 The motif of the ideal landscape in miniature –a site of trees, running water, grass and flowers– found in the poetic *topos* of the *locus amoenus*, the pleasant place. Technically a place is only truly a *locus amoenus* if it is not given over to cultivation, but poets who wished to play on a garden’s association with the mythic garden of the Hesperides or the Elysian Fields, or to reference the wild in a cultivated space, often alluded to the *locus amoenus*. Therefore, while not every *locus amoenus* in poetry is a *hortus*, aspects of the *locus amoenus* can be embedded in the *hortus* an in related Roman garden space.” K. T. Von Stackelberg: *The Roman Garden Space*. New York, Routledge, 2009, p. 20.

Para nosotros, *hortus amoenus* es su jardín físico y objetivo, *locus amoenus* es su jardín interior, al que da forma en su poesía.

508 “Floras sin flor, otro sería el mundo” (DLEC, p. 17). Poema 2.10: “Lo más vino de oriente: el milagro jovial y remozado de las amanecidas / [...] / Nos vino la naranja y el zumo de la naranja / [...] / Y el olor embriagante que he oído en los zocos de allende / a hierbabuena, a dátil, a azafrán, a incienso, a resinas, a canelas...” (DLEC, p. 32).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

acerca al **jardín** como *símbolo* del Paraíso terrestre al que nuestro autor traslada el recuerdo de su erotismo y la visión de un cosmos espiritual:⁵⁰⁹

Ahí está en la jardinera, rojo y oro, marceado, primaverao, otoñado, /
hombrió y sabio de feminidad. / Corola para incendiar las tardes precoces o
tardías, / cáliz como para frotarle los senos a una en sitio apartado, / para
agredirle de belleza a uno todos los tiempos de su acaecer. / [...] / Me lo
tengo hermanado en propia ajenidad. (DLEC, p. 17)

El poeta ha escogido el tema clásico del jardín como escenario. El libro tiene la misma sustancia de los anteriores con *leitmotiv* diferente. Vemos el reposo propio de la edad, y desde allí la memoria destila sus recuerdos, toda una experiencia de concentrada observación bajo el signo del amor a la vida. Los poemas dedicados a la realidad son ricos en sugerencias, y así, los cambios apenas imperceptibles en la naturaleza son descritos con la minuciosidad propia del jardinero:

No han bajado las savias este invierno. // [...] / El trastorno del cosmos se
ejerce en cada planta. / Desdén será talar a ras de tierra las matas, / [...] /
vuelvan en marzo firmes como / costumbre y entonces cada día, / estar
presente en la resurrección, beber de ese milagro, / mojarse en ese misterio
reanudado. (DLEC, p. 60)

Pronto el discurso se dirige a su jardín interior; escribe sobre los enigmas cósmicos (la edad del universo), sobre textos, sobre el oriente, sobre la multiplicidad del ser, sobre el abandono de las cosas materiales, la sequía o el vendaval circunstancial... El fondo de nostalgia se percibe en la acumulación de lamentos contundentes: “Porque todo lo olvida cada vez”, “De ese calor me desprendo también”, “Nos mentimos el frágil gozo de la caducidad”, “huertas en desesperación / hornos sin nada que cocer, pozos sin agua que elevar”, “Mudo las apetencias que fueron sed de cada día”, “las desproveo del amor que las tuve”, y así en largo etcétera.

Recupero asombrado unos vestigios que me traje de la cueva de
Brassemouy. / [...] / No tienen dueño aún. Los pondré en unas manos
sorprendidas. / [...] / Mudo las apetencias que fueron sed de cada día, / [...]

509 “[...] du paradis terrestre, du Cosmos dont il est le centre, du paradis céleste dont il est la figure, des états spirituels, qui correspondent aux séjours paradisiaques.” J. Chevallier et A. Gheerbrandt: *Dictionnaire des Symboles: Mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Ed. Robert Laffont, 1982, p. 531.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

/ las desproveo del amor que las tuve, / mis huérfanas las hago de un amor
que pretendo ya caduco. (DLEC, p. 21)

Tan variopinto universo se cohesiona en el recurrente *leitmotiv*: entre otras cosas, el crisantemo es flor-maravilla (“se enrojece los pétalos de rojo”, DLEC, p. 18), poema (“hace suyo el universo”, DLEC, p. 18), símbolo (“como un crisantemo pisoteado / cuando llevaban el ataúd”,⁵¹⁰ y refugio de su condición temporal (“discreta plenitud en nos”, DLEC, p. 18).

4.D.8.1.2 La sustancia de la cosmovisión

El poeta presenta la disemia del crisantemo: como flor de difuntos en su tradicional uso occidental y como reflejo de su cosmovisión. Elige la exaltación a una flor poco habitual en poesía⁵¹¹ por su significación simbólica (*flor de postrimerías*), y emplea la imagen de “la lenta eclosión” como argucia dilatadora de su propio tiempo porque “*tarde fenece el crisantemo*.”⁵¹²

Me hermano así con el ir a su sazón de crisantemo / Ya vamos a la par,
cada uno a su eclosión; / iremos enredados en el tiempo, despacio, / [...] /
cada uno a su sazón, él a su floración de octubre y noviembre / yo al
encuentro que tengo que cumplir, quizás ya pronto. (DLEC, p. 15)

Sitúa los caracteres visuales de la flor (brillo, color, variedades) como fondo escénico que enmarca su propio yo; el poeta se identifica con la flor y habla indistintamente de sí mismo, de su poesía y de la flor. Son muchos los versos que revelan esa proyección simbólica (*forma solar, simiente renovada, lenta eclosión...*).⁵¹³ Como reconoce la crítica “[eres] capaz de crear un mundo infinito, alucinante, desde la palabra.”⁵¹⁴

510 Eco intertextual. “Versos de Anna Akhmatova me vienen, que escribió en la Fontanka.” (DLEC, p. 31).

511 Intencionadamente cita a la efímera rosa de Malherbe [*“Ce que vivent les roses, l’espace d’un matin”*], como antítesis al longevo crisantemo.

512 “Lo nuevo de este testamento tan total y tan último es el temblor humano con el que vas despidiéndote de las cosas, la forma biográfica y universal con que le va ganando el don de la ajenidad. Sólo por esto, tus versos serán imperecederos. Pero es que ese lento caminar y madurar hacia el final de la vida y del lenguaje corre a la par de la lenta eclosión del crisantemo.” (Carlos Martín Baró: carta al autor, 28.06.2010).

513 “La disposition régulière et rayonnante de ses pétales en fait un symbole essentiellement solaire, associé donc aux idées de longévité et même d’immortalité [...] de plénitude, de totalité. Il

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Se ha nutrido de la sustancia del subsuelo inmediato, / cálido y generoso como ubres, [...] / o árido igual que los huesos de los enterramientos. / Y ha amado el sol. Larga, penumbra, / [...], con un amor que hiberna y que renace. / que se va y se reencarna [...] / Es su historia la historia de los vientos. (*DLEC*, p. 16)

La presentación fragmentaria de tantos aspectos convierte a la flor, esto es, a su poesía, en *archivo del mundo, multiplicidad, altitud, monólogo...*

Flor de postreridad, reside en ella el archivo del mundo. / Multitudes de lamentos yacen en sus corolas renacidas; / [...] // Te amamos, flor de postrimerías. (*DLEC*, p. 75)

Bosque ofrecido en tus secretos, suena, suéname, me retumben, / retúmbenme sonidos de madera, monólogos de troncos, / susurros de los tiempos, musítame sus amplias armonías (*DLEC*, p. 50)

La esencia de todo ese discurso poético es la permanencia. Refugiado en el recuerdo y en el pensamiento, el impulso es whitmaniano; el poeta exalta la esencia, la unicidad, la potencia de la naturaleza y de la vida:

Pero entonces ya estaban allí en potencia los bramidos celestes, / [...] / y todas las latencias para que uno / se realizara en pírta, en vegetal, en zoo, en unidad de abeja, / en glóbulo de savia, en genial tela de araña, en intrigante branquia, / en panal maravilla de hexágonos cumplidos, / en cristalizaciones mágicas del mineral, en empuje hacia la fecundidad; / ya estábamos nos y ya éramos nos, afán infinitésimo a existencia, / en acto de incrustación en el cosmos. (*DLEC*, p. 24)

4.D.8.2 Una escritura elaborada y profunda

Arcadio Pardo despliega **símbolos e imágenes** con una sintaxis (con polisíndeton, paralelística, con hipérbatos...) que marca musicalmente el ritmo de su memoria. Hay intensidad en la adjetivación (*alta quemazón de las otoñadas,*

devient ainsi symbole de perfection et donc de joie pour le regard [...]. Le poète So-kong Tou des T'ang en fait l'emblème de la simplicité, de la spontanéité naturelle et discrète. En Asie comme en Europe, il est la fleur automnale par excellence." J. Chevalier et A. Gheerbrandt: *Dictionnaire des symboles*, cit. p. 532.

514 "*DLEC* es de una gran frescura, de un gran atrevimiento, de una gran imaginería, de una rica documentación y de una viva rareza." (Carmelo Guillén Acosta: carta al autor, 31.05.2010).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

manos sorprendidas, tierra muelle, enigmática soledad del punto), recurrencias sintácticas (isocolos, quiasmo...), léxicas (geminación,...) o semánticas (derivación, sinonimia, enumeración,...). La acumulación de los recursos (de dicción, muchos de ellos) y la llamativa riqueza verbal provocan una sensación antitética: la jovialidad expresiva contrasta con la serena sabiduría.⁵¹⁵

Los **versículos** son el cauce métrico por el que se escapa la vida recordada, “un acoso me acude de incontables potencias que se han resuelto en nos.”⁵¹⁶ Ese acoso encuentra en la longitud del versículo la forma adecuada para que la enumeración, la inventiva de léxico, las estructuras bimembres o trimembres tengan un efecto de liberado empuje emocional:

campanas atenuadas que congregan, cantan salmos los árboles, / recitan
letanías los matorrales, / un rumor de plegarias contenidas se eleva de los
troncos a las ramas. (*DLEC*, p. 56)

Hay una cohesión grande en la mezcla de lenguaje poético, científico y coloquial... que merecería estudio aparte, pues nos parece un libro completo y naciente en cada relectura. En definitiva, la riqueza de **la lengua** en su inventiva, en sus giros, en frases crípticas (versos aislados o cierre de estrofas), la suma, la mezcla y la interrelación demuestran que su potente castellano sirve tanto para la lírica como para la meditación:

Se enrojece los pétalos de rojo, / azafrana los bordes, amarillea las corolas
[...] / se hace belleza en sí, y en mí, y en el aire que la cumple. (*DLEC*, p.
19)

Y qué desplazamientos, y hacia dónde, habrán asumido las galaxias. Y qué,
/ cuando la finitud domeñó lo infinito / [...] / qué al otro lado de esas fincas, /
qué otra posteridad detrás de lo postrero / (Unamuno: “qué es lo que hay
del otro lado del espacio?”) (*DLEC*, p. 23)

515 “No creo que sea [libro] de despedida, de flor de posteridad; más bien te mantienes en una espléndida lucidez.” (Carmelo Guillén Acosta: carta al autor, 31.05.2010).

516 *DLEC*, p. 24. Según su amigo: “Tu libro bien leído lo puedo resumir: Tamizado a través del cosmos interior / Arcadio es el cronista del Todo.” (Eusebio García González: carta al autor, 03.09.2010).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

Los extensos poemas contienen imágenes espléndidas, asentadas en una mente activa y moderna, como se aprecia en el sorprendente poema sobre el cambio climático:

huelen a abril las cerraduras, se me hacen vegetales las bisagras [...] / hay un festejo de arañas, un carnaval de insectos despertados / se oye el roer de las polillas en las maderas, se reblandecen las estancias. (*DLEC*, pp. 60-61)

Es una poesía *meditativa* (“Sobrecoge la colosal edad del universo”, *DLEC*, p. 23), *anímica* (“haré conocimiento de cuanto llega a mis proximidades / ya con la luz rasante del poniente”, *DLEC*, p. 67), *intuitiva* (“la antigüedad convive en nos; con toda edad nos convivimos: / uno es de todo tiempo y todo sitio” *DLEC*, p. 30), *rítmica* y *sensorial*:

sigue puro lo incorrupto aún: el viento, la mar de la alta mar, / las hojas ardidadas de los arces, el olor salino de las mareas, / el silbo de los mirlos / la verticalidad del mediodía, / [...] / las llamas de la lumbre y el hollín que pervive más allende los tránsitos. / y el ruido de los guijarros de Étretat. (*DLEC*, p. 43)

La edición de este libro convocó y redobló la admiración hacia su escritura. Para adentrarse en la deriva filosófica y simbólica sin menoscabo del aura lírica, Arcadio Pardo combina la esencia y los accidentes, la contigüidad y la totalidad, como si desde posición superior hubiera encontrado el secreto:

Su propio patrimonio desmenuza en escuálidos dichos, / se le esqueletizan las frases, ájasele el poema, / le tienta proclamar: la edad del universo en mí envejece. // Sabe que va yendo a su invisible. (*DLEC*, p. 69)

4.D.9 Lo fando, lo nefando, lo senecto. 2013. (19)

Sin sobresaltos en el discurso llegamos al último libro, amplificador y resumen de los anteriores, que es un “anhelo [...] de diluirse en tiempos y

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

lugares vividos, soñados. Ser suma de un alma cósmica, refugio de la propia accidentalidad.”⁵¹⁷

La recuperación de lo neutro aporta un nuevo *leitmotiv*, *lo senecto*, que representa la asunción de su tiempo antes simbolizada en la *contigüidad*, el *crisantemo* o *Tineghir*.⁵¹⁸ El poeta *pensador* nos lleva al mundo platónico de las ideas. La accidentada variedad se ubica nuevamente en la abstracción de lo neutro: allí encuentra la dicotomía de *lo fando* (del latín *fandus*, referencia a lo jubiloso), y *lo nefando* (el lamento de lo indigno), englobados en el concepto *lo senecto*, ámbito de la iluminación poética y la serenidad.

Se multiplican las felices intuiciones (“Uno es como un sumario de apetencias primarias: / [...] / río afluyente, río ya afluido, todos le fraternizan y algo en nos, / [...] / es humedad / agua que fluye, tránsito”, *LFLNLS*, p. 27). Y también la acumulación fragmentaria de visiones: “lo neutro es más profundo; / relieves, floraciones, toda la maravilla diseminada, / los ademanes suntuosos, el trazo de los rostros, / la quietud sin regreso, todo se aviene a su esencialidad, a su neutralidad. / *Sí lo amor, lo espacio, lo nos, lo todo.*”, *LFLNLS*, p. 13). Los cuarenta y ocho poemas tienen vitalidad léxico-sintáctica que deja una estela de legado sensorial y discursivo, con una voz brillante, sustancia acrisolada en la mezcla:

Luego se fueron depositando en lo viviente y lo inerte, y se hizo / verde el lagarto, / tinte la piel del oso, color repulsa las arañas, color de cuello el cuello de las infantas, / de ruda piel el pecho del varón. (*LFLNLS*, p. 41)

4.D.9.1 Lo fando y lo nefando: regocijo y balance

Las dos primeras partes proclaman el balance de **fandos** como celebración y belleza del vivir (“Hoy sois mi mí, mi nos, mi entorno y mi contento”, “Oficiantes del culto a la divinidad: a la respiración de quienes viven”⁵¹⁹), y de **nefandos** como inevitables eslabones de la cadena de la vida (“el gozo y el

517 C. A. Ayuso: “Lo uno y lo diverso”, *El Norte de Castilla*, Suplemento *La sombra del ciprés*, 12.04.2014.

518 Gracias al apoyo entusiasta de Javier Jover, ve la luz este completo poemario con “la misma voz, la misma en la alegría y en el dolor, [...], la voz toda buceando y balbuceando el universo, [...], imperturbable.” (Facebook: 15.07.2013).

519 *LFLNLS*, p. 26 y p. 22.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

desgozo / el amor y el desamor / el vigor y sus tan tristes caídas”, *LFLNLS*, p. 18).

Entre los gozos están:

a) La exaltación mística de toda naturaleza viva o inerte, tan feraz y tan constante. Dice el poeta: “No saben que les amo con ternura rehogada, soy espía de sus voces, / contemplador y robador de su maravilla.”⁵²⁰

A vos, milagrosa venida incandescente, / majestad de la vida. // Cada uno de nos es un sirviente: unos / [...] / Oficiantes del culto a la divinidad: a la respiración de quienes viven, / a la quietud de toda mineralogía, / a toda animalía de sobre o de subtierra, / a la vegetación sublime que ofrece la viveza del color / y de la mutación de las especies. (*LFLNLS*, p. 21)

Es la idea del ardimiento, de la proclamación de lo “supervivo”:

Concuérdome con la luz que llega desde el este / y va y se desplaza hacia su sur [...] / Fanda la luz que en día se disuelve. / [...] Fando ese pulular de pájaros: ese que canta encima / del tejado vecino, [...] / Fando de oír que canta y mueve, / se remueve su canto de armonía primera / del mundo. (*LFLNLS*, p. 19)

b) El impulso primigenio, la idea de la palabra como “mythos”:⁵²¹

LEO: en el principio hubo quizás una lengua única, / lengua madre de todas las lenguas. / [...] / Leo: una única vocal en los inicios, vocal grandiosa, abierta, / exterior. / [...] / Hablar era mirar con los sonidos. (*LFLNLS*, p. 38)

520 *LFLNLS*, p. 25

Recordamos la expresión “paciencia mineral” en *El amor en los tiempos del cólera* de G. García Márquez: “Florentino Ariza soportó los rigores del viaje con la *paciencia mineral* que desconsolaba a su madre y exasperaba a sus amigos.”

521 “Lo primero fue el habla. Una necesidad de sentir la compañía de los otros, de arrancarse de la originaria soledad, de emitir sonidos que la lengua fue articulando, modulando, convirtiendo en palabra. A esa voz, enriquecida a lo largo del tiempo, el “filósofo”, como llamaban a Aristóteles, dijo que era un soplo, un “aire semántico”. No sólo un grito. Ese aire decía cosas, señalaba los árboles, los mares, las estrellas, alumbraba ideas que, en principio, eran “lo que se ve” y en esas “visiones”, creaba comunidad, solidaridad, amistad. Surgía así un universo en el que los seres humanos comenzaron a sentirse y entenderse. Los primeros textos en los que encontramos el sustantivo mito, (mythos), por ejemplo en la *Iliada*, significa “palabra”, “dicho”, “conversación”. Debieron pasar siglos para que se levantase el intangible acoso de la fantasía, de las ficciones, de la poesía.” E. Lledó: “Mythos”. *El País*, 24.11.2012.

Recordamos el eco intratextual: “cuando el rugir se hizo cadencia, / se sometió la voz a orden, se puso / desmembrada en los labios.” (*PAN*, p. 11)

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

c) El culto al conocimiento; en particular, a la revelación del poema:

Culto al son y al olor, culto al tacto, a los ojos, / a la suprema soledad que
acoge la venida del poema, / acto sagrado que uno cumple / porque así,
porque sí. (LFLNLS, p. 21)

Superadas las disquisiciones de su mundo *bipar*, hace tiempo que el poeta incrustó en su léxico la *ajenidad*, la *allendidad* y la *simultaneidad* como significantes del panteísmo vivificador. Explica la idea en una entrevista:

El "imposible don de la simultaneidad", como en un poema de mi libro. Un gozo imposible: estar en varios sitios y en varios tiempos a la vez. Estable y moviente a la vez, nómada y sedentario. La variedad del mundo y de los tiempos constantemente revividos. La expulsión del paraíso debe de ser también nuestra enclaustración en aquí y ahora.⁵²²

Y las composiciones exploran ese don de la simultaneidad, residente en la perpetuidad literaria:

Me entraría diluido en la sangre de otros que no son, que fueron, que serán,
/ en su respiración, en sus latidos, en su melancolía, en su afán, / [...] / Me
otorgaría el don de asentarme en los siglos por venir / junto a quien lea mis
poemas, / le sienta yo su respirar a ella, a él y atisbarle si / si algún enigma
le detiene, si algo le mueve a sueño. (LFLNLS, p. 113)

En la temática y en la forma Arcadio Pardo sigue fiel a su poesía no trivial, que también ha macerado la melancolía del dolor y de la imposibilidad del conocimiento: "Más: sabe lo que no sabe, sabe trágicamente su ignorancia." (LFLNLS, p. 24). Por eso se pregunta sobre la ambigüedad de los sentidos para conocer, "Los sentidos creen haber creado el gusto, el olor, la atracción, / la caricia.", y emplea la poesía como instrumento de raciocinio: "Yerran, que antes de su venida de sentidos ya existía lo agrio, el olor de las galaxias, el roce del viento solar." (LFLNLS, p. 40).

522 Entrevista LCK15: "Desmontando a Arcadio Pardo II", cit.

Leemos esta idea en Jaime Siles: "En cuanto a los paisajes me gustaría estar en dos al mismo tiempo." J. Siles: "El yo es un producto del lenguaje", cit., p. 33.

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

El versículo es el vehículo apropiado para explicar ideas complejas, y el carácter *neocreacionista* de su léxico es el mecanismo para hacer inteligible lo no evidente. La anécdota vital se hace trascendente de forma directa, y el lector es llevado sin dificultad hacia la hondura del pensamiento del autor.

La lluvia bien pudiera ser salpicadura de materia estelar. / [...] / Uno chupa la lluvia, [...] chupa nieve / y sabe que disuelve el cosmos en su paladar. / Cada uno de nos una porción abierta al firmamento, / un territorio junto prolongado por otros nos ya ausentes / que se integraron en lo suyo: / el suelo del espacio. (LFLNLS, p. 35)

4.D.9.2 *Lo senecto: sabiduría en la memoria*

El poeta recupera la expresión de lo neutro como abstracción que resta gravedad a la edad física: “Lo senecto / es esencialidad, lo senectud, estado.”⁵²³ Arcadio Pardo rehúye la vaciedad y el gregarismo, y en su senectud sublima:

a) El *Tiempo único* de la sabiduría poética:

SENECTO y senectud no son uno. / Lo senecto / es esencialidad, lo senectud estado. / [...] / porque sus pasos son quietud; / a nadie le percata su presencia porque su *percepción es sólo para / los elegidos*. (LFLNLS, pp. 89-92)

Nos, los carentes de sitios y de tiempo, / los venerados (LFLNLS, pp. 91-92)

b) La *identificación* con su espíritu y edad:

Lo senecto trastorna el orden de las cosas, / [...] desplaza las perspectivas, y ve en la lejanía lo que / está cerca y le roza y le taza el atuendo / y ve cerca los parajes lejanos [...] / revuelve allende, aquende, vos y tú, la querencia / de amor y la querencia, la voluntad y el acto. (LFLNLS, p. 97)

523 “Un individuo, desde su niñez hasta que se hace viejo, se dice que es el mismo pero no lo es. En realidad no lo es porque nunca tiene en sí mismo las mismas cosas, sino que constantemente se está renovando y destruyendo, en sus cabellos, en su carne, en sus huesos, en su sangre y en todo su cuerpo. Y no sólo en el cuerpo, sino también en el alma, cuyas particularidades, hábitos, opiniones, deseos, gozos, penas, temores, todas y cada una de estas cosas, jamás son las mismas.” E. Lledó: “El lenguaje de la identidad”, cit., 17.10.2007. (Cfr. Platón: *El Banquete*).

IV. La obra poética de Arcadio Pardo (1946-2013)

La reflexión no omite el declinar físico, pero hay satisfacción en la cosecha individual, fecunda en sensaciones:

Tendría que lavarme con agua lustral de los templos egipcios, / [...] / A lo mejor la nieve de Aralar tenga efecto, / o todos aquellos lirios de Collarada una vez estrujados y frotando con ellos / el cuerpo, el alma, la desdicha y la dicha. (*LFLNLS*, p.p. 105-106)

Como Cicerón (*De Senectute*) hace apología de la vejez (incluyendo a Pitágoras, Platón, Isócrates o Sófocles como ejemplos de veneración), o como Séneca (*Cartas a Lucilio, De brevitae vitae*) subraya la impasibilidad del sabio y la futilidad de las cosas humanas, nuestro *poeta pensador* realza la nobleza de la edad, y con ella proclama aquello que pueda extender sus límites, el milagro que es la vigencia de la obra artística en el tiempo:

Me ofrecería ese milagro de simultaneidad: / estoy en un taller de un pintor de ya fines / del medievo; preparamos el muro para un fresco, / lo encalamos poroso, venga el maestro y trace / las maravillas de la tierra en él. / [...] / Eso me otorgaría. / Vivirme la amplitud de los tiempos en multiplicidad de los sitios, / simultáneo de todos y de cuanto. // Eso: en vigor, en senecto, en incipiente. (*LFLNLS*, pp. 114-115)

Inmersos con el poeta en ese magnífico ámbito del arte, cerramos el recorrido cronológico de su obra. Hemos querido reflejar cómo Arcadio Pardo armonizó su vida con su poesía. Reconocido como buen poeta desde su juventud, no renunció al vibrante expresionismo formal ni a la indagación metapoética hasta construirse a sí mismo en lo esencial.

Su poesía refleja una vitalidad lingüística que se ha mantenido en siete décadas, fruto de su afán por capturar y comprender el mundo a través de la belleza y la esencia de la palabra. Desde la *emoción del mundo en la mirada* a la *memoria del mundo en la mirada*, su *escritura* ha recorrido el camino de lo vivencia a lo ficticio, del testimonio a la ensoñación hasta llegar a la hondura de un pensamiento totalizador y místico que integra su tiempo personal en la amplitud del espacio-tiempo. Éste es el mérito que analizamos en el siguiente capítulo. Veremos cómo la forma de su escritura, su *retórica* consigue capturar la penetrante visión de su *poética*, fundiendo dicción e imaginario.

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS DE LOS RECURSOS:

LA FORMA Y LAS IMÁGENES

5 LA FORMA Y LAS IMÁGENES

*¿Posible que uno pueda
disminuirse a objeto de conciencia
de otros?*⁵²⁴

Abordamos finalmente el análisis de los aspectos formales, lingüísticos y semánticos que encontramos en la poesía de Arcadio Pardo. Ahora nos preguntamos: ¿cómo parcelar, seleccionar, priorizar sin deshacer la personalidad poemática?

Según Wolfgang Kayser “la disposición que caracteriza al autor lírico es la *interiorización*, o sea, se trata de un discurso fuertemente subjetivizado.”⁵²⁵ Hay una base común de *lo poético* y *lo retórico*: el decir de una manera determinada construye a su vez una manera de ver y de sentir el mundo. La diferencia del discurso en poesía está en la fuerza de la carga subjetiva y en la vivificación que el poeta hace de sus visiones.

Es rasgo fundamental de la escritura de Arcadio Pardo la penetración en las posibilidades expresivas del lenguaje. Su manera *tan particular* de describir el mundo se corresponde con la intensidad de su emoción artística; su dicción acumula y crea recursos con el objetivo de alcanzar la mejor esencia. El poema se crea en el puro fenómeno expresivo, por ello la riqueza de recursos y de sus imágenes no son ornamento, no son algo adherido, sino que brotan y se elaboran como genuina, auténtica sustancia de su poética. Su forma de decir responde a la búsqueda, a la necesidad de encontrar la expresión más adecuada al sentir de su imaginario. Ésta es una característica señalada en su epistolario: leemos cómo otros poetas subrayan la riqueza, la novedad y los hallazgos de su escritura en relación con su discurso.

Dividimos el capítulo en dos partes *Forma exterior* y *Forma interior*. En *Forma exterior* analizamos las estructuras retóricas formales, procedimientos básicos de la poesía y estructuras retóricas de la lengua integradas al lenguaje poético, entre las que enunciaremos los *particulares* fenómenos lingüísticos

524 LFLNLS, p. 80.

525 W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1981, p. 336.

arcadianos. Y recurrimos al concepto *Forma interior*, conocido en Crítica Literaria gracias a las notables aportaciones del profesor García Berrio,⁵²⁶ sin mayor pretensión, en nuestro caso, que la de mencionar brevemente las estructuras del pensamiento, del imaginario poético de Arcadio Pardo. Creemos que este enfoque podrá ser desarrollado en detallados y futuros estudios que enriquezcan nuestra visión global y sintetizadora.

5.1 Forma Exterior

¿Cuáles son los apoyos retóricos de la poesía de Arcadio Pardo? Explica el profesor David Pujante que “es el *cómo lo dice* lo que hace al autor decir *lo que dice*, crear una obra singular, única, irrepetible.”⁵²⁷ La constante afirmación de que forma y contenido se funden en el poema no se refiere exclusivamente a aspectos semánticos. Samuel R. Levin indica que existe un principio de tipo estructural, “*apareamiento poético (coupling)*, que deriva su efectividad de las relaciones que se establecen entre los miembros del contenido.”⁵²⁸ Y es característica propia de la lírica que las estructuras del lenguaje poético se justifiquen en su propio fin.⁵²⁹

Nos interesa destacar la sustancia rítmica, lingüística y morfosintáctica de la *escritura* de Arcadio Pardo. Su retórica no es pura vaciedad; es profunda y radicalmente la articulación sonora, léxica, y sintáctica de su instinto en la transmisión de su cosmovisión de la manera más adecuada. Bajo la forma late la voluntad de decir lo no dicho antes. Destacaremos los recursos que nuestro

526 A. García Berrio: *La creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1999.

527 D. Pujante: *Manual de retórica*. Madrid, Castalia Universidad, 2003, p. 192.

528 “Los sinónimos se consideran equivalentes y forman paradigmas [...] los paradigmas semánticos no han de organizarse [...] tomando como base sólo la semejanza de significado, [...] también sobre la base de la oposición de significados. [...] En la poesía, las construcciones no actúan como simples comodines, en los que pueda engarzarse cualquier forma lingüística con tal que sea gramatical y comunique un determinado mensaje; se requiere una serie de palabras relacionadas por los tipos especiales de equivalencia extralingüística.” S. R. Levin: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, cit., pp. 42-44 y p. 61.

529 “La estructura lingüística de la lírica suele potenciar el carácter autotélico del texto, que llama la atención sobre sí mismo, mediante las recurrencias (Jakobson, 1958), paralelismos (Levin, 1962:49-64) y todo tipo de juegos semánticos que potencian la connotación.” M. A. Garrido: *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid, Síntesis, 2000, p. 292.

autor emplea con ese efecto de *arte de la palabra* traspasado al lenguaje poético.⁵³⁰

5.1.1 Estructuras retóricas formales

Las *estructuras retóricas formales* incluyen los procedimientos propios de la poesía como son los ritmos versales, y todos aquellos que se integran al lenguaje poético desde la lengua, las figuras de dicción y las peculiaridades de la expresión arcadiana. Son la búsqueda y los hallazgos del poeta. Por lo tanto, además de enunciar los recursos, interpretaremos la interacción de los mismos a la luz de las funciones que cumplen.

5.1.1.1 Procedimientos estructurales básicos de la poesía

Detallados estudios de T. Navarro Tomás, S. Gili Gaya, R. Lapesa, I. Paraíso, E. Torre, A. Quilis, F. López Estrada, O. Bělič y J. Domínguez Caparrós muestran el entramado de la arquitectura rítmica del verso hispánico. Básicamente seguiremos las publicaciones de la profesora Isabel Paraíso para la presentación del estudio de la métrica. Analizaremos los constituyentes métricos de la poesía arcadiana: metro, pausa, rima y estrofa.

5.1.1.1.1 El ritmo cuantitativo: metro

Conocemos la progresión de Arcadio Pardo hacia la naturalidad del pensamiento, y cómo nuestro autor derivó hacia el verso libre como cauce de su propio *ritmo interior*.⁵³¹ Nos interesa esta idea del *ritmo interior*, pues en

530 "Los formalistas rusos, a la búsqueda del *virus de la literariedad*, ante los magnos poemas de un Maiakovski o de una Ajmátova, comprendieron que no era sostenible por más tiempo esa distinción cuantitativa (asumida por la Poética desde los planteamientos retóricos). El discurso poético (surgido teóricamente de los tropos y las figuras retóricas de la tradición retórica) era cualitativamente distinto. Decir con metáforas implicaba decir otras cosas, no era un simple decir de otra manera, *más bonita*." Citado en D. Pujante: *Manual de retórica*, cit., p. 195. (Cfr. "Actio y cognición en el discurso poético. El ejemplo de Borrell". *Actas del I Seminario Emilio Castelar y su época. Ideología, Retórica y Poética*. Ed. José Antonio Hernández Guerrero. Universidad de Cádiz, 2001).

531 "Escucho no las palabras, sino una especie de melodía muda dentro de la cabeza, una especie de línea auditiva –de la insinuación a la orden; pero ahora sería muy largo de explicar – pues es todo un mundo aparte, y hablar sobre ello –todo un deber aparte. Sin embargo estoy

V. La escritura singular

ocasiones la regulación provoca una puntuación extraña con valores ilógicos, imaginativos o afectivos que tienen plena justificación para el poeta:

Lo mío, desde hace años, *se acomoda a lo que se parece a verso libre*. A otros poetas, el sometimiento a formas rígidas les ayuda a encontrar la expresión adecuada. [...] Lo mío prefiere que el agua cree su propio descenso. Lo que es cierto es que mis poemas van por donde prefieren ir.⁵³²

5.1.1.1.1 Introducción al verso libre

Ya desde Friedrich Schlegel la visión de la literatura como microcosmos en correspondencia con el universo⁵³³ impulsó el *ritmo subjetivo* como verdadera fuente de la poesía.⁵³⁴ Y así, desde del siglo XIX, los poetas prerrománticos y románticos ajustarán el ritmo poético a las sensaciones *espontáneas*. De aquellas raíces, asentadas tanto en el *elemento subjetivo* de Diderot como en las *ideas estéticas* de Hegel, surgirá el nuevo ritmo para las generaciones modernas posteriores⁵³⁵ y nuevos modos expresivos, como el poema en prosa o el versículo libre de *Leaves of Grass* (1855) de W. Whitman, cuya influencia entró en la lengua española “por obra de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre primero, y

convencida de que también aquí, como en todo, existe una ley.” M. Tsvaetaieva: *El poeta y el tiempo*, cit., p. 117. Arcadio Pardo lo llama *rumoreo*.

532 Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo I”, cit. La cursiva es nuestra.

533 “*Saciar el sentimiento de la vida con la idea del infinito.*” (F. Schlegel: *Fragments*. Trad. E. Uranga. México, Universidad Autónoma de México, 1958, p. 46). Los *Ideen* de F. Schlegel sostenían que el artista es quien tiene su centro en sí mismo, razón por la que el ritmo de su armonía interior no es correspondencia con un modelo natural ordenado y asequible al hombre normal, sino de una naturaleza que se compenetre con los abismos interiores y el ansia del absoluto del sujeto.

534. No se trata de un ritmo prefijado, dado en un molde previo, que el poeta haya de rellenar con ciertos contenidos, sino de un ritmo natural y propio, que cumple con una visión analógica entre hombre y cosmos: “La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. [...] El mundo es un poema.” O. Paz: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix-Barral, 1974, p. 97.

535 “C’est un choix particulier d’expressions; c’est une certaine distribution de syllabes [...], ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu’on a et dont on est fortement occupé [...] Il est inspiré par un goût naturel, para la mobilité de l’âme, para la sensibilité. C’est l’image même de l’âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages [...] C’est Nature, et Nature seule, qui dicte la véritable harmonie [...] cette espèce de musique.” A. Chérel: *La prose poétique*. Paris, L’Artisan du Livre, 1940, p. 151.

V. La escritura singular

León Felipe y Dámaso Alonso después.⁵³⁶ Aunque existan muestras versolibristas en la poesía hispana anterior al siglo XX,⁵³⁷ los modelos alemanes y franceses⁵³⁸ propiciaron una generación versolibrista hispana.⁵³⁹ La profesora Isabel Paraíso analiza la génesis del versolibrismo en el ámbito hispánico y su base tradicional, con “un respaldo multiseccular, ya que en nuestra métrica siempre ha tenido cabida la fluctuación silábica.”⁵⁴⁰ Así “el verso libre hispánico es, por una parte, desarrollo autóctono de tendencias métricas preexistentes, y por otra, adaptación al español de ritmos extranjeros, los cuales fueron afectando por oleadas sucesivas y a través de distintos poetas a la métrica española.”⁵⁴¹ La compatibilidad fue fructífera,⁵⁴² y entre la amplia tipología versolibrista, el

536 “A su vez Walt Whitman extrae su verso de la Biblia. Así la profundidad de la vida, la religiosidad sincera, la desesperación, el heroísmo, todos los grandes sentimientos que sacuden la raíz del hombre, hallan cabida perfecta en los largos versos del versículo libre. Y el carácter obsesivo de esos sentimientos se manifiesta en el uso abundantísimo de los paralelismos, anáforas y toda clase de repeticiones [...] que estructuran el versículo libre.” I. Paraíso: “El verso libre de la revista *Escorial*”, cit., p. 18.

537 Isabel Paraíso encuentra ejemplos moderadamente versolibristas en poetas “premodernistas” como Rosalía de Castro, Rafael Núñez (Colombia, 1825-1894), Diego Vicente Tejera (Cuba, 1848-1903) o Ventura Ruiz Aguilera (España, 1820-1881). José Martí difundió el nombre de Whitman por América desde 1887 pero no utilizó la forma whitmaniana.

538 “Julio Saavedra Molina en su *Teoría del poema* menciona, hablando de los versolibristas franceses, una influencia bastante silenciada, la alemana: “Habían advertido que en alemán la dicción corriente de la prosa es también la del verso, cuyo número de sílabas, variable, no era impedimento para la musicalidad. Y con el fin de obtener en francés otro tanto, buscaron los innovadores inspiración entre los alemanes interpretando incompleta o erradamente el procedimiento rítmico [...] usual en Alemania desde siempre, o bien imitando a Klopstock, a Goethe, a Heine, a Novalis [...] en sus poemas sin metro. En Francia, Rimbaud es el verdadero precursor con “Marine” (1872) y Apollinaire, Verlaine, Kahn, Laforgue, Max Jacobs y Paul Éluard después.” I. Paraíso: *El verso libre hispánico*, cit., pp. 62-63.

539 Sabat Ercaasty, Neruda, Aleixandre, Dámaso Alonso y León Felipe.

540 Isabel Paraíso data el **nacimiento del movimiento versolibrista** “para el ámbito hispánico en 1892, fecha posterior en sólo seis años a la del “verslibrisme” francés.” En nuestra literatura están los textos de Rubén Darío (*Marcha triunfal*), J. A. Silva (*Nocturno*), la poética de Jaimes Freyre, y el desarrollo posterior en la generación del 27, en J. Ramón Jiménez y en otros. I. Paraíso: “El verso libre de la revista *Escorial*”, cit., p. 18.

541 I. Paraíso: *El verso libre hispánico*, cit., p. 66

542 “La presión cultista no ha ahogado la espontaneidad métrica [...] y las generaciones siguientes [a las modernistas] incrementan su uso, pero la métrica nueva nunca llega a desplazar ni sustituir totalmente a la antigua, coexistiendo ambas en la actualidad a una orilla y otra del Atlántico”. García Lorca (*Oda al rey de Harlem*) o Aleixandre (*Canción a una muchacha muerta*) ajustaron sus poemas en verso libre al esquema de formas clásicas, si no en lo formal, sí en la distribución del discurso. *Ibidem*, p. 61.

V. La escritura singular

versículo recogió masiva adhesión por parte de los poetas contemporáneos a *Hijos de la ira* (1945).⁵⁴³ La flexibilidad, la disposición lineal y los espacios blancos o el efecto ondulatorio y recursivo del ritmo de pensamiento son rasgos del versículo, cuya regulación provoca una puntuación extraña: “cada *versículo* es una unidad melódica, expresiva, voluntaria, deliberada; es mucho más que un renglón.”⁵⁴⁴

Aun cuando el ritmo del verso libre no sea regular, los versos son susceptibles de cierta regulación porque “no es de creer que ningún poeta versolibrista prescindiera voluntariamente de elemento tan consustancial con la naturaleza del verso como es el ritmo.”⁵⁴⁵ En palabras de Isabel Paraíso:

El gran problema del verso libre está, precisamente, en la creación de su propia base rítmica. En general, la poesía culta ha evolucionado desde una base rítmica

543 “En la literatura española el versículo se inicia, creemos, en *Espadas como labios* (1930-31) de V. Aleixandre [...] y en *La destrucción o el amor* (1932-33) [...] el verso libre ha ganado terreno y prácticamente todo el libro está escrito ya en esta métrica. [...] con mayor consistencia de los ritmos fónicos (en el caso de la *silva libre*) o con mayor peso del paralelismo (en el caso del *versículo*)”. *Ibidem*, pp. 251-254 y p. 262.

G. Siebenmann lo ve así: “Dámaso Alonso no llegó a formar escuela, en cambio fue su poesía el principal incentivo para aquella primera promoción bipartita de la postguerra, a la vez para los meditativos y para los comprometidos.” G. Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Gredos, 1973, p. 443.

Y, por su parte, L. Felipe Vivanco afirma: “Hay momentos (en D. Alonso) en que parece el poema se va a convertir en prosa y en que debería incluso, convertirse en prosa a través de la pura funcionalidad de sus palabras, pero entonces es cuando nos damos cuenta de que *sigue soplando el gran viento de liberación, el verdadero ímpetu formal que lo mantiene entrañado en el ritmo.*” L. F. Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957, p. 291.

544 F. López Estrada: *Métrica española del s. XX*. Madrid, Gredos, 1974, pp. 120-124.

545 T. Navarro Tomás: *Apuntes sobre versificación moderna*, cit., p. 515.

O. Bělič apunta que siendo la entonación de la frase un factor fonológico no debería ser excluida del estudio del ritmo versal por lo que deberíamos atender a que “en la configuración rítmica del verso participan, sobre todo, aquellos elementos que poseen función distintiva, o *fonológica*, tanto los que pertenecen a la fonología de la palabra como los que pertenecen a la fonología de la frase [...] y, no obstante lo anterior, en la configuración rítmica del verso pueden participar también elementos *no fonológicos*.” J. Jándovà: “Reseña a Oldřich Bělič: *En busca del verso español*”, cit., pp. 210-216. También incide en opiniones de Amado Alonso y Josef Hrabák para quienes el verso, como unidad rítmica, es autónomo frente a la sintaxis, y –añade Bělič– entre la unidad rítmica y la sintáctica existe una relación dialéctica.

V. La escritura singular

múltiple y altamente periódica hasta la periodicidad mínima y la simplificación extrema del moderno verso libre.⁵⁴⁶

El análisis del ritmo en Arcadio Pardo ayudará a entender su transición personal desde modelos con apoyo en la tradición hasta la amplitud del ritmo de pensamiento. Nuestro autor podría corroborar las palabras de S. Mallarmé: “un hermoso hallazgo, con el que queda, poco más o menos, clausurada la búsqueda de ayer, lo tenemos en el *verso libre*, modulación (digo a menudo) individual, ya que toda alma es un nudo rítmico.”⁵⁴⁷

5.1.1.1.1.2 Metros en Arcadio Pardo

5.1.1.1.1.2.1 La versificación tradicional

En la etapa de juventud, Arcadio Pardo combina formas clásicas con algún *versículo*, como práctica natural de los modelos de la métrica dominante en esa etapa.⁵⁴⁸ Las composiciones de los tres libros del periodo 1946-1957 son tradicionales (romances, sonetos, tercetos encadenados, endecasílabos y alejandrinos). Todavía en *Soberanía carnal* (1961) abunda la base tradicional (*serventesios* [poemas 3 y 8], *romances octosílabos* [poemas 7 y 10], *cuartetos asonantados* [poema 11], y variedad de *silvas* [*impar*, *par* y *de base impar*] y endecasílabos sueltos y arromanzados).

En general, el **endecasílabo** es el metro más frecuente en Arcadio Pardo. Favoreció esta práctica su esmerada formación y la tendencia garcilasista de la llamada “segunda primavera del endecasílabo”, en los años 1940-50. Los recientes artículos de Arcadio Pardo sobre el endecasílabo mencionan a Navarro Tomás,⁵⁴⁹ y nuestro autor explica cómo su empleo

546 I. Paraíso: *El verso libre hispánico*, cit., p. 56.

547 S. Mallarmé: *Prosas*. Ed. de J. Del Prado. Madrid, Alfaguara, 1987, p. 211.

548 T. Navarro Tomás: “Apuntes sobre versificación moderna”. *Homenaje a Rodríguez-Moñino*. Madrid, Castalia, 1966, pp. 507-515. En el estudio de la *Antología de la nueva poesía española* de José Luis Cano (1968) afirma que de las 381 composiciones correspondientes a 84 autores de las últimas generaciones a partir de 1936, el verso libre ocupa el 10%, el soneto representa el 28%, el cuarteto el 15% junto a romances y silvas en versos sueltos de base impar, siendo *el endecasílabo el metro más uniformemente empleado*.

549 “La versatilidad rítmica de los endecasílabos es grande, dado que las combinaciones de acentos prosódicos y rítmicos llegarían a unas 171 variedades, según Navarro Tomás. “En

V. La escritura singular

ha sido frecuente a lo largo del siglo XX, desde Unamuno que concedía a la sonoridad final del endecasílabo agudo un significado totalizador [...] como en Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén que van a utilizar el endecasílabo liberándole de las trabas que la tradición imponía.⁵⁵⁰

Arcadio Pardo tiene endecasílabos que revelan su maestría, como señala un compañero de *Proel*:⁵⁵¹

Término de la lenta floración

que **fue** nuestro esplendor, nuestro accidente. (*DLEC*, p. 55)

También se aprecia la comodidad del poeta en la combinación de endecasílabos con heptasílabos, eneasílabos y con alejandrinos con cesura a lo largo de toda su obra. Así, en *Travesía de los confines* procura la uniformidad métrica y estrófica empleando **alejandrinos con cesura** combinados con endecasílabos:

Te **tengo** devoción ´ que me humedece.

Creo que te venero / desde **un** lejano instinto.

Presumo entre renglones / tu **espeso** sufrimiento,

más que la ruina ´ del amor, **más que** eso. (*TC*, p. 30)

5.1.1.1.2.2 Camino hacia el versolibrismo

En las décadas de los setenta y ochenta predomina el uso de la *silva libre* (endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos junto a pentasílabos, octosílabos, eneasílabos...), con una clara tendencia a la **silva libre impar** (*Tentaciones de júbilo y jadeo*, *Vienes aquí a morir*, *Relación del desorden y del orden*) y a la **silva libre de base impar** (*Vienes aquí a morir*, *Suma de claridades y Relación del desorden y del orden*).

analysant le fonctionnement des multiples combinaisons possibles d'accents prosodiques et rythmiques à l'intérieur de l'endecasílabo, Navarro Tomás est parvenu au chiffre de 171 variétés, dont 20% pour le **dactílico**. Sur les 151 variétés restantes, le pourcentage de l'**heroico** est de 36,42%, et celui du **sáfico** de 27,14%." Citado por M. y A. Pardo: *Précis de métrique espagnole*. Paris, Nathan, 1992, p. 65.

550 A. Pardo: "El uso del endecasílabo agudo". *Rhythmica*, III-IV, pp. 211-224.

551 "[...] la mayoría de los endecasílabos muy bien compuestos rítmicamente hace que la lectura sea una verdadera delicia." (José M^a López-Vázquez: carta al autor, 09.01.77).

V. La escritura singular

En la década de los noventa estructura la silva en cuartetos heterométricos a modo de cuartetos-lira. De algún modo busca ajustarse a un patrón estrófico que recuerde a modelos clásicos; es **verso estrófico libre** (*Relación del desorden y del orden, Plantos de lo abolido y de lo naciente, Efímera efeméride*).

El ritmo métrico basado en el *isosilabismo* está presente en los *sonetos juveniles* (*Un tiempo se clausura, El Cauce de la noche, Rebeldía*), en los *romances* (*Un tiempo se clausura, Soberanía carnal*), en composiciones en *endecasílabos sueltos* (*Tentaciones de júbilo y jadeo*) y en poemas escritos en *alejandrinos* (*Travesía de los confines*). En la obra restante domina el *heterosilabismo* (*Silva de varia realidad, Vienes aquí a morir, Plantos de lo abolido y lo naciente, 35 Poemas seguidos, Efímera efeméride*), con la *silva libre de base impar* junto a otras modalidades versolibristas, como el *verso estrófico libre* y el **versículo** de 21 o más sílabas, propio del ritmo de pensamiento (*El mundo acaba en Tineghir, De la lenta eclosión del crisantemo y Lo fando, lo nefando, lo senecto*).

5.1.1.1.1.2.3 El versículo

El análisis de los ritmos versales debería explicarnos la regulación del ritmo interior del autor, con “esas palabras que, (para el poeta) deben leerse en un *tempo* más lento, pero no separadas de las anteriores y posteriores. [...] Una de las muchas razones que justifican el versolibrismo es un deseo de realizar un viejo sueño de los poetas: el de dejar constancia de su propio *tempo* de lectura.”⁵⁵² En Arcadio Pardo será el fluir desde la silva libre hacia el versículo,⁵⁵³ con una estructura de oraciones segmentadas, evocadora de la vecindad con la prosa.⁵⁵⁴

552 I. Paraíso: *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona, Planeta, 1976, p. 86.

553 “Se trata de un ritmo zigzagueante, ondulatorio, que no conduce al lector al logro pleno de la forma cuajada, sino que le hace asistir al acto mismo de la creación poética en su hacerse, en su devenir, en su esfuerzo por llegar a ser [...] el *versículo*, [...] es el vehículo de una actitud indagadora, una exploración sin rumbo, que elude el nombre y la imagen concretos.” S. Gili Gaya: *Estudios sobre el ritmo*. Madrid, Istmo, 1993, p. 96.

554 “La respuesta está, primariamente, dentro del poeta: él *se siente libre* escribiendo así: no tiene esquemas y cuadrículas previas para rellenarlas con sus palabras. [...] lo que sucede también es que el poeta suele haber leído mucha poesía en verso, y hay ciertos esquemas métricos tradicionales por los que siente simpatía, porque le van bien para su mensaje. Y entonces, inconscientemente casi siempre, esos esquemas afloran a su verso libre y uno puede detectarlos

V. La escritura singular

En la década final y, especialmente, tras *El mundo acaba en Tineghir*, el peso de la versificación *del ritmo de pensamiento* es creciente, con combinaciones de medida par e impar indistintamente. La variación métrica y las recurrencias sintácticas confirman el carácter de su escritura liberada, con frecuencia, en paralelismos:

Otra: Virginia que se diluyó en la claridad elemental de las mareas, [...]

Otra: la hiriente y desvalida y cristalina y quebradiza Sylvia Plath [...]

Otra: Anna Akhmatova, de quien hizo un dibujo Modigliani cuando París,

y fue a su suyo escuálida, escuálido su espíritu de tanto amar la luz. (*EMAT*, p. 53)

Otros poemas podrían escandirse como suma de versos más breves de base tradicional, extensión que no pasa desapercibida a sus lectores: “me reencuentro con el verso lúcidamente sonoro, largo, acogedor.”⁵⁵⁵ El ritmo de pensamiento parece expresarse en caprichosa apariencia versal, pero no renuncia a la musicalidad por su estructura rítmica.⁵⁵⁶ Conseguir que el *verso libre* tenga ritmo es tarea de buenos poetas,⁵⁵⁷ y Arcadio Pardo combinará metros con un ritmo de pensamiento recursivo, metros en los que se aprecia su *innata facilidad rítmica y experimentada* en la polimetría:

Y cubrirla de nuevo con cortezas, con estrellas, con paja, con fósiles, con polvo.

(*DLEC*, p. 36)

la medida borrosa, la errónea cercanía, la figura inexacta de las cosas mutantes.

(*DLEC*, p. 53)

5.1.1.1.2.4 Los versos aislados

rápidamente en el análisis. [...] El poeta versolibrista “siente” por dentro “su” ritmo, pero lo distribuye con aparente capricho a lo largo del poema: de aquí la importancia del “ritmo en cadena” de A. Alonso.” I. Paraíso: *Teoría del ritmo de la prosa*, cit., pp. 84-86.

555 Ángel Fernández Benítez: carta al autor, 07.06.2010.

556 “La melodía es un factor rítmico, pero no por su esencia, sino por su capacidad de organizarse en *esquemas que aparezcan reiterados en un texto*. Cuando esto sucede, la melodía tiene una función rítmica: es, por tanto, un factor rítmico.” I. Paraíso: *Teoría del ritmo de la prosa*, cit., p. 51.

557 “Un verso para ser numeroso, cadencioso, rítmico, requiere algo más que la estricta observancia de la medida de sus sílabas. El verdadero poeta, el que llega a merecer el nombre de “divino”, es aquel que sabe insuflar en sus versos esa gracia alada, ese espíritu que vivifica y que da vida a lo que escribe, y forma nuevas ideas y se remonta hasta la cima de los más altos presentimientos.” E. Torre: *El ritmo del verso*, cit., p. 53.

Desde *Soberanía carnal* el autor ha empleado *versos aislados*. La noción de verso único es y ha sido discutida.⁵⁵⁸ El profesor y poeta Daniel Devoto acuña el término,⁵⁵⁹ y Arcadio Pardo ha publicado un artículo sobre el empleo de versos aislados en autores de la literatura hispánica y francesa: *versos aislados* de uso frecuente y *versos solos*. Él acepta la explicación de Daniel Devoto sobre el *verso aislado*, que “existe cuando se le restituye su estructura rítmica propia, independientemente de la serie o de la referencia a un patrón métrico.”⁵⁶⁰ En opinión de Bělič “no sería difícil hallar versos que, aunque sacados de sus contextos, no pierden nada de su potencia semántica, tal vez al contrario”,⁵⁶¹ razones éstas que contradicen la opinión de Rafael de Balbín.⁵⁶²

Nosotros creemos con Bělič y Devoto que hay *versos aislados* que constituyen *por sí solos* una emoción poética plena, y que cierran, a modo de broche, ideas precedentes. Arcadio Pardo analiza una extensa tipología y afirma que “si el poeta dispone en el cuerpo del poema –generalmente en posiciones inicial y final– versos o expresiones que él tiene como tales, alguna razón profunda lo justificará para él.”⁵⁶³ Pudiera ser que incluso ni al propio poeta le resulte fácil explicar el porqué de esa disposición aislada, que obedece sin duda alguna a instinto. A tenor de su relevante posición (inicial, media o final) tienen

558 Según Navarro Tomás sólo parece tener sentido dentro de la literatura gnómica o sentenciosa. T. Navarro hace esta salvedad con el “verso único”. Puede resultar complicada la aceptación del poema de un solo verso. “Aunque la estrofa propiamente dicha requiere dos o más versos, el verso único aparece en realidad con valor de estrofa cuando sirve de molde a lemas, motes, proverbios, títulos, etc.” I. Paraiso: *La métrica española en su contexto románico*, cit., p. 212.

559 “Cuando un poeta dispone sus versos de tal modo que cada uno de ellos se basta a sí mismo como unidad de significado, por algo será. El poeta da así a cada verso un pedestal sobre el cual se erige como individuo sólo.” D. Devoto: “Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso”. *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* 5. 1980/1982, pp. 62-100; 7, 5-60.

560 A. Pardo: “Verso aislado, verso solo, verso poema”. *Rhythmica* II, cit., pp. 201-33.

561 O. Bělič: *En busca del verso español*, cit., p. 43.

562 “El verso separado de su contexto estrófico, pierde normalmente –como pez sacado del agua– su vitalidad comunicativa y queda reducido a ser un segmento inorgánico de la cadena fónica y de la secuencia lingüística.” R. de Balbín: *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1968, p. 400.

563 “Creemos con Daniel Devoto que puede admitirse que el verso existe fuera de la serie [...], versos aislados de su conjunto por puntuación, interrogación o exclamación y/o por espacio.” A. Pardo: “Verso aislado, verso solo, verso poema”, cit., pp. 201-04. Arcadio Pardo analiza versos aislados de J. R. Jiménez, de L. Cernuda, de V. Aleixandre, J. Guillén o P. Neruda junto a ejemplos de autores franceses.

V. La escritura singular

alto valor expresivo, pues anticipan o cierran ideas con mayor eficacia al estar liberados gráficamente de la adhesión a la estrofa precedente.

En la poesía de Arcadio Pardo su empleo es constante. No siempre explican *por sí solos* ideas completas, pero son relevantes por su función poética. Cuando un verso aislado dice “Por eso, creo, escribo”, o “Nos, pudimos no ser”, ese *verso aislado* remata intuiciones anteriores. Sacados de su contexto pudieran resultar insustanciales, y sin embargo, potencian la idea porque detienen el ritmo fónico e intensifican o cierran el semántico. Encontramos:

a) Versos aislados con *función explicativa y deíctica*:

Todo acto es *efímera efeméride*. (EE, p. 9)

Pocos reciben la gracia de la ajenidad. (DLEC, p. 62)

b) Versos aislados con *función de énfasis*:

Y les suene esa voz a cascada que fui. (TC, p. 50)

Y enciende las candelas de la aurora. (35 PS, p. 24)

c) Versos aislados con *función de epifonema*:

Mi amor: la duda vivificadora. (LFLNLS, p. 108)

Sabe que se va yendo a su invisible. (DLEC, p. 69)

Un poema curioso es “Los para mí, ni flor ni crisantemos.” (DLEC, pp. 66-67). Resulta especialmente lúcido el eco final del famosísimo verso de César Vallejo, “Me moriré en París con aguacero”, que Arcadio Pardo emplea como verso aislado. Entender la elección de ese verso para cerrar su poema no parece un “segmento inorgánico” sino una declaración consciente. Hay un doble eco semántico y metafórico que enlaza el pasado de Vallejo y el futuro de Pardo: ambos, César Vallejo y Arcadio Pardo bajo un frecuente aguacero en París, se hermanan en ese verso aislado al comunicar idéntico sentimiento sobre su destino final, esto es, la muerte allende su país de origen.

En ocasiones, nuestro poeta utiliza los versos aislados como estructura circular (inicio y cierre del libro), lo que aporta sensación de *continuum*: un verso aislado abre el poemario “Lenta es la eclosión del crisantemo” y alerta del

V. La escritura singular

contenido del libro, y otro verso aislado cierra el poemario “Lenta ha sido también la eclosión de los testigos.” Consecutivamente tendrían mejor comprensión como eco intratextual, pero individualmente son lógicos y cerrados. Los numerosos heptasílabos, octosílabos, endecasílabos y alejandrinos rotundos que cincelan ideas completas atestiguan el gusto del autor por esa forma sintética.⁵⁶⁴ Un amigo habla de los ritmos silentes del lenguaje, y un poeta los subraya:

Otro acierto. El de esos versos terminales que rematan y a veces, aclaran la incertidumbre de algunos poemas.⁵⁶⁵

5.1.1.1.1.2.5 Líneas fragmentadas

En ocasiones, Arcadio Pardo refleja su *tempo personal* en líneas fragmentadas, que además de destacar ese ritmo *gráficamente*, tienen el efecto de *detener* el ritmo fónico para enfatizar el semántico:⁵⁶⁶

Este pueblo parece
desierto.

Hay un espacio

donde uno descabalgaba a un sol amigo [...]

¿No hay nadie en esta tarde
de abril?

Sí, los rumores

de alguna voz, de alguna puerta. (RDO, p. 105)

5.1.1.1.1.3 Otros elementos métricos

5.1.1.1.1.3.1 La esticomitia

La tendencia natural a ocupar en un renglón o unidad rítmica una secuencia de significado implica “que el sentido queda potenciado mediante ese aislamiento de la materia fónica entre el silencio inicial y la pausa final del verso.”⁵⁶⁷ Los valores estilísticos del verso con esticomitia y del verso con

564 “La tendencia de la lengua a formar frases de estructura octosilábica favorece la formación de estas *frases-verso*. [...] Y hoy [...] parece juicioso admitir que la lengua ha adquirido la costumbre de utilizar el endecasílabo o el alejandrino sin necesidad de recurrir a un modelo patrón anterior.” A. Pardo: “Verso aislado, verso solo, verso poema”. *Rhythmica I*, cit., p.232.

565 José M^o Fernández Nieto: carta al autor, 04.07.2005.

566 O verso libre descentrado para Kurt Spang: “El que se dispone en el lateral derecho del espacio impreso, dejando por tanto un espacio blanco mayor al lado izquierdo del renglón, es el *verso libre descentrado*.” K. Spang: *Ritmo y versificación. Teoría y Práctica del análisis métrico y rítmico*. Murcia, Universidad de Murcia, 1983, p. 78.

567 I. Paraíso: *La métrica española en su contexto románico*, cit., p. 98.

V. La escritura singular

encabalgamiento son antitéticos, porque la primera aporta un tono de serenidad, lentitud o calma, frente a la agitación, prisa o angustia del encabalgamiento. La combinación de ambos recursos pudiera aparecer consecutivamente en un mismo poema con resultado de contraste. El cierre versal esticomítico compacto puede imprimir efectos de emoción controlada. No obstante, líneas abajo pudiera el poema incluir algún encabalgamiento que suavizara ese ritmo cerrado. Arcadio Pardo emplea la esticomitia profusamente en su juventud; es *estilema* en *El cauce de la noche*, *Rebeldía* y *Soberanía carnal*, libros que soportan un fuerte anclaje esticomítico, a veces algo brusco:

Paso que doy es paso que no avanza.

Pan que me como es pan que no alimenta.

Libertad que proclamo es rebeldía. (*Reb*, p. 34)

Para compensar esa síntesis forzada, progresivamente sustituirá las oraciones completas por estructuras en aposición o con cierre versal en coma, lo que atenúa esa pausa interversal: son versos de mayor fluidez con estrofas alternas de fuerte/suave esticomitia. Pudiera el declinar natural versal reforzar la *función booleana*⁵⁶⁸ de consolidar cada verso como frase única e insustituible en su contexto, pero en nuestra opinión, éste es un ritmo algo monótono que evolucionará hacia mayor dinamismo, con la presencia del encabalgamiento, la *tmesis* y el balbuceo, recursos que aportan movimiento interversal.

5.1.1.1.3.2 El encabalgamiento y la *tmesis*

Quizá el autor no se encontraba satisfecho con el rigor esticomítico. El frenesí *narrante* invitaba a la frase amplia, coincidente o no con el cierre versal. El **encabalgamiento sirremático** y el *de palabra (tmesis)* aparecen en tiradas de endecasílabos combinados con metros breves. A partir de los setenta algunos poemas muestran un tono melancólico, sinuoso por el efecto encabalgante que lanza el discurso hacia el verso siguiente.⁵⁶⁹ Y con el tiempo es claro el carácter

568 "Función booleana: "el lenguaje poético tiende a producir un objeto delimitado, encerrado en sí mismo [...] El poeta produce una cosa que dura, que se transmite por memorización." S. Serrano, "Código genético, código poético. Algunas reflexiones sobre el lenguaje poético" en *Serta Philologica en honorem F. Lázaro Carreter*. Madrid, Cátedra, 1983, pp. 597-605.

569 **Poema 16**: "Ondulante el otoño como el llanto / que viene y cesa / se regresa / a una fuente de risas y sonrisas / y de onduladas lágrimas." (*RDO*, p. 85).

V. La escritura singular

relator, con consecutivos tipos de encabalgamiento.⁵⁷⁰ Contrariamente, los versos encabalgantes precedidos de pausa, *–contra-encabalgamiento abrupto–*, producen un efecto de sorpresa al ponderar la palabra:⁵⁷¹

Ahora me surge tu recuerdo, **tierra** ↓
mía, me embriaga tu recuerdo ahora.
(TJJ, p.13)

Hasta el viento
nos da de frente, sobre el rostro, **sobre** ↓
el pecho, nos castiga vientre y piernas (PAN, p. 10)

Con frecuencia Arcadio Pardo lo emplea, y resulta algo perturbador, si además suma otros efectos como el hipérbaton:

palidecido algo los colores, me parece. **Han** ↓
algo debilitádose los trazos. **Han** ↓ (LFLNLS, p. 64)

La *tmesis* en posición versal es un *encabalgamiento* muy llamativo pues, al fragmentar la palabra, produce una dicción prolongada:⁵⁷²

porque ya están, ya estamos. Estaremos
en el abrazo de las hembras **vol**- ↓
cadas ya para siempre. (PCS, p. 154)

Madeleine y Arcadio Pardo señalan (*Précis de métrique espagnole*) que en el encabalgamiento *abrupto*, para el efecto de brusquedad, cuenta mucho no sólo el número de sílabas afectadas, sino también *el sentido de los versos*. Este rasgo lo detectamos en la *tmesis*: se acumula la carga fónica extra (acento agudo) y el valor semántico de la propia expresión interrumpida, poniendo en relieve la fuerza del elemento entrecortado. La diversidad de interrupciones invita

570 **Poema 1.2** “Aleta, garra, zarpa, poco a poco ↓ / se nos vienen a dedos que se enlazan ↓ / y estrechan. Ya podemos ↓ // alcanzarnos las frutas. Hasta el viento / nos da de frente, sobre el rostro, sobre ↓ / el pecho, nos castiga vientre y piernas” (PAN, p. 10).

571 “Un caso especial: el que en métrica francesa se conoce como “contre-rejet”, y que nosotros denominaremos **contra-encabalgamiento abrupto**. Consiste en que un fragmento versal breve – inferior a la mitad del verso– está aislado por pausa interna en posición final de verso, y enlaza con el verso siguiente.” I. Paraiso: *La métrica española en su contexto histórico*, cit., pp.105-106.

572 Recordamos la “Oda a la vida retirada” de Fray Luis de León: “Y mientras **miserable-** / **mente** se están los otros abrasando / con sed insaciable / del peligroso mando, / tendido yo a la sombra esté cantando.” *Poesías*. Barcelona, Planeta, 1980, p. 9.

V. La escritura singular

a pensar en un artesano que emplea recursos superpuestos, si bien para el poeta tienen alta significación.⁵⁷³

Para que el movimiento sea **mo-↵**
/ **vimiento**, lo primero; (PAN, p. 7)

con la ceniza de los odios **re-↵**
/ **bullendo** bajo el césped. (EE, p. 19)

Especialmente intrigante es la conjunción de *tnesis* y *balbuceo*: es el ritmo interior que él autor siente y que nosotros, lectores, interpretamos:

tocamos los encajes, esos pliegues
que se han formado poco a poco **a ca-↵**
a causa de cenizas y de nieblas (EE, p. 64)

5.1.1.1.2 La rima: *abandono progresivo*

La rima es el más visible fenómeno de relación fonética dotado de periodicidad, junto a elementos no periódicos: la paronomasia, la aliteración, la armonía imitativa, la onomatopeya... Las equivalencias fonéticas no agotan la especificidad de la poesía, como bien demuestra la práctica ausencia de rima en la poesía actual dado su efecto liberador, independencia sentida por la generación de nuestro autor:

El abandono de la rima por parte de los surrealistas ha provocado el abandono de la misma en los poetas contemporáneos que han negado su valor poético y la han condenado por considerarla elemento perturbador de la creación.⁵⁷⁴

No obstante, la rima, más allá de la iteración fónica, puede descubrir elementos inconscientes por su capacidad de unir el sonido al significado, el aspecto melódico al semántico.⁵⁷⁵ La rima como puro significante esconde un

573 Preguntado sobre el uso frecuente de **la tnesis** nos dice: "Para mí son formas espontáneas que deben de tener su justificación en la conciencia oscura de que tiene que ser así. ¿Qué más puedo decir? No es lo mismo "rebullendo" que "re-bullendo."

574 "La idea de que la rima es como una prisión viene de lejos. En el siglo XVI, Du Bellay evoca esta hipótesis en la *Deffence*, II, 7, que la recoge de Speroni, *Dialogue des langues*, fº 117 rº. Datos procedentes de Menager, Daniel: "La rhyme en France de la Pléiade a Malherbe". *Études littéraires*. 1987, vol. 20, p. 30." A. Pardo: "Variantes de la rima". *Rhythmica*, VIII, 2010, p. 148.

575 "La rima subraya la semantización de las palabras de modos muy diversos, por una parte aproximando los términos, mostrando las relaciones de alusión existentes entre ellos, localizando y delimitando campos semánticos específicos; por otra, de forma inversa, dilacerando la unión,

V. La escritura singular

factor creativo, porque en frase de Proust: “a los buenos poetas, la tiranía de la rima les fuerza a encontrar sus mejores bellezas.”⁵⁷⁶

¿Qué se observa en Arcadio Pardo? Los primeros libros tienen rima;⁵⁷⁷ después buscará la simplificación estilística sustituyéndola por leves rimas en eco o rimas internas. Encontraremos romances con el efecto melódico de la rima (*Soberanía carnal*, poemas 7, 10 y 17), sensación sonora también presente en las *silvas de rima asonantada*.⁵⁷⁸ Hay ejemplos de rima consonante, asonante o arromanzada:

Y los que cavan la tierra	Trepas de nuevo por mis muros ahora,
donde los enterrarán	soledad que el otoño señorea,
y los que miran que cavan	y llamas más y cuanto en mis ventanas
la tierra desde la paz. (SC, p. 34)	como lluvia de octubre y de tristeza. (TJJ, p. 34)

Más adelante, discretamente, la rima se diluye hasta pasar casi inadvertida, por escasa o asistemática. Marina Tsvaetaieva escribe sobre la sorpresa de la obra artística tras su realización,⁵⁷⁹ y así entendemos nosotros el empleo de la rima en la poesía arcadiana. Presente como *eco inconsciente*, como se ve en la epífora paronomásica del alejandrino con cesura:

etcétera de **encuentros**, de creación, de **inventos** (EMAT, p. 60)

creando entre las palabras separación y tensión expresiva.” A. Marchese y J. Torradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, cit., pp. 350- 352.

576 *Ibidem*, p. 351. Frase de Proust recogida por Dámaso Alonso respecto al lema de un libro de Vicente Gaos.

577 En 16 composiciones de *Soberanía carnal* hay rima en bloques de serventesios, en series de endecasílabos, en romances y en silvas de base impar, y tan sólo tres poemas escritos en verso libre (poemas 9, 12, y 19). Rima que –creemos– revela esos elementos inconscientes de iteración fónica de significados sobre los que el autor insiste.

578 Con el precedente “de A. Machado en el empleo de la silva asonantada, muchas veces con la estructura rítmica del romance, e incluso con versos que no son ni endecasílabos ni heptasílabos.” A. Marchese y J. Torradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, cit., p. 381.

579 “El único fin que tiene la obra de arte durante su realización es el de ser culminada, y ni siquiera en su conjunto, sino en cada una de sus partes, en cada una de sus moléculas. [...] Una vez concluida la obra de arte, puede resultar que el artista haya hecho más de lo que había pensado hacer (¡pudo más de lo que quería!), que haya hecho algo distinto de lo que había proyectado.” M. Tsvaetaieva: *El poeta y el tiempo*, cit., p. 93.

V. La escritura singular

En consecuencia, rimar no es el objetivo de Arcadio Pardo. La rima acompaña en ocasiones y puede sorprender al propio autor en el resultado final, como también lo pueden hacer otros efectos de dicción.⁵⁸⁰

5.1.1.1.3 El ritmo de la estrofa

El planteamiento inicial del autor ante un nuevo libro es decisivo para la estructura poemática del mismo. Sabemos que Arcadio Pardo se ajusta a un proyecto original y procura mantenerlo para dar a cada poemario carácter unitario. Alternará los poemas monoestróficos con los paraestróficos, con voluntad de aportar singularidad en cada entrega:

El poema se hace primero solo. Luego se reelabora, se trabaja, [...] es una pieza que se labra y se esculpe y cobra la forma que necesita para que entre en su sitio, en su hueco.⁵⁸¹

La ordenación rítmica de versos con arreglo a un patrón simétrico se da en los primeros libros. Más adelante predominan las agrupaciones no estróficas en silvas de diversa extensión, y también bloques estróficos cambiantes de 4-5 versos (*cuartetos-lira libres*) y composiciones libres de setenta, ochenta, o noventa versos con reminiscencias estróficas no simétricas. Destaca la evolución de los años noventa hacia las paraestrofas. Y en la década del 2000, la libertad formal explica cómo el poeta atiende más al estado anímico que al sentido uniforme, pues se libera de las rítmicas recurrencias estróficas cerradas.

5.1.1.1.3.1 Formas estróficas

Encontraremos sonetos, tercetos encadenados, tiradas de serventesios (en los libros de juventud), y modelos monoestróficos o paraestróficos con cierta uniformidad (en las restantes etapas).

580 Así ocurre en el caso de *cruces mixtos* que –posiblemente– surgieron del eco asonante del romance en *âa*: el poeta dice “lanzo al vuelo colmenas” y “y enjambres de campanadas” (en vez de la lógicas expresiones: *lanzo al vuelo campanas; enjambres de colmenas*). El *cruce inconsciente* consigue salvaguardar la rima, probablemente el autor fuera consciente *a posteriori*. (SC, p. 40).

581 Entrevista: “Desmontando a Arcadio Pardo I”, cit.

V. La escritura singular

Los poemas *paraestróficos* son aquellos poemas poliestróficos abiertos que ofrecen un patrón o esquema casi constante, desde el principio al final pues simulan una estructura estrófica fija. Tienden a la uniformidad estrófica pero no son poemas estróficos unitarios. Así, nos encontraremos con el ajuste a un molde estrófico mayormente regular en *Plantos de lo abolido y lo naciente*,⁵⁸² y en *35 Poemas seguidos*, libros en los que predomina la regularidad rítmica de 4 versos por estrofa y algún verso aislado.

Especialmente singular es la creación de un nuevo tipo poemático en *Travesía de los confines*. La composición consta de diecisiete alejandrinos divididos en cuatro cuartetos sin rima, rematados por un verso aislado final [4+4+4+4+1]. La innovación de este “poema arcadiano” es aplaudida por sus lectores:⁵⁸³

Has inventado una “forme fixe”: los 17 versos en 4+4+4+4+1. Realmente original. [...]. Supone en cierto modo un personalísimo retorno al clasicismo moderno: los versos endecasílabos y alejandrinos, en que se escribe todo en el siglo XX, son sus únicos metros.⁵⁸⁴

5.1.1.1.3.2 Formas no estróficas

En este grupo incluimos los romances de *Soberanía carnal* y *Tentaciones de júbilo y jadeo*, y las silvas libres de base impar. En bloques monoestróficos están escritos *Vienes aquí a morir* y *Suma de claridades*. Y hay bloques paraestróficos de variada extensión en *Relación del desorden y del orden*, *Poemas del centro y de la superficie*, *Efectos de la contigüidad de las cosas*, *El mundo acaba en Tineghir*, *De la lenta eclosión del crisantemo* y *Lo fando, lo nefando, lo senecto*. En los últimos libros hay mayor libertad y combinaciones estróficas sin simetrías, con bloques estróficos extensos acordes al ritmo de pensamiento, que va ganando terreno.

Hasta aquí hemos analizado los ritmos versales en el poema. Su recurrencia y paralelismo producen un efecto rítmico, propio de la poesía. La

582 Con la aparente uniformidad de paraestrofas que recuerdan modelos tradicionales de cuatro versos (endecasílabos y heptasílabos) rematados frecuentemente con un bloque final de 5, 6 o 7 versos.

583 “Esa original cosecha de sonetos blancos de 17 versos que son como manos que escarban en la tierra abandonada en busca de raíces.” (Juan Vicente Piqueras: carta al autor, marzo 2002).

584 Isabel Paraíso: carta al autor, 02.02.2002.

métrica de Arcadio Pardo es muy variada, con buenas composiciones basadas tanto en ritmos fónicos como en ritmos semánticos. Veamos ahora el empleo de otras estructuras retóricas de la lengua que se integran al lenguaje poético.

5.1.1.2 Procedimientos estructurales retóricos

Pasamos ahora a catalogar los recursos de dicción que, no siendo exclusivos del lenguaje poético, se integran en él. Hacemos dos grupos por razones de organización. Primero analizamos las figuras de dicción, y en un segundo apartado, todos los fenómenos *muy personales* de su escritura. Ambos grupos tienen en común la consecución de una poesía intensa y entrañada en la eufonía, como veremos. Seguiremos los manuales del investigador Heinrich Lausberg y el del profesor David Pujante para nuestra enumeración de los recursos empleados por Arcadio Pardo, así como otros estudios para la comprensión de las expresiones morfosintácticas no canónicas o anómalas.

5.1.1.2.1 Figuras de dicción

Estas estructuras retóricas de la lengua se emplean en el lenguaje poético con un efecto de sonoridad. Algunas de ellas, en el campo de la forma, son próximas a procedimientos estructurales básicos de la poesía, y otras se convierten en estructuras típicamente poéticas como figuras de dicción. Incluimos además el *balbuceo*, frecuente recurso de dicción en Arcadio Pardo que también afecta al orden y a la armonía compositiva.

5.1.1.2.1.1 Eufonía: aliteración y sinfonía vocálica

Aliteración. Con la repetición de uno o varios sonidos suficientemente próximos se logra un efecto de nexo de unión entre el ritmo, la melodía y la orquestación del verso con notoria función simbólico-expresiva. Arcadio Pardo emplea expresiones aliterativas, derivaciones y combinaciones consonánticas con intención fonética en su primera etapa *expresiva* (*/t/, /r/, /χ/ tamujas, trojes, herbazal*) y con mayor intención *simbólica* en las siguientes. Esto se aprecia en la *aliteración* de los sonidos vibrantes (simple, múltiple y en posición implosiva), tan resonante en versos de *Soberanía carnal*. O también en el fonema sibilante

V. La escritura singular

lingualveolar sordo (/s/) que acentúa la sinuosidad⁵⁸⁵ de la escurridiza imagen animal:

España debatida, descarnada, / desgarrada, arrancada, llanto, trueno, / puño cerrado, callejón cerrado (SC, p. 57)

ave rapiña del ochavo, / arañador maravedí del cobre, / serpiente de la mano por la espalda, / [...] / babosa lagartija, / grajo mano carnosas, / resbaladiza, espesa / fangosa. (SC, p. 47)

Para Arcadio Pardo ese *simbolismo fonético* es disfrute sonoro:

Aquella foto tuya de **Todi**: / otro verso que te anda en la conciencia / años enteros, años. / ¿Será la consonancia de las sílabas? (RDO, p. 87).

Sinfonía vocálica. Consiste en la alternancia vocálica con efecto rítmico. En este ejemplo, indaga en el valor *imaginario* de la recreación de la /a/ como vocal inicial del lenguaje humano:

Me apetece captar su integridad, su unicidad y si ocurre / que algún silencio se prolonga, colmo las soledades con **palabras hermanas**: / alba, ala, palabra, zanja, rama, habla, brasa, arada, manta, / y lana y cántara y catarata y cascada y caravana, / y tantas sucesivas. (LFLNLS, pp. 38-39)

Homoioteleuton. Terminación de dos o más miembros de la frase con la misma forma o desinencia:

Quizás [...] / los copiara, les diera un nombre a cada uno, / los supiera de antaño genealogía, / los desdeñara: anclados en algún trastero quedarían (LFLNLS, p.78)

En definitiva, la eufonía resulta efectista y tiene una clara función fónico-semántica, que se detecta en la dicción con la acumulación de recursos:

no nos, ni mí, ni no, ni de enantes, ni de antes. / [...] / Todo este descarrío porque un día / vi mi nombre en el gueto de Venecia. (LFLNLS, p. 59)

Y suba, suene, emane, se alce, cuando por todas partes (DLEC, p. 27)

y soy nosotros claro / **rumor amor marea.** (TJJ, p. 25)

585 DRAE: **sinuoso-a**: adj. Que trata de ocultar el propósito o fin a que se dirige.

V. La escritura singular

mano amor en la **mano** compañera (*TJJ*, p. 10)

5.1.1.2.1.2 Balbuceo

Otra variante de dicción es lo que hemos llamado el *balbuceo*, es decir, la reduplicación de una sílaba de un sustantivo, pronombre, verbo, adverbio o preposición que se reitera, bien dentro del verso o encabalgado en el siguiente. Ante la sorpresa, el lector instintivamente repite la lectura del verso anterior y así descubre un efecto de ampliación, de densidad semántica de lo enunciado. Este detenimiento aporta emoción y, por tanto, su función poética está justificada:

Y **el –el calor** / que ahonda, envuelve, lastima (*PCS*, p. 124)

esos papeles / que te tiemblan **cuan-cuando** los recorres (*PCS*, p. 124)

Cuando el balbuceo se da en posición final de verso, la sílaba átona ostenta el acento versal, por lo que se añade una sílaba métrica más e influye en la medida versal. Ya hemos visto cómo la conjunción de encabalgamiento y *tnesis* tiene una función poética apreciable en la lectura completa del poema.

y esotra / de la mano tensando **con- / contra** lo fugitivo (*35 PS*, p. 22)

Te quiero a ti. **Con tu, / con tu** melena de malezas verdes. (*PAN*, p. 55)

5.1.1.2.1.3 La cacofonía

En ocasiones, el balbuceo pudiera interpretarse como cacofónico. Cuando el autor escribe “Nadie me dice *las su suyas*” o “Cada uno con *su sú*”, entenderemos que, sobre la iteración fónica, destaca la originalidad de la estructura morfo-semántica.⁵⁸⁶ No se interpreta aquí como vicio, dado que la *cacofonía* insertada en la lengua poética puede servir para dar realce:

la Poética y la Retórica tradicionales se ocuparon extensamente de la elección y la disposición de las palabras, con el fin de evitar el encuentro o la repetición de

586 “Las repeticiones de la misma consonante o sílaba en el comienzo de palabras contiguas pueden ser válidas para efectos de armonía compositiva pues “la repetición de sonidos, justificada por una prudente (por moderada) búsqueda de efectos musicales, imitativos, etc., se admitía como *licencia*.” B. Mortara Garavelli: *Manual de Retórica*, cit., p. 315.

V. La escritura singular

sonidos con efecto acústico desagradable. Pero en realidad *la distancia que media entre lo agradable y lo desagradable, entre la eufonía y la cacofonía, es difícil de precisar.*⁵⁸⁷

Porque la lengua no siempre es bella o musicalmente eufónica, es posible aceptar los sonidos de naturaleza bruscamente sonora, que recuerdan a *onomatopeyas o aliteraciones*:

Esos guerreros me **guerrear**an. (EE, p. 60)

¿**qué qué, qué quién, qué cuándo?** // **Cuando cuándo** se erija a su presente. (EE, p. 68)

Ya **nos no nos** estamos **con nosotros** (EE, p. 63)

5.1.1.2.1.4 Figuras por adición: por repetición y por acumulación

La repetición de los mismos términos o el mismo giro aporta fuerza o pasión. Se manifiesta como voluntad “de grabar mejor en el ánimo de los que escuchan el término repetido.”⁵⁸⁸ Arcadio Pardo emplea múltiples repeticiones, que atestiguan el *hostigamiento emocional*, tan llamativo en la primera etapa pero también muy presente en los últimos libros. Su acumulación junto a otros recursos –aquí, *balbuceo, quiasmo y tmesis*– resulta altamente cultista:

Venga **la, provóqueme la** sombra, **atemorice-**
me como es ley, **me atemorice.** (LFLNLS, p. 19)

5.1.1.2.1.4.1 La repetición estricta

Geminación. /...xx.../ Redición de voces en contacto:

Con su puerta y asiento, / sus **casi casi** tapias, (SVR, p. 95)

Ni ni ni nada te aquejó, pues que, creída en ancianidad (LFLNLS, p. 100)

Anadiplosis. /...x/x.../ Reduplicación de la última parte de un verso al comienzo del siguiente:

587 E. Torre: *Métrica española comparada*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 56.

588 D. Pujante: *Manual de retórica*, cit., p. 240.

V. La escritura singular

Con tu / con tu melena de malezas verdes (*PAN*, p. 55)

Bosque ofrecido en tus secretos, suena, suéname, **me retumben**, /
retúmbenme sonidos de madera (*LFLNLS*, p. 50).

Anadiplosis progresiva (concatenación).⁵⁸⁹ Es la gradación y repetición de una palabra que lo liga a otro miembro siguiente:

y por la voluntad de atar **los signos / a la palabra, la / palabra a los espacios, / los espacios al gesto del estío, / el estío a los granos** ya metidos, / **los granos a la sangre / y la sangre** a la stirpe (*PCS*, p. 122)

Niño **sin paz**, ala **sin pluma, pluma / caída...** (*TJJ*, p. 17)

Todo cerrado a tumbos, todo **puerta, / puerta** de cien cerrojos **y de penas, / penas** de cien cerrojos **y de puertas** (*TJJ*, p. 10)

Epanadiplosis. /x.../...x/ Figura que consiste en comenzar y en acabar una frase o miembro de frase con la misma palabra:

Ahora me surge tu recuerdo, tierra
mía, me embriaga tu recuerdo **ahora**. (*TJJ*, p. 13)

me cierro con cerrojo [...] / entorno puertas, **cierro** / (*TJJ*, p. 10)

Anáfora. x.../x.../ Figura que repite una o varias palabras al comienzo de cada verso:

ven al fragor.../ ven a mi lecho.../ ven a mi pecho. (*TJJ*, p. 15)

¿Qué hacemos ahora,... / **¿Qué** cabañas .../ **¿Qué** cabras... (*TJJ*, p. 15)

Epífora. /...x/...x/ Figura que reitera idéntica forma al final de cada verso:

si me llueven las bombas **a tu lado**, / si me llamas contigo y **a tu lado**, / con
canas ya en las sienas y **a tu lado** (*TJJ*, p. 16)

Hace mil años **no veían** / piedra de las canteras **no veían**. (*TJJ*, p. 29)

589 Gradación (i): acepción para la anadiplosis progresiva o concatenación. En la actualidad el término Gradación (ii) se utiliza "para designar una sucesión de palabras o grupos de palabras." A. Marchese y J. Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, cit., p. 190.

V. La escritura singular

Epímone (conmoración). Repetición dispersa con objeto de grabar el mensaje en el lector:

Hermosas hembras primavera **nunca**, / vendavales **jamás** varón [...] /
nunca jamás clamor de ojos fugaces (*TJJ*, p. 29)

o ritmo de los días y las noches **sin ni** días aún y **sin ni** noches. (*LFLNLS*, p. 70)

Redición. /x...x/ x... Repetición como paréntesis.

toso ronco mistral de los cipreses. / **Toso** otra vez, viento montaña **ronco**.
(*SC*, p. 45)

5.1.1.2.1.4.2 La repetición relajada

Paronomasia. Implica dos significantes próximos muy alejados semánticamente:

Niños desnudos, violados pechos, / **hembras hambre** y varones (*SC*, p. 56)

con los **ojos sin hijos** arropados, (*TJJ*, p. 28)

para **colmar-calmar**-/ esta exigencia / vienes de nuevo aquí (*SC*, p. 46)

Políptoton (polipote). Empleo de una misma palabra en un enunciado breve en distintas funciones o formas; subraya la insistencia:

y me **arde** en lo hondo su incineración como se **arden** las leñas (*LFLNLS*, p. 84)

y ya **ni soy ni son**, sino otros (*EMAT*, p. 17)

Llaves **inmensas de inmensas** cerraduras de portones **inmensos**
(*LFLNLS*, p. 82)

Derivación (traducción). Empleo en una misma frase de palabras de una misma raíz:

Uno es como un sumario de apetencias primarias: / [...] / río **afluente**, río ya **afuido**, [...] / agua que **fluye**, tránsito. (*LFLNLS*, p. 27)

V. La escritura singular

se **enrojecen** los pétalos **de rojo**, / [...] / se hace belleza en sí, y en mí, y en el aire que la cumple. (DLEC, p. 18)

y me **cierro** puertas con **cerrojo** frío. (TJJ, p. 10)

5.1.1.2.1.4.3 Figuras por acumulación

Ese matiz personal del *ardimiento* se sostiene además en la *intensificación extrema*, conseguida por la acumulación y la gradación tanto léxica como semántica. Es *estilema* que veremos en detalle posteriormente:

Acumulación de sinónimos (Congeries).⁵⁹⁰ Acumulación en el discurso de palabras o frases cuya significación es correlativa.

evoca nombres que fueron irradiaciones de frescor, [...] / y así se queda como **exhausto, chupado** de calor, / **menguado, menudo, perdido**. (DLEC, p. 44)

-así también, **desnudo, desollado, descaminado, descoincidente**. (DLEC, p. 69)

Al fin no recuerdo los poemas que he escrito / [...] más bien una **resignación**, un **desamparo** de verdad, una como / **orfandad**. (LFLNLS, p. 118)

Enumeración. Acumulación de elementos que componen un conjunto, y ayudan a recrear la fidelidad ambiente:

Y otros y otras cosas que yacen o aparecen insólitas / **en desvanes, en arcas, en trasteras, en graneros**, / hasta **en las cuadras** del ganado: **cribas, aperos, dediles** para la hoz. (LFLNLS, p.82)

De dónde **el afán de sembrar, / de plantar, de asistir [...] / de atisbar** (LFLNLS, p. 27)

Enumeración compleja (distribución). Acumulación de elementos desperdigados que retornan en repetición final, cerrando el mensaje:

590 “Quintiliano habla de la *congerie*, sin darle nombre, como acumulación de palabras que significan lo mismo; pero no sólo se acumulan palabras –nos dice–, también pensamientos de sentido análogo. Llama Quintiliano la posible mezcla de sentidos análogos y opuestos *dialage* (Inst. orat. IX 3 45-49)”. D. Pujante: *Manual de retórica*, cit., p. 247

V. La escritura singular

y me **arde** en lo hondo su **incineración** como se **arden** las leñas
y **me quemán**, me **encenizan**, me **anihilan**. (LFLNLS, p. 84)

Gradación.⁵⁹¹ Sucesión hacia la amplificación o precisión semántica:

Me intrigó, me inquirió, me conmovió. (LFLNLS, p. 58)

Así pueden llegar. / Lloviendo **de uno en uno / de algunos en algunos**, /
de muchedumbre en muchedumbre. (EE, p. 48)

Otras vocales se aunaron y, lenta, muy despaciosamente, / el lenguaje
dispuso de increíbles osadías que ahora / **nos dicen, nos explican, nos
descubren, nos desnudan.** (LFLNLS, p. 38)

En otras ocasiones, la intensificación se basa en una construcción
anómala: en este ejemplo se combina *hipérbaton*, *balbuceo* y *sinfonía vocálica*,
logrando que la rareza sintáctica amplifique la semántica.

Tan hizo tanto frío / que quedaron las plantas ardidadas. (SVR, p. 85)

Ese avance hacia la *intensificación*⁵⁹² puede recurrir al cuantificador (*tan*,
tanto) y a otros procedimientos acumulativos como la derivación gradual, que
pauta la constancia de lo expresado.

Y nos hicimos / **pueblo, poblado, población.** (PAN, p. 28)

591 “En la retórica clásica, la gradación o clímax consistía en una continuación progresiva de la anadiplosis, es decir, en el encadenamiento de elementos relacionados entre sí por cualquier faceta (causal, cronológica, etc.). En la actual retórica, se usa para asignar una sucesión de palabras o grupos de palabras, cada uno de cuyos elementos supone una amplificación o precisión semántica (o de connotación) con respecto al inmediatamente anterior”. Si la gradación es ascendente (clímax), si la gradación es descendente (anticlímax). A. Marchese y J. Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, cit., p. 190.

592 “Tanto los intensivos léxicos como los intensivos morfológicos son recursos propios de un Código poético-lingüístico, en tanto en cuanto que podemos considerarlos procedimientos que desempeñan en mayor o menor medida la función poética, puesto que estos términos sirven para realzar o potenciar palabras o grupos de palabras en un contexto lingüístico. En este sentido son enfatizadores de contenidos y por ello no sólo desempeñan una función poética –realzando el mensaje por el mensaje mismo–, sino también una función expresiva –sirviendo de canalización a la expresión afectiva y psíquica del hablante.” M^a A. Penas Ibáñez: “Los intensivos léxicos y morfológicos: su importancia lingüística y estilística”. *Cuadernos de Investigación Filológica* 19-20. Universidad de La Rioja, 1993-94, p. 130.

V. La escritura singular

Como si todo fuera feneciendo **lenta, mudamente, pocamente** (*LFLNLS*, p. 75)

Polisíndeton. Frecuente en enumeraciones y gradaciones, generalmente con conjunción copulativa (*y, ni*) o la disyuntiva (*o*), aporta una dicción sinuosa:

y las cosmogonías, **y** las cronologías de la diversidad, / **y** los linajes de las geografías que las eras modifican **y** esculpen, / **y** los huertos y los ríos, **y** los mirlos y archivos... (*LFLNLS*, p. 70)

y le huye **y** rehúye **y** le ahuyenta **y** espanta (*LFLNLS*, p. 68)

5.1.1.2.1.5 Figuras por detracción

Elipsis. Su razón de ser es “la sobriedad expresiva, la rapidez, la densidad del estilo, ganando bien en fuerza bien en elegancia.”⁵⁹³ El estilo nominal arcadiano se basa en la elipsis y se distingue por su fuerza semántica, como veremos.

Cuántos **ni polvo ya** ojos. (*DLEC*, p. 19) [Cuántos ojos ya ni son ni polvo].

La vengo oyendo **desde muy y desde tanto**. (*LFLNLS*, p. 30) [desde muy joven, y desde hace tanto tiempo]

Eso **tan** le apetece todavía: entrar en el descifre de lo oscuro y lo claro. (*DLEC*, p. 69)

Zeugma (*elipsis* gramatical o funcional), que pudiera venir exigido por las reglas de la Gramática o –en este caso poético– por condiciones extralingüísticas de actualización del lenguaje a un código diferente:

SIEMPRE **tiene** su arranque, no su final (*LFLNLS*, p.64) [no tiene su final]

Fandos: el repentino gozo no esperado, / **son** las claras del alba cuando campo vecino (*LFLNLS*, p.19)

Asíndeton. Es abundantísimo en variedades sintácticas; refuerza y vivifica la acumulación rítmica de la enumeración:

593 D. Pujante: *Manual de retórica*, cit., p. 252.

V. La escritura singular

Mère Sainte Espérance, [...] / tenía su mirada **calidez de aire** de desierto, / **despojo de pureza, rumor del agua** en el pilón, / **eco de cántico** de iglesia, **rumor de pasos** en el claustro (*EMAT*, p. 15)

Algunos **miran desde** un recinto de detrás de sus ojos, / **desde** un tiempo lejano o de una costa hundida, / **desde** la taiga, desde el fondo del viento. / Como esa que vivió aquí cerca, en Bellevue... (*ECC*, p. 15)

5.1.1.2.1.6 Figuras de orden sintáctico

Anástrofe. Figura sintáctica que invierte el orden normal de las palabras, de una estructura verbal o de otros elementos con fin tensional:

¿**Qué a** distancia se gritan? (*LFLNLS*, p. 26)

Destruir le quisiera / a quien los destruyó. (*SVR*, p. 47)

Lo mucho es lo bucólico, lo paisaje poblado y de movido (*LFLNLS*, p. 32)

Hipérbaton. Alteración del orden normal de las palabras en la oración. Es otro de los *estilemas* de Arcadio Pardo con reminiscencia de la poesía barroca clásica española. Aparece a veces superpuesto a otras figuras:

Cuántos ni polvo ya, ojos, habrán acudido a la contemplación, / desde el inicio de nuestras sorpresas. (*DLEC*, p. 19)

la noche está estrellada, profecía, **pocos ya quedan años**, / miedo, sí, de morir. (*DLEC*, p. 68)

Han desde entonces **transcurrido** océanos de tiempos (*LFLNLS*, p.13)

Isocolon. Periodo dividido en miembros sintácticos y tonales de contextura semejante. La fidelidad al ritmo paralelístico es base fundamental de su obra.⁵⁹⁴ El retorno ideológico, “bien en forma positiva (paralelismo *sinonímico*), en forma negativa (paralelismo *antitético*), o en forma de emblema o símil (paralelismo *emblemático*)”⁵⁹⁵ es una constante que afecta tanto a la melodía

594 “El ritmo y el pensamiento de A. Pardo se derraman en una aspersion de lugares, enlazándose en la música de un pensamiento que fuera, a la par, también la música de lo vivido.” M. Casado: “Música salvaje”. *El Norte de Castilla*. Valladolid, 29.06.13.

595 I. Paraíso: *La métrica española en su contexto románico*, cit., p. 204.

V. La escritura singular

como a la semántica del poema. Se plasma en recurrencias fónico-léxico-sintácticas que avanzan o retroceden para acotar o aquilatar la intuición de la mejor forma posible. La recurrencia no es incompatible con la emoción, ya que las formas de *repetitio* tienen valor *intensificador*. En Arcadio Pardo hay una tendencia natural hacia la versificación de imágenes acumuladas o yuxtapuestas, ritmo personal en el que la emoción se desplaza a través de conexiones sintácticas, y en el que las recurrencias se perciben en cadena, impulsadas por la intuición de conexiones sentimentales que se liberan de los mecanismos de defensa de la conciencia.⁵⁹⁶ Los paralelismos de todo tipo confirman la insistencia emocional, mientras otros efectos de repetición relajada favorecen la transmisión progresiva de la tensión. Veremos el *estilema* en agrupaciones bimembres y plurimembres:

Ya era **la sucesión o su presucesión, o el tiempo o su pretiempo, / los sitios o presitios** (LFLNLS, p. 71)

Te quiero **absuelta, abstracta y ordenada // entre mi** sangre y las constelaciones, / **entre mi** cuerpo en pie y los yacimientos, / **entre el** cuerpo yacido y lo solar. (PCS, p. 146)

estar presente en la resurrección, **beber de** ese milagro, **mojarse en** ese misterio reanudado. (DLEC, p. 60)

Quiasmo. Ordenación cruzada de componentes de dos grupos de palabras, contrariando así la simetría paralelística:

Se cruzan, se separan, se separan, se cruzan. (LFLNLS, p. 84)

Cada uno con su sú. / Con su morir cada uno ya, temprano. (PAN, p. 28)

Hemos presentado un mosaico con gran variedad de figuras que refrendan la densa dicción de la poesía arcadiana, simultánea a la rítmica melodía versal que va pautando el poema. Pasamos ahora a explicar otros

596 "Las modalidades versolibristas que se apoyan fundamentalmente en el ritmo de pensamiento (o semántico) [...] [el ritmo] se basa en el retorno ideológico, [...] este retorno se plasma frecuentemente en recurrencias sintácticas (isocolos de todo tipo: en quiasmo, en paromoeosis, etc.) y en recurrencias semánticas (enumeración, acumulación, sinonimia, percusión, etc.) La versificación paralelística posee, pues, un fuerte andamiaje sintáctico y semántico, que en ocasiones se expande incluso al plano fónico." I. Paraíso: *La métrica española en su contexto románico*, cit., p. 204.

fenómenos lingüísticos, esas formas *muy particulares* de su decir que también dan carácter a su Retórica. Interesan especialmente porque aportan novedad a su lenguaje al recuperar o crear locuciones sintetizadoras de su visión poética. El fundamento de esas acuñaciones peculiares está en una voluntad clara de originalidad por parte del autor, de ahí el calificativo otorgado por algún crítico.⁵⁹⁷

5.1.1.2.2 “Remozador del lenguaje”: los fenómenos lingüísticos

Con ahínco Arcadio Pardo ha logrado integrar un amplio catálogo de recursos lingüísticos singulares, en medio de una aparente naturalidad lírica. Sus críticos y amigos lo alaban a menudo.⁵⁹⁸ Sus opiniones de poetas subrayan el lenguaje innovador (*neologismos*) y la condensación sintáctica (*estilo nominal*) como rasgos intrínsecamente personales. Y en general, en la transición que va desde la temprana orquestación fónico-sintáctica de su poesía hasta la reducción esencial de lo neutro, pasando por la selección léxica cuajada, el poeta casi siempre esquiva lo obvio, para sorprender.⁵⁹⁹

5.1.1.2.2.1 El léxico recuperado y el léxico inventado

5.1.1.2.2.1.1 Los arcaísmos

Con la recuperación de formas antiguas de los manuscritos, o simplemente con supuestas variaciones, el autor busca la *identificación de la lengua con el personaje*. La alteración no es caprichosa sin más: es voluntad de fidelidad, pues así la lengua se acomoda a la existencia –real o imaginaria– de lo narrado. Encontramos:

597 A. A. Gómez Yebra: “Arcadio Pardo. Remozador del lenguaje”. *Sur*, Málaga, 30.10.99.

598 “Para mí, tus libros tienen una perfecta unidad y el más alto lenguaje poético. Connotaciones insólitas recorren esa gran pradera gramatical donde hombre, paisaje, memorias, reflexiones, van a constituir ese maravilloso telar encantado que es la verdadera construcción poética.” (Carlos Pinto Grote : carta al autor, 05.09.91).

“J’admire depuis longtemps cette voix a la fois si simple et si bouleversante qui se fait entendre dans tous vos poèmes.” (Bernard Sesé: carta al autor, 17.09.91).

599 “Tu extraordinario lenguaje tan personal, tan cultivado y escogido, la narración tan exquisita y pormenorizada en que recreas hasta el último de los detalles de tus recuerdos. Todo, todo, todo, una preciosidad.” (José Luis Pequeño: carta al autor, 23.02.2008).

V. La escritura singular

5.1.1.2.2.1.1.1 Los arcaísmos léxicos

Recién: en español se emplea antepuesto a un participio en función adjetiva con significado de *inmediatamente antes*. La apócope *recién* (exenta de una forma compuesta) permite al poeta emplearla en posición antepuesta o pospuesta con valor de adverbio o adjetivo.⁶⁰⁰

He captado **recién** lo distinto de la impureza (*LFLNLS*, p. 24)

Se hace cristal, agua **recien** que corre en el deshielo (*EMAT*, p. 44)

Despareció: la síncopa es posible y existente como arcaísmo.⁶⁰¹

Era / como una anunciación / de esplendor. [...] / Y luego **despareció**.
(*SVR*, p. 56)

Una sabiduría inesperada, reciente y sólo viva / [...] / se deslíe, se aleja,
desparece en otro mundo acaso, acaso en otro portador. (*DLEC*, p. 73)

“Puede que yo esté haciendo / mis mandas” (*SVR*, p. 31): arcaísmo con valor metafórico, en su caso *hacer testamento literario*.

“Aquestas infinitas nadas / de estas nonadas del entorno”: demostrativo arcaizante proveniente del latín (*ECCUM ISTE*) de uso poético, considerado vocablo rústico por Quevedo y amanerado en el s. XIX, según Corominas-Pascual.⁶⁰²

600 El adverbio *recién* no es apócope de *recientemente*, sino una forma apocopada del latín *recens*, *-tem*, que significó ‘acabado de llegar, fresco, reciente’. Esta aparente forma de participio se emplea en español como adverbio, en primer lugar para modificar participios: *recién nacido*, *recién casado*. Ocasionalmente se halla delante de un adjetivo o sustantivo empleado como participio: *recién libre* = ‘recién libertado’, *recién sacerdote* = ‘recién ordenado de sacerdote’. (Cfr. M. Seco: *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 384-385).

601 Aparece por ejemplo en M. de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, I-18, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p. 135: “Como eso puede *desparecer* y contrahacer aquel ladrón del sabio mi enemigo.”

602 J. Corominas y J. A. Pascual (1989): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 tomos. Madrid: Gredos, 1989.

“Son términos usados de los Poetas por la necesidad de llenar la medida del verso; y aunque se hallan algunas veces usados en prosa, no se debe imitar por ser baxos, sino en su lugar Este, esta, esto. Lat Hic, hac, hoc. (En Quevedo: *Cuento de cuentos*. Dedicat. **Aqueste** por este, agóra por

V. La escritura singular

Esotros, Estotro: demostrativos fundidos: ese y otro, este y otro. Arcaísmos aún usados en Hispanoamérica y con registros en Corominas-Pascual y en el *Diccionario de Autoridades*.⁶⁰³

Esotra / de la mano tensando *con-* / *contra* lo fugitivo (35PS, p. 22)

Y esotros actos que no se repiten (LFLNLS, p. 102)

5.1.1.2.2.1.1.2 Los arcaísmos morfológicos

Aún vigentes como dialectalismos, sorprenden por su raigambre en los poemas; sugieren una acomodación del lenguaje coloquial a lo poético:

“De enantes”: expresión arcaica aún en uso oral en Perú y Venezuela. Empleada con significado *hogañ*, *de antes de antes*.

Su morada es **de enantes**. // y acuden, en efecto, ésos **de enantes**. (EE, p. 9)

“cada que”: arcaísmo y dialectalismo de habla popular.⁶⁰⁴

Entonan / **cada que** los portones / gruñen (SVR, p. 40)

“Muy más que”: posible tautología que pretende la intensificación adverbial del valor superlativo, con matiz de habla popular.

ahóra: son infinitas las voces que pudiendo escoger usámos lo peor.”). RAE: *Diccionario de autoridades* (1726-1739). Madrid, Gredos.

603 **Esotro**: ‘ese otro’ a veces mero equivalente de ‘el otro’ (“asida de la manzera de un arado... y una agujada en *esotra* mano”, Velez de Guerara, *La Serrana de la Vera*, p 42); “Vive allí [en el arca de Noé]... una donzella... que entre *esotros* animales / entró, la inclemencia huyendo / de las aguas”, *El Rey en su Imaginación*, v. 1497). (Corominas-Pascual, s.v. ESE).

Estotro, tra. Pron. compuesto de Este y Otro, que demuestra y señala la cosa tercera coo presente: Lat. Alter. SANT TER. Modo de visit. Los Conv. GÓNG. Rom. Burl. 6 “*Saliendome estotro día*”. (Autoridades s.v.)

604 Locución conjuntiva equivalente a “lo que”, de uso vulgar conservada en el habla popular de algunas regiones de España y de Hispanoamérica. A. Zamora Vicente: *Dialectología española*. Madrid, Gredos, 1979, p. 439.

V. La escritura singular

Artículo + posesivo + sustantivo. A lo largo de la Edad Media esta construcción se emplea en todo el dominio dialectal⁶⁰⁵ aunque ya a finales de la época medieval (1474-1525) se relegó a la lengua popular.⁶⁰⁶ La estructura se documenta hasta el s. XVI en la lengua general y en la actualidad la estructura pervive en astur-leonés, donde el posesivo se acentúa (*la mí casa*), y en el dominio castellano septentrional. Se rastrea igualmente en aragonés y la región pirenaica así como en judeoespañol. En su caso tiene voluntad de arcaísmo:

Ella, / como si no queriendo / ver **la su eternidad**. (SVR, p. 46)

Y me mueve rastrear en esos nombres / **un su rumor** de olas iniciales
(ECC, p. 20)

El poeta hace una ampliación prolífica de esta estructura.

Lo su sú: mezcla y variación con apócope de suyo + variación del arcaísmo “artículo+posesivo+sustantivo”+ uso del neutro+sustantivación de determinantes. Entendemos que se trata de un arcaísmo *modernizado*: *lo tú* por lo tuyo.⁶⁰⁷ El matiz de arcaísmo se atenúa al predominar el factor creativo de la apócope que sustantiva el pronombre posesivo: *lo sú, lo su sú, de lo tú, las su tuyas...* resultando expresiones de sintaxis irreverente muy creativas e intensas:

la estirpe ahí **de los mis muertos** más / primeros (PCS, p. 122)

son **en su sú** premuertos de la muerte (35PS, p. 50)

Hasta que vengan otros dedos a / rozarte por encima **de lo tú** por siempre.
(PCS, p. 172)

que entonces –**en su sú de su entonces**– (LFLNLS, p. 68)

la **sangre tú, lo tu sabiduría**. (PCS, p. 174)

605 Ibidem, p. 207, 251, 361.

606 R. Lapesa: *Historia de la lengua española*. Madrid, Gredos, 1981, pp. 72-119.

607 En castellano medieval el adjetivo posesivo masculino latino TŪUM > to y la forma terciopersonal SŪUM > so. Las formas actuales tuyo, suyo se habrían formado por analogía con CUIUS > cuyo. (Cfr. Paul M. Lloyd: *De latín al español*. Madrid, Gredos, 1987, p. 445). Los sintagmas *lo to* y *lo so* se documentan en el *Cantar de Mio Cid*, según R. Menéndez Pidal (*Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, 3 tomos. Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 409, 948). “Mientras que visquieredes bien se fara **lo to**” y “Qui en un logar mora siempre, **lo so** puede menguar.”

V. La escritura singular

Los pronombres personales tónicos **nos** y **vos**. Los *arcaísmos* “nos” y “vos” pueden considerarse en distintas posiciones: **a)** tónico en “*para nos*”, y **b)** átono en aposición al sujeto: “*nos, nos vamos*”. Esta expresión empleada para realzar el posesivo *lo nuestro*, pudiera asimismo aportar un sentido de aislamiento o de excepción que recuerda al valor del plural mayestático (yo) “el mundo a un lado y nos al otro.” En otros casos, incluye un verdadero plural (yo + tú= nosotros) “Lo nos no estaba allí” (el poeta y su esposa en los viajes, la familia, la estirpe). Y a veces, directamente significa una pluralidad de “yoes”: “Nosotros nos, dormimos ese flujo”, “A nos, nos espían también.” Algunos ejemplos son especialmente logrados con deixis en eco:

Puede que llegue y no amezca. / [...] / **Nosotros nos**, sumidos en lo oscuro. / [...] / **Vosotros vos**, venís a nuestras puertas / con el capacho al hombro. (EE, p. 57)

lo nos no estaba allí. / [...] / Patria: / he ido a buscarte a los retratos y / a sus fondos oscuros, a sus ojos / **de nos**, la tez igual de tierra, / el aire igual **de lo nos**. (PCS, p. 148)

Nos, oteamos las órbitas. **A nos** / nos espían también. (EE, p. 42)

Las formas átonas de los pronombres *nosotros* y *vosotros* derivan de los nominativos y acusativos latinos *nōs* y *vōs* (formas plurales con significado “incluyente”), y el poeta las recupera de los documentos.⁶⁰⁸

608 El referente *NŌS* era “yo y los otros” mientras que *VŌS* designaba “tú y los otros” (M. Alvar y B. Pottier: *Morfología histórica del español*. Madrid, Gredos, 1983, p. 94). En latín vulgar *VŌS* se convirtió en forma de tratamiento deferencial (para el Emperador y después como signo de respeto a otras dignidades) y mantuvo dos posibles referentes: el antiguo plural y el nuevo referente singular. Ante la ambigüedad de la doble referencia, apareció en esa época la forma enfática *VŌS ALTERUS*, con referente plural. Los usos de *VŌS* se hicieron extensibles a *NŌS* y en textos castellanos medievales *nōs* alterna con *nosotros*, y *vōs* con *vosotros*. A mediados del s. XIV aumenta la frecuencia de *nōs otros* y *vōs otros* y su uso se impone en los Siglos de Oro, momento en que se consolida el sistema pronominal castellano moderno: pronombre personal sujeto (*nosotros, vosotros*), pronombre átono (*nos, os*). El sistema pronominal tripartito (*tú, vós, vuestra merced, vuestra señoría*) pasó al Nuevo Mundo, donde el voseo se conservará en determinadas zonas. (M. Alvar: *Manual de dialectología hispánica: El Español de América*. Barcelona, Ariel, 1996). También se conserva como tratamiento de respeto en el judeoespañol de Marruecos, y ambos, ***nōs y vōs*** se conservan aún en el bable occidental, la Montaña, Astorga y mirandés (Alvar-Pottier) y en la Ribera salmantina (A. Zamora Vicente: *Dialectología española*. Madrid, Gredos, 1979, p. 169). Se conserva igualmente el empleo de ***nos como plural mayestático*** en

5.1.1.2.2.1.1.3 *Los arcaísmos sintácticos*

Conjugan la variedad retórica y exploratoria, con el reto de revivir esas expresiones y regenerarlas en inéditas combinaciones, como ocurre con la reduplicación de pronombre átono:

Después **me fui, me fuime** (SVR, p. 16)

y si / alguna vez la infancia **me fue mí** (PCS, p. 122)⁶⁰⁹

Esta reiteración del pronombre personal átono ante y pospuesto al verbo, es arcaizante y aún en uso en el judeoespañol. El empleo anómalo de pronombres reflexivos átonos provoca un efecto intensificador.⁶¹⁰

Me los musíteme el silencio global de cuando entonces (DLEC, p. 76)

Me carezco / de ese hontanar (SVR, p. 82)

ése **me es** (LFLNLS, p.83)

Concuérdome con la luz que llega desde el este (LFLNLS, p. 19)

Destruir le quisiera / a quien los destruyó (SVR, p. 47)

Heme aquí / testigo de un amor (SVR, p. 33)

“Me antojo”: verbo defectivo. Uso de pronombre personal enfático. Tiene tres registros (1840, 1896, 1938) en el CORDE.⁶¹¹

documentos y escritos reales o emanados de altos dignatarios eclesiásticos. (Cfr. RAE: *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977, §2.5.2.c; R. Lapesa: *Historia de la lengua española*. Madrid, Gredos, 1981, §67.3, §96.6).

609 El sintagma no canónico “**me fuime**” conlleva dos fenómenos: la reduplicación del pronombre átono *me* y la posposición de este clítico a una forma conjugada del verbo. Parece una construcción enfática en la que el arcaísmo *fuime* funciona como una forma lexicalizada. Esta forma conjugada data del español arcaico y en los Siglos de Oro aún se evitaba que los clíticos encabezasen una oración o que apareciesen tras una pausa. Hoy la construcción pervive en la zona septentrional del dominio leonés, según R. Lapesa (*Historia de la lengua española*, cit., §58.2, §97.9 y §119.3). Aunque no figura en la RAE, tiene alguna documentación: en una balada sefardí (*Folk Literature of the Sephardic Jews*, “me fuime a mi cazza [casa], / como triste y afligida”) y en español ecuatoriano actual. <http://www.sephardifolklit.org/FLSJ/TranscriptionDetails /1003> (Consultado el 28.05.14).

610 **Poema 7**: “Transmútense las iglesias en naves de cálida caliza, / **se** hagan de amaneceres de páramos los pórticos, / crezcan flor y hierbajos en las junturas del sillar, / vénganse a pulmón las naves y respiren el aire montaraz, / tróquese en alas tanta negra cubierta que quiebra la aspiración a cielo.” (DLEC, p. 28).

V. La escritura singular

Así **me antojo** los espacios. / Territorios de acechos y de espías. (EE, p.42)

5.1.1.2.2.1.2 Los neologismos

Las atrevidas acuñaciones léxicas de la última etapa son testigos de vigor lingüístico. De igual modo, ciertas *nominalizaciones* suponen un nuevo giro léxico-semántico; su acumulación encadena la emoción cual “jolgorio de la palabra”. Los procedimientos de creatividad léxica incluyen la acuñación de términos “exóticos”, y otros “con elementos de base –tanto lexemáticos como morfemáticos– existentes [...] conocidos tradicionalmente como *composición* y *derivación*.”⁶¹² Éstos últimos, basados en procesos de combinación, son los empleados por Arcadio Pardo:

Háganse uno lo allende y lo ajeno, / confúndanse ventanales y horizontes, / **se sinonimicen sus vocablos** y se enlacen / en su real unicidad. Otorgo / la legitimidad a **los verbos que ahora / inauguro** nacientes y **allendos**, y ajenos, y conjugo: / **me aquendo, me ajeno, me allendo, me suyo, y / me fando / me nefando, me senecto.** (LFLNLS, p.104)

ALLENDIDAD y ajenidad se atraen, / tienden lo uno a lo otro. Allendidad pretende / lo infinito: ajenidad contempla / todo cuanto distingues y se hace otro, / [...] / Pueda decir **allendajenidad** en sólo un solo arranque. (LFLNLS, pp. 103-4)

Como si todo fuera feneciendo lenta, mudamente, **pocamente.** (LFLNLS, p. 75)

La relación afectaría a diferentes categorías (nombres, adjetivos, adverbios y verbos) de acuerdo a cierta compatibilidad morfológica y semántica, que facilita la comprensión.⁶¹³ Veamos algunos ejemplos:

611 RAE: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> (consultado el 07.11.2014). Dos registros en Colombia y uno en Cuba.

612 Emplea este vocablo “jolgorio”. **Poema 2.15:** “Lo fando y lo nefando se conciertan en uno / [...] / **son jolgorio** a la par. / [...] / Se cruzan, se separan, se separan, se cruzan.” (LFLNLS, p. 84).

La creatividad léxica no es simplemente “la posibilidad que tiene todo hablante de crear unidades o piezas léxicas, sino *la posibilidad de crear nuevas unidades léxicas mediante la aplicación de un número definido –y limitado– de reglas, reglas que deberán estar previstas por el código de la lengua.*” J. A. Mayoral: “Creatividad léxica y lengua poética”. *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*. Madrid, Cátedra, 1983, pp. 381-388.

613 Encontramos esa compatibilidad o viabilidad morfológica entre un morfema –*mente* y una base de naturaleza adjetival o adverbial (lentamente, *pocamente*). Pero también pudiera haber falta

V. La escritura singular

5.1.1.2.2.1.2.1 *Los neologismos abstractos*

Indicativos de la inasibilidad del pensamiento que trata de explicarse con nuevos términos:

- por Derivación-*Prefijación*

monocorde, **monoancho**, **monoliso**, [único, horizontal], (*LFLNLS*, p. 39)

cofraternal, / consanguíneo, **coviviente**, (*LFLNLS*, p. 111)

infloración, [< inflorescencia / > floración], (*DLEC*, p. 72)

senutriente, (*LFLNLS*, p. 24)

-por Derivación-*Sufijación*

inauguro nacientes y **allendos**, [allende], (*LFLNLS*, p. 104)

siempre ha sido lo oscuro una **nefandad** en nos, [rechazo], (*LFLNLS*; p. 60)

hay un prodigio en la **mañanería**, (*SC*, p. 32)

el garbo de una / en **tempranía** de este agosto, (*ECC*, p. 22)

primera **nombradía** de las cosas (*LFLNLS*, p. 101)

se liberan de hombría y **mujería**, (*LFLNLS*, p. 17)

-Derivación *regresiva* o cultismo crudo

Fando ese pulular de pájaros, [alegría], (*LFLNLS*, p. 20)

un camposanto de palabras **functas**, [expiradas], (*ECC*, p. 72).

-por *Composición*

Pueda decir **allendajenidad** [lo allende+la ajenidad], (*LFLNLS*, p. 104).

5.1.1.2.2.1.2.2 *Los neologismos verbales*

Surgen de la propensión al verbo reflexivo y a la ampliación del quiebro lingüístico con origen en formas arcaicas que ahora se ramifican en expresiones autorreferenciales:

de adecuación semántica en la aplicación del prefijo *des-* en casos como “yo te hubiera *desmuerto*, / te hubiera *desmorido* y *desyacido*”. (*EE*, p. 16).

V. La escritura singular

-Derivación de sustantivo a verbo

Me églogo, me pastoreo, me cacerío, (*LFLNLS*, p. 33)

y dejar que baje la noche y le cubra y le anegue y **le nada**, (*DLEC*, p. 51)

los objetos **se nefandan** de sí" [se deterioran], (*LFLNLS*, p. P. 65)

Me repulso los muertos de mi ahora", (*DLEC*, p. 58)

Los compasiono (*LFLNLS*, p. 116)

Me acoso de no sé quién que canta en los árboles" (*LFLNLS*, p. 33)

Me poseo en lo hallazgo, en lo ceniza que fue lumbre, (*LFLNLS*, p. 33)

-Derivación de adjetivo a verbo, con uso enfático del pronombre personal y verbalización.

"Me contemporaneo", "me consustancio" "me sedento"

-Derivación de pronombre a verbo

"me suyo de ellos" (*LFLNLS*, p. 20)

-Derivaciones variadas, que confirman el vigor de su creatividad y el dominio lingüístico que se supone en los poetas.⁶¹⁴

Hay actos que son irrepetibles. // [...] **primera nombradía** de las cosas, / **excelsitud de dar nombres** / y anexionarse a sí cada elemento de la realidad. / **Iniciación a poseer el mundo** (*LFLNLS*, p. 101)

J. Mukařowsky indica que "los neologismos poéticos suelen ser creados de modo inhabitual y violento, deformando la lengua desde el punto de vista formal y significativo."⁶¹⁵ Arcadio Pardo se califica como "hacedor de experimentaciones que ahora fructifican" (*LFLNLS*, p. 42), por la modernidad y proximidad que transmiten al lector:

614 "Se puede decir que todo escritor de calidad está constantemente innovando con neologismos de forma y de contenido." A. Alonso: "El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro", en *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1969, p. 64.

Nombrar es acto de poder sobre el mundo: "Así Adán puso nombre a todos los ganados, a los pájaros del cielo y a las bestias del campo". *Génesis 2-20. Sagrada Biblia*. Madrid, BAC, 2011, p. 9.

615 J. Mukařowsky: "Lenguaje standard y lenguaje poético". *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona. Gili Gaya, 1977, p. 327.

Arcadio Pardo demuestra esos quiebros violentos en: "y conjugo: / **me aquendo, me ajeno, me allendo, me suyo, y / me fando / me nefando, me senecto.**" (*LFLNLS*, p. 104).

V. La escritura singular

Se amputan las palabras a veces **o se acrecen** a formas de extravío, / [...] / **Vienen palabras que no supe**, se alzan **con significaciones usurpadas**, / [...] / desde que el rumoreo se hizo habla / y se me vuelve flor, centella, estrella nueva, ola espumosa, / lengua que hablar con los caídos [...] Son anfractuosidades, no impurezas. / **Como rumor de floras iniciales**. (DLEC, p. 73)

Se entrecruzan, se encabalgan, se enmarañan. / [...] / se vienen a otra manera de existir, **se sustantivan y se entran / en la lengua, se injertan en las hablas**, se hacen don de decir. [...] **se enlazan, se atan, se atropellan**. (LFLNLS, p. 18)

5.1.1.2.2.2 La morfosintaxis irreverente

Podríamos decir con De Ory que se trata de *habla hechizada*.⁶¹⁶ En conversación privada, el autor comenta que, tras la publicación de *Efímera efeméride*, Salustiano Masó le habló de su “sintaxis irreverente”, observación que –sin duda– debió satisfacer a Pardo, pues es en las *incorrecciones forzadas* donde él busca acoplar, conectar y ampliar los recursos de la lengua. Idéntica sensación había tenido el editor Manuel Arce, treinta años antes. Al día siguiente de la lectura del manuscrito de *Soberanía carnal*, le preguntó por la relación de esos poemas con el balbuceo asintáctico propio de una mala traducción de una lengua indígena. Aprovechamos la distorsión para dar nombre a nuestro epígrafe: *morfosintaxis irreverente*.

5.1.1.2.2.2.1 El estilo nominal

Radical en la temprana evolución del autor fue un tipo de agrupación nominal sintética y no canónica por lo que tuvo de *experimentación inédita* del lenguaje, causa probable de que fuera sintaxis incomprendida en su momento.

La alteración sintáctica de este estilo nominal afecta a la relación semántica de unos elementos con otros por inclusión y vinculación acumulada de referentes. El proceso originario fue casual: la elipsis de la preposición “de” en expresiones como “huía yo (de) los tristes asesinos” (*El cauce de la noche*) favoreció que, en el libro siguiente –ya de forma deliberada–, se multiplicara la ausencia de nexos, generando estructuras de mayor contundencia por su

616 “La locura además. La del lenguaje. Si no fuera que la temática fecunda poderosamente la palabra artística, la frase sincopada y la síntesis sintáctica de tonalidades acústicas nuevas. [...] Lo que tú haces con lenguaje absoluto, es habla hechizada.” (C. E. de Ory: carta al autor, 07.10.91).

V. La escritura singular

condensación. Se eliminaron los nexos evidentes (*de, en*) como en “lomo (de) animal (en) la espalda me negrea”. En *lomo animal* se advierte un posible trasvase de categoría por metátesis, que identifica el segundo elemento tanto como sustantivo o como adjetivo. Ante la expresividad de la fórmula, el poeta la explora en múltiples variantes. Así, la yuxtaposición de dos sustantivos es intensificada por elementos que, bien antepuestos bien pospuestos al sintagma nominal nuclear, perfilan imágenes dobles o triples según el enfoque: puede ser un *padre humildad, padre palabra, padre varón, padre caricia* (referencia binaria), pero también *padre humildad (de) pan moreno, padre (de) palabra seca y mano ajada, padre (con) mirar lejano (en) lejanía, padre (de) áspera caricia (de) esclavo añoso, padre varón fecundo en cinco hijos* (referencias ternarias).

La extensión y complejidad de las estructuras (sustantivo + sustantivo, sustantivo + adjetivo, tres/cuatro sustantivos, dos sustantivos + adjetivos) dan lugar a un juego lingüístico en el que las categorías lingüísticas se trasvasan, las sintácticas se confunden y las semánticas se complican por su firme anclaje: no será un “padre de pecho”, sino un *padre pecho, padre frente, padre varón, padre humildad, padre fuerza, padre palabra*. Tras sintagmas tan anclados, otros versos descubren sintagmas de triple acumulación: “olfateando el muslo mayo duro”, “toro bisonte nervio”, “greña caballo brío”, y también un poliedro de adhesiones yuxtapuestas: “España amor llanura claro Duero”⁶¹⁷

El autor reconoce el deliberado esfuerzo por extremar las posibilidades. Ya en la Antigüedad los gramáticos griegos interpretaron sustantivo y adjetivo como dos formas de una misma categoría: el nombre y los valores del adjetivo están en mutua relación. Además, los sustantivos en aposición pueden adquirir un valor especificativo, delimitado y explicativo, propio de adjetivos. La *aposición* pudiera existir si aceptamos dos interpretaciones en versos como: a) “Padre (con) fuerza en las uñas de sus garras” o b) “*Padre, fuerza en las uñas de sus garras*”,

617 Dámaso Alonso y Carlos Bousoño llaman “sintagmas no progresivos” a esos “momentos de la elocución en que todas las voces que los forman tienen una misma función sintáctica, bien en asíndeton, bien en polisíndeton”. Creemos que este verso puede ser de este tipo, aunque la ausencia de comas le da un carácter de *pluralidad desordenada*. En el ejemplo propuesto por los autores “*Pedro, Luis, Juan*” se da orden y acumulación; en la variante del verso de Arcadio Pardo hay desorden por ser multirreferencial pero sí hay acumulación: “España amor llanura claro Duero” es para nosotros: España amor, España llanura, España claro Duero. (Cfr. D. Alonso y C. Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1970, pp. 21-27).

V. La escritura singular

pero ante la ausencia de una coma nos decantamos por admitir la acumulación sémica en yuxtaposición indiscriminada, una enumeración caótica sin orden ni gradación aparente, en la que domina la nueva relación semántica adquirida: “padre áspera caricia esclavo añoso.”

Padre palabra seca y mano ajada. / Padre mirar lejano lejanía. / Padre áspera caricia esclavo añoso, / padre hoy pobreza arruga, padre mío, / lejano ya en espera de la muerte. (SC, p. 23)

En otros poemas se da una comparación implícita que se interpreta idéntica a la comparación explícita de los sintagmas vecinos: *implícita* en “*cuerpo maleza Pirineo*” (como en el Pirineo), “*vigor robusto Tendedera*” (como en Tendedera), y *explícita* en “frondas como melenas insaciables”, “valles como los versos sorprendidos”.

Vedme animal corriendo la llanura / y husmeando al relente el poderío, / toro bisonte nervio, / greña caballo brío, / cuerpo maleza Pirineo, / vigor robusto Tendedera, / frondas como melenas insaciables, / valles como los besos sorprendidos. (SC, p. 21)

En definitiva, tanto en los casos de sintagma nominal sincrético “*Vedme... / greña caballo brío*” como en el posible “*Vedme (con una) greña (como un) caballo (con) brío*” podemos analizar la realidad / irrealidad del contexto en su expresión referencial o atributiva, resultando más atributiva, más intensa por su acumulación la primera, y en consecuencia más poética.

5.1.1.2.2.2 El artículo neutro *lo*

Lo Otro simboliza la continuidad del Tiempo y la culminación de la *Obra* como absoluto: por su esencialidad y como directo referente del panteísmo incluye la totalidad.⁶¹⁸ Las estructuras combinadas –en su agramaticalidad– producen intensificación poética porque, cuando la expresión canónica parece insuficiente, el poeta recurre a la forma neutra con formas no ortodoxas o directamente agramaticales. Desde la creación retórica y con la condensación de varias formas neutras nos deslizamos irremediabilmente hacia un mundo que parece más completo y al que se sustantiva: “fin y principio de la narración, / lo sí, lo todavía, / lo nos, lo otro / lo puramente Lo.” (RDO, p. 80). Ejemplos espigados

618 “Con lo edad destruía las edades / [...] /; se erigía a sumo / lo tan caducidad”. (ECC, p. 68).

V. La escritura singular

como “lo puramente Lo”, “lo lo”, surgen con una finalidad propia de un discurso filosófico. Paradójicamente, la distorsión sintáctica no impide la comprensión semántica, pues el asombro se deshace con la gradación y el ritmo *in crescendo*:

Lo neutro es más profundo. / [...] te eres, te estás, te lo consumes en // una concentración de dimensiones: / **lo tú, lo tú con lo paisaje en torno, / con lo paisaje que es profundidad, / con lo ajeno y lo lluvia y lo mañana, //** porque el mundo / el mundo todo es neutro, / [...] / -tal los poemas o los muertos- / **lo tiempo, lo hoy, lo espacio, / lo amor, lo nos, lo todo.** (PCS, pp. 181-182).

Esta expresión neutra es fórmula de insólitas combinaciones (*lo confín, lo claridades, lo mis muertos*), y se recupera en eco intratextual en el último libro:

DESPOJADAS las cosas de su género, de su apariencia, / de sus rugosidades, de sus accidentes, la intuición me condujo / a esta verdad entonces: que **lo neutro es más profundo.** // Concebí en neutro la totalidad: / **lo amor, lo espacio, lo nos, lo todo.** (LFLNLS, p. 14)

En castellano no existen sustantivos neutros, y la función del artículo neutro **lo** consiste en actualizar adjetivos (*lo bueno*), adverbios (*lo primero*), sintagmas prepositivos (*lo de siempre*) y oraciones de relativo (*lo que pasó ayer*).⁶¹⁹ Podríamos hablar de *sustantivación*, aunque algunos gramáticos prefieran llamarlo *metátesis* o *transposición* para no alterar la naturaleza de las categorías de palabras. Los sintagmas introducidos por el artículo *lo* indagan en la ampliación de cualidades más profundas, y Arcadio Pardo fuerza la lengua en estructuras no canónicas. Como buen conocedor de la gramática española, de la teoría de las clases de palabras y de las categorías gramaticales, experimenta con posibilidades atrevidas y descubre nuevos matices que –en función poética– se expanden. El castellano es la única lengua romance que tiene un artículo neutro.⁶²⁰ En la evolución al castellano los sustantivos neutros se repartieron entre los géneros gramaticales masculino y femenino, manteniéndose el artículo neutro para los casos arriba indicados. El lector competente es capaz de descubrir los matices del uso asistemático en los versos y puede corroborar la riqueza del recurso.

619 RAE: *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, cit., §2.6.3b.

620 “Lo (del latín *ĪLLUD*) carece de plural aunque conserva el significado del neutro latino.” S. Gili Gaya: *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Bibliograf, S. A., 1969, p. 169.

V. La escritura singular

Aunque las lenguas naturales permiten que sus hablantes construyan oraciones nunca antes formuladas, la organización interna de cada una impone una serie de restricciones a la cosmovisión que ofrece a sus hablantes; la lengua informa su pensamiento y limita su capacidad de expresión. Todo intento de codificar una lengua natural tropezará con dificultades y contradicciones, algo que observamos en las propuestas de clasificación de los sustantivos realizadas por distintos estudiosos,⁶²¹ incluidas aquellas que niegan al neutro como género.⁶²² Los sustantivos que aquí aparecen actualizados por *lo* son prueba de la dificultad intrínseca de cualquier intento de organización: mientras que *amor* es claramente un sustantivo abstracto, ¿en qué grupo incluiremos *espacio o final? Mar, río, camino y sol* son sustantivos concretos. ¿Y *paisaje*? Lo que sí resulta evidente es la transgresión que no es totalmente inédita en nuestra lengua.⁶²³

621 Cfr. J. A. Pérez Rioja: *Gramática de la lengua española*. Madrid, Tecnos, 1968; C. Hernández: *Gramática funcional del español*. Madrid, Gredos, 1996, y Real Academia Española: *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

622 A. Alonso Marcos: *Glosario de la terminología gramatical*. Madrid, Magisterio Español, 1986, p. 138. “No parece que haya razones para hablar del **género neutro en español**, ni en el caso del artículo *lo* ni en el de elementos como los demostrativos *esto / eso / aquello*, ya que no existe concordancia formal neutra (no existen nombres neutros, y los adjetivos no exhiben formas neutras). La concordancia que muestran los llamados *neutros* es siempre de masculino. En consecuencia, *lo, ello* y los demostrativos *esto / eso / aquello* no se oponen al resto de las formas de sus paradigmas por sus rasgos morfológicos de género, sino por un rasgo semántico que podría identificarse como la capacidad de denotar únicamente entidades inanimadas o no humanas, o quizá como la capacidad de denotar sólo lo no contable o no discreto, lo cual explicaría que estas formas carezcan de plural y de un correlato indefinido, y que no puedan asociarse al interrogativo *cuál*, que requiere la individuación del referente: ¿{Qué / *Cuál} es lo que necesita? En general, los llamados *neutros* no proporcionan criterios para la individualización del referente (salvo el rasgo de definitud), y el tipo de referencia y de capacidad anafórica que muestran es distinto del que caracteriza a las formas ‘no neutras’. “**Neutro** quiere decir que acompaña a palabras sustantivadas que no son ni masculinos ni femeninos (*Lo bueno fue lo que sucedió después*). Hay gramáticos que no admiten el artículo neutro *lo*, puesto que en español no hay nombres neutros. *Lo* es siempre –dicen– un pronombre. La terminología que comentamos admite, sin embargo, tal denominación.” (Cfr. M. Leonetti: “El Artículo” en I. Bosque y V. Demonte: *Gramática descriptiva de la lengua española*. RAE. Madrid, Espasa-Calpe, 1999, § 12.1.3).

623 “Un historiador dice del rey San Fernando: “*Todo fue muy grande en aquel príncipe: lo rey, lo capitán, lo santo.*” El empleo de *lo* es un rasgo de originalidad en la *escritura singular* de A. Pardo, quien sigue al pie de la letra el verso de Maury citado por A. Bello: “*Si el poeta se ciñe a la realidad, ¿de qué le sirve lo poeta?*” A. Bello: *Gramática de la lengua castellana*. Madrid, Edaf, 1984, p. 292.

Otra interpretación puede conducir a la *semántica* de la sustantivación abstracta. ¿Cuál de las dos expresiones tiene mayor amplitud sintáctica, *lo bueno* o *la bondad*, *lo vertical* o *la verticalidad*? ¿Será verdad el enunciado de nuestro poeta “*que lo neutro es más profundo*”? La obra de Arcadio Pardo arroja una muestra tan amplia como interesante de sintagmas introducidos por *lo*. Enumeramos algunos. El anexo II tiene una tabla clasificatoria de *lo* no canónico.

1) En general, las formas neutras no se refieren nunca a persona ni a cosa determinada, sino a un conjunto de cosas, ideas complejas y hechos: *lo senecto*, *lo final*, *lo pasado*, *lo perdido*, **lo senectud*, **lo pérdida*, **lo fin*, **lo lo*, **lo sú* ... Si el referente es determinado, el neutro aporta mayor vaguedad: el mar, la mar, *lo mar* (relativo a lo marino, objeto y emoción), el paisaje, *lo paisaje* (el poeta en el paisaje), *lo claridades* (efecto del poema visionado),...

2) Acompaña a un adjetivo al que da carácter abstracto o colectivo: *lo azul*, *lo fósil*, *lo solar*, *lo germinal*...

3) En estructuras como “lo+participio” o “lo+adverbio” tiene valor global: *lo cercenado*, *lo abolido*, *lo sumergido*, *lo ahora*, **lo entonces*, *lo cerca*, **lo ya no*...

4) Estas expresiones agramaticales están dotadas de una estructura sintética de intensa profundidad significativa: *lo mis muertos* (mis muertos + la connotación historicista), *lo su sú* (la esencia + lo primordial), *lo tu sabiduría* (tu sabiduría+ lo esencial), etc.

Los valores de abstracción no pasan desapercibidos por la crítica,⁶²⁴ e indican el paso inevitable hacia la metafísica: desde *el yo* exultante, al *nos* inclusivo y finalmente a *lo Otro* (panteísmo y emanencia).

5.1.1.2.2.3 De la denominación circundante a la abstracción

624 “El esplendor de lo neutro, dicho así, como un elogio generalista, se corre un cierto riesgo como pensamiento, porque lo neutro en la filosofía zen viene a ser como la química que aviva lo indefinido, y que Roland Barthes [...] explicaba con un sinfín de relaciones resueltas a base de paradigmas.” L. E. Valdés Duarte: “El esplendor de lo neutro”. *ABC*, cit.

V. La escritura singular

5.1.1.2.2.3.1 La denominación poética

Una expresión referencial es aquella mediante la cual el hablante introduce referentes, independientemente de que existan o no en el mundo real. Al poeta le interesa determinar las entidades y transmitir su representación mental al oyente.⁶²⁵ En Arcadio Pardo la frecuente *denominación poética* se justifica bien por el contexto físico bien por el conocimiento enciclopédico, y es un recurso retórico de primer orden con acumulaciones de varios tipos: *topónimos*, *nombres propios de persona*, *sustantivos denotativos con valor connotativo*, o *enumeración narrante* con una visualidad espacio-temporal de imágenes. Con efecto de arraigar su poesía en el mundo real, la *denominación poética* desemboca en *enumeración* con alto poder referencial al ser sostén de lo testimonial. Además, la enumeración, caótica o graduada, tiene evidente función estética según Jakobson. Parece oportuno dilucidar cómo el uso de la *denominación*⁶²⁶ es un eficaz acto artístico, especialmente si es *violenta*.⁶²⁷

5.1.1.2.2.3.1.1 *Denominación poética de topónimos*

625 “El contenido descriptivo asociado a la expresión referencial no necesita ser verdadero de la entidad a la que refiere, siempre que sea adecuado. El hablante puede equivocarse al utilizar una determinada descripción o incluso puede utilizar conscientemente descripciones equívocas para producir efectos como la ironía, el chiste o la metáfora.” M^a A. Alcina: “Las expresiones referenciales. Estudio semántico del sintagma nominal”. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 1999.

626 J. Mukařovsky: *La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue. Actes du IVeme Congrès de Linguistes* 1936, Copenhague, 1938, pp. 98-104. (Cfr. M. Riffaterre: “La función estilística”. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix- Barral, 1976, pp. 175-190). Define la denominación poética como “toda denominación que aparece en un texto con función estética dominante” y que no está determinada por su relación con la realidad referida, sino por la manera de su encuadramiento en el contexto: *es su relación con el contexto lingüístico* en que el término se inserta la que le confiere una función estética dominante. Mukařovsky relaciona la **denominación poética** con las **funciones del lenguaje** de K. Bühler (*Teoría del lenguaje*, 1934): *función representativa* (relación del signo con el referente); *función expresiva* (relación del signo con el emisor); y *función apelativa* (relación del signo con el receptor). Pero añade al esquema de Bühler una cuarta función, la *función estética* –que Jakobson denominará función poética en 1958–, que es aquella que hace recaer la atención sobre el signo mismo.

627 “La repetición fija los jirones de una realidad separada y dispersa que aspira al conocimiento. [...] La sustantivación que se opera en la reducción de la frase desmenuzada constituye una especie de **denominación violenta**. La denominación como acto esencial de creación poética hacía que las cosas naciesen a la existencia sólo nombrándolas.” M. Chevallier: *La escritura poética de Miguel Hernández*, cit., p. 180.

Enumeración de localidades elegidas por su eufonía o interés denotativo referencial. El efecto sonoro las ancla profundamente en la evocación. En ocasiones, el recurso simboliza su idiosincrasia como español extramuros, que se refuerza en su lengua matriz.⁶²⁸

Calado hasta los huesos por la ruina / corrí la patria entera: / torre ancestral,
Berlanga, Wamba, Arlanza, / Carrión, Siresa, / Jaca, / Sos. (SC, p. 38)

Al recorrido toponímico de “patria evocada y trascendida”,⁶²⁹ se suman referencias a la patria de adopción (*Santa Victoria, Tilh, Étretat, Rouen, Sèvres, Lascaux, Beauce, Illiers-Combray...*) y la geografía emocional distante (*Los Meteoros, Atenas, Cnossos, Piazza Armerina, Todi, Usumacinta, Capadocia, Cartago, Palmira, Tineghir...*). E incluso la denominación poética de lugares no visitados. El autor escribe “Te agrada / regalarte / con los nombres / que el tiempo te devuelve”, y se cuestiona el porqué de la reminiscencia en su memoria de topónimos jamás visitados: “*Aconcagua, ¿por qué? / ¿Por qué Aconcagua, / que jamás al alcance de tu asombro?*” (SCI, p. 40). Del efecto mágico de las palabras y el misterio que encierran, recordamos la 1ª Claridad: “todo se decanta en su nombre recogido.”⁶³⁰

5.1.1.2.2.3.1.2 Denominación de nombres propios de persona

628 **Poema 2.4:** “**Los nombres de lugar, los amo.** Me parece / que con ellos se colman los espacios del antes / y del después, que llenan territorios / [...] y uno, / al elevar el nombre y pronunciarlo, / se antecede a su propio advenimiento, / [...] / Amo su devenir siempre cambiante: / **éste sonorizó sus consonantes sordas, / otro vocalizó la vibrante,** algunos / desdijeron las sílabas manchadas de atonía [...] Y oír el rumor de la germinación.” (ECC, p. 64).

629 J. Paulino Ayuso: *La poesía en el S. XX desde 1939*, cit., p. 106. Este autor estudia el uso de los topónimos en Blas de Otero (*Que trata de España*), y nosotros establecemos esa relación anímica en los recursos paralelos, las imprecaciones, las paradojas o la enumeración en libros de Arcadio Pardo como *Soberanía carnal* o *Relación del desorden y del orden*.

630 Idea expresada ya por Jorge Guillén cuando decía “Todo conduce al umbral del misterio”, o también por José Hierro. “Por el río del ritmo las palabras, / trascienden su inmediato ser sonoro, / proponen más riqueza de sentido, / algo con fluidez de sentimiento / que a lejanías llevan ciertos sabios. / Signos –no extravagantes, misteriosos. // ¡Córdoba! Tábila, lúrida, Córdoba”. (Jorge Guillén: “Final”, La expresión, en 14, II) También leemos “Nombraros ¿no es poseeros para siempre, cosas, nombres?” (Cfr. José Hierro: “Nombrar precedero”, *Cuanto sé de mí*. Madrid, Ágora, 1957). Citado por A. Pardo en “El caso del endecasílabo esdrújulo”. *Rhythmica* V-VI, p. 211.

V. La escritura singular

La acumulación de eufónicos nombres no es totalmente caótica, y por ello no siempre arrastra simbolismo onírico; es una enumeración desordenada con génesis en el conocimiento (sus lecturas) o en las vivencias (sus viajes).⁶³¹

Hapsheshup, / Amenótep, / Penélope, Abraham, Isis, / Ur, / Asur, Asurbanipal, / Sargónidas de heridos leopardos, / Kuyundig, Brassempouy, / Sasánidas que vienen hasta Silos, / y tú, / Tiglapfalar, / viejo y amado asirio, / **y otros que ahora te pesan / como plumas caídas en las manos.**
(*SCI*, p. 41)

Si explicáramos dicha euforia sólo como delirio fónico la interpretación sería incompleta: además de la evocación está el imaginario del poeta.⁶³²

5.1.1.2.2.3.1.3 Denominación poética con valor connotativo

Se consigue con expresiones en las que, bien en aposición (piedra *sillar*, muro *sostén de*, ave *rapiña de*) o como locución nominal (ave *rapiña*, *arañador maravedí*), aparece la virtud calificadora de la connotación:

piedra carnal, **sillar** enhiesto, / capitel todavía de ramajes, / **muro sostén** de muros todavía. (*SC*, p.39)

ave rapiña del ochavo, / **arañador maravedí** del cobre, / serpiente de la mano por la espalda, / [...] / **babosa lagartija**, / **grajo mano** carnosa, / resbaladiza, espesa / fangosa. (*SC*, p. 47)

5.1.1.2.2.3.1.4 Denominación poética extensiva y narrante

La *enumeración* y la *denotación* aportan un ambiente natural con la elección exquisita de verbos, ya destacada anteriormente.⁶³³

631 "Viajas a las culturas más distantes, pero no olvidas tus lugares de siempre. Y en medio de nombres exóticos [...] aparecen esos tan familiares para nosotros." (Carlos Martín Baró: carta al autor, 05.07.2007).

632 "La intrahistoria no excluye los nombres propios [...]. Lejos de ser un presente intemporal, la intrahistoria tiene sentido en cuanto está traspasada de tiempo: es impresionante esto en tus poemas, ese dolor no patético por el que el tiempo de otros nos hiere a nosotros." (Miguel Casado: carta al autor, 30.08.99).

633 "Nombre y verbo siempre [...] esto da al poema su viveza, una sucesión sintáctica muy suya, y evita que nos quedemos embobados girando siempre en torno a lo mismo. Una energía

V. La escritura singular

La he encontrado. Está allí. / Yacente. Sobre el zócalo, / horizontal, se lee / “Constanza de Castilla”. / [...] He sentido un impulso / de **besarle** la *pedra*, / de **acariciar** los ojos / abiertos. Pero no. / No sea que **despierte**, / y **se azore**, **se asuste**, / **revolotee** contra *las vidrieras, los arcos, / las ojivas*, / los otros muertos que / ahí a su lado, / *pedra* también, (SVR, p. 39)

La necesidad de entremezclar la vida objetiva con lo íntimo es tendencia de la poesía postmoderna, probablemente con la pretensión de desplazar el lirismo desde lo sentimental personal hacia lo narrativo más universal.⁶³⁴

Consideremos sólo / **lo que está**. / **Contemos** / todo el **conjunto de figuras**; / y si están en el techo o en la pared, / [...] aquí los **toros** sólo. / Ahora contemos los **caballos**; / y aquella otra figura en el confín: / un **reno**; / una **gacela** al otro lado. / [...] Y **no sabemos** más. No, / no sabemos / sino que **están y braman y relinchan**. (RDO, pp. 65-66)

5.1.1.2.2.3.1.5 La enumeración caótica

Es propia del monólogo interior y consecuencia del fluir de la conciencia: desgrana términos, verbos, o estructuras en cadena sin gradación u orden semántico.

Los nombres se adherían a las cosas, / como corteza a tronco, / [...] / Lo tangible e intangible todo había / definición en su vocablo: / **la ostra, el miedo, las / lavandas, lo supuesto**. (ECC, p. 21)

En definitiva, la *denominación* poética y la *enumeración* son *estilemas*. Su fundamento se asienta en un criterio evocador intelectual, cabal y dinámico:⁶³⁵

sorprendente permite saltar hacia esa “demasiá” que se busca [...] La palabra y la frase y el verso se abren, se distienden y multiplican, como una única corriente que lo abarca todo, curiosamente en ese extremo que es el umbral del desierto.” (Jorge Rodríguez Padrón: carta al autor, 04.02.2002).

634 Bousoño cita cómo la generación nueva venía a imprimir un rasgo de personalización lírica con que la situación es vivida: “Diríamos que la situación es un pretexto, aunque importante, para que el poeta reaccione pensando o sintiendo. A veces, la situación es dinámica, y el poema se hace cuento, historia, pero no por ello se da de lado el ingrediente lírico: ese cuento o esa historia no existen por sí y ante sí [...] sino sólo en cuanto punto de partida para que el poeta nos entregue su subjetividad en forma de reflexiones o emociones. [...] Se comprende el magisterio que sobre una gran parte de esta generación [...] ha ejercido un sector de la poesía inglesa moderna, o personalidades como Cavafis y Cernuda.” C. Bousoño: *Poesía postcontemporánea*, cit., p. 47.

V. La escritura singular

Cada poema es como un árbol: / tronco alto y poca rama; / [...] / Si una en lo elemental, / número es esta selva / en sus parajes. / [...] / La he traído / de **los folios radiantes**, / de **las escribanías**, / de **emanantes sepulcros**, / **de muertos y de vivos** / rescatados, / de **unos tapices vírgenes** / [...] / todos ya en esta selva, / aprendiendo el rumor / de lo postvivo. (SVR, p. 11)

5.1.1.2.2.3.2 La deixis

Para Arcadio Pardo, otro recurso de asentamiento poético en la realidad es la referencia por medio de unidades gramaticales a elementos del contexto de la comunicación, por lo que la *deixis* es sinónimo de referencia exofórica o extralingüística.⁶³⁶ Con frecuencia, el poeta remite a la referencia con el nombre, los pronombres, las formas temporales, las formas espaciales y el empleo deíctico-anafórico; todo ello fija su poesía en una razón testimonial.

a) Deixis personal: con pronombres personales, demostrativos, posesivos.

Te quiero **a ti**. **Con tu / con tu** melena de malezas verdes, / [...] / **Y tú** que tienes pasos de meandros, / [...] / **A ti te quiero** desde los sembrados, / desde los bueyes que conduzco, / del pedregal **aquél**. (PAN, p. 55)

b) Deixis temporal: con adverbios, locuciones y sintagmas adverbiales.

Debió morir / **–ahora** lo sé, murió– / todavía emanante de juventud. (SVR, p. 26)

c) Deixis espacial: con adverbios, demostrativos y verbos de significado locativo.

635 En palabras de Ricardo Alfaro esa proliferación denotativa resulta lírica y sugerente, si atendemos al efecto plástico “nos presentas [las cosas] insinuantes y elocuentes, bien filmadas, con acumulación de datos.” (Carta al autor, 29.05.2007).

636 Mecanismo por el que una expresión lingüística alude a una entidad o acontecimiento de la realidad extralingüística. El referente o antecedente se encuentra, pues, «fuera del texto». La realidad extratextual puede hacer referencia a la enunciación *ad oculos* en un momento y tiempo actual en el momento de la enunciación, o también *am phantasma*, referencia hecha en un momento diferente de la enunciación sobre hechos, objetos o personas que pueden o no estar en el momento actual. (Cfr. K. Bühler: *Teoría del lenguaje*. Madrid, Alianza, 1979 y E. Benveniste: *Problemas de lingüística general I y II*. México. Siglo XXI, 1971 y 1977).

V. La escritura singular

De ti el enfrentamiento: / el mundo **a un lado** y nos **al otro**. (PCS, p. 137)

d) Deixis textual o discursiva: alude de forma anafórica a información ya dicha, y por ello, presente en el entorno comunicativo.

Otros espacios: **Samarcanda**, pongo / por caso. **Omar Khayyan** estuvo allí. / Fuese luego a Ispahán. Y a otros lugares. / [...] / **Ése** preside muchas horas. (35 PS, p. 15)

De ése / quiero decir ahora. (SVR, p. 22)

5.1.1.2.2.4 La adjetivación y el epíteto

El adjetivo calificativo como modificador directo del nombre o como adyacente en una frase nominal está dotado de un significado léxico y *caracteriza* las cualidades inherentes como tamaño, forma, color, capacidad, extensión, materia... o bien *clasifica* al sustantivo respecto a su origen. El adjetivo antepuesto resalta un aspecto con intención expresiva. No existe una única clasificación pues los estudiosos suelen oscilar entre los rasgos gramaticales o semánticos en su agrupación.⁶³⁷ En retórica es *epíteto* el adjetivo calificativo que destaca una cualidad intrínseca en el sustantivo, y puede adquirir un valor estilístico significativo, según su posición ante/pospuesto. ¿Qué adjetivación encontramos en su poesía? Ciertamente los adjetivos no son frecuentes pero sí llamativos, en muchos casos de tipo sensorial: *viento grande, estío claro, rabia fría, ríos natales, mayo verdoso, años robustos, hogueras cuaternarias, duro blancor, fraternal sequedad, hojarasca de otoño rumorosa, blanca ceniza, estío candente...*

El desbordamiento semántico afecta tanto a la adjetivación pospuesta como al epíteto enfático que pretende la extremada ponderación: *peluda greña, cegadora belleza...* En la evolución de su escritura la adjetivación disminuye al

637 César Hernández establece cinco clases dentro del grupo de los *calificativos*: clasificadores, estado, deverbativos, cualitativos, situacionales (*Sintaxis española*, cit., p. 557). I. Bosque reconoce tres clases: los referidos a rasgos sociales, características físicas y características morales o anímicas (*Gramática descriptiva de la lengua española*, cit., 1990, pp. 106-110). En definitiva en español no hay criterios uniformes para una clasificación que parta de principios semánticos dada la polisemia del adjetivo. Por tanto, aportamos nuestra interpretación de los adjetivos y sus connotaciones en su lenguaje poético.

tiempo que proporcionalmente aumenta el empleo de verbos, de acciones con imágenes o expresiones de lo neutro, para retornar con fuerza en los últimos poemarios:⁶³⁸

aldeana, pueblerina, vieja, ignorante e ignorada, / prodigiosa de adivinación y de sorpresas. / [...] / mi *senecta silvestre* (LFLNLS, p. 100)

Antes de abordar el apartado de las figuras de pensamiento, resumimos algunas de sus peculiaridades léxicas y morfosintácticas. Constatamos su habilidad léxica (arcaísmos, neologismos, denominación poética y adjetivación) y la creatividad de su morfosintaxis (estilo nominal, lo neutro). Y también hemos visto cómo su poesía asentada en lo testimonial (deixis, enumeración) es capaz de transmitir la evocación y la fantasía.

5.2 Forma interior

Bajo este epígrafe *Forma interior* enunciamos figuras de pensamiento e imágenes que consideramos especialmente singulares. Interesa mostrar cómo esas visiones del poeta se manifiestan y se articulan en su expresión lingüística. El concepto *Forma interior* invita a interrelacionar las señas de identidad de su poética con su retórica; así entenderemos cómo los hallazgos de su expresión consiguen dar forma a la sustancia del pensamiento. Detallamos algunas figuras de pensamiento, tropos, imágenes y símbolos que son elementos de su imaginario y sostienen su creación poética.

5.2.1 Las figuras de pensamiento y los tropos

5.2.1.1 Las figuras de pensamiento

Seleccionamos ahora algunos recursos del campo de la lógica, la sentencia o la persuasión que se incluyen a la escritura poética. Lausberg hace dos grandes apartados, según la orientación de la alocución (respecto al público y respecto al asunto). Al integrarse en el lenguaje poético, todas ellas

638 “Se trata de una poesía en superación constante [...] que rezuma claridad, llena de visión y proyección. Observo la justeza en cuanto al ahorro de epítetos.” Alberto Álvarez-Ruz: carta al autor sin fecha, año 1977.

V. La escritura singular

acrecientan la emoción. Son el reflejo natural de intuiciones codificadas en expresiones felices, aunque sean contradictorias o inexplicables:

Uno sólo recuerda nítido lo no vivido aún. [...]

Suma riqueza de **recordar lo aún sólo después.** (EMAT, p. 34)

a) Las figuras de pensamiento *frente al público* pueden acercar el favor del receptor a través de la *alocución* y la *pregunta*. En poesía estos procedimientos parten del desplazamiento del autor hacia otro sujeto como destinatario del mensaje, provocando en el lector complicidad comunicativa. La inclusión de las figuras patéticas (*pathos*) convoca a la sorpresa y cercanía con el lector. Hemos encontrado las siguientes figuras de la *alocución*:

Apóstrofe. Inflexión imprevista del discurso en el momento en el que el emisor trata de provocar la participación emotiva. Lausberg lo denomina “un paso desesperado por parte del orador, impulsado por el *pathos*”⁶³⁹ con el vocativo o el imperativo; su empleo en poesía tiene un efecto inusitado:

Hoy vuelvo / llamándote y te llamo: “**Vuelve, anda,** criatura, / **ven** aquí, **métete...** (SVR, p. 64)

Invocación. Variante del apóstrofe que se muestra como disquisición religiosa o como natural ruego. Lo hemos encontrado con ese matiz de indefensión, ajustado a la preocupación de su tema radical: *escucha, no huyan,...*

Escucha este otro ruego: / que no vea las manos deformadas, / heridas, / [...] **que** las lluvias **escampen** / sin mojar su osamenta, / [...] arrullos y caricias / para el viento y el agua, / para mi propio pecho recorrido, / por el pelo dorado de May, / mi pequeña (VAM, p. 40)

Entre las figuras de la *pregunta* hemos encontrado las siguientes:

Interrogación retórica. Aparenta dar a entrada a una segunda voz. Es una pregunta que no pretende averiguar nada, sino dar fuerza a lo que se dice a través de la apelación al lector.⁶⁴⁰ Este recurso es frecuente y refuerza el

639 H. Lausberg: *Manual de retórica literaria*, cit., § 763, p. 194.

640 “La interrogación de que tratamos, no es una pregunta dirigida a cierta persona [...] sino la que se dirige a la consideración de los oyentes o lectores, la que habla a su alma [...] para arrancarles el consentimiento o la admiración.” D. Pujante: *Manual de retórica*, cit., p. 265. Cita el

V. La escritura singular

discurso interior basado en la duda o la melancolía más que en la exaltación. Es uno de los cambios detectados entre la escritura juvenil de *Soberanía carnal* y la expresión más madura –y nostálgica– de los poemarios siguientes:

Qué tengo, di, qué tengo en este julio / campanario abatido de campanas
(TJJ, p.16)

¿**Qué ha sido dime, dime**, del otoño verde? (TJJ, p. 28)

¿**Cómo acierto** / a elevar la persona que me encarna / a su lugar en la
sonoridad? (ECC, p. 21)

Sujeción (hipófora). Esta figura de pensamiento da respuesta a un diálogo ficticio, monológico, “con el fin de animar el hilo del razonamiento.”⁶⁴¹

¿Qué aún, que quién, qué cuándo? // **Cuando cuando se erija a su presente.** (EE, p. 68)

No me ayudaste en nada, / poesía. / Cuando vime aquel junio / de aquella
glaciación, / te fuiste a otras estrellas, / te apartaste de mí. / [...] / **Tú no. Te fuiste, / poesía.** (SVR, p. 63)

Estilo directo. Lo incluimos aquí como recurso que irrumpe espontáneamente el discurso interior dando voz a la escena poética. El efecto *teatral y sorprendente* acaba en traslación a escenarios con imágenes:

Si me amanece en otros parajes, **yo me digo:** / “ahora sale de casa para
abrir la cancela”. (TC, p. 35)

Paráfrasis. Algunos ejemplos de estilo directo invitan a la evocación de otros personajes en la extensión o paráfrasis de sus palabras. Utiliza el recurso en varios poemas como huella de su cultura o cercanía literaria:

Me decía: “**Tus versos / son de cristal de roca**”. / Yo creí que mis versos /
son de ese mineral. / [...] Se llamaba Roberto Armijo. Ahora / yace por las
laderas de América Central, / bajo la lava seca / entre un cráter y el mar.
(SVR, p. 97)

texto de Antonio de Capmany (*Filosofía de la Elocuencia*. Madrid. Antonio de Sancha, 1977, p. 194).

641 H. Lausberg: *Manual de retórica literaria*, cit., § 771, p. 198.

V. La escritura singular

b) Pasamos ahora a un segundo bloque de figuras de pensamiento; el de figuras *frente al asunto*, distinguiendo figuras semánticas y figuras afectivas.

b.1 Figuras *semánticas*: su efecto literario es acusado, tanto por la densa semántica contenida en razonamientos inversos, como –en algunos casos– por la huella intertextual que revelan. En Arcadio Pardo, son muy frecuentes, y su valor de contraste potencia la intensidad y la hondura. Su uso es creciente a lo largo de su obra acorde a su deriva hacia el ritmo de pensamiento liberado.

Antítesis. Expresión contrapuesta entre palabras aisladas, grupos de palabras u oraciones. Es también *estilema* en Arcadio Pardo, como reflejo de las paradojas.

me sumo en el gozo de **estar en mí y de no estar / y serme único y múltiple.** (*DLEC*, p. 22)

Por el frío del viento del viento frío enero,
hermosa piedra triste catedral (*TJJ*, p. 40)

Oxímoron. Expresiones en contacto de sentido opuesto con antecedente clásico en la literatura ascético-mística.

Inmóvil mar, nieve negrura, **horizontalidad lo vertical** (*LFLNLS*, p. 73)

Mi Dios nadando [...] / braceando en la **luz oscuridad** (*TJJ*, p.13)

Puede **que sea oscura la claridad.** (*EE*, p. 58)

Paradoja. Unión de dos ideas irreconciliables en apariencia.

La mirada **no ve y está mirando** (*TJJ*, p. 29)

Y el cierzo anuncia su **redoble sordo** (*TJJ*, p. 15)

Ver lo ahora invisible, oír lo ahora inaudible (*LFLNLS*, p. 43)

b.2 Las figuras *afectivas*: a través de la intensificación o de la comparación expresa estos recursos de pensamiento engrandecen, amplían esas sensaciones.

V. La escritura singular

Prosopopeya. *Ficticio personae* con valor poético como discurso puesto en boca de los muertos; *voces de fuera* que aportan ruptura, modernidad y afecto:

Y para entonces quiero / [...] / y me grite mirando hacia el oeste: / “**Acaban de llegar. Ya están aquí.**” (EE, p. 50)

Los otros muertos que / [...] gruñen su solitaria / voluntad: “**alguien viene / a respirarnos hoy.**” (SVR, p. 40)

Símil. Comparación que sirve para dar idea viva y eficaz. Es muy frecuente y aparece combinada con metáforas, mostrando el arraigo de la visión en su poesía, sea como comparación expresa o como tropo:

Notre Dame / es como un **cráneo** entre la bruma. (SC, p. 43)

Tocad los **hombros rocas** de las cumbres (SC, p.58)

Tú sabes que te quiero, / **terciopelo** te aliso **los cabellos** (VAM, p. 49)

La **lluvia** bien puede ser **salpicadura de materia estelar** (LFLNLS, p. 34)

Personificación. Atribución a seres inanimados cualidades de seres animados.

Viento varón de Jouques de noviembre. (SC, p.59)

deben ahora **mermarse de tristeza las estatuas** (TC, p. 45)

Así **los nombres vuelan**, se desprenden, / pierden las ramas (ECC, p. 22)

Diálogo. Empleo de muchos argumentos para probar una sola proposición sentada en el discurso.⁶⁴²

Y paralelo, lateral, / **por un hópito mar o un mar inhópito**, / soy navegante de lo ignoto. Descubrimos lo nunca recorrido. (LFLNLS, p. 114)

642 No figura en el DRAE. Definición tomada de "Vocabulario de todas las voces que faltan á los diccionarios de la lengua castellana: publicados por la Academia, Domínguez, Caballero, Peñalver (Panlético), Campuzano, Salvá, Barcia, etc., etc., ó sea, Suplemento necesario á los diccionarios de le lengua castellana: publicados hasta el día, para que puedan ser completamente útiles." (Enlace consultado el 22. 02.14).

V. La escritura singular

Enigma. Dicho o conjunto de palabras de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil entenderlo o interpretarlo, por su oscuridad.⁶⁴³

Es / como si has sido estos que siguen: / [...] / **Éste** humedece tu jadeo
porque / andas las calles con sus pasos. / **Sus ojos miran y tú ves el**
agua, / y hueles con su olfato las laderas. (PCS, p.154)

El **silencio** del valle **me suena** a ramas removidas (ECC, p. 48)

Aposiopesis. Figura que interrumpe y aporta inmediatez a la ligazón del discurso interior que se ofrece con naturalidad. Es un efecto retórico sorprendente, en este caso añadido a la fantasía de la imagen *pedra que despierta*.

He sentido un impulso / de besarle la piedra, / [...] / **Pero no. / No sea que**
despierte (SVR, p. 40)

Hipérbole. Es figura de pensamiento, intensificación de la *evidentia* poética. “La verosimilitud cede el puesto por un momento a favor de la *evidentia* penetrante.”⁶⁴⁴ Es abundantísima en *Soberanía carnal* y notable casi siempre:

Un acoso me acude de incontables potencias que se han resuelto en nos. /
Y martilleo inerme un puñado de alcances: en presión de la mano, / en
ojos que separan lo visible de lo otro (DLEC, p. 24)

Hipálage. Atribución a un objeto la cualidad que conviene al objeto cercano:

Todos / los silencios **corridos y cortinas** (TJJ, p. 22)

Sinestesia. Es la mezcla de sensaciones que pertenecen a distintos sentidos. Aumenta la expresividad al enlazar la mezcla de sensaciones multiplicando el contenido mental: *cirio de miel, viento azul, palpar tierra color de uva...*

Vientos te rondan de misterio, / hasta un enero **gris de frío** y niebla (SC, 52)

Duro blancor de ceguedad hermosa (SC, p. 28)

643 “El *aenigma* es una alegoría no irónica, cuya relación con el sentido recto mentado es particularmente oscura.”. H. Lausberg: *Manual de retórica literaria*, cit., § 899, p. 287.

644 H. Lausberg: *Manual de retórica literaria*, cit., § 909, p. 300.

¿Cómo pudo / llevar la muerte tu cantar, oído / como un **eco de sol** en los pinares? (UTSC, p. 69)

5.2.1.2 Los tropos

Los tropos son traslados significativos que atañen bien a una palabra o a una locución; además de un rasgo ornamental suponen una mutación de pensamiento.⁶⁴⁵ Como veremos las metáforas arcadianas son claras, como en general lo es su poesía.

5.2.1.2.1 Campo de la metáfora

El valor fundamental del tropo es la relación de dos términos de un concepto pues “la metáfora no es sólo desvío del uso común sino también reorganizadora de nuestras coordenadas cognoscitivas.”⁶⁴⁶ Dada su brevedad la metáfora puede ser más oscura, pero más inmediata e incisiva que la comparación,⁶⁴⁷ y su combinación con otros tropos es de alto valor poético ya que “el mundo se nos presenta distinto porque no se ha añadido sólo una nueva expresión sino con ella una parte de realidad dada a través de la nueva expresión.”⁶⁴⁸

Metáfora. Es un *mecanismo* de desplazamiento semántico a través de un sema intermedio común a los dos términos (X e Y) que tienen entre sí relación paradigmática de semejanza.

corrigiendo **la ancianidad** de los adolescentes, (TJJ, p. 22) [apatía]

645 “Los tropos propiamente dichos pueden tener un sentido *figurado* o un sentido meramente *extensivo*. [...] En el primer caso, se trata verdaderamente y a todos los efectos de figuras que merecen plenamente el nombre de “figuras de significado” porque son el resultado de una nueva manera de significar de la palabra. En el segundo caso, se trata de una *catacresis*, esto es, de una *extensión abusiva* (en latín, *abusio*) del sentido.” B. Mortara Garavelli: *Manual de retórica*. Madrid, 1988, p. 164-65. (Cf. P. Fontanier: *Les figures du discours* (Abrev. FD). Paris. Flammarion, 1977, pp. 1820-30).

646 D. Pujante: *Manual de retórica*, cit., pp. 206-212.

647 H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, cit., § 558, p. 62.

648 D. Pujante: *Manual de retórica*, cit., p. 210. (Cfr. S. Arduini: *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 75).

V. La escritura singular

cuando mis cien muchachas transparentes / me beben **agua amarga**, (TJJ, p. 16) [melancolía]

El cerezo es zaguán / como aposento, como estera para reposo. [...] Un alivio **la nevada del cerezo en floración**." (LFLNLS, p. 46)

y alcanzados estos nuestros **finisterres**, (DLEC, p. 17)

Metáfora hiperbólica. Es la traslación de una ponderación desmesurada:

El trastorno del cosmos se ejerce en cada planta. (DLEC, p. 60) [cambio climático]

hay un **festejo de arañas**, un **carnaval de insectos** despertados (DLEC, p. 61) [plaga]

se me hacen vegetales las bisagras, / [...] **se reblandecen las estancias** (DLEC, p. 60) [cogen verdín]

Metonimia. Designa algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el signo por la cosa significada (RAE). Lausberg distingue varios tipos de relación entre la palabra y la significación mentada (*relación persona-cosa, continente-contenido, causa-consecuencia, abstracto-concreto, símbolo*) la relación de causalidad responde a la fórmula lógica *pars pro parte*.⁶⁴⁹

A algunas cosas ya les **he dado otra residencia**: / atuendos, libros, [...] / prendas [...] unas tazas, unas postales. / **De ese calor** me desprendo también. (DLEC, p. 21) [relación abstracto-concreto; afecto por las cosas]

chopos **a cien relámpagos** por hora. (TJJ, p. 14) [relación abstracto-concreto; luz que traspasa la arboleda con efecto del relámpago]

Sinécdoque. Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, de acuerdo a la fórmula *pars pro toto/totum pro parte*. Lausberg distingue tres tipos (relación parte-todo y viceversa; género-especie y viceversa, o al contrario; relación singular-plural y viceversa).

649 *Ibidem*, p. 220.

V. La escritura singular

cuando cierro la duda, la ilumino / **con un ocre de cuestas y de panes** /
que no me bastan ya. (*PAN*, p.90) [relación género-especie; color ocre del
campo y del pan]

Bien al sol, **que penetre / abril** por las rendijas [relación parte-todo; el sol
de abril]

Aun cuando haya estudiosos que discuten la distinción entre *metonimia* y *sinécdoque*, asumimos la noción generalizadora de *tropos por contigüidad*, siendo la *metonimia* para las relaciones de *correlación o correspondencia* y la *sinécdoque* para la relación de *conexión*, parcelación no siempre evidente “pues la exclusión o la inclusión relacional vienen constituidas por nuestras ideas, es decir, dependen de que consideremos los objetos como pertenecientes a un mismo sistema o a sistemas distintos.”⁶⁵⁰

Metágoqe. Consiste en aplicar voces significativas de cualidades o propiedades de seres vivos a cosas inanimadas.

Lo que ocurre es que **el campo / se mueve** (*RDO*, p. 112)

Varían los parajes, **van y vienen** los bosques (*EMAT*, p. 50)

Énfasis. Como tropo, es una “inexactitud elocutiva encubridora que mediante el contexto (del lenguaje o de la situación) descubre su *voluntas* de designación más exacta.”⁶⁵¹ Este énfasis no es obvio, por ello hoy lo interpretaríamos como *sugestión de significado* o *gravidez de significado*, el dar a entender más de lo que dice. Aquí, el poeta expresa las tensiones espacio-temporales de su mundo *bipar*, con el verbo *elevan*, que esconde la inspiración originaria (Castilla).

Paisajes otros estos que te tienen.

Tierras otras te elevan, son tus tierras. (*VAM*, p. 96)

Coge la piedra y súbela. / Por subirla y subirte. / Por dejar huella de algún modo. / [...] / La tuya, para siempre. (*VAM*, p. 97)

Hemos ofrecido una amplia muestra para confirmar la energía de su retórica. Los recursos asombran en la etapa primera y se mezclan creando una

650 *Ibidem*, p. 223.

651 H. Lausberg: *Manual de retórica literaria*, cit., § 586, p. 87.

evocadora maraña en los últimos poemarios: *huelen a abril las cerraduras, se endurecen de sí, se mineralizan...* Todas las estructuras descritas en este capítulo son continente de una sustancia intensamente evocadora. Dan carácter a la *escritura* de Arcadio Pardo y son instrumentos sonoros y conceptuales de hondo valor en la lectura.⁶⁵²

5.2.2 El imaginario poético de Arcadio Pardo

Un buen poeta es capaz de reconciliar lo abstracto y lo concreto, el pensamiento y la sensación, la razón y la imaginación, y para ello emplea metáforas y símbolos. Interesa presentar su significado, bien por inferencia relativa a la personalidad del autor, bien por el efecto de la atmósfera creada a través de símbolos. La recurrencia puede afectar a una sola imagen repetida a lo largo de la obra, o a varias imágenes a intervalos. Los estudios de la Poética del Imaginario de Gaston Bachelard, de Gilbert Durand, Simone Vierne y Jean Burgos en Francia, y los de Juan E. Cirlot y de Antonio García Berrio en nuestro país son propuestas de Crítica Literaria consolidadas. Gaston Bachelard recurre a la filiación de la imaginación material a cuatro elementos (fuego, tierra, agua, aire) y Gilbert Durand aporta un análisis de los mitos culturales y delimitan los grandes ejes de los trayectos antropológicos (régimen diurno y nocturno) que constituyen los símbolos.⁶⁵³ Entendemos que otros estudios podrán establecer

652 “Ya desde el principio, instalado Pardo en la *concepción de que la poesía siempre es sorpresa*, tanto por el estilo como por la asociación de los significados, “insumisa a las normas”, explorador el poeta de territorios vírgenes y cristalización, su obra, más o menos consciente, es la de una experiencia heredada y anticipo de diálogos con seres venideros.[...] tanto por la llama del verso que prende en el pálpito de todos los instantes, como por la encarnadura de las *palabras, luminosas en su haz multiplicador de asociaciones*.” G. Santonja: “Arcadio Pardo”. *Diario de Burgos*, 04.12.2005. La cursiva es nuestra.

653 G. Durand distingue dos regímenes en el mundo de la imagen, el *Diurno* y el *Nocturno*. En el *diurno* encontramos las imágenes de posicionamiento, de conquista en el mundo: expansión, agrandamiento, acrecentamiento, multiplicación o dominación (la muerte, el transcurso del tiempo, o los símbolos ascensionales, luminosos, o los de armas que separan el bien del mal, que expresan el triunfo sobre la angustia y la muerte: lo bueno se opone a lo malo, lo positivo a lo negativo, el día a la noche o la caída al ascenso. “El régimen *nocturno* se puede subdividir en dominante digestiva (contenido, hábitat, valores alimenticios, sociología matriarcal) y dominante cíclica (calendario agrícola, símbolos del retorno, dramas astro-biológicos). La armonización de todos estos principios se realiza en una serie de esquemas mostrados por arquetipos que fraguan en múltiples símbolos polivalentes. [...] Son estos esquemas los que forman el cañamazo funcional (el esqueleto dinámico) de la imaginación.” D. Pujante: “Sobre *Columnae* de J. Siles”, cit., p. 243.

detalladamente la arquetipología antropológica y atender a la Sintaxis del Imaginario de la poesía de Arcadio Pardo. Estudiar la simbología será de gran interés en el futuro.

Nuestro objetivo ahora es presentar la recurrencia de algunas imágenes, formas que se hacen perceptibles para explicar conceptos abstractos, y posibles símbolos.⁶⁵⁴ Nos acercamos a la imaginación poética, porque “el hombre literario es una suma de la meditación y de la expresión, una suma del pensamiento y del sueño.”⁶⁵⁵ En este apartado final veremos algunas imágenes asociadas a unos mismos contenidos. Los presentamos brevemente.

5.2.3 Las imágenes y algunos símbolos

5.2.3.1 Amor a lo sido, los signos, el arte, la arqueología

Las imágenes recreadas de los **signos del pasado** son frecuentes: *alfa, gamma, cuevas, sílex, lascas, hoguera, cueva, vasija, hueso, polvo, ceniza,...* Signos reales del espacio-perceptivo como las **manos inmóviles** (*manos mayas, manos rupestres, manos de mosaicos...*) que simbolizan lo espiritual.⁶⁵⁶

“Según Gilbert Durand, los símbolos son ambivalentes, cuando no polivalentes, y, a veces, existe un corrimiento hacia lo opuesto que hace derivar la antítesis hacia la eufemización, e incluso, hacia la antífrasis, cuando no hacia la síntesis de contrarios.” R. Romojaro: *Lo escrito y lo leído*. Madrid, Anthropos, 2004, p. 109.

654 “El sentido de la imagen [...] es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras, la imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir [...] El sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación. [...] El lenguaje indica, representa, el poema no explica ni representa: presenta.” O. Paz: *El arco y la lira*. México, F.C.E., 1979, pp. 108- 12.

Rof Carballo advierte del valor literario del imaginario: “Compre facer para atopar un tesouro é, naturalmente, percuralo. [...] Non se pode buscar un tesouro ao tolo. [...] Nin é comenente por outra banda facelo con demasiado empeño, obsesionarse co descubrimento dos tesouros. [...] Debemos de nos facer un pouco distraídos, faver ver como que nonos buscamos, como que non nos interesan.” J. Rof Carballo: “Consellos para atopar tesouros”, cit., p. 11.

655 G. Bachelard: *El aire y los sueños*, México, F.C.E., 1980, p. 327.

656 “Esta poesía es, ciertamente como una geometría espiritual de las cosas, y no sólo con *esprit de finesse*, sino de carnalidad, porque esas cosas que vas enumerando en sus relaciones y afectos existen.” (J. Jiménez Lozano: carta al autor, 23.09.2005).

V. La escritura singular

las manos mayas no se borran nunca / [...] / abiertas, / desde que el tiempo amaneció, / **pidiendo no se interrumpa el gesto de la vida.** (RDO, p. 92)
[manos de Bonampak, ciudad maya]

son las **manos quietas desde que / se vinieron al muro y a los siglos.**
(RDO, p. 93) [manos rupestres]

Y las **manos sopladas** [...]; / que nos **llaman / desde otro sitio sin principio** (PAN, p. 57)

El arte (escritura, pintura) se asocia simbólicamente a la permanencia, y así lo advierte un comentario crítico.⁶⁵⁷ La imagen *inmóvil* del fresco inspira una antítesis *dinámica*: *los caballos siguen galopando, el niño pisa los mosaicos en el pasado, los pies del niño aún caminan...*⁶⁵⁸

Y los caballos de Mongolia que siguen galopando nuestras cavernas, / [...] fueron y son la perfección; serán final supervivencia / una vez agotados la luz, el calor, el sol, la gravitación de los astros. (DLEC, p. 33)

Piazza Armerina tiene / [...] / unos **mosaicos sobre los que anduve / de niño hace mil años.** (RDO, p. 77)

Un cazador descalzo regresando / con un niño a su lado. / **Los pies del niño me caminan aún.** (PAN, p. 57) [cazador cuaternario]

Pinturas rupestres de Tassili. // [...] soy **espía de sus voces.** / [...] / y mi **lujuria de aprehender lo vivo / en vos, los permanentes.** (LFLNLS, p. 25)

657 El poeta profesor Ángel Fernández Benítez escribe: “Del libro me sorprende el correr en que se encuentran las artes y la vida participándose las unas y la otra en la mirada del hombre, que es su tiempo. Me interesa tu concepto de la participación que las artes y la palabra “arte” llevan aparejados, ese discreto consuelo que todo artista persigue al proyectar hacia el futuro “los ecos de los ecos de los ecos.” (Carta al autor, 23.09.2005).

658 “La conciencia *eleva* una imagen que por lo general *reposa*. [...] La imagen ya no es descriptiva, es resueltamente inspiradora. Extraña situación, ¡los espacios que amamos no quieren quedarse encerrados siempre! Se despliegan. Diríase que se transportan fácilmente a otra parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y de recuerdos.” G. Bachelard: *El aire y los sueños*, México, F.C.E., 1980, p. 90.

V. La escritura singular

Las imágenes dedicadas a la **arqueología**⁶⁵⁹ esconden una idea superior. El *amor incalculable* de la joven arqueóloga que desentierra de la oscuridad “la sombra de lo sido” es luminosa: “blancas manos de muchacha / avizor”, “dientes de la boca de esa / muchacha sonríen” (35PS, p. 19), “con todo el firmamento a sus espaldas” (EE, p. 13). Las acciones de las dos jóvenes arqueólogas en dos poemas evocan el **amor**.⁶⁶⁰

La muchacha está sola / [...] / **por cima del transcurso** y de lo vivo / [...] /
cumple su amor incalculable ahora, / **limpiándole los huesos a la sombra**.
(EE, p. 13)

5.2.3.2 La muerte y la oscuridad. La vida, el árbol y la luz

La premonición de la **muerte** en poemas de su primera etapa (*sombra, semilla de lo oscuro, hondo*) detallan la visión de la temprana *caída*.⁶⁶¹ Cambia el paisaje imaginario, y en vez de la luz y el dinamismo del escenario arqueológico, aquí hay inmovilidad y el *aire* adquiere cualidad estática de lo perdurable, representación material de lo inmutable: “más anciano que el roble y que la arena” (PAN, p. 58), “hedor a viento inmóvil” (EE, p. 13). Vemos el *desmoronamiento* (caída, ceniza, arena) y la *fusión* (aire), “el aire que es de siempre”, (PAN, p. 58):

Te vendrás / a morir / [...] / **cayendo** en la tarima desplomado / [...] / **caído**
en ese suelo / metido ya **hondo** por la paz (SCI, p. 35)

Su sabiduría **se hizo arena** (SVR, p. 91)

659 “Todo lo **antiguo** adquiere un *significado suplementario al objeto*, que acaba por imponérsele como *superior a él*, sentido que refunde estos componentes: lo antiguo es lo auténtico, lo no falsificado, lo verdadero, lo ligado al mundo del que parece brotar; lo antiguo es lo que no miente, luego es la misma verdad.” J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, cit., p. 86.

“Las pinturas rupestres [...] representan animales [...] y raros híbridos de humano y bisonte, que infringen el principio del mimetismo óptico y cuyo significado sólo puede ser simbólico.” R. Gubern: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996, p. 77.

660 Así el cráneo del poeta *vive* la emoción de ser desenterrado (“Percibo / tan a distancia ahora su lamento / de gozo”, 35PS, p. 19), el escenario es sensorial (verano *rojo* y estío *candente*), se mencionan los labios y su ardimiento (“los labios [...] / Como quien besa a un muerto”, EE, p. 13; “el ardimiento de su respirar”, 35PS, p. 19). El enfoque de las jóvenes en su acción trasciende los márgenes del tiempo: “por sobre las mareas y los nardos, / por cima del transcurso y de lo vivo”, EE, p. 13; “y la culpa y delito de arañar / lo siendo, lo es, lo sido” (35PS, p. 20).

661 Lo explicamos en el capítulo 4. Imagen del Régimen Nocturno. “La caída no es más que el tiempo, nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo.” *Ibíd.*, p. 107.

V. La escritura singular

que se diluyen, se desprenden, [...] / **se nefandan de sí** (LFLNLS, p. 65)

El **árbol** es imagen de vida *cuasi-perenne*,⁶⁶² es longevo aunque perecedero y simboliza al hombre y su destino. Árboles que en su verticalidad representan la vida en plenitud,⁶⁶³ y cuyas raíces ahondan en la tierra integrándonos al ciclo natural de la vida. Vemos el carácter enigmático de la tierra (*que se cierra, que esconde*) frente a la apertura del universo:

La historia de **mi amor por los cipreses**. / Desde que vine aquí, han fenecido: / [...] / -un **manzano** [...] / -un **prunus** [...] / -un **abedul** / [...] / -la grande **acacia** hermosa [...] / **Como si todo fuera feneciendo lenta, mudamente, pocamente**, tanto / que sólo este avizor que es uno lo percibe y lo calla, / y se lo esconde para sí. (LFLNLS, p. 74)

Puede que suban **desde las raíces** / voces de muertos aún o extintas, / [...] / son selva viva que / si te dejas te abruma entre sus miembros, / **te anexiona a mantillo** (ECC, p. 24)⁶⁶⁴

La **oscuridad** es un *nefando* interiorizado, repulsión a lo oscuro, ya como temor ancestral, ya como signo antitético respecto a la luz.⁶⁶⁵ Para G. Durand en

662 “El **árbol** representa la vida del cosmos, su densidad, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a **inmortalidad**. Según Elíade, como ese concepto de “vida sin muerte” se traduce ontológicamente por “realidad absoluta”, el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo). El simbolismo derivado de su forma vertical transforma acto seguido ese centro en eje. Tratándose de una **imagen verticalizante**, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a escalera o montaña. El cristianismo y en particular el arte románico le reconocen esta significación esencial de eje entre los mundos. [...] En la iconografía, es el árbol de vida.” J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, cit., p. 89.

663 **Poema 3**: “y soy rabia Oroel y verde helecho / [...] padre anchuroso, poderosos río” (SC, p. 25). Es la exaltación del arquetipo del *padre*, “papel de protector del grupo familiar [que] viene a sublimarse y a racionalizarse [...] en el arquetipo del *monarca paterno y dominador*.” G. Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, p. 129.

664 “Un viejo árbol engulle a los hobbits Pipin y Merry”, imagen que encontramos en J. R. R. Tolkien: *La comunidad del anillo. El señor de los anillos I*. Cap. 6, “El bosque viejo”. Barcelona, Minotauro, p. 172.

665 “La **oscuridad** identificada con la materia, con lo material y germinal, es anterior a la diferenciación de lo concreto. El dualismo luz-tinieblas no aparece como formulación de un simbolismo moral hasta que la oscuridad primordial se ha dividido en luminosidad y sombras. [...] Según Guénon, la luz es el principio de la diferenciación y de la ordenación jerárquica. Las tinieblas –anteriores al *fiat lux*- expresan siempre, en el simbolismo tradicional, el estado de las potencias no desenvueltas que dan lugar al caos.” J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, cit, p. 350.

V. La escritura singular

lo negro está “la esencia pura del fenómeno de angustia, [...] las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo”,⁶⁶⁶ “lo oscuro se desploma sobre el mundo (RDO, p. 103).

A algunos nos inquieta **lo oscuro** o la cercanía de lo oscuro. / [...] / debe de ser **supervive en nos el negror primordial** / de antes del nacimiento de la claridad; / [...] / **va a nuestros herederos: temerán nuestro temor**, / y apretarán en sí **la sospecha de que nunca vuelva a amanecer**. (LFLNLS, pp. 60-61)

Me llueve encima como / desde el origen [...] / Llevamos ya largas **oscuridades** / de lluvias, de **cavernas**. (DyZ, p. 69)

La **infinitud** destaca en la ósmosis con los *paisajes de infancia*.⁶⁶⁷ *Tumba, sol, sur* son símbolos arquetípicos intemporales que se elevan sobre las fronteras de lo visible; **su Sur** afectivo implica el retorno a la madre-tierra.⁶⁶⁸

Mi **tumba** es **sol** que no se pone: / me lleva al **sur** [...] / y me cierra los párpados calientes / hasta que pueda regresar. (PAN, p. 45)

Para morir, **el sur**. / Y dónde, si no en ti, **para morir / mejor que el sur**. [...] / De no ser tú, séame **lecho el sur**, / [...] / como tuareg sacrificado. / [...] / Todo sed allí: el espacio. (PCS, p. 131).⁶⁶⁹

666 G. Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. cit., p. 84.

667 Los **paisajes familiares** son interpretados por Bachelard como ensoñación materialista, de retorno al origen, y por tanto el léxico como la adjetivación del paisaje resultan realistas en la idealización: “en todo caso lo cierto es que la ensoñación del niño es una ensoñación materialista [...] hay horas en que el sueño del poeta creador es tan profundo, tan natural, que sin darnos cuenta recupera las imágenes de su carne infantil.” G. Bachelard: *El aire y los sueños*. México. F.C.E., 1942, p. 18). **Poema 19**: “Hay **lugares investidos de sacralidad**. / [...] / En él toman nombre las gracias de la **eternidad**: / el cierzo, la grama, el nido, el pajar, las avenas.” (EMAT, p. 46).

668 “[...] el isomorfismo *sepulcro-cuna* [...] la tierra se convierte en cuna mágica y bienhechora porque es el lugar del último reposo.” G. Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. cit., p. 225.

669 La sed del **este** o del **sur** se reitera diez años después en “Tenía que ir al sur”, donde se narra la peripecia y muerte del aventurero Alexander Gordon Laing en su afán por llegar al sur del sur. **Poema 2.19**: “Y solo / coronado de sol, / ungido del ocaso, / penetré en Tombuctú. // Le pidió otra llamada / que hiciera su camino / **al sur del sur**. Y fue. / leo que pereció / atravesado el pecho / de una lanzada. Ardieron, / arderían, me digo, / sus papeles, de modo / que su sabiduría / se hizo arena también, / [...] // **Nunca llegó a las costas / de su Sur**.” (SVR, p. 91).

V. La escritura singular

La **luz** predomina en su obra (Castilla, el Mediterráneo, *el sur*), y el color **blanco** (y amarillo) lleva incrustado esa luminosidad de la espiga, de la nieve y de la flor (*corolas de sol, campanada de sol, sol tomillo, luz espliego, luz fósil...*).⁶⁷⁰

Bien pudiera **la nieve ser luz materializada** (LFLNLS, p. 35)

Pico Aguja [...] / **cuajo de luz** en forma de ceniza (SC, p. 28)

En la imponente y solar **horizontalidad** mesetaria el poeta proclama su equilibrio personal. Al exaltar panoramas terreros,⁶⁷¹ las sensaciones son aéreas y elevadas; el viento o el calor no le restan ápice de su mística al paisaje: *voz de viento solar, majestad temprana de la tierra...*, espacio físico que trasciende.⁶⁷²

¿Será el amor ofatearte junto / a tu vuelo mi vuelo? / Nosotros **nos, volando los espacios.** (EE, p. 58)

670 La interpretación del *símbolo* conduce al espíritu. "Identificada [la luz] tradicionalmente con el espíritu. La superioridad de éste, afirma Ely Star, se reconoce inmediatamente por su intensidad luminosa. **La luz** es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su **color blanco** alude precisamente a esa síntesis de totalidad. La luz de un color determinado corresponde al simbolismo de éste, más el sentido de la emanación. Pues la luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación. La iluminación corresponde, en lo situacional a oriente. Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz y, en consecuencia, de fuerza espiritual." J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, cit., p. 350.

También **blanca** es la juventud: "**blanca** pasión de entonces, / hogueras de San Juan de entonces **blancas**", (SC, p. 58). **Poema 11**: "la escarcha **blanca** en el amanecer, / y el aire claro y quieto por la tierra / clara también y quieta: eso, el signo." (PCS, p. 145).

671 "Le beau est toujours bizarre". Ch. Baudelaire: Exposition universelle 1855. *Oeuvres complètes*, ed. M. Al Ruff. Paris, Seuil, p. 362.

672 **32ª Claridad**: "De los andares / y / de las navegaciones, / te acogerías a un **camino blanco** / que va por unas lomas / hasta un páramo grande / todo cubierto de calizas, / seco, / ocre, pardo, amarillo. / [...] / Subes, / y ya los pasos son de nadie. / Suenan / a nadie que camina. / Jadea el pecho con el sol, / jadea. / pero es resuello que es de nadie, / **voz de viento solar.** / **Te acoges tú a este desierto / porque en él oyes alentar el mundo.**" (SCI, pp. 57-58).

"[...] inmaterialidad, ligereza y cuasiubicuidad del aire. [...] ensoñación diairética que relaciona los grandes esquemas ascensionales para desembocar en un espiritualismo que abstrae y separa el espíritu de todas las cualificaciones accidentales." G. Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., p. 168.

V. La escritura singular

También el **sol** es símbolo de conocimiento, con el correlato de la clarividencia poética:⁶⁷³ “esto es el sol y aquí / estamos nos / rotando en torno suyo” (*SCI*, p. 52), “Como el poema es. / Que mientras dura el sol / [...] ejerces tú tu seducción” (*SCI*, p. 61).

cielo incambiable, / firmamento único, / metido en **sol en lo hondo de los ojos** / para que así te salve. (*SC*, p. 29)

Cuando cierro **la duda la ilumino / con un ocre de cuestas** y de panes (*PAN*, p. 90)

Tú [...] / que ahora eres quien se viene, / **sin tiempo, / sin memoria, / a merecer tan sólo el sol**, / tan sólo. (*SCI*, p. 66)

5.2.3.3 El Oriente, el conocimiento

El **conocimiento** está con frecuencia relacionado con el **oriente**. Las primeras civilizaciones aparecen allí. El poeta tiene vivencias asociadas que enumera insistentemente a través de sensaciones (olorosas, sonoras, visuales o táctiles). La imagen *tocón del mundo* es una más de las bondades del oriente,⁶⁷⁴ imagen que no es vertical, es *cuna*, pues ahí donde nace el sol el poema sitúa el nacimiento de la vida:

Si desandar pudiéramos, de mojón a mojón, de tiempo a tiempo / [...] / remontando en la sangre, [...] / cada uno se supiera regado por rocíos nacidos / junto **al tocón del mundo**. (*DLEC*, p. 34).

5.2.3.4 El viento, el mar

Para Bachelard todas las fases del **viento** tienen su psicología y la ambivalencia del viento (dulzura y violencia, pureza y delirio), ha sido

673 J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, cit., p. 346.

674 **Poema 2.10: “Lo más vino de oriente:** / el milagro jovial y remozado de las amanecidas, / **la luz solar**, y los escarabajos hechizados de sol. // Índicos han sido y son los octaedros del diamante, / [...] / Nos **vino la naranja y el zumo** de la naranja. (*narí* en lengua tamil.) / [...] / Alguna vez nos tiñe su color los ocasos estivales / y arden anaranjados los crepúsculos de nuestras latitudes. / Uno llevo inmarchito de la cuenca del Duero. // **De oriente** vino el **crisantemo**, desde el más oriental de los orientes.” (*DLEC*, p. 32).

V. La escritura singular

magníficamente incorporada a obras de grandes autores.⁶⁷⁵ Vemos la imagen del “viento primo germinal” o la “onda abierta” asociada al hálito creador y a la permanencia.⁶⁷⁶

Oír su tenue voz, [...] , la encendida llamada, la **onda abierta** / que desde sus montañas nos encienden, / y nos está llamando (EE, p. 46)

Esporádicamente **el mar** irrumpe bajo la imagen de la animalización: *anónimo animal, animal vencido,...* y de la sonoridad ininterrumpida: “los guijarros en la costa / que la resaca desordena” (EE, p. 53).

Lo llamamos **el mar**. / Pero no tiene nombre. / Ni ha nacido ni nunca / perecerá. / [...] / **Anónimo animal**, / mira las **manos que te tiende** a ti. / ve sus **verdes encías**, / escucha su **palabra sin poniente**. (VAM, p. 47)

La presencia del mar es escasa; más frecuente es el desplazamiento a su correlato favorito, *el paisaje terrestre: ondular, mover, inclinar, descender, levantar, navegar...* son verbos que trasladan a la tierra una imagen cíclica:

Lo que ocurre **es que el campo / se mueve**. / Fuera como / si terminara en esta línea toda / de amarillo feroz, / pero **se inclina**, y / **descendiendo**, / **se mueve** hacia un arroyo / que está allá abajo, **cruza** / y **se levanta** / [...] / Cada loma es el germen de otra loma, / madre el campo de sí, / en gestación de nacimiento siempre. (RDO, p. 112)

5.2.3.5 Los niños. La casa y la familia

La inocencia de la mirada del **niño**,⁶⁷⁷ sus ojos *atisbantes, escudriñantes, acechantes,...* indican el incipiente despertar de la curiosidad:

675 “Al aire, a la altura, a la luz, al viento poderoso o suave, al soplo puro y fuerte se asocian normalmente metáforas poéticas bien elaboradas.” G. Bachelard: *El aire y los sueños*, cit., p. 78.

676 **Poema 2.15**: “Puede que sea **el viento aquél**: / [...] / Le supe **viento primo** germinal. / [...] / **ardió** ladera abajo, se metía / por las **paredes temblorosas** / [...] / Sopla **gimiente desde** / las semillas por nunca germinadas / [...] / El que ha de colmar los aposentos / una **tarde revuelta de después**.” (ECC, p. 83).

677 “**Símbolo del futuro**, en contraposición al anciano que significa el pasado, pero **también** símbolo de la **etapa en que el anciano se transforma y adquiere una nueva simplicidad**, como predicara Nietzsche en *Así habló Zaratrusta*, al tratar de las “tres transformaciones” y su concepción como “centro místico” y “como fuerza juvenil que despierta”. J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, cit., p. 331.

V. La escritura singular

Los **ojos de los niños** miran como las cobras, fijos, insistentes, / [...] **inquisidores** en su asombro porque / no coinciden las cosas con su adivinamiento de las cosas. (*LFLNLS*, p. 44)

Otras imágenes recuerdan la indefensión de la infancia ante la barbarie, niños simbolizados como *ángeles*:

Le pesa el firmamento, le reduce a suelo, **la luz le pisa encima** (*EMAT*, p. 30) [visita a Auschwitz]

Año 524. Y desde / entonces, **esos niños / rondan por las estrellas** en espera / de una final justicia. (*EE*, p. 22) [niños asesinados por sus padres]

La **casa** de Arcadio Pardo es básicamente lumbre y jardín, casa “donde el azar sembró la planta humana [que] no era nada. Y sobre ese fondo de la nada crecen los valores humanos [...] la memoria lejana sólo los recuerda dándoles un valor, una aureola de felicidad.”⁶⁷⁸ Normalmente la intimidad es cálida, blanca y luminosa en el entorno familiar e intelectual; la casa es continente simbólico de sabiduría, y de paz (“con una paz blanquísima / en el fondo” *SCI*, p. 17). La casa es “*cántaro* que tiene dentro decantada / la adolescencia que no reconoces” (*SCI*, p. 17).⁶⁷⁹ En ese marco surge la presencia fugaz del perro del *Libro de Tobías* que completa ese espacio afectivo.⁶⁸⁰ Vemos la imagen antitética de “la casa / de repente derribada” con *la piedra y lo oscuro*, símbolos de muerte:

678 “Debemos estudiar continuamente cómo la dulce materia de la intimidad vuelve a encontrar por la casa, su forma, la forma que tenía cuando encerraba un calor primero.” G. Bachelard: *La poética del espacio*, cit., pp. 95-96. Idea también mencionada en *El aire y los sueños*, cit., p. 84.

679 “[...] sentido simbólico [...] que asimila arca, casa o muro al continente de la sabiduría”. J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, cit., p. 127.

680 **Poema 10**: “Ladró su perro próximo a las tapias., / [...] le subo por mi cuesta / me lo traigo a mi casa de Chaville” (*35PS*, p. 24). Y también en el **poema 14**: “Viene uno por el camino de Ninive como cuando primero, / le sigue el mismo perro de su lejanísimo antaño” (*EMAT*, p. 35).

“**A busca dos tesouros require**, como xa Cunqueiro di, moita pacencia. Este é o segundo sésamo que permite atopar os tesouros. Compre moita pacencia, unha pacencia enorme. Hay que **dialogar co tempo**. Dialogar co el amorosamente, como si o tempo, pese ao seu xénero gramatical, non fora masculino senón femenimo.” J. Rof Carballo: “Consellos para atopar tesouros”. Prólogo a A. Cunqueiro: *Tesouros novos e vellos*, cit., p. 11.

V. La escritura singular

Y cuando el tiempo se queda / **petrificado**, / [...] la casa / de repente
derribada, / mi hijo de repente frío, / enterrado, tú enterrada, / y yo solo en la
tiniebla (SC, p. 40)

La soledad anticipada se expresa mediante el *silencio* y la *oscuridad* “sombra enorme”, y con la antítesis del *fuego* de la vida, “lumbre que cede” o tiempo que declina en los “tejados vencidos”:

Hoy somos cinco o seis **junto a la lumbre**, / [...] / la casa al soplo de la
sombra enorme. / En nuestra soledad junto a **la lumbre** / [...] / Estos que
estamos **dejaremos sitio / junto a la lumbre** a nuestros hijos pronto. // [...] /
Hasta que estos **tejados** se derrumben / **vencidos** ya de ancianidad. (DyZ,
p. 24)

Quiero que sepan que/ que ya se han ido y que / **la lumbre cede** y **la**
quietud acosa. / [...] / Y ya **la noche gime**, se me antoja. (TC, p. 37)

5.2.3.6 El silencio y la escritura

El asentamiento parisino ha propiciado el requisito de *silencio* ambiental para su creación poética.⁶⁸¹ Bachelard y tantos otros elogian a los poetas silenciosos.⁶⁸² Nuestro autor ha llegado desde cierto aislamiento a ese poso noble de senecto, con una poesía fruto de la intropección a lo largo de su vida.⁶⁸³ La nobleza de *lo senecto* se recoge en los *ojos inmóviles*, quietud intrigante

681 “Dice J. Ramón Jiménez en su aforismo 2114: “Qué mal poeta el ruido”, mientras que elogia al silencio que permite enlazar todo con el abrazo luminoso y rico de la poesía: “El silencio lo ajusta todo, es el gran anillo de oro” (aforismo 2557). Maeterlinck había destacado cómo en el necesario silencio se encuentra la riqueza de las piedras preciosas y de las verdades aún dormidas.” Jorge Urrutia: “Juan Ramón Jiménez”. En P. Fröhlicher y otros: *Cien años de poesía*, cit., p. 87.

682 “[...] que hacen callar primero un universo demasiado ruidoso y todos los estrépitos rimbombantes. Oyen, ellos también, lo que escriben en el momento mismo de escribirlo.” G. Bachelard: *El aire y los sueños*, cit., p. 305.

683 “[Esos poetas silenciosos] saborean la armonía de la página literaria en donde el pensamiento habla, y la palabra piensa. [...] ¡Qué dulce es escribir así removiendo todas las profundidades de los pensamientos reflexivos! [...] **Entonces la poesía es verdaderamente el primer fenómeno del silencio**. Deja vivo, bajo las imágenes, el silencio que atiende. Construye el poema sobre el tiempo silencioso, sobre un tiempo al que nada martillea, que nada urge, al que nada ordena, [...] Baudelaire: “¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, y bastante conmovida para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?” *Ibidem*, p. 305.

V. La escritura singular

presente en las esculturas y pinturas antiguas (“y los ojos inmóviles de cobra que ven las más lejanas lejanías”, *DLEC*, p. 78). Inmovilidad reflejada en el autorretrato de quien se siente lúcido y como contraposición a la vaciedad de la gente insustancial:

En ese clan nací. / **Les doy mi amor a los ojos inmóviles.**

La mirada movediza no ve [...] / Miran desde codicia y avidez, / huéspedes de un presente reducido. / Nada se llevan si perecen, sólo / la medida borrosa, la errónea cercanía, **la figura inexacta de las cosas mutantes.** (*DLEC*, p. 53).

Las representaciones de la imaginación material sobre su escritura recurren a la *pedra* o lo *mineral* como símbolos de sustancia poética perdurable:

Coge **la piedra** y súbela. / Por subirla y subirte. / **Por dejar huella** de algún modo. / [...] / La tuya, para siempre. (*VAM*, p. 97)

La verticalidad del árbol impulsa a la *elevación*. Ya vimos cómo el pino de Oroel presenta el arquetipo del *padre*, y la bisemia de su aspiración artística; verticalidad y dominación expresada en muchos de sus versos: “sea vertical la verticalidad / y el horizonte superficie; / Por eso creo escribo”, (*PAN*, p. 8).⁶⁸⁴ Sin ocultar la certeza (con la huella de Quevedo “sin ojos ya seguimos viendo”) de que la obra sobrevivirá a la finitud personal.

Y esas cimas de chopos [...] / te los acoges en lo **vertical**, / [...] Como **nosotros todavía en pie.** (*RDO*, p. 88)

El **pino** de Oroel, **hecho y derecho**, / [...] / yo, pino, que **me erijo** poderoso / [...] / y aquí tendido **reino y rijo**, / montaña, valle, nube, espuma. (*SC*, p. 50)

Sin ojos ya seguimos viendo [...] / Vemos, nos ven. Cada mañana **abrimos / la mirada a otros ojos destruidos.** / [...] / Igual que las manos. (*35PS*, p. 11)

684 El árbol es símbolo del microcosmos vertical del hombre. “En la naturaleza, sólo el árbol [...] es vertical con el hombre.” Cita de Claudel en G. Bachelard: *El aire y los sueños*, cit., p. 255.

V. La escritura singular

Su *escritura* ha sido constante impulso de querer captar el espíritu del mundo y sus accidentes. Del silencio ambiental arcadiano ha nacido una poesía rítmica y creativa que contiene gran vitalidad poética:

El silencio es una creación del intelecto. / [...] / Morir debe ser acto de sonoridad aguda o apagada, // * **Tiene el silencio voz**, frote, sueño sonoro. / Ni se halla en los sarcófagos que la ansiedad profana. / **Es imagen, adjetivo, conjugación impersonal, / puntuación huida de sus frases,** / improbable reducto inocupado, nube inmóvil, / quietud, latencia de quietud. / **Entrar en posesión de lo no ruido**, eso ha de ser lo Otro. (EMAT, p. 48)

Finaliza aquí esta interpretación que exigirá mayor extensión crítica en futuros estudios. Insistimos en que nuestra parcelación de los recursos e imágenes no debería distorsionar el valor de su poesía como un conjunto armónico, en el que el artista es exigente creador en la forma y sabio en sus intuiciones poéticas al conseguir esa instantaneidad insasible que es la poesía.

Forma exterior y forma interior conforman una unidad, una síntesis cohesionada por la acumulación e intensidad de recursos que hemos percibido. Tanto en los de dicción como en los pensamiento, la retórica arcadiana muestra variedad y un constante impulso por conseguir acotar y transmitir con brillo su mensaje para así trasladar la emoción, el misterio, la memoria y la belleza del mundo en una escritura poética, en verdad, singular.

CONCLUSIONES

6 CONCLUSIONES Y EPÍLOGO

6.1 Conclusiones

En este tramo final nos gustaría sintetizar algunos aspectos de interés en nuestro estudio. Nos detenemos en la génesis de este trabajo académico, en la raíz del pensamiento de la poesía de Arcadio Pardo, en la calidad de su escritura y finalmente en el carácter sintético y global de esta tesis doctoral.

1) Hemos abordado el primer estudio global de la obra de Arcadio Pardo. Dada la escasa bibliografía previa sobre su obra poética, ha sido fundamental poder contar con la generosidad del poeta a la hora de acceder a su epistolario. La posibilidad de ampliar datos con él ha favorecido nuestra interpretación pues convenía contrastar impresiones y certezas de tan amplio recorrido; nuestro poeta ha leído el texto, ha matizado imprecisiones y ha sido benevolente autorizando la inclusión de extractos de su epistolario en los anexos. Las claves que nos ha apuntado han sido útiles para nuestra mejor comprensión. Así hemos podido corroborar cómo la literatura para él ha sido un ámbito de crecimiento personal y de afianzamiento en su identidad lingüística y artística.

2) Arcadio Pardo es un poeta de altura porque su imaginación se manifiesta a través de una expresión intensamente creativa y sugerente, crea una cosmogonía y revela un mundo más allá de lo posible; para nosotros su *obra* tiene entidad y hondura digna de tal nombre. La lectura nos conduce a la raíz de su pensamiento, y éste nos lleva a un bello sentir humano como seres en el cosmos.

La importancia de la temporalidad en todos sus poemarios es apelativa y aún más, el planteamiento espacio-temporal que los sostiene. El poeta consigue trasladar la linealidad del tiempo personal a un ámbito que es inasible, y allí, en el *Tiempo único* que es la poesía, los lectores encuentran tanto la cultura como el resurgir de una inspiración sorprendente: sus temas nos llevarán desde la circunstancia personal que exalta la lengua española y el espacio castellano hasta la extensión cultural y mental de una vida forjada en dos países: ese carácter *par* de sus vivencias se traslada como argumento a su poesía, y en consecuencia, los temas adquieren una amplitud cosmopolita y universal que no

VI. Conclusiones y Epílogo

es artificial. Atisbamos el sentimiento de quien ensalza el luminoso paisaje y la cultura de lo español bajo el signo de la nostalgia, pero, sobre todo, admiramos el desplazamiento positivo de su escritura hacia la esencia y el misterio; es un giro desde *la emoción del mundo en la mirada a la penetración en los espacios*. Así, su poética adquirirá una nueva perspectiva, pues a la evocación lírica se añaden aspectos histórico-metafísicos de mayor calado. La ensoñación nos hará viajar por una amplia geografía del mundo haciéndola propia. Unida ésta a la traslación temporal, la lectura irradia visiones y narraciones de múltiples referencias, fragmentariedad recogida bajo el signo del panteísmo y del *ardimiento*. Esa extremada tensión del espíritu es punto de partida de su escritura, y se refleja en unos fenómenos lingüísticos muy particulares que hacen especialmente original su decir poético.

3) Se ha procurado comprender el proceso de su *escritura vital* hacia un ritmo de pensamiento natural que deja aflorar cadenciosamente la armonía del ritmo interior del poeta. Esa evolución de su estilo se justifica plenamente con el proceso renovador que nuestro autor se exige a partir de la década de los setenta y con su constante reflexión metapoética desde entonces. Este aspecto es sustancial: al abordar la metapoésía desde un enfoque *intelectual* tratará de buscar una *escritura personal* que refleje de la mejor manera posible la comprensión, la explicación de su mundo interior. Las distintas calas expresivas (abandono de formas clásicas, inédito estilo nominal, balbuceo, reducción del poema, síntesis en las claridades, amplitud en lo narrante y la glosa, el mundo de lo neutro, la recuperación y creación de léxico, la morfosintaxis rupturista, la descripción exquisita, la verbalización variada, el versolibrismo...), en definitiva, toda esa experimentación conducirá a un dilatado y variado discurso poético en el tiempo.

Queremos destacar cómo la densidad de su imaginario se articula en la potencia de la lengua española. Así hemos entendido nuestra enumeración de recursos formales: bajo la dicción de todos los aspectos fónicos, léxicos y morfosintácticos subyace una penetrante imaginación. El poeta parte de la realidad, de la justificación testimonial (de contenido vivencial, literario, histórico) para avanzar hacia la abstracción y la sublimación. Ésta es una sensación frecuente, los referentes proliferan en el espacio y tiempo, y la recurrencia amplifica las sensaciones hasta el cierre del poema con gradaciones, versos aislados o frases visionadas que multiplican las asociaciones del pensamiento.

VI. Conclusiones y Epílogo

Algunos recursos son *estilemas* como la esticomitia juvenil, la *tmesis* y el balbuceo, la intensificación extrema con la acumulación de sinónimos, la denominación poética, la enumeración y especialmente, la mezcla anómala de estos efectos. Todo incrementa la elevación del discurso hacia la sorpresa. Tal variedad surge del efecto ondulatorio del ritmo de pensamiento, con la versificación de imágenes acumuladas o yuxtapuestas a modo de recurrencias en cadena. El isocolon es el estilema más fiel, paralelismo de tipo sinonímico, antitético o emblemático. La sintaxis sintética (elipsis o estilo nominal) forja una densidad semántica que encierra por momentos la tensión expresiva. Otras veces ésta llegará por las peculiaridades léxicas. La profundización del poeta en el lenguaje es un rasgo de modernidad que acomete desde la exploración. Se hace necesaria una lectura reposada, intelectual, que fije en nuestra mente la novedad léxico-sintáctica y semántica. Esa fe en la palabra es *dicción* que nombra y crea la realidad poética, y es también *impulso interno*, sustancia de su imaginario (tiempo, padre, madre, familia, historia, poesía, país, lengua matriz, mundo *bipar*, cosmos, ajenidad, allendidad,...). Todo ello se revela desde una *paradójica naturalidad* que marca rítmicamente la observación del mundo en el verso y que encandila al lector.

4) Ante la ausencia de cualquier estudio extenso previo, se imponía una presentación del autor y de toda su obra. Hemos descrito su biografía y el entorno cultural, destacando su labor juvenil como cofundador de la revista *Halcón* en Valladolid, y cómo su vida en Francia marcó el destino *original* de su obra al margen de los coetáneos de su generación. Aun así ha contado con la estima de profesores universitarios y de poetas en ambos países; esas amistades literarias han impulsado la edición de sus libros, artículos de Crítica Literaria y recientes entrevistas.

Entendemos que la incorporación de textos de su epistolario será de gran utilidad para futuros trabajos. Hemos podido leer comentarios de fundado conocimiento, palabras emocionadas e intuiciones sorprendentes que atestiguan el aprecio que la obra de Arcadio Pardo ha suscitado en sus lectores. En ocasiones, nuestra lectura crítica coincidía con sus autorizadas opiniones de poetas: son muchos los halagos escritos que ha recibido de forma discreta en su residencia parisina. Creemos que todos esos comentarios han alimentado su convicción de crear para ser “palabra en el tiempo” más allá del prestigio puntual.

VI. Conclusiones y Epílogo

Su trabajo en la Universidad francesa, la lectura de sus poemas en la Universidad de La Sorbona en 1999 y el homenaje de la Universidad de Nanterre al matrimonio Pardo en 2008 acercaron su obra a hispanistas en el país vecino. Y su elección como miembro de la Academia Castellano-Leonesa de Poesía en 1998 fue un discreto y formal reconocimiento a su itinerario poético.

Si somos lengua y memoria, Arcadio Pardo ha tenido la fortuna de cultivar ambas desde una penetrante inteligencia, anunciada tempranamente y mantenida en siete décadas. No es fácil sostener un rumbo firme e intenso en tan dilatado periodo. Nosotros valoramos todo el recorrido como un armónico conjunto en el que destacan algunos poemarios por su carácter innovador, por su raigambre expresiva, por su luminosa imaginación, por su profundidad histórica y metafísica. La poesía de Arcadio Pardo consigue la cristalización de su cosmogonía en el Tiempo único, con una *escritura singular*, variada, original, atrevida, profunda y bella.

Nuestro objetivo académico ha sido ofrecer una primera y sintética aproximación al conjunto de su obra. Queremos pensar que nuestro afecto a su poesía no ha mermado ni el respeto ni el rigor debido en un trabajo de esta naturaleza.

Abrimos ahora una página en blanco, convencidos de que la obra poética de Arcadio Pardo merece y espera nuevos lectores y más detalladas interpretaciones a la luz de nuevos hallazgos.

EPÍLOGO

6.2 Epílogo: El artista y el pensador

Desde la etapa expresionista de su juventud hasta la proyección de su complejo imaginario histórico-metafísico, el escritor ha sido un vitalista, inteligente observador del mundo en todo tiempo. En sus temas e inquietudes, como artista ha logrado mantener fidelidad a ritmos que han dotado a sus poemas de una expresión musical, auténtica, vibrante y honda. Para el poeta su tarea no era banal, convencido como estaba de escribir sin ataduras, constante en su ejercicio de la propia dignidad.

No debemos engañarnos: su discreción no era casual, ésta le ha permitido avanzar libre y serenamente, gracias a una fértil inspiración y a la energía de su sabia investigación en el instinto poético. Su trayectoria confirma que el poeta ha sabido sembrar y obtener cosecha abundante: en innovación lingüística, en imágenes, en símbolos, en evocaciones.

La vida le ha brindado *ese camino largo, rico en experiencias, en conocimiento*. Y el poeta nos lo ha ofrecido armónicamente en ese haz multicolor y metafórico de verdadero artista.

Arcadio Pardo no ha cedido su tiempo a la vaciedad, y ahora llegan los mejores halagos. Aun así, el aprecio de los críticos y poetas fue constante y a todos ellos les debemos la recuperación de su nombre en el marco literario de final de siglo XX. Arcadio Pardo tiene la habilidad del artista y la mente lúcida del pensador que, ya sea en paisaje, en naturaleza, en querencia histórica, o en filosofía, no cederá en su empeño por abarcar la belleza.

BIBLIOGRAFÍA

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

7 BIBLIOGRAFÍA

7.1 Bibliografía de Arcadio Pardo

7.1.1 Libros de poesía

1946. *Un tiempo se clausura*. Valladolid, Col. Halcón, nº 5.
1955. *El cauce de la noche*. Valladolid, Sever -Cuesta.
1957. *Rebeldía*. Valladolid, Sever-Cuesta.
1961. *Soberanía carnal*. Santander, Col. La Isla de los Ratones.
1975. *Tentaciones de júbilo y jadeo*. Palencia, Colección Rocamador.
1977. *En cuanto a desconciertos y zozobras*. Valladolid, Col. Roca Caliza.
1980. *Vienes aquí a morir*. Madrid, Col. Adonáis.
1983. *Suma de claridades*. Premio José Luis Núñez 1982. Sevilla, Col. Aldebarán.
1990. *Plantos de lo abolido y lo naciente*. Valladolid, Sever-Cuesta.
1991. *Poesía diversa*. Col. Autores Contemporáneos 3, Diputación Provincial de Valladolid. Este volumen contiene:
- Prólogo: "Reflexión desde la belleza" por Isabel Paraíso.
 - Reedición de *Soberanía carnal* (1961)
 - Relación del desorden y del orden* (poemas 1983-86)
 - Poemas del centro y de la superficie* (poemas 1986-88)
1995. *35 Poemas seguidos*. Valladolid, Col. Cortalaire 14, Fundación Jorge Guillén.
1996. *Efímera efeméride*. Madrid, Col. Endymión nº 221.
1999. *Silva de varia realidad (Archivo de rescates)*. Granada, Diputación Provincial de Granada, Col. Genil de Literatura.
2001. *Travesía de los confines*. Valladolid, Col. Tansonville nº 2.
2005. *Efectos de la contigüidad de las cosas*. Madrid-Palma de Mallorca, Ed. Calima.
2007. *El mundo acaba en Tineghir*. Madrid, Col. Adonáis.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

2010. *De la lenta eclosión del crisantemo*. Madrid-Palma de Mallorca, Ed. Calima.

2013. *Lo fando, lo nefando, lo senecto*. Madrid-Palma de Mallorca, Ed. Calima.

7.1.2 Poemas en revistas literarias

Revista *Proel*, Santander.

“Alba marina”. *Cuaderno de poesía*, nº 5-6. Agosto-Septiembre 1944.

“El silencio”. *Cuaderno de poesía*, nº 7-8. Octubre-Noviembre 1944.

“Soledad” y “Sombras”. *Cuaderno de poesía*, nº 9. Diciembre 1944.

“En la desembocadura de un río”. *Cuaderno de poesía*, nº 13. Abril 1945.

“Tierra viva”. *Cuaderno de poesía*, nº 18. Septiembre 1945.

Revista *Espadaña*, León.

“La roca”. *Espadaña*, revista nº 11, 1945.

“La muerte presentida”. *Espadaña*, revista nº 16, 1945.

“Amor, vida, muerte”. *Espadaña*, revista nº 33, 1947.

“Llegada, río humano”. *Espadaña*, revista nº 47, 1949.

Revista *Verbo*, Alicante.

“Canción de navidad”. *Verbo*, Diciembre 1946.

“Soneto nupcial en otoño”. *Verbo*, Julio-Agosto 1947.

Revista *Halcón*, Valladolid.

“Primeros sonetos de amor”. *Halcón*, revista nº 1, Septiembre 1945.

“Epístola a Luis López Anglada”. *Halcón*, revista nº 2, Octubre, 1945.

“Ella era” y “Poema en la sombra”. *Halcón*, revista nº 3, Noviembre 1945.

“Canto a la vida”. *Halcón*, revista nº 4, Diciembre 1945.

“Canto a mi tierra de Vasconia”. *Halcón*, revista nº 5, Enero 1946.

“Elegía a la noche”. *Halcón*, revista nº 6, Febrero 1946.

“Alegría” y “Apunte para otoño”. *Halcón*, revista nº 7, Marzo 1946.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

“Antepasados míos”. *Halcón*, revista nº 8, Abril 1946.

“Ribera”. *Halcón*, revista nº 9, Mayo 1946.

“Carne de tierra”. *Halcón*, revista nº 10, Junio 1946.

“A Narciso Alonso-Cortés”. *Halcón*, revista nº 11, Julio 1946.

“Secreto”. *Halcón*, revista nº 12, Agosto 1946.

“Tierra sedienta”, “Páramo” y “Primavera”. *Halcón*, revista nº 13, 1949.

Avance de Poesía, Valladolid.

“Caín”. *Avance de poesía*, Supl. *Santa Cruz*, nº 1. Valladolid, 1948.

“La luz, la muerte”. *Avance de poesía*, Supl. *Santa Cruz*, nº 2. Valladolid, 1948.

“Poema”. *Avance de poesía*, Supl. *Santa Cruz*, nº 3. Valladolid, 1949.

“Poema a mi hermana”. *Avance de poesía* Supl. *Santa Cruz*, nº 4. Valladolid, 1949.

“Tierra sedienta”. *Avance de poesía* Supl. *Santa Cruz*, nº 5. Valladolid, 1950.

“La angustia adolescente” y “Pasión desconocida”. *Santa Cruz*, nº 3. Valladolid, 1946.

“Meditación”. *Santa Cruz*, nº 4. Valladolid, 1947.

“Encuentros con Dulcinea”. *Santa Cruz*, nº 5. Valladolid, 1947.

“Eternidad”. *Santa Cruz*, nº 6. Valladolid, 1947.

“Llegada” y “Soneto”. *Santa Cruz*, nº 8. Valladolid, 1949.

“Cárcel” y “A un retrato mío actual”. *Santa Cruz*, nº 9. Valladolid, 1949.

“Ausencia” y “Trinidad”, *Santa Cruz*, nº 13. Valladolid, 1953.

“Peregrino”, *Santa Cruz*, nº 16. Valladolid, curso 1955-56.

“A Arrabal de Portillo por el páramo”, *Santa Cruz*, nº 17. Valladolid, curso 1956-57.

Poesía Española, Madrid.

“Quise morder” y “Paréntesis”. *Poesía española*, nº 4. Madrid. Abril 1952.

“Nosotros”, “Los lobos”, “Ausencias”, “A veces me pregunto” y “Fruta prohibida”. *Poesía española*. Madrid, Agosto 1953.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

“Iré esta noche solo”. *Poesía española*, nº33. Madrid, Septiembre 1954.

“Buscando cualquier cosa”, “Caminando”, “Hombre anterior” y “No pudo ser de otra manera”. *Poesía española*, nº 52. Madrid, Abril 1956.

“Calladamente” y “Encuentro”. *Poesía española*, nº 57. Madrid, Septiembre 1956.

“Otoño”. *Poesía española* nº 63, Madrid, Octubre 1957.

Revista *Garcilaso*, Madrid.

“Al fondo del lago” y “A la luna”. *Garcilaso*, nº 21. Madrid, Enero 1945.

“Soneto” y “Fuego”. *Garcilaso*, nº 27. Madrid, Julio 1945.

“Noche”. *Garcilaso*, nº 30, Madrid, Octubre 1945.

“Vengo del mar”. *Garcilaso*, nº 35-36. Madrid, Marzo-Abril 1946.

Revista *Rocamador*, Palencia.

“Prisa, prisa”. *Rocamador*, nº 7. Palencia, Verano 1956.

“Cerros delante” y “Cansancio”, *Rocamador*, nº 8. Palencia, Otoño 1956.

“Ventana”. *Rocamador*, nº 9. Palencia, Invierno 1956.

“Desierto”. *Rocamador*, nº 10. Palencia, Primavera 1957.

“La tormenta”. *Rocamador*, nº 14. Palencia, Invierno 1959.

“La una de la mañana”. *Rocamador* nº 29. Palencia, Primavera 1963.

Varias Revistas

“Plaza del Ocho” en F. Carrascal Antón: *Estampas vallisoletanas*. Valladolid, 1949.

“En la primera angustia”. *Mensaje*. Santa Cruz de Tenerife, Enero 1946.

“Sonetos”. *Gánigo* nº 24. Santa Cruz de Tenerife, 1955.

“Veo mi sombra”. *Cántico* nº 13. Córdoba, 1977.

“No siempre decir puedo”. *Bahía* nº 36, Algeciras, Octubre 1977.

“Me resuciten pero”, “Pueblo natal”, “Sube la piedra” y “Sierra a lo lejos”. *Kantil*. San Sebastián, Mayo 1980.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

“Permanencia”, “La puerta” y “Fábula de dos muertos”. *Ache*, nº 4. Valladolid, 1981.

“Victoria”. *Manxa* nº 19. Ciudad Real, Julio 1982.

“Claridades 1, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 20, 28, 31, 32, 34”. *Llanuras*, nº 4. Valladolid, Diciembre 1984.

“Pájaro atropellado”. *Árbol de fuego*, nº 105. Caracas, Diciembre 1976.

“No siempre decir puedo”, “Solo hablo para ti”, “Certeza de que nos miras”, “Crueldad tuya”, “Este rincón” y “También las horas de la noche”. *Nivel*, nº 197. México D.F., Mayo 1979.

“Poema 1ª Claridad”, de *Suma de Claridades*. Versión española e italiana. Traducción de Antonio Servello, en *Ghibli*, nº 6. Pisa, Ottobre-Diciembre 1987.

“Presentación y ocho poemas”. *Revista Atlántica*, nº 25. Cádiz, Año 2002, pp. 62-72.

“Dos poemas de *De la lenta eclosión del crisantemo*”. *Campo de Agramante*, Nº 10. Jerez de la Frontera, Otoño-Invierno 2008.

También en *Milenrama*, Palencia, 2008.

“Elogio del secreto”. Versión española y francesa. *Sigila*, 22 *Sécret des origines*. Paris, 2003, pp. 198-2001.

7.1.3 Ensayo y Crítica de literatura

“*Aldebarán*”. Santa Cruz nº 10. Valladolid, Mayo 1948.

“*Cancionero español de Navidad*”. Santa Cruz nº 11. Valladolid, Mayo 1951.

Traducción al español de M. Chevallier: *La escritura poética de Miguel Hernández*. Madrid, Siglo XXI, 1977.

Madeleine y Arcadio Pardo: *Précis de Métrique Espagnole*. Paris, Nathan, 1992.

“Las poéticas de los otros”. *Cauces. Revue d'études hispaniques*. Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2000, pp. 105-112.

“Sobre la métrica en la obra poética de Julio Herrera y Reissig” [En colaboración con Madeleine Pardo]. Madrid/París, ALLCA XX, Colección Archivos nº 32, 1998.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

También en *Poesía completa y prosas*: edición crítica. Ángeles Estévez (coord.) Editorial Universidad de Costa Rica, 1998, ISBN 84-89666-31-8, 9788489666313, 1379, pp. 1083-1165.

“Sobre algunas formas recurrentes en la poesía de Manuel Alonso Alcalde”, (1990).

“Los años de Fernando González en Valladolid. La inmersión castellana en su poesía”. *Estudios canarios. Anuario del Instituto de estudios canarios*. LLI, La Laguna, 2008, pp. 643-656.

“Tierra” Un poema de Manuel Alonso Alcalde”. *Argaya 27*. Valladolid, Diputación de Valladolid, Diciembre 2003, pp. 9-13.

“Recuerdos de Manolo (Alonso Alcalde) y de Luis (López Anglada)”. *Diario de Valladolid*, 20.01.2007.

“El endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas”, “Variations autour de la poésie, Hommage à Bernard Sesé”. Publications du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université de Paris X-Nanterre, Nanterre, 2001, Vol. 2, pp. 87-108.

“Verso aislado, verso solo, verso poema”. *Rhythmica*. Año II, 2. Sevilla, 2004, pp. 201-33.

“El caso del endecasílabo agudo”. *Rhythmica*. Año III-IV, 3-4. Sevilla, 2006, pp. 209-25.

“El caso del endecasílabo esdrújulo”. *Rhythmica*. Año V-VI, 5-6. Sevilla, 2008, pp.175-211.

“Variantes de la rima. La rima ampliada. La rima compleja. La rima en síntesis. La rima encabalgada”. *Rhythmica*. Año VIII N° 8, Sevilla, 2010, pp. 143-169.

“El endecasílabo con acentos en 4ª y 5ª sílabas”. *Rhythmica*. Año X n° 10. Sevilla, 2010, pp. 143-169.

“Aprendiendo a querer. La poesía de Carmelo Guillén Acosta”. Málaga, Patrimonio literario andaluz (III), 2009, pp. 271-293.

“Poesía de lo arcano”. Traducción y notas en *Bernard Sesé, Antología poética*. Madrid, Adonáis, 2006.

“Prólogo” al libro *Los versos inútiles de Álvaro Fierro*. Girona, Editorial Quadrivium, 2009, pp. 9-12.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

“Préface” al libro de Bernard Sesé, *Ivre de l’horizon*. Paris, Editions Convivium Lusophone, 2013.

7.1.4 Ensayo sobre arte y cultura

“Denominación y anonimato en unos libros de difuntos”, 1988.

La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX, Universidad de Valladolid, Biblioteca de Castilla y León arte nº 1, 1989.

“Introduction à la connaissance de l’Espagne. De la révolution de 1868 à nos jours. Choix de textes”, 1989.

“Les relations extérieures de l’Espagne avec le Portugal, l’Angleterre et la France. Choix de Textes”, 1989.

“Del Diccionario Histórico de Ceán Bermúdez al Dictionnaire des Peintres espagnols de Frédéric Quilliet”, 1995.

7.1.5 Antologías que le incluyen

GONZÁLEZ RUANO, César: *Antología de poetas españoles contemporáneos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1946.

LÓPEZ ANGLADA, Luis: *Panorama poético español: historia y antología (1939-1964)*. Madrid, Editora Nacional, 1965, p. 162.

Antología: *Quince poetas vallisoletanos*, con introducción de Tomás Santos Corchero. Valladolid, 1972, pp. 409-440.

PARAÍSO, Isabel: *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*. Valladolid, Ateneo de Valladolid. 1990, pp. 126-133.

AYUSO, César A.: *El ala en la meseta*. Palencia, Ed. Cálamo, 2002.

7.1.6 Lecturas públicas de su poesía

XIII Mañana de la Biblioteca: lectura por el autor de poemas de *El cauce de la noche*, Valladolid, 30.VII.1955.

Presentación del libro *Suma de claridades* por un grupo de recitadores. Valladolid, Noviembre, 1983.

GARABITO GREGORIO, Godofredo: *Las mil y una mañanas de la Biblioteca* (Discurso del Académico electo... con motivo de su recepción pública, que tuvo lugar en el salón de actos de la Real Corporación el día 25.VI.1962).

7.2 Bibliografía sobre su obra

ALARCOS LLORACH, Emilio: "Arcadio Pardo. *El cauce de la noche*". *Pliego Crítico*, supl. de *Archivum*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1955, pp.35-36.

ALONSO ALCALDE, Manuel: "Ante un libro de versos: *Suma de claridades*". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 19.06.84.

ALONSO ALCALDE, Manuel: "Arcadio Pardo o la densidad poética". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 24.11.57.

ALONSO ALCALDE, Manuel: "El poeta perdido y hallado en Francia. Un extraordinario libro de Arcadio Pardo". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 13.01.57.

ALONSO ALCALDE, Manuel: "La revista *Halcón* y algunas cosas más", *El Norte de Castilla*. Valladolid, 01.04.84.

Anónimo: "Arcadio Pardo. *Rebeldía*. Poemas". *Ketama*, nº 9, suplemento literario de *Tamuda*. Tetuán, Junio 1957.

ARAMBURUCÓPULOS, Fernando: "Arcadio Pardo, un genial mentiroso". Bilbao, *Hierro*, 02.12.80.

ARANGUREN, Jorge: "Poesía /Arcadio Pardo: *Tentaciones de júbilo y jadeo*", *Kurpil*, nº 6. San Sebastián, Noviembre 1975, pp. 35-38.

AYUSO, César A.: "Asombro y maravilla", *El Norte de Castilla*. Valladolid, 18.09.2010.

AYUSO, César A.: "Lo uno y lo diverso". *El Norte de Castilla*. Suplemento *La sombra del ciprés*. Valladolid, 12.04.2014.

CASADO, Miguel: "Música salvaje". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 20.06.13.

CHEVALLIER, Marie: "La poesía de Arcadio Pardo". *Ache*, nº 4. Valladolid, 1981, pp. 27-29.

CHEVALLIER, Marie: "Hommage à Arcadio Pardo" en *Crisol*, nº2. Publication du Centre de Recherches Ibériques de l'Université Paris X-Nanterre. Nanterre, Mars 1984, pp. 1-4.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

CHEVALLIER, Marie: "Aspects de la poésie de Arcadio Pardo ou la traversée des temps" en *Hommage à Brigitte Journeau. Cahiers du CICC*, nº 5. Paris, Université de Cergy-Pontoise, 1997, pp. 42-55.

CHEVALLIER, Marie: "Un regard sur Arcadio Pardo. *Plantos de lo abolido y lo naciente.*" en *Paroles et Cultures. Hommage à Jean Bélorgey*. Paris, Université de Cergy-Pontoise, 1999, pp. 169-178.

CRÉMER, Victoriano: "*Vienes aquí a morir*, por Arcadio Pardo". *La Hora Leonesa*. León, 16.11.80.

DE ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: "Arcadio Pardo. *El cauce de la noche*. Poemas", *Revista de Literatura*, tomo III, nº 16. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1955, pp. 375-76.

DE ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: "Arcadio Pardo. *Rebeldía* .Poemas", *Revista de Literatura*, tomo XI, nº 4. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1955.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo: "Un vallisoletano en Francia". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 12.02.81.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo: "La revista y colección *Halcón* de poesía", *Castilla* nº 6-7. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1983, pp. 39-50.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo: "La *Suma de claridades* de Arcadio Pardo", en *Castilla*, nº 8, Universidad de Valladolid, 1984, pp. 111-117.

DE LUIS, Leopoldo: "Arcadio Pardo. Pesadumbre y serenidad". *Ya*. Madrid, 14.08.81.

DURO DEL HOYO, Andrés: "*En cuanto a desconciertos y zozobras*". *La Verdad*. Albacete, 06.07.80.

ESTÉBANEZ, Eusebio: "*Rebeldía*. Arcadio Pardo" en *Más Allá*, nº 103, revista de la J. Josefina. Valladolid, Agosto-Septiembre 1957, p. 21.

FERNÁNDEZ NIETO, José M^a: "*Rebeldía*, Arcadio Pardo", *Rocamador*, Revista de poesía nº 12. Palencia, II Época, Otoño 1957, p. 26.

FERNÁNDEZ NIETO, José M^a: "*Soberanía carnal*", *Rocamador*, Revista de poesía nº 24-25. Palencia, II Época, Primavera 1962.

FRAILE, Eduardo: "Arcadio Pardo", *El Norte de Castilla*, 19.12.2005.

GARCÍA GUINEA, Miguel A.: "*Un tiempo se clausura*", *Más Allá*, nº 38, revista de la J. Josefina. Valladolid, Época III, Febrero 1947, p.14.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- GÓMEZ YEBRA, Antonio A.: "Poesía contra tiempo", *Sur*. Málaga, 22.02.97.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A.: "Arcadio Pardo. Remozador del lenguaje". (Reseña sobre *Silva de varia realidad*) en *Diario Sur*. Málaga, 30.10.99.
- GONZÁLEZ, Fernando: "Arcadio Pardo, rey del desconsuelo". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 10.11.55.
- GUTIÉRREZ ALBELÓ, Emeterio: "*El cauce de la noche*. Poemas. Arcadio Pardo". *Gánigo*, Poesía y Arte nº 24. Tenerife, Círculo de Bellas Artes, 1955.
- MANRIQUE DE LARA, José G.: "*Rebeldía* de Arcadio Pardo", *Poesía Española*, nº 66, 2ª Época. Madrid, Enero 1958.
- MARTÍN ABRIL, Francisco Javier: "Atardecer de Otoño entre mis libros". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 06.10.83.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra, 2001.
- MATÍA AMOR, María Eugenia: "La innovación lingüística en un poeta castellano: Arcadio Pardo", *Castilla*, nº 12, Universidad de Valladolid, 1987.
- MATÍA AMOR, María Eugenia: "Arcadio Pardo. Una voz castellana en Francia", *Literatura contemporánea de Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, pp. 217-223.
- MIRANDA, Gloria S.: "Arcadio Pardo, el gran poeta de *Efímera efeméride*". *La Prensa*. Las Palmas, 25. 07.98.
- MONJE, C: "Entrevista a Arcadio Pardo". *Diario de Valladolid*. Valladolid, 19.12.2005.
- NIÑO, Victoria M.: "Arcadio Pardo, poeta". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 08.08.2004.
- PAGEARD, Robert: "A travers l'oeuvre d'Arcadio Pardo", en *Crisol*, nº 18. Publication du Centre de Recherches Ibériques et LatinoAméricaines de l'Université Paris X-Nanterre. Nanterre, Janvier 1994, pp. 58-72.
- PAGEARD, Robert: "Pliegos de la Academia Santa Catalina nº 21". El Puerto de Santa María, 1996.
- PALACIOS, Amador: "La poesía española durante el franquismo". *El Alambique*, nº 10. Guadalajara, Noviembre 2014, pp. 29-30.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

PARAÍSO, Isabel: "Arcadio Pardo" en *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*. Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1990, pp. 126-133.

PARAÍSO, Isabel: "Reflexión desde la belleza", Introducción al libro *Poesía diversa. Tres libros de poemas*. Valladolid, 1991, pp. 7-13.

PARAÍSO, Isabel: "El blancor de las nieves transhumantes. La poesía de Arcadio Pardo" en *Reveladoras elecciones. Estudios de métrica y literatura*. Sevilla, *Rhythmica*, Anejo II, Sevilla, 2007, pp. 73-96. (Este estudio está incluido en Thomas Gómez et Marie Claude Chaput (eds.) *Mélanges en hommage à Madeleine et Arcadio Pardo*. Nanterre, Universidad Paris X-Nanterre, Publications du C.R.I.I.A., 2008, pp. 15-29).

PARAÍSO, Isabel: "Arcadio Pardo, poeta". *Gaceta cultural*, nº 51. Valladolid, Ateneo de Valladolid, Tercer trimestre, Julio 2009, pp. 18-24.

PIEDRA, Antonio: "Arcadio Pardo, una poesía de paz blanquísima". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 08.12.90.

PRAGA, Jorge: "Arcadio Pardo". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 20.10.2005.

SALTOR, Octavi: "*Tentaciones de júbilo y jadeo*, de Arcadio Pardo". *Poesía Hispánica*, 2ª Época. Madrid, Febrero 1976, pp.13-14.

SANZ Y RUIZ DE LA PEÑA, Nicomedes: "Poetas vallisoletanos. Arcadio Pardo, nota biográfica". *Libertad*. Valladolid, 08.10.57.

TORÉS GARCÍA, Alberto: "*Efímera efeméride*, Una permanente reflexión poética". *Papel Literario, Diario Málaga-Costa del Sol*. Málaga, 09.03.97.

VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia de la Literatura Española*, tomo III, 3ª ed. (Reseña sobre *Un tiempo se clausura*). Barcelona, Gustavo Gili, 1950, p. 777.

VALDÉS DUARTE, Luis Enrique: "El esplendor de lo neutro". *ABC Suplemento Arte y Letras*. Madrid, 22.02.2014.

VILLA PASTUR, Jesús: "*Rebeldía*, de Arcadio Pardo. Una excelente colección de poemas". *La voz de Asturias*, Oviedo, 23.06.58.

Publicado en medios electrónicos:

ACEVEDO, Pablo: "La renovada juventud de lo senecto. Arcadio Pardo". Enlace recogido el 15.02.2015.

<http://poetapabloacevedo.blogspot.com.es/2015/02/la-renovada-juventudde-lo-senecto-por.html?view=classic>

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

EDITORIAL LCK15: "Entrevista: Desmontando a Arcadio Pardo I", 10.08.2012.
Enlace recogido 14.12.2013.

<http://www.lck15.com/2013/05/desmontando-a-arcadio-pardo-primera-parte/>

EDITORIAL LCK15: "Entrevista: Desmontando a Arcadio Pardo II", 08.08.2013.
Enlace recogido 14.12.2013.

<http://www.lck15.com/2013/09/desmontando-a-arcadio-pardo-segunda-parte/>

GARCÍA GONZÁLEZ, Eusebio: "Arcadio Pardo Rodríguez" en el Blog *De lo que nos ama y nos destruye*. 01.01.2005.

http://intuicionespoeticas.blogspot.com.es/2005/01/arcadio-pardo-rodriguez_110458920761287893.html

GARRIDO PALACIOS, Manuel: Blog. Enlace recogido el 21.08.2014.

<http://www.manuelgarridopalacios.blogspot.com.es/>

TORÉS GARCÍA, Alberto: "Lo fando, lo nefando, lo senecto". *Sur* nº 3. Málaga, Octubre 2014. Enlace recogido 02.12.2014.

<http://www.sur-revista-de-literatura.com/Index3.html>

7.3 Bibliografía general

ALAMEDA, Sol: "José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo". *El País Semanal*. 561, 10-I- 1988.

ALARCOS LLORACH, Emilio: *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca, Anaya, 1966.

ALARCOS LLORACH, Emilio: *Blas de Otero*. Oviedo, Nobel, 1997.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: "Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria". En *Estudios de lingüística textual. Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Universidad de Murcia, 1998.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás y GARCÍA BERRIO, Antonio: "La lingüística del texto" en *Introducción a la Lingüística*. Madrid, Alhambra, 1982, p. 223.

ALBORG, J. L: *Historia de la Literatura Española*. Madrid, Gredos, 1979, pp. 308-311.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- ALEIXANDRE, Vicente: "Algunos caracteres de la nueva poesía española". *Obras completas II*. Madrid, Aguilar, 1978.
- ALCINA, M^a Antonia: "Las expresiones referenciales. Estudio semántico del sintagma nominal". Tesis doctoral. Valencia, Universidad de Valencia, 1999. (ISBN 84-370-4316-6).
- ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos: *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1970.
- ALONSO, Dámaso: "Poesía arraigada y poesía desarraigada". En *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 3^a ed., 1978.
- ALONSO ALCALDE, Manuel: "Ante un libro de versos: *Suma de claridades*." *El Norte de Castilla*, 19.06.1984.
- ALONSO, Amado: *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1969.
- ALONSO MARCOS, Antonio: *Glosario de la terminología gramatical*. Madrid, Magisterio Español, 1986.
- ALVAR, Manuel y POTTIER, Bernard: *Morfología histórica del español*. Madrid, Gredos, 1983.
- ALVAR, Manuel: *Manual de dialectología hispánica: El Español de América*. Barcelona, Ariel, 1996.
- ARANGUREN, José Luis: *Memorias y esperanzas españolas*. Madrid, Taurus, 1969.
- ARANGUREN, Jorge: "Poesía / Arcadio Pardo: *Tentaciones de júbilo y jadeo*". *Kurpil* n^o 6. San Sebastián, Noviembre 1975, pp. 35-38.
- ARETA MARIGÓ, Gema: *Poesía hispanoamericana: ritmo, métrica, ruptura*. Madrid, Verbum, 1999.
- AYUSO, César A.: *El realismo mágico. Un estilo poético en los años 50*. Valencia, El Toro de Barro, 1995.
- AYUSO, César A.: *Gabino Alejandro Carriedo, la poesía comprometida. La revista "Poesía de España"*. Palencia, Instit. Tello Téllez de Meneses. 1993.
- AYUSO, José Paulino: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*. Madrid, Playor, 1987.
- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Argentina, F.C.E., 2000.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- BACHELARD, Gaston: *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México, F.C.E., 1948.
- BACHELARD, Gaston: *El aire y los sueños*. México, F.C.E., 1958.
- BACHELARD, Gaston: *La llama de una vela*. Barcelona, Laia-Monteávila, 1989.
- BALMASEDA MAESTU, Enrique: "La poesía española de posguerra a través de sus Antologías". *Cuadernos de investigación filológica*, T. XIV. Universidad de la Rioja, 1988, pp. 41-55.
- BARRENECHEA, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, Paidós, 1967.
- BATLÓ, José: *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona, Barral, 1968.
- BĚLIC, Oldrich: *En busca del verso español*. Acta Universitatis Carolinae LV. Praga, Univerzita Karlova, 1975.
- BELLO, Andrés: *Gramática de la lengua castellana*. Madrid, Edaf, 1984.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín: *Literatura de posguerra: la poesía*. Madrid, Cincel, 1981.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen: "Literatura/Ciencia. Creación/Conocimiento". *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- BORGES, Jorge Luis: *Nueva antología personal*. Barcelona, Bruguera, 1982.
- BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta: *Gramática descriptiva de la lengua española*. RAE. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- BOUSOÑO, Carlos: *Poesía postcontemporánea*. Madrid, Júcar, 1985.
- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1952.
- CANO, José Luis: *Antología de la nueva poesía española*. Madrid, Gredos, 1968.
- CANO, José Luis: "Las generaciones de posguerra", *Poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- CANO, José Luis, ed.: *Lírica Española de hoy*. Madrid, Cátedra, 1983.
- CARNERO, Guillermo: *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1979)*. Madrid, Hiperión, 2^a ed. 1983. Introducción de Carlos Bousoño.
- CASTELLET, José M^a: *Nueve novísimos españoles*. Barcelona, Barral, 1970.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- CASTELLET, José M^a: *Veinte años de poesía española (1939-59)*. Barcelona, Seix-Barral, 1960.
- CAVAFIS, Constantin: *Poesías completas*. Madrid, Hiperión, 1976.
- CHEVALLIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain: *Dictionnaire des Symboles: Mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Ed. Robert Laffont, 1982.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 1997.
- COLINAS, Antonio: "Obra poética 1 y 2 J. A. Valente". *El Cultural*. Madrid, 02.05.99.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL J. ANTONIO: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 tomos. Madrid, Gredos, 1989.
- DEBICKI, Andrew P.: *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. University Press of Kentucky, 1994.
- DEBICKI, Andrew P.: "Texto y lector" en *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid, Júcar, 1987.
- DE CAMPOS SETIÉN, José M^a: *Manuel Alonso Alcalde: poeta, narrador y dramaturgo*. Valladolid, Institución cultural Simancas, 1983.
- DE CRUZ, Sabina y OTROS: *Blas de Otero. Poesía escogida*. Barcelona, Vicens-Vives, colección "Clásicos Hispánicos", 1995.
- DE LUIS, Leopoldo: *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Barcelona, Alfaguara, 1969.
- DE OTERO, Blas: *Ángel fieramente humano*, Madrid, Ínsula, 1950.
- DE VILLENA, Luis Antonio: *Postnovísimos*. Madrid, Visor, 1986.
- DE VILLENA, Luis Antonio: "Estilos en la Generación del 80". *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*. Actas del XIV Congreso de Literatura española contemporánea, Málaga, Universidad de Málaga, 2000.
- DEL RÍO, Ángel: *Historia de la literatura española II*. Nueva York, Holt, Reinhart & Winston, 1967.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Memoria de una generación destruida*. Barcelona, Aymá, 1966.
- DIEZ BORQUE, José María: *Historia de la Literatura española*, IV. Madrid, Taurus, 1980.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- DOMINGO CALLE, Francisca: *El constituyente imaginario en la obra poética de Gabino-Alejandro Carriedo*. Tesis Doctoral, U.C.M., Madrid, 2000.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid, Paraninfo, 1985.
- DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981.
- DURO DEL HOYO, Andrés: Reseña en *La Verdad*. Albacete, 06.07.1980.
- ESCALADA BUITRÓN, M^a Teresa: "La poesía de Manuel Alonso Alcalde". Memoria de Licenciatura, Universidad de Valladolid, 1985.
- ESCALADA BUITRÓN, M^a Teresa: "Poética y escritura en Manuel Alonso Alcalde". Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2001.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1999.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Ricardo: *Prácticas de Gramática española para hablantes de portugués*. Nivel: intermedio-avanzado. Madrid, Arco libros, 1999.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago: *Primera generación poética de Posguerra*. Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi, 1992.
- FROHLICHER, Peter y VV.AA.: *Cien años de poesía*. Colección Perspectivas hispánicas. Berna, Ed. P. Lang, 2001.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra, 1989.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *La poética: tradición y modernidad*. Madrid, Síntesis, serie Lingüística nº 15, 1988.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *La poesía española de 1935 a 1975*. Madrid, Cátedra, D.L. 1987.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *La poesía española de la postguerra. Teorías e historias de sus movimientos*. Madrid, Prensa Española, 1973.
- GARCÍA HORTELANO, Juan, ed.: *La promoción poética de los 50*. Madrid, Espasa, 2000.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis: *La promoción poética de los 50*. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 2000.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- GARCÍA MARTÍN, José Luis: *La segunda generación* poética de posguerra. Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación, 1986.
- GARCÍA TEJERA, M^a Carmen: *La teoría literaria de Pedro Salinas*. Cádiz, Seminario Teoría Literaria, 1988.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: “50 años de “Lingüística y Poética”. *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid, Síntesis, 2000.
- GIL DE BIEDMA, Jaime: “Prefacio a *Compañeros de viaje*”. *Las personas del verbo*. Palencia. Cálamo, 2009.
- GILI GAYA, Samuel: *Estudios sobre el ritmo*. Ed. de I. Paraíso. Madrid, Istmo, 1993.
- GILI GAYA, Samuel: *El ritmo en la poesía contemporánea*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1956.
- GILI GAYA, Samuel: *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Bibliograf S. A., 1969.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis: *La mirada elegíaca: el espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*. Valencia, Pre-textos, 2002.
- GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio y OLIVÁN, Lorenzo: *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomos I y II. Fundación Marcelino Botín-Universidad de Cantabria, 2002.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Rosario: “Sinonimia y teoría semántica en diccionarios de sinónimos de los siglos XVIII y XIX”. *Revista Española de Lingüística*, 24, 1. 1994.
- GONZÁLEZ YEBRA, Antonio A.: *Sur*, 30.10.99.
- GREIMAS, Algirdas J.: “Pour une théorie du discours poétique”. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1972.
- GUILLÉN ACOSTA, Carmelo: *Poesía española 1935-2000*. Barcelona, Ed. Casals, 2003.
- GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo: *La obra poética de Carlos Pinto Grote. Ensayo de interpretación*. Arrecife, Litoral Elguinaguaria, 1999.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- HERNÁNDEZ, Miguel: *Antología poética* (ed. de Agustín Sánchez Vidal). Barcelona, Vicens-Vives, 1993.
- HERNÁNDEZ, Miguel: *Poesías*. Madrid, Taurus, 1980.
- HERNÁNDEZ, César: *Gramática funcional del español*. Madrid, Gredos, 1996.
- HERNÁNDEZ, César: *Sintaxis española*. Valladolid, 1979.
- HÖLDERLIN, Friedrich: "Andenken". *Poemas* (traducción de J. M^a Valverde). Barcelona, Icaria, 1991.
- "Socrates y Albiciades". *Poesía completa* (traducción de Federico Gorbea). Barcelona, Ediciones 29, 1992.
- JANDOVÀ, Jarmila: "Reseña a Oldřich Bělic". *Thesaurus Tomo XXXIV*, núms. 1, 2 y 3. Madrid, Centro virtual Cervantes, 1979.
- JIMÉNEZ, José O.: *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea 1960-1970*. Madrid, Rialp, 1998.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Estética y ética estética*. Ed. F. Garfias. Madrid, Aguilar, 1962.
- JUNG, Carl Gustav: *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2^a ed. 1990.
- KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Biblioteca Hispánica Románica. Madrid, Gredos, 1981.
- KEMPSON, Ruth M.: *Teoría semántica*. Barcelona, Teide, 1982.
- KRISTEVA, Julia: *Semiótica 1*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- LAPESA, Rafael: "Historia de la lengua española". Madrid, Gredos, 1981.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 1977.
- LEVIN, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra, 1974.
- LLEDÓ, Emilio: "La voz detrás de las palabras". *Babelia, El País*. 03.08.02.
- LLEDÓ, Emilio: "El lenguaje de la identidad". Conferencia inaugural IX Congreso "Periodismo y Literatura" en la Fundación Caballero Bonald. Jerez de la Frontera, 17.10.2007.
- LONGINO: *Sobre lo sublime* y DEMETRIO. *Sobre el estilo*, ed. de J. García López. Madrid, Gredos, 1979.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- LÓPEZ CASTRO, Armando: "El arte musical de J. Hierro". *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 30. Universidad de la Rioja, 2005, pp. 281-310. ISSN 0210-0061
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Métrica Española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1969.
- LÓPEZ-PASARÍN BASABE, Alfredo: "La poesía de la Generación del 50". *Cuadernos Canela*, vol. XVIII, Madrid, marzo de 2007.
- MANTERO, Manuel: *Poetas españoles de posguerra*. Madrid, Espasa Universidad, 1986.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 2013.
- MARICHAL, Juan: *Tres voces de Pedro Salinas*. Madrid, Taller de ediciones J. B., 1979.
- MARTÍN ABRIL, Francisco Javier: "Atardecer de otoño entre mis libros". *El Norte de Castilla*, 06.10.1983.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *La intertextualidad*. Madrid, Cátedra, 2001.
- MAURON, Charles: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, Ed. José Corti, 1963.
- MAYORAL, José Antonio: "Creatividad léxica y lengua poética". *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*. Madrid, Cátedra, 1983.
- MILLÁN, Fernando y GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús: *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Barcelona, Edicions 62, 2003.
- MIRÓ, Emilio: *La poesía desde 1936, Hª de la literatura española (ss. XIX-XX)*, (coordinada por José Mª Díez Borque). Madrid, Guadarrama, 1975.
- MONJE, C: "Entrevista a Arcadio Pardo". *Diario de Valladolid*. 19.12.2005.
- MORTARA GARAVELLI, Bice: *Manual de retórica*. Madrid, 1988.
- MUKAŘOVSKY, Jan: *La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue. Actes du I^{er}ème Congrès de Linguistes 1936*. Copenhague, 1938.
- MUKAŘOVSKY, Jan: "Lenguaje estándar y lenguaje poético". *Escritos de Estética y semiótica del Arte*. Barcelona, Gili-Gaya, 1977.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- NIÑO, Victoria M.: "Arcadio Pardo, poeta". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 08.08.2004.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael: *La poesía*. Madrid, Síntesis, 1992.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: "Apuntes sobre versificación moderna" en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*. Madrid, Castalia, 1966, pp. 507-515.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 5ª edición. Madrid-Barcelona, Guadarrama, 1974.
- PALOMO, Mª del Pilar: *La poesía en el siglo XX*. Madrid, Taurus, 1988.
- PARAÍSO, Isabel: *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona, Planeta, 1976.
- PARAÍSO, Isabel: *Técnicas de análisis literario*. Valladolid, Colegio de Licenciados y Doctores, 1978.
- PARAÍSO, Isabel: *El análisis léxico-estilístico 1*. UNED, 1985, pp. 196-215.
- PARAÍSO, Isabel: *El verso libre hispánico*. Madrid, Gredos, 1985.
- PARAÍSO, Isabel: *El comentario de textos poéticos*". Madrid. Júcar, 1988.
- PARAÍSO, Isabel: *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*. Valladolid, Ateneo, 1990.
- PARAÍSO, Isabel: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid, Cátedra, 1994.
- PARAÍSO, Isabel: *Literatura y Psicología*. Madrid, Síntesis, 1995.
- PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid, Arco, 2000.
- PARAÍSO, Isabel: "Las voces de Psique". Murcia, Universidad de Murcia. 2001.
- PARAÍSO, Isabel: "Eduardo Benot: una métrica enteramente nueva". *Rhythmica*, VII, Sevilla, 2007, pp. 98-116.
- PARAÍSO, Isabel: "Variantes de la rima". *Rhythmica*, VIII. Sevilla, 2010, p. 157.
- PARAÍSO, Isabel: *Giovan Giorgio Trissino: La Poética*. Edición y traducción de Isabel Paraíso. Madrid, Arco / Libros, 2014.
- PARDÓ, Arcadio: "Sobre algunas formas recurrentes en la poesía de Manuel Alonso Alcalde". *Crisol* nº 12. *Publication du Centre de Recherches Ibériques et Latino-américaines*. Université Paris X-Nanterre, Novembre, 1990, pp. 96-104.
- PAULINO AYUSO, José Cipriano: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*. Madrid, Playor, 1987.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- PAZ, Octavio: *El arco y la lira*. México. F.C.E., 1956.
- PEDRAZA, Felipe y RODRÍGUEZ, Milagros: *Manual de literatura española* nº 12. Zaragoza, Cénlit, 2005.
- PENAS IBÁÑEZ M^a Ángeles: “Los intensivos léxicos y morfológicos: su importancia lingüística y estilística”. Cuadernos de Investigación Filológica 19-20. Universidad de La Rioja, 1993-94.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco: *La generación de 1936. Antología poética*. Madrid, Taurus, 1979.
- PÉREZ, Alberto C.: *Realidad y suprarrealidad en los cuentos de Borges*. Miami, 1971.
- PÉREZ RIOJA, J. Antonio: *Gramática de la lengua española*. Madrid, Tecnos, 1968.
- PICON, Gaetan: *Panorama de la nouvelle littérature française*. Paris, Gallimard, 1976.
- PLATÓN: *La República*, (ed. Rosa M^a Mariño, Salvador Mas y Fernando García). Madrid, Akal, 2008.
- PRAGA, Jorge: “Arcadio Pardo, Poeta. *El Norte de Castilla*, Valladolid, 08.08.2004.
- PROVENCIO, Pedro: *Poéticas españolas contemporáneas. La Generación del 50*. Madrid, Hiperión, 1988.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L.: *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca, Colegio de España, 1995.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L.: “Poesía española contemporánea”. CVC. Enlace <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/pec/ptercernivel0d91.html?nomportal=pec&conten=historia&pagina=historia1.jsp&tit3=El+resurgir+po%E9tico+tras+la+Guerra+Civil>
- PUELLES ROMERO, Luis: “La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard”. *Contrastes*, nº 3. Málaga, 1998.
- PUJANTE, David: *Belleza mojada: la escritura poética de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento, 2004.
- PUJANTE, David: *Manual de retórica*. Madrid, Castalia, 2003.
- PUJANTE, David ed.: *Encuentro de generaciones. Mirando hacia el 50*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2011.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

PUJANTE, David: "Hölderlin, genio herido por el rayo de la locura", *Revista electrónica de Estudios Filológicos* nº 27, 2014. Enlace:

<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/1153>

PUJANTE, David: "Algunas apreciaciones a «Huir del invierno» de Luis Antonio de Villena. *E.L.U.A.* 3, 1985-86, pp. 325-331.

PUJANTE, David: "Sobre *Columnae* de Jaime Siles". Valladolid, 2014. Publicado en academia.edu. Enlace:

http://www.academia.edu/9430126/SOBRE_COLUMNAE_DE_JAIME_SILES._UNA_APROXIMACION_DESDE_LA_POETICA_DEL_IMAGINARIO

PUJANTE, David: "Claves culturales y poéticas al soneto 1. XXI de los *Sonetos a Orfeo*". *Anthropos* nº 241, pp. 235-255.

PUJANTE, David: "La cultura anglosajona en la obra intermediaria de Borges". *Revista FSA*. Santo Agostinho, Faculdade de Santo Agostinho, 26.03.2015, pp. 175-187.

QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Madrid, Alcalá, 1975.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Madrid, Espasa Libros, 2010.

RIBES, Francisco: *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander, Hermanos Bedia, ed., 1952.

RIBES, Francisco: *Poesía última. Selección*. Madrid, Taurus, 1963.

RIFFATERRE, Michael: "La función estilística". *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix-Barral, 1976. Trad. De P. Gimferrer y J. Cabanes.

RILKE, Rainer Maria: *Elegías de Duino*. Traducción y prólogo de J. M^a Valverde. Barcelona, Lumen, 1994.

ROF CARBALLO, Juan: "Consellos para atopar tesouros". Prólogo a CUNQUEIRO, Álvaro. *Tesouros novos e vellos*. Vigo, Galaxia, 1980.

ROMOJARO, Rosa: *Lo escrito y lo leído*. Madrid, Anthropos, 2004.

RODRÍGUEZ, Claudio: *Alianza y Condena*. Palencia, Clásicos de Castilla y León, 2009.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- RUBIO, Fanny: *Las revistas poéticas españolas (1939-75)*. Madrid, Turner, 1976.
- RUBIO, Fanny Y FALCÓ, José Luis: *Poesía española contemporánea. Historia y Antología (1939-1980)*. Madrid, Alhambra, 1981.
- SABATIER, Robert: *La poésie du vingtième siècle*. Paris, Albin Michel, 1982.
- SAIGNEUX, J: *Les Danses Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*. Paris, Les Belles Lettres, 1972.
- SALDAÑA, Alfredo: *Modernidad y posmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia, Episteme, 1997.
- SALDAÑA, Alfredo: "Escenarios de la imaginación en la poesía española postmoderna". *Studium, Revista de Humanidades* nº 4, 1997, pp. 315-328.
- SALINAS, Pedro: *La voz a ti debida*. Madrid, Castalia, Clásicos nº 2, 1982.
- SALINAS, Pedro: *Ensayos completos I, II, III*. Madrid, Taurus, 1983.
- SALVADOR, Gregorio: "Sí hay sinónimos". *Semántica y lexicología del español*. Madrid, Paraninfo, 1984.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo: *La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993.
- SANTONJA, Gonzalo: "Arcadio Pardo". *Diario de Burgos*, 04.12.2005.
- SCHLEGEL, Friedrich: *Ideas*, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. J. Arnaldo. Madrid, Tecnos, 1987.
- SECUNDINO, Petra: *Poesía del siglo XX en Lengua española. Selección y estudio*. Paris, Consejería de Educación, 2009.
- SERRANO, Sebastià: "Código genético / código poético. Algunas reflexiones sobre el lenguaje poético." *Serta Philologica in honorem Fernando Lázaro Carreter*. Madrid, Cátedra, 1983.
- SIEBENMANN, Gustav: *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Gredos, 1973.
- SILES, Jaime: "Poética". *Poetas españoles contemporáneos*. Barcelona, El Bardo, Lumen, 1974.
- SILES, Jaime: "Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición". *Hispanorama*, nº 48. Nürnberg, 1988.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

- SILES, Jaime: "Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización" en VV. AA. *La poesía en el mundo hispánico. Los últimos años*. Madrid, Visor, 1994.
- SILES, Jaime: *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Abada, 2006.
- SILES, Jaime: "El yo es un producto del lenguaje". *Poética y Poesía. Jaime Siles*. Madrid, Fundación Juan March, 2007.
- SPANG, K.: *Ritmo y versificación. Teoría y Práctica del análisis métrico y rítmico*. Murcia, Universidad de Murcia, 1983.
- SOBEJANO, Gonzalo: *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Gredos, 1956. (Biblioteca Románica Hispánica, II: Estudios y Ensayos 28); 2ª ed. revis, 1970.
- STAROBINSKI, Jean: *L'oeil vivant II*, "Le progrès de l'interprète". Paris, Gallimard, 1961.
- STAROBINSKI, Jean: *Les noces*. Paris, Gallimard, 1974.
- TORRE, Emilio: *José Hierro, poeta de testimonio*. Madrid, Porrúa, 1983.
- TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- TORRE, Esteban y VÁZQUEZ, Manuel Ángel: *Fundamentos de poética española*. Sevilla, Alfar, 1986.
- TRIONE, Aldo: *Ensoñación e imaginario*. Madrid, Tecnos, 1989.
- TSPAETAIEVA, Marina: *El poeta y el tiempo*. Barcelona, Anagrama, 1990.
- TUSÓN, Vicente: *La poesía española de nuestro tiempo*. Madrid, Anaya, 1990.
- UTRERA TORREMOCHA, M^a Victoria: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla, Padilla, 2001.
- UTRERA TORREMOCHA, M^a Victoria: *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- VALENTE, J. Ángel: *Material memoria*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979.
- VALENTE, J. Ángel: "Conocimiento y comunicación". *Las palabras de la tribu*. Barcelona, Tusquets, 1994.
- VALENTE, J. Ángel: "Entrevista". *El Cultural. ABC*. 11.12.1999.

VII. Bibliografía del autor y Bibliografía general

VALENTE, J. Ángel: *Punto cero (Poesía 1953-1979)*. Barcelona, Seix-Barral, 1980.

VIVANCO, L. Felipe: *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957.

VV. AA.: *El último tercio de siglo (1968-1968)*: Madrid, Visor, 1999.

VV. AA.: *Reflexiones sobre mi poesía*. Ed. J. Benito de Lucas. Madrid, Eneida, 2003.

WELLEK, René y WARREN, Austin: *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1979.

WELLEK, René: *Historia de la crítica moderna*, vol. II: El Romanticismo. Madrid, Gredos, 1962.

ZAMORA VICENTE, Alonso: "Dialectología española. Madrid, Gredos, 1979.

ANEXOS

ANEXO I. METROS Y ESTROFAS

OBRAS	UTSC	ECN	Reb.	SC	TJJ	DYZ	VAM	SCI	RDO	PCS	PAN	35PS	EE	SVR	TC	ECC	EMAT	DLEC	LFLNLS
POEMAS (formas tradicionales)																			
Romance	3			1															
Romance en cuartetos				1															
Sonetos	9	21	17																
Tercetos encadenados	5																		
Tercetos heterométricos libres											2		1						
Campo de la SILVA																			
Silva libre					7	2													
Silva libre impar	3			2	11	45	20	2	9							5			
Silva libre impar arromanzada				1	1														
Silva libre de base impar				5	2	7	31	36	31	1						40			
Silva libre de base impar arromanzada	2			1															
Silva libre par arromanzada				1															
Composiciones basadas en MEDIDAS VERSALES concretas																			
Campo del endecasílabo																			
Heptasílabos sueltos														5					
Endecasílabos sueltos	1			2	6	2													
Endecasílabos arromanzados				1															
Campo del alejandrino																			
Alejandrinos sueltos	2																		
Alejandrinos	1	8																	

arromanzados																			
Aleandrinos y heptasílabos sueltos	1																		
Composiciones basadas en ESTROFAS concretas																			
Cuartetas en heptasílabos asonantadas				1															
Serventesios			2	2															
Serventesios en alejandrinos		6																	
Serventesios arromanzados			3																
Serventesios asonantados			1																
Serventesios en endecasílabos y alejandrinos			2																
Cuartetos-lira libres				1				10		16	27	5							
Cuartetos-lira libres de base impar								9											
Verso estrófico cambiante								12		24	8	22				1			
Poema arcadiano (4 cuartetos + un verso aislado en alejandrinos)															58				
Campo del VERSO LIBRE																			
Verso libre métrico	2																		
Verso fluctuante libre (de base heptasílaba)													37						
Versículo																	28	35	48

ANEXO II. El artículo *LO* NEUTRO

ADJETIVOS	ARTÍCULO NEUTRO	PRONOMBRES	SUSTANTIVOS	ADVERBIOS
Lo fando Lo fondo	lo lo	Lo tú Lo nos Lo sú	Lo amor, Lo espacio, lo fin lo camino, Lo pared, Lo claridades	Lo sí Lo no Lo todavía Lo fuera Lo no más
INFINITIVOS	PARTICIOS	PART. DE PRESENTE	GERUNDIOS	SINTAGMAS NOMINALES
lo pre-estar	Lo emanado Lo venido	Lo rodeante Lo estante	Lo siendo	Lo mis muertos Lo tu sabiduría lo la tierra Lo paisaje poblado Lo puramente Lo

ANEXO III. EXTRACTOS del EPISTOLARIO PERSONAL DE ARCADIO PARDO

Rebeldía (1957)

Manuel Alonso Alcalde: "Arcadio o la densidad poética". *El Norte de Castilla*. 24.11.57).

"Una poesía que en ningún momento se desmiente a sí misma, enmarcada siempre en las características que la definen: sobriedad expresiva, densidad, transcendencia. [...] Y lo que aún es mejor, versos auténticos [...] que nacen con la fuerza expresiva de la obra de arte ya depurada, por haber sido trabajada lentamente, a conciencia, martillazo a martillazo, como una hermosa estatua."

Soberanía Carnal (1961)

-Vicente Cano, tarjeta al autor, 05.09.91. "*Poesía diversa*, valioso volumen cargado de poesía rica y admirable, nacida de un creador de poderosa imaginación y de modernas y limpias hechuras."

-Bernard Sesé, carta al autor, 17.09.91. "Merci très vivement, cher Ami, pour ce superbe livre. Poésie à la fois diverse et profondément une, unique para la voix secrète, venu d'on ne sait quel pays de l'ailleurs où les voix parlent une autre langue inconnue et pourtant si intime ou si familière. J'admire depuis longtemps cette voix à la fois si simple et si bouleversante qui se fait entendre dans tous vos poèmes."

-Rafael Morales, carta al autor, 21.09.91. "Veo en los libros inéditos mayor preocupación por el lenguaje poético en cuanto al aspecto gramatical, en busca también de una mayor expresividad. [...] ¡Y que gran entrañamiento siempre con la tierra –España sore todo– y con la vida! Te felicito."

-Carlos Edmundo de Ory, carta al autor, 07.10.91. "He querido saberme-sabiéndote en tu propio apasionamiento irrequieto buscando centros y planos. Vuelvo a encontrarme con tu tradición, tus bases y tus singularidades lingüísticas, habla anormal. Ello me causa placer, y sonrío. [...] Nada de barroquismo doloroso, únicamente la tensión, el ardimiento cristalizado, la emotividad envasada en ritmo modélico, en belleza escrita. [...] Además, la locura además. La del lenguaje. [...] Tu corazón en forma de voz delirante de sabiduría y reflexiones. Voz ensimismada de ti quien hablas, que habla de lo tú, de los *túes* y *yoes* conyugales y divorciados, terrígenos y metafísicos. Una fenomenología del entendimiento."

-François Delprat, carta al autor, 13.10.91. "Je viens de passer une soirée de lecture avec un vif plaisir. Poésie érotique et poésie érudite ont souvent coexisté, la seconde médiatisant la première et favorisant la récurrence des significations."

-Javier Lentini: carta al autor, 21.02.1992. "Me he quedado perplejo al hojear tu precioso libro. [...] TU libro es soberbio, inusual, será –CON TODA CERTEZA: incomprendido, ocultado, callado ignorado por todos cuantos no vean meras referencias geográfico-autonómicas. [...] Es un libro que quiero leer más veces."

-Carmelo Guillén Acosta, 04.02.2005. “Me encanta cómo escribes. Algunas composiciones son tremendas, como la del ingrato amigo, [...] otros textos son auténticos gozos. Textos sobre nuestra querida España, textos evocadores, textos escrutadores; todos, de gran intensidad.”

***Tentaciones de júbilo y jadeo* (1975)**

-Juan Ruiz Peña, tarjeta al autor, 06.01.76. “Estás en plena madurez, y eres un maestro. [...] Veo tu espíritu muy sereno y remansado, entrañado en tus hijos, en el amor y en el paisaje nostálgico de tu España.”

-Jacobo Meléndez, carta al autor, 12.01.76. “El mayor acierto del libro me parece la expresión deslizada, balbuciente, huyendo de todas las tentaciones de rotundidad y con un léxico muy rico y cuidado. Estas “tentaciones” resultan vencidas por la serenidad: en la limpieza del verso, en la hondura de la palabra, en la densidad del concepto.”

-Rafael Núñez Rosáenz, carta al autor, 26.01.76. “Su libro, de rigurosa unidad tonal, nos gana desde el primer momento. Tiene calidad, música interior, humano lirismo, nostalgia y un amor [...] que le harán vigente.”

-Carmen Conde, tarjeta al autor, 29.01.76. “Tu libro es muy hermoso, profundamente humano a lo Antonio Machado y a la poesía entrañable, limpia y clara de siempre. Tu historia personal dentro de tus poemas me conmueve: porque te recuerdo tan joven, tan vulnerable en tus sentimientos, tan lleno de ansia de justicia y de paz y de sol y de Dios...!”

-Enrique Otero, carta al autor, 01.02.76. “*Tentaciones*...me parece magnífico como todo lo tuyo; cargas la mano en el paisaje, un paisaje con hijos muy íntimo [...] y con versos troquelados tan tuyos.”

-Octavio Saltor Soler, tarjeta y reseña en *Poesía Hispánica* nº 278, Madrid, febrero 1976, pp. 13-14. “El monólogo lírico está “hanté” por la soledad, como suele ocurrir en los buenos poetas (desde Lope a Machado). [...] intimismo melódicamente expansivo, cristalizado en aciertos de lenguaje, de dicción y de metáforas. [...] en esta alternancia de “júbilo y jadeo” no hay contradicción, aunque sí, estéticamente contraste. Es más; en el equilibrio espiritual del poeta, ambas reacciones se compensan, [...] resultan vencidas por la serenidad: en la limpidez del verso, en la hondura de la palabra, en la densidad del concepto.”

-Arturo Benet, carta al autor, 15.03.76. “Bien pronto me ganó el ritmo de sus endecasílabos, la magia de su extraña sintaxis, sus metáforas, siempre fragantes y nuevas, la sobria parvedad de su puntuación y ese hallazgo tan suyo de conectar y realzar las palabras prescindiendo de preposiciones y conjunciones poco significantes.”

-Ángel Guinda, carta al autor, 08.04.76. “El enfrentarme ahora con tu obra ha supuesto la maravillosa –por poco frecuente– revelación en el poeta que eres y mereces ser considerado. Y además [...] ese inefable estar en poeta: dueño de una técnica fluidísima, enriquecida por anáforas. [...] El libro todo es hondísimo y de una hermosura endiablada.”

-Luis Molina Santaolalla, carta, 08.07.76, y reseña mecanografiada enviada a Jean Aristaguieta para *Árbol de fuego*. “Maravilloso libro de un encendido lirismo

transcendente en que se produce una como natural simbiosis de la nostalgia y el ambiente en tono que, al fin, se funde en una cosmogonía universal creada en la vena poética del autor, el palpar los amores lejanos de su tierra al tiempo que los lugares de su exilio. Un exilio de emigrante en busca de horizontes, que al cabo, como poeta que es, los halla y los da en la Poesía.”

***En cuanto a desconciertos y zozobras* (1977)**

-José María López-Vázquez, Galerada de la reseña para *Poesía Hispánica*, que no se publicó por restricciones económicas, enviada como carta al autor, 09.01.77). “El poeta, aunque afinado desde hace tiempo en Francia, es un auténtico vate castellano de la mejor escuela. Excelente dicción, sobriedad, pero [...] que entraña una admirable belleza como el campo de la meseta castellana. No hay [...] concesiones al preciosismo, no existen palabras inútiles. Hay meditación, serena melancolía y diálogo permanente con el Creador.”

-Alberto Álvarez Ruz, carta al autor sin fecha. “Poesía que rezuma claridad, llena de visión y proyección, transporta.”

-Antonio Buero Vallejo, carta al autor, 12. 09.77. “Muchas gracias, querido amigo, por ese libro denso y fulgurante [...] Desconciertos bien concertados, zozobras apaciguadas por ese padre descomunal cuyo pecho recorres hoja tras hoja y que, según dijo otro poeta, “siempre está callado”. Bien quisiera yo llamarlo así, pero está tan silencioso...”

-Leopoldo de Luis: carta al autor. 04.10.77. “Leer tus poemas nos trae sosiego, nos torna reflexivos, nos infunde paz. Es una poesía buena, hondamente humana, entrañable. Emerge desde un vivir interior que se expresa con sobriedad. Si volviese a editar mi antología de poesía religiosa creo que no podría prescindir de ti, porque tu religiosidad es una comunión con la naturaleza, un acompasado sentir con el mundo, tan vivido y sentidos, que nos comunican la inquietud de lo trascendente.”

-Arturo Benet: carta al autor, 07.11.77. “En todos y cada uno de sus poemas late algo indefinible y estremecedor, [...] algo como esa constante presencia de lo divino perceptible en toda esa poesía suya que no es –me parece- una poesía religiosa, pero sí una poesía mística [...] muy cercana a nuestra mejor tradición místico-poética.”

-José M^a Fernández Nieto, carta al autor 25.11.78. “Tus poemas son como un querer andar al paso de Dios con humildad, que es andar en verdad –decía Santa Teresa–, con abandono poético y humano en la voluntad de Dios.”

-Ramón de Garciasol, carta al autor, 21.10.77. “Tu libro está en hermosa madurez. La palabra [...] quema, aclara, consume, se perfila, es verdad en uno, al menos. Y se vuelve a lo sencillo con más profundidad. Una meditación sobre el verbo, con intenciones más allá de lo racional [...] o una forma libre de respirar. O manifestar un gozo. [...] Y todo ello relumbra en tu libro que conforta y acompaña, porque aclara y ahonda.”

-Gregorio San Juan, carta al autor, 10.01.78. “Yo, en tu poesía como en la prosa de Delibes, creo encontrar algo de ese oficio que sólo se adquiere en Castilla, de esa riqueza verbal, que permite nombrar a las cosas con las palabras originales que se han perdido en estas ciudades, como decía Federico- “sucias por el alcohol y las barajas.”

-Eugenio Escamillas, carta al autor, 23.02.78. "No sé por qué, pero cada vez que releo sus poemas, pienso que su lenguaje tiene una vena mesetaria irreductible. Como las extensiones del norte de Castilla es suave, pero consistente y enormemente sensible a la menor inflexión, al más sutil quiebro del tono. No sé tampoco qué verdad puede haber en lo que digo, tan sólo se trata de una impresión insistente."

***Vienes aquí a morir* (1980)**

-Bernard Sesé: carta al autor, 16.02.82. "En lisant *En cuanto a desconciertos y zozobras* et *Vienes aquí a morir* j'ai entendu la voix d'un vrai poète: une voix grave, émouvante, souvent même inquiétante. Je vois que vous avez le don essentiel du poète: celui de voir au-delà des choses, leur dédoublement dans cet autre monde auquel entrent les initiés."

***Suma de Claridades* (1983)**

-Mario Ángel Marrodán, tarjeta al autor, 28.06.83. "¡Qué gran poeta eres! [...] libro magníficamente construido e idealizado, líricamente tan conseguido que me ha emocionado. Lo hallo afirmativo de tu personalidad de poeta."

-Isabel Paraíso, carta al autor, 01.07.83. "Me parece un libro vivencialmente de madurez, de serenidad, de maravilla ante la vida porque ya se ha asimilado la muerte. [...] Tiene *Suma de claridades* una profundidad especial, [...] y es por lo que creo que usted está llamado a perdurar en la literatura española. He intentado ver en qué radica la profundidad [...] y me ha parecido que es en la problemática del yo, [...] El yo no es sólo permeable a la historia y al cosmos, sino que está integrado en ellos, formando una unidad problemática. [...] me parece un jalón importante..."

-Francisco Javier Martín Abril, reseña en *El Norte de Castilla*, 06.10.83. "Qué libro más ligero. Libro-pluma. Qué libro más profundo. Un libro de oro. ¿Libro difícil? Libro exigente. El poeta se queda con la esencia, dejando a un lado todo lo que sobra."

-Marie Jeanne Magnin: carta al autor, 06.07.83. "Quand on étudie [votre poésie] on se rend compte que votre poésie résolument se détachait de divers courants actuels pour accéder à une valeur de simplicité pudique et la profondeur "agónica" selon l'expression chère à Unamuno [...] On pourrait dire que vous êtes "inclassable". [...] C'est un livre beau, profondément beau. Il renferme toutes les qualités de pudeur, d'humanisme et de douceur phonique."

-Bernard Sesé, carta al autor, 28.02.84. "*Suma de claridades* est un livre inspiré par une sagesse profonde, qui semble émaner naturellement des éléments, même que vous inspirez: un livre de vie, au sens le plus plein et le plus mystérieux de ce mot. *Gracia de vida extrema*. *Poesía*: je pense à ce vers de Jorge Guillén en vous lisant. Vous êtes en harmonie et en affinité avec cette définition."

-Manuel Alonso Alcalde, reseña en *El Norte de Castilla*, 19.06.84. "Arcadio rotula su volumen con un título, *Suma de claridades*, que parece responder a una firmísima certeza interior, como si la vida y la muerte, el presente y la historia, el alma y los sentidos, le hubiesen brindado, por fin, sus respuestas definitivas. Y ello, cuando el contenido del libro declara todo lo contrario, es decir, no una enumeración de claridades, sino un acopio de perplejidades... lo cual no disminuye, sino que

acrecienta, la riqueza lírica de la obra, ya que ,al fin y al cabo, la hesitación resulta siempre más dramática que la certidumbre, y, por lo mismo, mucho más literaria.”

-Francisco Pino, carta al autor, 08.01.85. “Has llegado a la verdad del verso. Despojados de todo artificio, vive su más absoluta identidad. El verso llega a tomar cuerpo y alma de poesía. [...] Eres un poeta total. No cejes. Olvídate de ti y fructifica en tu gran poesía.”

***Relación del desorden y del orden* (poemas 83-86) y *Poemas del centro y de la superficie*.**

-Carlos Pinto Grote: carta al autor, 05.09.1991. “Posiblemente es el libro de poemas más profundo y prodigioso que se ha publicado en nuestro país en los últimos cinco años. [...] En cada poema se llega directamente al conocimiento de las cosas, a la esencialidad de las ideas, a desvelar los ocultos nexos que existen entre tu visión del mundo y la condición del ser-en-sí, que diría Heidegger. [...] Y una cosmogonía que se cuenta con las palabras justas y certeras. [...] obra de una mente sin límites fronterizos, contempladora del universo, visitadora de los arcanos, fedataria de un mundo que se nos escapa. Me dejó llevar y leo, en voz alta, ese poema, que como nota marginal, comienza “La madera me atrae.” y sé que me encuentro ante la altísima poesía de un poeta absoluto que edifica un mundo poético en el que soy un feliz habitante.”

-Carlos Edmundo de Ory: carta al autor. 07.10.91. “Tu corazón en forma de voz delirante de sabiduría y reflexiones. Una fenomenología del entendimiento. Una esquizofrenia de lo exterior acariciando la epidermis, lo otro a flor de piel. ¿En qué instante infinitesimal se detuvo el tiempo para tu mirada mirando campos, cabezas, objetos del mundo májico en el espacio? Porque no puedes cerrar los ojos. Esa es tu locura, Arcadio. Locura de raigambres, territorios, enigmas de lo pasado, imposible crisis de niñez. En suma, místico egotismo de los recuerdos en movimiento perpetuo y que ninguna “reflexión” paraliza.”

***Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990)**

-Antonio Corral Castañeda, carta al autor, sin fecha. “Al principio me desconcertó y me dolió; en una segunda lectura me abrió horizontes nuevos que tienen algo que ver con un conato de euforia hecho dolor y con un rictus de dolor trasladando edades a la captura de una humanidad de desesperanzas y de alegrías [...] ¡Qué gran libro!”

-Gloria S. Miranda, reseña “El gran poeta de *Efímera efeméride*”. *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25.07.98. “*Plantos de lo abolido y lo naciente* es, en gran parte, una vivencia del pasado histórico expresado en un lenguaje que integra nuevas experiencias. La incorporación de la arqueología y de las culturas antiguas a la poesía es uno de los rasgos de interés de éste y de los otros libros anteriores.”

-Carlos Pinto Grote, carta al autor, 27.09.90. “Y ahora te diré que tu libro es extraordinario. El recorrido por los lugares que se recrean en los poemas, las citas que connotan nombres, sititos, acaecimientos, la especie de cosmogonía íntima que describes, el paso por las memorias profundas del ser, todo ello, llega a los entresijos de quien lea. No se puede dejar el libro, una vez comenzado. Tu especial cualidad rítmica, como una acompasada respiración, hace que cada poema tenga cualidades de canto altísimo y comunal.”

-Carlos de la Rica, tarjeta al autor, 10.10.90. "Es un libro de una entonación poderosa y de un ritmo logradísimo que te hace penetrar y vivir intensamente y con gozo..."

-Marie Chevallier: carta al autor, 14.10.90. "Beau livre! La maturité rayonnante, la paix ou la sagesse. Est-ce l'unité de cette vision d'un univers pétri dès l'origine de la matière, et de conscience qui se construit et emerge à la beauté que vous cherchez depuis toujours? [...] Au sommet de tous les autres, l'un après l'autre lentement mûris."

-José M^a Luelmo, carta al autor, 20.10.90. "Tu libro con ese título "explosivo" [...] donde la idea poética se concentra, por arte de magia, en la palabra esencial. Y en el libro, se descubre lo más denso y complejo de la expresión y el sentimiento poético, estético, luminoso, donde la sangre se funde con la vida y tu historia y los paisajes, y el mundo que vale la pena de ser contado y cantado como lo sabes hacer."

-Arturo Benet, carta al autor, 30.10.1990. "Deseo expresarle el goce y la admiración que sus poemas me han causado. [...] Es tan neto el lirismo intimista [...] que cualquier propósito de estilismo preceptivo no haría más que enturbiar la pureza de la efusión poética. La verdad es que observando el proceso de su poesía, ese *ascenso suyo hacia la desnudez de la poesía veraz*, sólo admite un parangón con el afán de Juan Ramón Jiménez de apartar de la vena de su lirismo todo ornamento innecesario. De modo que la senda que usted ha seguido, no es verdaderamente un mal camino."

-Miguel Delibes, tarjeta al autor, noviembre 1990. "Madura obra de aquel muchacho que hace muchos años descubrió don Narciso. Lo he leído con emoción [...] y por detrás del erotismo, advierto tu inquietud permanente por el fin, por lo otro. [...] Problema (¿) común que debemos resolver con esperanza."

-Antonio Melis, carta al autor, 12.11.90. "Lo he leído con mucho interés y con la sorpresa de encontrarme frente a una poesía difícil de encasillar en escuelas o corrientes. He apreciado sobre todo el esfuerzo de restituir un momento auroral de la civilización del lenguaje, a través de un trabajo intenso de depuración estilístico."

-Antonio Servello, carta al autor, 26.11.90. "Je n'ai pas eu encore la possibilité de me traduire quelqu'un de vos poèmes, mais je vous conseille, puisque Oreste Macri vous a cité dans sa *Poesía Spagnola del Novecento*, de lui envoyer votre précieux bouquin."

-Eduardo Ferrández Portal, carta al autor, 09.12.90. "Un libro... ¿difícil? Por su intimismo universalizante. Yo pienso que has querido fundirte en lo infinito hurgando en un pasado imposible de aprehender por pasado y tratando de acercarte a un futuro inaprehensible asimismo de no ser."

-Rafael Sánchez Mariño: carta al autor, 09.02.93. "Quiero releerlo; es profundo y se descubren siempre nuevos sentidos y relaciones. Inspiración muy original, auténtica y recia: [...] me impresiona la mención, repetida, de la leona herida. [...] ¿Hay una transición de Grecia a Castilla? [...] ¿Para qué cansarse, si todo es de la misma calidad? En fin, ¡enhorabuena!"

-Alberto Torés, carta al autor, 14.08.91. "Es un libro sin desperdicios con una clara conciencia estructural, con un lenguaje ciertamente intelectualizado pero que se

mueve entre los principios de la densidad y la esencialidad a la vez que genera un ritmo de gran agilidad, suelto y elegante.”

-Carlos Martín Baró, carta al autor, 01.11.2004. “Todo ocurre en la palabra. Por eso tu lenguaje es en sí mismo emanación y regreso. Por eso en tu sintaxis dejas las huellas de nuestra travesía, esas dulces incisiones en su rostro: el “lo” más generoso, el “nos” que pluraliza y nos distingue, el “se” que vuelve en sí, como emanación hacia la soledad intacta del regreso, hacia lo que aún nos resta por nombrar.”

-José Manuel Suárez, carta al autor, 10.03.08. “Cantas aquel pasado, no ya como perdido, sino ganándolo hacia una unidad que trasciende el tiempo, supra temporal. Pero no intemporal sino ingravida, pues todo gravita sobre el aquí y ahora desde lo que fue y será. Por eso, tu libro y tu palabra no es arqueología sino anticipación. [...] Tu obra perdurará mucho más allá de ti y de mí.”

35 Poemas seguidos (1995)

-José M^a Fernández Nieto, carta al autor, 05.02.96. “Vislumbro que te has propuesto una nueva manera de expresarte en pinceladas como esa especie de “tartamudeo” [...] que da gracia al verso [...] así como el encadenamiento temático de unos poemas con otros que dan una mayor unidad al libro. [...] pienso que hay mucho más de cálculo y cerebralismo que espontaneidad y un extremo cuidado de no caer en un modo de decir común.”

-Claude Couffon, carta al autor, 04.03.96. “Beau livre lyriquement si chargé de parfums antiques et méditerranéens. Cet étonnant voyage sentimental à travers les cultures et les lieux mythiques est fascinant.”

-Isabel Paraíso, carta al autor, 09.03.96. “Es profundamente original. Por su estructura circular, [...] y por el tono unitario [que] dota al libro de una tremenda lisura armónica. Como si fuera un largo poema que tipográficamente has fragmentado. Es un gran libro por su potencia de imágenes.”

-Rafael Sánchez Mariño, carta al autor, 18.03.96. “Hay un sabor recio que me agrada y a la vez parece traslucirse –o surgir claramente– un fondo filosófico, con raíces de la antigüedad.”

-Juan José Martín González, carta al autor, 06.04.96. “Y leyendo estos poemas, me pregunto qué sea la Poesía. Bastaría con afirmar que es un trozo del alma del Poeta [...] Porque una sola palabra puede ser poesía en quien ha puesto el sello de su expresión, o no ser nada [...] Tu poesía se desprende de la Realidad, toma alas, se hace idea y cabalga por las nubes. ¡Qué hermosura!”

-Cristóbal Serra, carta al autor, 05.07.96. “Si un libro poético o un poema ha de estar situado, como teorizó Max Jacob, éste es uno de los que más situados están. Tan situado que, acompañado de imágenes de la naturaleza de los lugares, no perdería ni un ápice de su gran valor poético.”

-Carlos E. de Ory, carta al autor, 15.12.96. “Toda esta geografía arábiga y asiática aparece de continuo en tus versos como memoria criptográfica de razas y climas y suena a comarcas remotas, mágicas, extrañas. Todo parece un sueño, una onírica tridimensional de situaciones y acontecimientos. Sí, parecen alucinaciones orales, como quien habla de lo que le importa en un estado paranormal. Me encanta.

Porque es el lenguaje absoluto de la poesía. Y por eso no me saca de mi propia vida y lo camino con los ojos cerrados, seguro de que piso territorio familiar.”

***Efímera efeméride* (1995)**

-Bernard Sesé, carta al autor, 18.11.96. “Quel titre superbe!, tout autant que la suite si inspirée et si fièvreusement rythmée des *35 Poemas seguidos*, témoigne que, pour vous, l’écriture est vraiment “le lieu et la formule” de cette réalité si proche et si lointaine que seuls les poètes –ou les mystiques– savent rendre sensible. Dans chaque poème de *Efímera efeméride* les mots si simples et familiers, ont une intensité rare, et comme un pouvoir singulier, au sens presque esotérique ou magique de terme. [...] vos poèmes ont un frémissement profond qui se communique immédiatement au lecteur.”

-José M^a Fernández Nieto, carta al autor, 22.11.96. “Para mí rompe todos los esquemas poéticos de nuestro tiempo y –esto es lo curioso– uniendo la pura sencillez en la expresión con el concepto de la muerte a través de los muertos antiguos. [...] Aparte de su auténtica claridad renovadora al tratar un tema tan difícil y tan manido como el de la muerte, rematas los poemas con versos tan escalofriantes y definitivos.”

-Luis Alberto de Cuenca, tarjeta al autor, 26.11.96. “Recibo su espléndido libro [...] Me ha gustado mucho, mucho, mucho. [...] Un gran libro.”

-Carlos Pinto Grote, carta al autor, 28.11.96. “Despojas de hojarasca la pradera gramatical y queda la esencial poesía, la belleza en su armonía, el verso sin corrección posible.”

-Rafael Guillén, carta al autor, 29.11.96. “Su poesía evocadora y sugerente en “de enantes” se torna cósmica y sobrecogedora en “de allende”.

-Alfredo Saldaña, tarjeta al autor, 05.12.96. “Tu estupendo libro, que he leído una primera vez y, de verdad, me ha interesado mucho. Mi más sincera enhorabuena.”

-José María Merino, tarjeta al autor, Diciembre, 1996. “*Se canta lo que se pierde*, [...] en tu caso, desde la lucidez serena de comprender que nunca pudo permanecer, que sólo la pérdida permanece y sobrevive. Y con un inmenso aroma mítico. El libro está lleno de imágenes excelentes, nunca gratuitas, y tiene una escritura elegante y precisa.”

-Isabel Paraíso, carta al autor, 14.12.96. “Produce escalofríos. Está traspasado por el misterio, tiene hondura metafísica y existencial; tiene imágenes obsesivas, recurrentes [...] Es un libro asombroso. Lo leo y lo releo. Me parece insuperable.”

-Miguel Casado, carta al autor, 26.07.97. “No conozco muchas cosas parecidas a esta energía, léxica y poética, al tiempo que no me encuentro capaz de dar cuenta de fenómenos como los que ahí se nombran.”

-Ángel Fernández Benítez, carta al autor, 17.02.97. “Quizá usted nos esté dando una lección magistral sobre la poesía, [...] usted devuelve a la palabra una limpieza hermosa. [...] Usted me parece que ha atado y bien atado en las coordenadas del tiempo y el espacio, toda aquella sucesión de difuntos o vivientes según la versión que prefiera: Quevedo o Guillén con el hilo continuo de la emoción.”

-Juan Vicente Piqueras, carta al autor, 15.07.2000 “Veo en tu voz la huella de Vallejo o ciertas coincidencias elegantes, arrebatadas, libres en el eterno instante de hacer el amor con el idioma. Y en el río de lo que escribes, que remonta en busca de su origen, pepitas de Ory. Pero el caudal es tuyo, decisa y enteramente tuyo.”

-Jesús Fernández Palacios, carta al autor, 11.03.2001. “Por la tensión a la que sometes el lenguaje, por como violentas la gramática, por tus atrevimientos, por esas síntesis en tus versos, por tus sorpresas, por los temas que tocas por las palabras e ideas, en fin, me gusta tu poesía, y a veces me recuerda la de César Vallejo. No sé, igual me equivoco de paternidad.”

***Silva de varia realidad* (1999)**

-Bernard Sesé, carta al autor, 07.07.99. “Pour ce qui est de la justesse du ton, surtout dans l'évocation d'événements tragiques, vous atteignez à une sorte de perfection dans la note, le rhyme, la mélodie, sans la moindre défaillance: c'est un des aspects que j'admire le plus dans ce très beau livre.”

-Marie Chevallier, carta al autor, 18.07.99. “Et vous en face, le poète, le visiteur, qui vient le voir et qui tremble, vie pour vie, dans la vie, dans la mort. Votre poésie si nue, si simple, si directe, qui ne triche jamais me bouleverse. Je me répète car c'est difficile à dire.”

-José M^a Fernández Nieto, carta al autor, 30.08.99. “Lo meritorio es que tú enfocas el tema con modernidad, desde un estilo en el que llama la atención ese empleo de vocablos y frases de olor medieval. [...] En fin, Arcadio, que envidio con toda el alma esta maduración, este enriquecimiento y en cierto modo, este viraje de tu obra en estos tres últimos años.”

-Antonio Gómez Yebra, reseña “Remozador del lenguaje”. *Sur*. 30.10.99. “Todo el poemario presenta magníficos ejemplos de contraste, y el autor hace uso de las licencias poéticas más variadas, tanto en cuestiones métricas como en figuración.”

-Rafael Guillén, carta al autor, 20.11.99. “Poesía verdadera. Además, el contacto con otras culturas (historia, paisajes, religión, costumbres) enriquece, universaliza la poesía.”

-Ángel Fernández Benítez, carta al autor, 05.02.2000. “Estoy convencido de que los poetas más interesantes lo son no en su juventud, sino en la plenitud de su pensamiento.”

-Henri Gil, carta al autor, 02.06.2002. “Il est un livre que pourraient envier bien des poètes “culturalistes” car il est à la fois savant et profondément émouvant et n'y est gratuit.”

***Travesía de los confines* (2001)**

-Eduardo Fraile, carta al autor, sin fecha. “Tu libro, [...] el cierre, casi la rúbrica sobre tu poesía es ya, [...] un libro esencial, radical, y por lo tanto, inquietante: [...] por lo tanto, un libro verdadero.”

-Jorge Rodríguez Padrón, carta al autor, 04.02.2002. “Ese tono arcaico no envejece a estos poemas, al contrario, les da una frescura muy particular, como voces

nacidas en esa memoria concurrente que contiene la voz única de la poesía. [...] En tus poemas, la memoria se hace visión. Hay siempre una imagen aislada en su nitidez extraordinaria [...] pero que –al propio tiempo– nos deja en una suerte de indecisión, de incertidumbre que es inquietud.”

-Eusebio García González, carta al autor, 06.02.2002. “Has llegado a una quintaesencia del lenguaje lleno de pureza que no existe, desde mi parecer, en la poesía de hoy.”

-Mario Ángel Marrodán, carta al autor, 06.02.2002. “Tu última poesía es iluminativa y en todos los sentidos culminadora de una gran labor en este mundo de la lírica más profunda, más humana, de original concepción, articulación y desarrollo que a uno, lector le impacta y le hace proclamar la grandeza de sus versos, la importancia de este libro.”

-José Jiménez Lozano, carta al autor, 04.03.2002. “Es un libro hermosísimo, [...] y con poemas conmovedores [...] El libro es verdaderamente hermoso.”

-Jesús Fernández Palacios, carta al autor, 14.03.2002. “Veo en tus poemas la benéfica tensión de César Vallejo, y del más cercano Juan Gelman. También veo a Ory en esos versos y estrofas que me han llenado de gozo y de sorpresa.”

-Salustiano Masó, carta al autor, 18.03.2002. “Es admirable [...] por su homogeneidad estilística, por la gran fuerza sugerente de sus imágenes, tomadas de modo tan directo de la vida misma, lo es por su riqueza léxica y sus contrapuntos mágicos. ¡Pero hay más! Está ese aliento de fondo, ese algo indefinible, esa conmoción de misterio que es el marchamo de toda auténtica poesía.”

-Carlos Murciano, tarjeta al autor, 19.03.2002. “Esa forma que inventaste, esos dieciséis versos que otro, rotunda, cierra, componen un poemario ordenado y meditado.”

-Juan Vicente Piqueras, tarjeta al autor, marzo de 2002. “Esa original cosecha de sonetos blancos de 17 versos que son como manos que escarban en la tierra abandonada en busca de raíces, alimento antepasado, viejas lluvias, la vida que ya no, cuyos vástagos póstumos henos.”

-Antonio Piedra, carta al autor, 15.04.2002. “Es un libro maravilloso. Se lee solo y es una de las reflexiones poéticas más sesudas que conozco.”

-Dionisia García, carta al autor, 02.06.2002. “Aprecio mucho el claroscuro de los versos; la lucha por convivir con el presente real, el rastro del pasado.”

-Francisco Carrasco, carta al autor, 24.05.2002. “Tu libro es una sorpresa constante, eso es la gran poesía. Su lenguaje tiene el don de adelantarse a sugerir aquello que se intuye, como a retroceder sin nostalgia a la fugacidad del tiempo a lo Proust.”

-José M^a Fernández Nieto, carta al autor, 21.11.2004. “Con tu poesía me siento próximo a una cierta sublimidad; incluso ese esfuerzo por adentrarme en su secreto, [...] me embarca, me intriga, me atrae sin saciarme, sin poder concretar la causa de ese atractivo.”

-Ricardo Martínez Conde, carta al autor, 20.10.2005. “La importancia de la voz interior, que se percibe con mucha claridad, apoyado además por un transcurso musical muy atinado.”

-Félix Duque, carta al autor, 29.09.2009. “Debo decir que su poemario me ha dejado impresionado por la intensidad de sus palabras, la sobriedad y austeridad hipercastellana de sus expresiones, y , a la vez, la secreta musicalidad de los versos.”

***Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005)**

-Antonio Gamoneda, tarjeta al autor, 29.05.2005. “Es un libro de altísima nobleza expresiva, que me alecciona en el sentido de proponerme una seria reconciliación con la existencia. [...] Esta vez lo que agradezco es tu creencia positiva, tu asentamiento a la vida, a pesar de todo.”

-Eusebio García González, carta al autor, 08.06.2005. “La forma perfecta y una nueva filosofía [...] la secuencia de los versos se unen con una espontaneidad que parece que estuvieren hechos de hilos de miel.”

-Carlos Martín Baró, carta al autor, 11.06.2005. “Porque todo ese don de la contigüidad tiene su origen y su fin en el lenguaje. Todo se hace realidad en el poema. El río de tu sangre, la palabra asentada y exaltada, camina por el espacio de la lengua arrastrando consigo en su sentido a todas las disciplinas, desde la geología a la metafísica, pasando por la arqueología, el arte, la astronomía física o la historia, con regreso a la escritura de la que nunca sale. *Efectos de la contigüidad de las cosas* es una enumeración universal e inesperada de descubrimientos contiguos hecha con sustantivos como sillares luminosos desplegados en frase, verbos alabeados en nerva curvatura, tránsitos oscuros por las conexiones del lenguaje que trasmutas en superior categoría.”

-Jorge Rodríguez Padrón, carta al autor, 24.06.2005. “Hay una intención reflexiva, pero dicha con una palabra y una sintaxis, con un trazo de escritura, muy particular. [...] La lectura nos lleva, en ese río o sucesión de palabras [...] hacia el asombro siempre.”

-Carlos Murciano, carta al autor, 27.06.2005. “Es denso, hondo, [...] y hay que interpretar esos signos, escuchar esos silencios. De tal experiencia sale uno con una cierta desazón, pero reconfortado y admirado. [...] Y un aroma perdurable de buena poesía.”

-Amador Palacios, carta al autor, 12.07.2005. “Tu poesía revela las dimensiones del gran motor de la realidad y su perspectiva y confrontación de elementos, transfiriéndose de maravilla en la realidad autónoma del poema, creando un *tempo* propio.”

-Antonio L. Bouza, carta al autor, 08.09.2005. “Advierto una enorme nostalgia. [...] En tus poemas las cosas tienen alma, como cuanto exhalan los sentidos. [...] hace meditar y replantearnos nuestra relación con lo tangible, aunque también con lo etéreo.”

-Marie Claire Zimmermann, carta al autor, 10. 09. 2005. “Il y a à la fois la force des articulations, l'ampleur des cadences, les possibilités du neutre, déjouées, mais subtilement explorées aussi, les mots rares ou “defunts”, la simplicité familière si souvent empreinte d'humour, et un usage sublime de l'endécasyllabe espagnol dont le lecteur se régale. Ces poèmes disent la gloire de la langue, lorsqu'elle est ainsi pratiquée par un écrivain.”

-Eduardo Fraile, "Arcadio Pardo". Diario de Valladolid, 19.12.2005. "Su poesía es hoy uno de los más frescos deleites (¡y más claras sorpresas!) con que puede solazarse nuestra curiosidad. *Efectos de la contigüidad de las cosas*, su libro más reciente, nos revela a un enorme poeta que estaba ahí, pero no lo sabíamos, o sí lo sabíamos pero la crítica (si es que queda algo de ella), la industria cultural y el mundo literario no son proclives a reconocerse culpables de olvidos tan clamorosos."

-Juan Vicente Piqueras, carta al autor, 20.11.2005. "La materia del día es de llanto de abejas", sabio Arcadio, y cuando nombras lo que ve tu voz, cuando enumeras la innumerable maravilla del mundo "cando el oro, el ciprés, la zarzamora, cantos rodados, ríos de barranco, filamentos de polen, cerrojos de postigos, el amor que amamanta el universo, etcétera, la muerte", eres genial."

-Álvaro Fierro Clavero, carta al autor, 25.07.2008. "Me dirijo a usted para decirle que su poesía me parece un prodigio por la manera que tiene de decir. El cómo es lo que distingue a los poetas grandes, y es lo que distingue a usted. [...] Haber conocido su poesía ha sido una de las mayores alegrías literarias de los últimos años."

-Javier Jover, carta al autor, 16.11.2009. "Te percibo con una naturalidad absoluta en tu escritura, tan fundida a lo que quieres decir en cada momento, a las ideas constantes que arman el discurso y a las más de fondo que lo encauzan, a las elegidas para que todas las palabras se dirijan hacia ellas con sentido primordial, pero a la vez llenas de variantes, de matices emocionales y de sutilezas que las subrayan sin desviar el norte de cada contexto, de cada territorio, de cada poema."

-Rafael Alfaro, sin fecha. "No es fácil su lectura, pero nos pones en contacto con el misterio del mundo en que vivimos, del que formamos parte, de su pasado, de su presente, de su futuro. [...] Tus poemas son una experiencia de comunicación cósmica."

-Raúl Campoy Guillén, en Facebook, 27.06.2013. "Arcadio, eres uno de los mayores poetas de habla hispana. En *Efectos de la contigüidad de las cosas*, tu discurso no es que sea potente, es que es renovador. Nos sirves de ejemplo para entender que además de buscar en el lenguaje, hay que buscar en el discurso. [...] Me recuerdas a Walt Whitman porque existe un verdadero pensamiento, un verdadero trascendentalismo."

El mundo acaba en Tineghir (2007)

-Jorge Rodríguez Padrón, carta al autor, 19.05.2007. "Para mí, un libro que se sitúa en paralelo con el juanramoniano *Espacio*. Inmediatamente vi la diferencia: que el tuyo se desprende de lo inmediatamente biográfico (aunque lo contenga) para fundar un lugar de escritura: un principio poético [...] Pero en lo que tiene de reunión y conjunción, de desembocadura y explayamiento, tan hermanado con aquel, me parece."

-José M^a Fernández Nieto, carta al autor, 01.06.2007. "Verdaderamente eres distinto y esto es lo mejor que puede decirse de un poeta [...] Esta transcendencia de tu libro que transmites a través de una serie de símbolos arqueológicos, turísticos y culturales, una forma original y personal que evita la expresión tradicional de elaborar el concepto mediante el simple recurso metafórico."

-Carlos Martín Baró, carta al autor, 05.07.2007. “Tu palabra reúne todo lo vivido: la infancia, la prehistoria, [...] pero todo halla materia en la marea gozosa que corre entre tus versos. Es tan poderoso tu lirismo que puede hacerse épico y filosófico. [...] Distancia y cercanía enraizada de tu verso, siempre auténtico [...] Y por el nombre de las cosas se desborda el sentido y el sentir del poema.”

-Eusebio García González, Epístola al autor, 22.05.2007. El guión marca cada línea tipográfica. “Ese lenguaje sintético y rico en vocabulario y en términos es fabuloso. [...] El planteamiento es de un valor simbólico extraordinario [...] la armonía de los versos contruidos con pies métricos o hemistiquios de siete sílabas. [...] No puedes engañarnos, -en ti sigue Aristóteles. -Y te ayuda a entender tus verdades poéticas, - antes de que las cosas se partan en esencias- o en accidentes. Y Ortega está presente -en el mirar lejano; no sabes si tus ojos--o los de los amigos, que siempre te acompañan. [...] A veces me resuenan, también, sueños de Bergson, o la estirpe de Rilke, desde el silencio antiguo,- que llegó a tus dominios inhalando culturas.”

-Eduardo Ferrández, carta al autor, 31.05.2007. “Buscas la razón de la sinrazón envuelta en los recuerdos de lejanías que palpaste pero que ya no palpas, pues el ir es no estar y todo acaba quedando reducido al no ser.”

-Ricardo Martínez-Conde, “El poeta nuevo”, Córdoba, 06.09.2007. “He aquí de verdad, una poesía distinta: [...] el discurso humano es limpio como todo lo sencillo e importante, su gramática juega en ocasiones a las locuciones antiguas y una construcción precisa que, gozosamente, nos adhiere a la tierra y sus secretos.”

-José Manuel Suárez, carta al autor, 17.09.2007. “Ese tu volver sobre el mundo y el alma desde una geografía me parece un gran acierto. [...] hay mucha geografía transfigurada, tierra que al amasarse en el verbo, se hace carne.”

-Xurxo Fernández, El Correo Gallego, Santiago, 05.12.2007. “Arcadio Pardo. Posiblemente sea el más secreto de los grandes poetas españoles de estos tiempos. [...] *El mundo acaba en Tineghir* es tan luminoso como febril, tan carnal como doloroso. Cumple el exacto juicio de Jean Starobinsky: “El poeta no sabe si habla de sí o del mundo” O dicho de otra forma: una geografía cualquiera –marroquí, por ejemplo- puede, por el motor del verso, universalizarse. En fin: una verdadera joya.”

***De la lenta eclosión del crisantemo* (2010)**

-Jorge Rodríguez Padrón: carta al autor, 07.05.2010. “Cómo es posible que desde la aparición inicial de la “flor numeraria” [poema1] se desencadene semejante maravilla visionaria que, como un flujo continuado, recibe aguas de tantos afluentes, para ir componiendo semejante epopeya de la memoria [...] ese todo envolvente sin lo que nada se puede saber.”

-Carlos Pinto Grote: carta al autor, 14.05.2010. “Es un libro complejo y se necesita ser un investigador de símbolos para llegar a una comprensión total de lo que en él se expresa. En esta nueva visión de la realidad, tu poesía ha prescindido de las estructuras métricas conocidas dejando indeterminada la frontera entre la poesía y la prosa. Creo que éste es uno de tus mejores libros y desde luego el más hermoso y difícil. Aquí se habla del dolor, la muerte, el amor, el mal, el miedo, la felicidad y la cultura de una manera profunda.”

-Carmelo Guillén Acosta: carta al autor, 31.05.2010. “Tienes unos rasgos literarios muy tuyos, que te hacen un poeta español singular, capaz de crear un mundo infinito,

alucinante, desde la palabra. [El libro] es de una gran frescura, de un gran atrevimiento, de una gran imaginación, de una rica documentación y de una viva rareza. [...] Tienes el acierto de interrelacionar el lenguaje poético con el científico, humanístico y literario; también el acierto de distorsionar la sintaxis, revivir cultismos y de crear un mundo paradójico en donde parece que hablas de ti pero no.”

-C. A. Ayuso, “Asombro y maravilla”, cit. 18.11.2010. “El poeta es un lector sensible que no ceja en su afán de descifrar la gran enciclopedia del mundo, de descubrir su belleza innúmera, de escuchar pacientemente su latido en la disolución del tiempo. El mundo como un gran calidoscopio que el poeta quisiera abarcar, resolver al margen de la circunstancia. [...] Y como un visionario, pide para sí otra mirada que no sea la parcial y fragmentaria del común. Anhela la “mirada inmóvil”, la única capaz de hacer suya la hermosura del mundo.”

***Lo Fando, lo nefando, lo senecto* (2013)**

-Javier Jover en Facebook Dic. 2012. “Acabo de recibir el manuscrito definitivo del último libro escrito hasta el momento por el más grande poeta vivo en nuestra lengua, Arcadio Pardo, que Calima va a publicar durante el año 2013. No tanto porque sus palabras son también más como son tuyas y vuestras y de todos como son de todos los nuestros de antes y de ahora y de más luego, de más después.”

-Luis Javier Moreno Madroño, carta al autor, 28.02.2014. “Libro maduro y meditativo donde la secuencia de los sentimientos humanos y su transcurso nos colocan ante nuestra naturaleza fugitiva.”

-Amador Palacios, carta al autor, 26.02.2014. “Dicción absoluta, [...] su experimentación en el lenguaje, sus neologismos, el ritmo del discurso, el rezumante concepto de todo el habla del libro me ha sobrecogido.”

-Christian Andrès, carta al autor, 07.02.2014. “Saborear tu poesía, oler lo vegetal, lo mineral, lo animal -¡y lo humano!- [...] Muchas gracias, Arcadio, por tu presente que nos convida a todos –tus lectores- a viajar por el tiempo y el espacio en busca de los orígenes.”

-Carmelo Guillén Acosta: carta al autor, 18.02.2014. “Poesía metapoética, contenida en la efervescencia de las palabras, en sus formas y en sus contenidos. Poesía como conocimiento de lo primigenio, [...] de la búsqueda de uno mismo, de las revelaciones [...] y la esencialidad.”

-Marie Claire Zimmermann, carta al autor, 03.05.2014. “Rien n’est anecdotique ou mineur, et vous montrez que nos vies sont des alliances de contraires, de fini et d’infini. J’admire aussi cet humour latent qui vous accompagne dans tous vos expériences de vie [...] le dernier poème fait entendre clairement la voix de l’écrivain chez qui l’humilité est inséparable de la fierté. [...] ce message limité, insuffisant est l’expression de ma profonde admiration.”

