

La innovación lingüística en un poeta castellano: Arcadio Pardo

M.^a EUGENIA MATÍA AMOR
Universidad de Valladolid

Arcadio Pardo es un poeta vallisoletano con residencia parisina. Este apartamiento geográfico ha impedido un mayor conocimiento de su obra poética, obra de calidad y valores individuales muy acusados que intentaremos presentar seguidamente¹.

Estamos ante un autor de clara y firme vocación, que publicó su primer libro a los diecisiete años. Arcadio Pardo está convencido de superpersonalidad poética y, por tanto, no renuncia a ella en ningún momento, aunque por motivos geográficos, profesionales y carácter personal viva alejado de los ambientes literarios. No obstante, mantiene un contacto directo con lo que se publica, es lector infatigable de poesía española, y su formación humanística en las culturas española y francesa es destacable. Eso sí, para él no existe bilingüismo estricto posible: su idioma es el español, su esencia... castellana.

Se sabe poeta, escribe y procura la publicación del libro. Después, llegue o no una crítica favorable, sigue su camino de creación, individual y solitario. El concibe su quehacer como investigación del lenguaje, modificación de la expresión y las estructuras sintácticas, *evolución del estilo* —y subrayo estas palabras—, a través de la práctica de sus posibilidades. Esta variedad de estilo en las ocho publicaciones que abarcan casi treinta y ocho años, coincide, en ocasiones, con la variedad de situaciones vitales. Algunos elementos comunes constituyen los pilares insustituibles de su trayectoria y, por tanto, los cambios no son radicales.

¹ Otro artículo de esta revista avanza algunos datos sobre el autor. Vid. DE LA FUENTE BALLESTEROS, R.: «La Suma de Claridades de Arcadio Pardo», en *Castilla* n.º 8, Departamento de Literatura Española, Valladolid 1984, pp. 111-117.

Se produce una innovación morfológica o sintáctica, se explota en un buen número de poemas y, después, se abandona su uso en busca de algo diferente. La «poética» en su estricto sentido, es la auténtica obsesión del poeta: la razón de ser.

Hay que llegar al dominio de la expresión para empezar a caminar por una nueva senda. Su último libro termina así:

«Como un libro que cierras,
—una caja, una puerta—,
así quieres cerrar este lenguaje.
Y una vez capturado,
cubrirlo con la tierra de la noche,
de las mañanas,
de las noches,
de las tardes, las noches, las mañanas.

.....
Para después, ya libre,
libertado de lazos,
iniciar la ruptura nuevamente
hasta que encuentres lo que buscas»
(*Suma de Claridades*, p. 67)

Esta preocupación lingüística es una exigencia personal firme desde la primera publicación en 1946 hasta hoy, si bien los logros son desiguales: hay libros clave en cada etapa y otros que complementan inquietudes temáticas y artísticas acordes a la situación vivencial. Nos detendremos fundamentalmente en los primeros.

Los ocho volúmenes publicados se han distribuido en tres etapas. La primera, de juventud (1946-57) comprende tres libros: *Un tiempo se clausura* (1946), *El cauce de la noche* (1955) y *Rebeldía* (1957), que comparten el entusiasmo y la desorientación propias de la edad. *Un tiempo se clausura* recoge el cauce literario de la adolescencia personal, pero es también el cúmulo indiscriminado donde se vierten las influencias de la poesía del momento. Así, los ecos garcilasistas se confirman por doquier. En los dos libros siguientes, transcurre la agitación por dominar el arte de la versificación rimada, la estrofa clásica (hay abundancia de sonetos) y la expresión basada en imágenes, metáforas y símbolos. La poesía social de los 50 no le llama la atención, ha olvidado el primer garcilasismo y tan sólo algunos términos del tremendismo espadañista se le escapan. La sonoridad del verso, la aliteración de vibrantes /R/ y recursos de índole impresionista que se centran en la sensación («el zumo total de mi palabra») son los medios con los que cuenta el poeta para abrirse paso y llegar a la expresión singular: de ahora en adelante lo esencial es modificar el verso y huir de la barrera de la rima; utilizar el verso libre y vitalizar las estructuras sintácticas de nuestra lengua.

La segunda etapa, de madurez (1961-1980) comprende cuatro libros, que en sus diferencias esconden una situación común: se escriben en la madurez

física y la transmiten. *Soberanía Carnal* (1961) nos parece un libro clave en su trayectoria. El poeta cuenta con treinta y tres años, momento de dominio y vigor, y produce un libro sincero, denso, auténticamente soberano. Busca la madurez artística:

«Mejor es que lo diga desde ahora:
 Habitante extramuros
 poeta del silencio boca adentro,
 he aprendido a quedarme en las orillas,
 a mirar las montañas de hombre a hombre,
 a resignarme ante el cerrojo echado,
 a ir a clase las tardes soñolientas,
 escuchándome solo en los adentros
 la ola gigante de la eternidad.

Llevo años evadido de las lágrimas

.....

En este libro os traigo el viento grande.
 Ved el relente del estío claro» (PP. 11-12).

Soberanía Carnal se deleita en su propia sonoridad, en el artificio lingüístico, porque su objetivo es la innovación expresiva. El poema es una tirada de versos de ritmo cambiante según la variación de los paralelismos. El verso libre hace posible que las ideas no se detengan ante una medida versal determinada, si bien un mínimo autocontrol se exige, para no alargar el verso de forma innecesaria. Estos de nuestro autor, aún basándose en el ritmo de pensamiento, no abandonan el peso de la cadencia musical, las cláusulas, la sonoridad y las recurrencias fónicas. Y la aparente anarquía sintáctico-semántica, que en breve explicaremos, se ordena, gracias al paralelismo morfológico (anáfora), el sintáctico (isocolon), semántico (antopódosis), al métrico, al acentual...

«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,
 llanos como los torsos derribados,
 pecho derribador mío fecundo,
 muslos generadores míos grandes,
 brazos poseedores míos fuertes,

...

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:

...
 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» (PP. 14-15).

La cohesión de los versos depende pues, de este paralelismo superpuesto que afecta a tiradas binarias; terciarias...

7 toro bisonte nervio	óoo óo óo
7 greña caballo brío	óoo óo óo
9 cuerpo maleza Pirineo	óoo óo oo óo
9 vigor robusto Tendedera	o óo óo oo óo
11 <i>frondas</i> como melenas insaciables	(acentuación trocaica
11 <i>valles</i> como los versos sorprendidos	óo común en <i>frondas</i> ,
11 <i>llanos</i> como los torsos derribados	<i>valles, llanos</i>)

mientras que otras veces, el ritmo se corta y la vitalidad del poema gana movimiento:

Carnal soberanía es mi dominio.
 Yo me afirmo en la tierra.
 Me vivifico.
 Crezco.

El estilo nominal de expresiones como «mi palabra pedernal entera», aporta mayor densidad al poema si cabe. Y es precisamente este estilo nominal el que nos parece fundamental en la obra de Arcadio Pardo, por lo que tiene de inédito dentro de la experimentación lingüística en nuestra literatura.

Ya en *El Cauce de la noche* se advierte la eliminación de la preposición *de* en el verso «huía yo los tristes asesinos» en lugar de lo esperado «huía yo de los...». Poco después fue otra preposición: *en*, o inclusive ambas al mismo tiempo y en hipébaton.

«Lomo (de) animal (en) la espalda me negrea».

La investigación en el lenguaje le invitó a utilizar este recurso y de un sintagma como *lomo animal* (muy simple) se pasó a una proliferación de sintagmas nominales de parcelación no tan simple.

Veamos el siguiente poema:

«De los primeros años no recuerdo
 sino la nieve de Aralar. Mi padre

cena y se va en los trenes gigantescos.
 Sabe todos los túneles del norte.
 Sabe todos los puertos del peligro.
 Sabe el raíl que cede bajo el hierro.
 Sabe del tren sepulto entre la nieve.
 Padre de pana y de sudor vestido.
 Padre pecho velludo y de alta estirpe.
 Padre frente terrón de los barbechos.
 Padre varón fecundo en cinco hijos.
 Padre humildad hasta en el pan moreno.
 Padre fuerza en las uñas de sus garras.
 Padre entonces vigor y poderío.
 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» (P. 16).

El verso «Padre pecho velludo y de alta estirpe» se refiere por conexión lógica a «Padre de pecho velludo» en coordinación con «y de alta estirpe». La elipsis en la primera parte:

Padre de pecho a *padre pecho* pone en relación directa los dos sustantivos, y la ruptura de la norma da lugar a un conglomerado denso, muy eficaz. La intensidad que aporta la yuxtaposición se explota con gusto y variedad, añadiendo adjetivos a elementos:

1. Antepuestos:

Padre *humildad* hasta en el pan moreno

Padre *palabra seca* y mano ajada

2. Postpuestos:

Padre *áspera* caricia esclavo añoso

3. Calificando a todo el sintagma, cualquiera que sea el orden

Padre varón fecundo en cinco hijos

Frío pecho carnal, venas heladas

El proceso se extiende por la concentración de recursos, y así se opera continuamente con la alternancia sustantivo más sustantivo, dos sustantivos más adjetivo, tres e incluso cuatro sustantivos. La yuxtaposición originada provoca que las categorías morfológicas se trasvasen, las sintácticas se confundan y las semánticas se compliquen. Eso sí, el lenguaje poético creado es vital, duro, bello, y las palabras se atraen con un magnetismo superior: es un *Padre pecho*, *padre frente*, *padre varón*, *padre humildad*, *padre fuerza*, *padre palabra*.

La expresión busca reducirse a lo imprescindible, y la lectura mecánica primera nos sorprende por su primitivismo; parece que estamos asistiendo a la conversación de alguien ajeno a las reglas gramaticales de nuestro idioma. Sin embargo, la comunicación sigue manteniéndose gracias a tres pilares:

el ritmo, la tensión del hipérbaton y la densidad de la yuxtaposición. La experimentación es continua y singularmente estética.

«España amor llanura claro Duero,
muralla derruida hermoso Duero,
piedra sillar caída orilla Duero,
te amo, corazón niño hacia Portillo,
te amo, madre llorosa bombardeo,
te amo, padre calloso derribado,

...

Hembra España pedida, babeada,
carnal amante, amada tierra fuego,
oceánica paz paja quemada,
morada estirpe paternal, te quiero» (pp. 56-7).

Tras el nulo eco de *Soberanía Carnal*, el autor, siguiendo la senda de su propia intuición lingüística, escribe una poesía cargada de prestancia e interioridad. Algunos de los recursos mencionados se reiteran, otros muchos se agotan en los tres volúmenes que cierran esta etapa: *Tentaciones de júbilo y jadeo* (1975), *En cuanto a desconciertos y zozobras* (1978) y *Vienes aquí a morir* (1980).

La evolución del estilo que el poeta se exige coincide con el proceso vital más reflexivo. El paso del tiempo y la discusión teleológica le obligan a hacer un esfuerzo de conclusiones artísticas. Del espíritu sintetizador surge la captación de lo esencial para él, y la poesía de *Vienes aquí a morir* y especialmente la del volumen de la tercera etapa: *Suma de Claridades* (1983), ha eliminado la recurrencia sonora y complejidad de recursos a que nos había acostumbrado.

Asistimos a una nueva voz poética, un tú impersonal, que desplaza el anterior personalismo vivencial, mientras que hay un claro proceso de reducción formal, musical, léxica. Los poemas se abrevian y cohesionan en un sólo cuerpo estrófico de estructura interna clara donde es fácil acercarse al movimiento discursivo. Después, desaparecida la orquestación grandilocuente, se da el protagonismo del silencio, el vacío versal:

«No viene a ti, acudes	ooo	óo	óo
tú		ó	
a su signo,		oo	óo
a su temblor, a su señal.	ooo	óo	ooo ó

Apenas se advertirán los sintagmas nominales, pero sí el progresivo aumento de verbos de sensación, que necesitan «cargarse de contenido» para paliar la ausencia de sustantivos y adjetivos. La actitud inmediata es muy diferente de la innovación barroquista anterior, porque lo que ahora pretende el autor es escribir sin adorno, pero escribir poesía honda y bella al mismo tiempo.

«¿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.

Somos

roce de labios, mera

sucesión entonada,

cántico de la voz.

Tanto así, que la ruina

fácil será del tránsito a lo otro.

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» (pp. 7-8).

Una «claridad» como ésta es un instinto, un modo de conocer la supra-realidad del entorno. Para penetrar en ella no sólo se impone la descomplicación formal, sino también una mayor certeza en el uso de la palabra, que en su simplicidad ha de generar emoción y magia. ¿Cómo lo logra? Con la permanencia de la cadencia rítmica, con imágenes y metáforas apenas llamativas, y con la inclusión de la imagen visionaria. Un ejemplo breve puede ser éste:

«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,
huido por debajo del silencio,
metido ya hondo por la paz,
con sólo claridad como vestigio» (p. 35).

Esta presentación de un castellano hondo y fiel, pretende avanzar una obra de calidad poética apartada de posibles estudios generacionales. No siendo fácil sintetizar las constantes de una trayectoria amplia y variada, hemos intentado comunicar algunos de los valores singulares —y creemos valiosos— que esta poesía encierra. Hemos advertido que la innovación lingüística es una de las claves que obsesionan al autor y que le incitan a escribir constantemente. De la dualidad fondo-forma, tan relativa y parcial, Arcadio Pardo modula sus principios según el transcurrir temporal-vital y la capacidad artística que le es propia; combina ambos procurando que el decir no sea vano ni intranscendente. Se exige una lectura reposada de sus versos, que se hace, en numerosas ocasiones, admirativa.

Saborear despacio, recrear despacio una identidad y estética personal, sería buena forma de devolver a Castilla un hijo que «extramuros» la proclama.

