

María Eugenia Matía Amor



Las dimensiones de la memoria.
La poesía de Arcadio Pardo

Universidad de Valladolid

**LAS DIMENSIONES DE LA MEMORIA:
LA POESÍA DE ARCADIO PARDO**

Serie: Literatura, nº 92

MATÍA AMOR, María Eugenia

Dimensiones de la memoria : la poesía de Arcadio Pardo / María Eugenia Matía Amor. Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, 2018

258 p. ; 24 cm. Literatura (Universidad de Valladolid) ; 92

1. Pardo, Arcadio (1928-) - Crítica e interpretación. 2. Poesía española - Siglo XX. I. Pardo, Arcadio (1928-). II. Universidad de Valladolid, ed. III. Serie

821.134.2-1

MARÍA EUGENIA MATÍA AMOR

**LAS DIMENSIONES DE LA MEMORIA:
LA POESÍA DE ARCADIO PARDO**



EDICIONES
Universidad
Valladolid^{de}

Este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

MARÍA EUGENIA MATÍA AMOR. Valladolid, 2018

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

Foto motivo de cubierta: Juan M^a Fernández©

Foto Homenaje a Arcadio Pardo: Pierre Thieulin-Pardo©

ISBN 978-84-8448-949-8

Maquetación: Ediciones Universidad de Valladolid

*El Tiempo está despierto cuando todo duerme.
El Tiempo permanece cuando todo cae.
El Tiempo todo lo acalla y no será acallado.
Es, fue y será son hijos del Tiempo.
(Vyasa, EL Mahabharata)*

*Un maestro actúa sobre la eternidad,
nunca puede decir dónde termina su influencia.
(Henry Adams, La educación de Henry Adams)*

*Lentamente se la ganó con la mirada en reñida lucha.
/[...]/ ¿Mirando desde hace cuánto tiempo? /[...]/
La labor de la vista está hecha, / haz en adelante la labor del corazón.
(Rainer María Rilke, Viraje decisivo)*

A Arcadio Pardo.

*A Isabel Paraíso y a David Pujante,
mis maestros.*



Arcadio Pardo, abril 2016.

*Esa mirada inmóvil ve a través del aire las altas lejanías, /
ve el tiempo transcurrido, conoce la permanencia de las cosas disueltas, /
atisba los orígenes. Besa a distancia la hermosura del mundo. / [...] /
La mirada movediza no ve el borbotear de los elementos, / [...] /
revolotean los ojos sobre las bellezas del mundo / [...] / Nada se llevan si parecen, sólo /
la medida borrosa, la errónea cercanía, la figura inexacta de las cosas mutantes.*

(De la lenta eclosión del crisantemo)

PRELIMINAR, por Jaime Siles

Hacer una tesis sobre un tema suficientemente investigado, en el que se puede avanzar con pie seguro sobre las líneas maestras casi fijas establecidas por una bibliografía que sintetiza el estado de la cuestión es tarea que merece reconocimiento y elogio. Pero elegir como objeto de tesis la obra de un poeta poco estudiado y sobre el que prácticamente no existe otra bibliografía que la primaria –que es, por otra parte, la que de verdad debe importar– exige, además de una voluntad independiente y un espíritu de aventura bien manifiesto, un amor poético–filológico y un deseo de encuadrar la escritura del autor estudiado en las coordenadas histórico–literarias que constituyen su preciso marco y, en el caso de Arcadio Pardo, las circunstancias biográficas que determinan tanto su evolución como su singularidad. Porque –conviene no olvidarlo– no estamos ante un autor que se ajuste y pliegue a los rasgos distintivos y al canon propio de su época, sino ante un creador que se desvía –y ese es uno más de sus méritos– del paradigma imperante en la misma: recuérdese lo que el mismo Arcadio Pardo dice de su obra – que toda ella *se ha hecho en el aislamiento personal y geográfico*.

María Eugenia Matía Amor ha tenido todo esto muy en cuenta y, por eso, en su primer capítulo se centra en la biografía del autor, su entorno y amistades literarias, recogiendo, además, pertinentes entrevistas que aportan una puntual y decisiva información. Pero, antes de nada, centrémonos en lo que la Dra. Matía Amor llama “Una voz algo desconocida”, porque en esa formulación está contenida la tarea que esta tesis se ha propuesto realizar: dar a conocer el valor de una obra, constituida por veinte libros de poemas, describirla y analizarla, reivindicarla y situarla en el lugar en el que, según su opinión, debe estar¹. Ahora bien esa “voz algo desconocida” no lo es ni lo era ni lo ha sido tanto, porque Arcadio Pardo, desde muy joven, se sentía –y estaba– inscrito en una –y muy concreta– promoción generacional: la suya, la del cincuenta, a la que pertenece por nacimiento y por escritura y poética también. Prueba de ello es esta carta de Julio Maruri a Vicente Aleixandre, cuyo inicio reproduzco: “Mi querido Vicente: Llega a tu Velintonia nuestro buen amigo de aquí Manolín Arce, que

¹ Lleva a cabo así aquella profecía de Marie Chevallier (1981), “La poesía de Arcadio Pardo”, *Ache*, 4, p. 29, cuando esta hispanista, al referirse a la futura investigación de esta obra, no dudaba en afirmar: “Feliz el estudioso que la emprenda”.

es el benjamín de los poetas (con permiso de Arcadio Pardo)”². La visita de Manuel Arce a Vicente Aleixandre puede fecharse sin dificultad porque figura en la dedicatoria del ejemplar de *Sombra del paraíso*: 16 de abril de 1946. De modo que, puesto que Aleixandre se la lee a Arce, que no la conocía, la carta debe ser algo anterior a la visita, aunque no mucho. Si la traigo a colación aquí es porque indica claramente que Arcadio Pardo era, desde sus inicios, un poeta unido al grupo santanderino de posguerra y conocido ya entonces en los ambientes literarios de Madrid.

Sin embargo, esa conexión pierde intensidad cuando por amor a la historiadora y reconocida medievalista Madeleine Dubrasquet se traslada a Francia y fija y establece su residencia allí. Todo lo cual ha hecho de él un “poeta del silencio boca adentro”, indagador de lo que él mismo llama *rumoreo* para describir ese ir haciéndose epifanía de sí misma la palabra. El historiador que Pardo nunca ha dejado de ser –más bien todo lo contrario– articula su obra sobre un motivo y eje central: el tiempo, que para él no es otro que *el Tiempo único, / intranscurrible*, en el que se conjugan –como en T.S. Eliot– el presente, el pasado y el futuro, al contenerlos a todos ellos a la vez. Lo que le permite la recuperación afectiva de *lo sido*. La poética de Arcadio Pardo no puede ser más clara: no es el autor quien hace el poema sino que es el poema el que hace al autor; tampoco la lengua del poema es *la misma que cuando se conversa*, porque *la lengua del poema se le impone*.

Su idea del lenguaje coincide no poco –como acertadamente la Dra. Matía Amor indica– con la expuesta por Emilio Lledó, y se siente heredero de René Char y de Pierre Jean Jouve. Pero su obra –como todas– pasa por fases y etapas en las que se advierte tanto su variación como su continuidad. La Dra. Matía Amor la distribuye en cuatro que llama, respectivamente, “de juventud (1946–1975)”, “de transición (1977–1980)”, “de madurez (1982–1990)” y “de comprensión histórico–metafísica (1990–2013)”, describiendo y analizando cada una de ellas y definiéndolas y caracterizándolas tanto por los títulos que les corresponden como por los motivos que en cada una de ellas imperan. Esta parte de su trabajo y el riguroso método empleado en ello le permiten advertir el proceso de reducción formal a que esta obra, a partir de 1980, se somete, derivando hacia una poesía cada vez más del silencio y del conocimiento, y cómo, a partir de 1990, historicismo y culturalismo se funden, convergiendo en una expresión “de amplitud espacio–temporal”, por un lado, y de sorprendentes imágenes y novedosa indagación lingüística, por otro. Nada de esto es ajeno a lo sucedido por entonces en el panorama poético español, con el que la evolución seguida por la escritura de Arcadio Pardo coincide. Y es que, por encima de ese aislamiento personal y geográfico, su conexión con la realidad histórica y literaria española se mantiene. De modo que no es un poeta marginal sino un poeta paralelo a lo que en la España de esos años histórica y poéticamente se produce. De ahí que su obra posterior a 1980 no

² La incluye Manuel Arce (2010), *Los papeles de una vida recobrada*, Ediciones Valnera, Santander, p. 38. Hay más referencias a Arcadio Pardo en las páginas 541–542, y fotografía con él, su mujer, Teresa Santamatilde y el impresor José Antonio Cuevas, en Versalles (Francia) en 1961, en la página 1374.

sea ajena ni a las preocupaciones y realizaciones de su propia generación ni a la de la siguiente: la de *los novísimos*. Él mismo, en una de las esclarecedoras entrevistas que la Dra. Matía Amor recoge, afirma: *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*, añadiendo de paso otra importante información indispensable para comprender su poética, esto es, que *El poema tiene que ser una sorpresa para el que lo escribe y para quien lo lee, y no necesariamente la misma*.

La Dra. Matía Amor –que había señalado ya el uso del versículo que hace el autor– dedica una importante parte de su estudio al análisis de los recursos y, en concreto, al de la forma y las imágenes, sirviéndose de atinadas observaciones de Samuel Gili Gaya y de Isabel Paraíso y prestando una necesaria atención tanto a las figuras de dicción como a lo que denomina el *balbuceo*, y demostrando así tanto la densidad expresiva de esta obra como la rítmica melodía versal que pauta los poemas. Interesantes son también su explicación de los arcaísmos léxicos, morfológicos, sintácticos y modernizados, y la de los neologismos abstractos y verbales. A ello hay que añadir lo que la Dra. Matía Amor llama *morfología irreverente*, que coincide con lo que el poeta postista Carlos Edmundo de Ory –en una carta al autor fechada el 7 de octubre de 1991– definía como *habla hechizada*, consistente en la ausencia de nexos y un intenso proceso de condensación, que complica las estructuras verbales, generando –como explica muy bien la Dra. Matía Amor– “un juego lingüístico en el que las categorías lingüísticas se trasvasan, las sintácticas se confunden y las semánticas se complican por su firme anclaje”. Todo lo cual da la impresión de cierta *agramaticalidad*, potenciada por el abundante uso del artículo neutro *lo* aplicado tanto a sustantivos como a pronombres personales y adjetivos. Tampoco deja fuera de su observación el frecuente uso –unamuniano en su origen– de los topónimos ni las enumeraciones caóticas spitzerianas. Siguiendo el concepto de *forma interior* de García Berrio y los manuales de retórica de Lausberg y Pujante, lleva a cabo un inventario de las figuras de pensamiento y de los tropos más utilizados, así como de las figuras *afectivas*. Lo que le permite reconstruir el imaginario poético de Arcadio Pardo, una parte muy sustancial de la tesis, en la que convergen todas las demás. Sus conclusiones son claras y precisas, completándolas con varios anexos, dos de los cuales funcionan, el primero de ellos como catálogo e inventario exhaustivo de los metros y estrofas empleados por el autor en sus distintos libros, así como de índice de frecuencia en que en los mismos aparecen, mientras el segundo recoge los usos del artículo neutro en todas las combinaciones utilizadas a lo largo de toda la obra. Por si esto fuera poco, un tercer anexo extrae del epistolario personal del autor opiniones de escritores, críticos y poetas sobre cada uno de sus distintos libros –desde *Rebeldía* (1957) hasta *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013)– aportando así una información de difícil acceso sobre la recepción dispensada a esta escritura en las diferentes fases de la misma: una documentación, pues, con la que no siempre se suele contar y que es determinante para el estudio de la historia literaria.

Nos encontramos, pues, ante una tesis doctoral muy poco al uso, dedicada al análisis de un poeta de la generación del cincuenta, que ha vivido su vida profesionalmente activa en Francia y al que los manuales de historia de la literatura y las antologías habían dejado al margen y que, por justicia, había que rescatar y reivindicar. La Dra. Matía Amor lo ha hecho desde una firme y sólida base filológica, analizando con el mejor de los métodos todos y cada uno de los libros de Arcadio Pardo y describiendo sus variados mecanismos de dicción. Gracias a ello disponemos de una precisa idea de esta interesante y valiosa obra, que el lector de poesía y los estudiosos deben conocer. Gracias al esfuerzo y tesón de la Dra. Matía Amor nadie podrá decir que no sabe quién es el poeta Arcadio Pardo ni ninguna antología ni ninguna historia literaria podrán negarle en ellas el lugar que por mérito propio le corresponde. Las tesis doctorales no siempre son un mero trámite: ésta, de la Dra. Matía Amor sobre la poesía de Arcadio Pardo, demuestra que, cuando alguien con entusiasmo, método, tiempo y dedicación se centra en un objeto de estudio no sólo consigue iluminar el objeto estudiado sino que modifica y cambia nuestra percepción del mismo también. Así ha sido en este caso, y hay que felicitar tanto a la autora del presente trabajo como a su director, el Prof. Dr. David Pujante, que ha sabido aconsejarla convenientemente, contribuyendo a que este necesario e impecable estudio alcanzara su fin. Ahora falta que quienes deben conocerlo, lo lean. Este es un primer y excelente paso.

Jaime Siles
Universidad de Valencia

ARCADIO PARDO: UNA VOZ AÚN DESCONOCIDA

La riqueza de la poesía española en el último siglo no deja de sorprender como fenómeno de calado sin parangón en otras literaturas. No en vano, los antecedentes clásicos de finales del siglo XIX que eclosionaron en las voces del primer tercio del XX (Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los autores de la Generación del 27) ejercieron clara influencia en los sobresalientes poetas de la segunda mitad del siglo XX.

Este libro sobre la poesía de Arcadio Pardo tiene el propósito de difundir una obra escrita en ese periodo al margen de su contemporaneidad. El posible desconocimiento de la misma se justifica tanto por el heterogéneo y rico panorama literario español como –sobre todo– por la discreción de nuestro poeta, con residencia permanente en Francia desde los años cincuenta. No obstante, algunos amigos y profesores de ambos países mantuvieron contacto epistolar en el tiempo, y éstos han dado a conocer su valor en ámbitos académicos. En mi caso, tuve acceso a ella gracias a la Doctora Isabel Paraíso y su invitación al estudio de la obra arcadiana editada hasta los años ochenta.³ Arcadio Pardo vivía ajeno a los círculos literarios nacionales pero, en su regreso estival a Valladolid, mantenía el afecto de poetas como el palentino José M^a Fernández Nieto, quien propició nuestra primera entrevista en 1983. Desde entonces he contado con la amistad del autor y su familia, y mi aprecio hacia su amplia bibliografía ha privilegiado la interpretación crítica de sus veinte poemarios, tarea culminada en la tesis doctoral *La poesía de Arcadio Pardo*, bajo la dirección del Doctor David Pujante.⁴

El hecho de que no existiera ningún estudio completo nos impulsó al análisis de los rasgos inéditos y muy originales de su dicción, con la satisfacción añadida que supone el poder dilucidar aspectos herméticos de la escritura poética con el propio

³ Matía Amor, M^a Eugenia (1985), *Arcadio Pardo: una vocación poética*, memoria de licenciatura, Universidad de Valladolid, Valladolid.

⁴ Matía Amor, M^a Eugenia (2015), *La poesía de Arcadio Pardo*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Valladolid. Contó con la presencia del poeta Arcadio Pardo y de su hija Hélène Thieulin-Pardo.

autor. Así, la conversación distendida nos llevó al mundo de intereses artísticos o arqueológicos comunes, y en la añoranza permanecen esos breves encuentros con el matrimonio Pardo como fortuna del destino.

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. 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. Conocido solo por unos pocos, nuestro autor fue ensalzado desde joven como un buen poeta, y su dilatada obra ha consolidado respeto y estima *in crescendo*. Los auténticos valores de la poesía de Arcadio Pardo se revelan en el sosiego de la lectura individual, atributos de calidad que, además de justificarse por su audaz *exploración lingüística*, presentan un variopinto, atractivo *fresco del hombre y del ser en el tiempo*.

Nos gustaría desvelar el porqué de tal consideración en el nivel elevado y clásico del concepto Poesía «imitación de las acciones del hombre; y haciéndose esta imitación con palabras, rimas y armonía».⁵ Al compartir nuestra visión crítica, aspiramos a concitar la curiosidad hacia otras relecturas y, en consecuencia, a provocar más hondo y mejor entendimiento de su obra en el futuro. En medio de la presencia de una irrenunciable identidad castellana, probablemente agudizada por la distancia (biografía, paisaje o lengua matriz), su poesía despliega espacios de un cosmos más universal. Como veremos, la poesía de Arcadio Pardo contiene la *intuición radical* de la prevalencia del *Tiempo único*, instinto que impregnará toda su vida literaria con un desarrollo magnífico de imágenes junto a recursos lingüísticos originales y transgresores, reflejo de la necesidad –consciente o inconsciente– de proyectar la propia identidad 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, es creación literaria *sui generis*. Su poesía es sensorial, profunda y filosófica, y sus variaciones siempre están ancladas en la belleza del entorno circunstancial, en el testimonio identificador con los que nos precedieron y sucederán, en la sustancia del universo que somos y seremos.

Su creación artística 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 imaginación y con la expresión formal cambiante a lo largo de tantos años. En el ascenso hacia el deslumbramiento y la belleza que el acto creativo persigue, nuestro autor se afana en el rastreo de las diversas posibilidades expresivas de la lengua española. Buscando la auténtica concomitancia del signifiante y del significado, la confluencia del fondo y de la forma, el poeta pretende llegar desde el propio *ardimiento* emocional hasta la genérica *esencia*, perseguida, en ocasiones, con una sintética sintaxis no canónica o con extrañas acuñaciones sobre *lo neutro*. Otras veces, el

⁵ Aristóteles, *Poética*, 1447^a; y Trissino, G. Giorgio, *La Poética*, ed. y trad. de I. Paraíso (2014:61).

lenguaje novedoso emerge expansivo y las imágenes despegan en la sugerencia. Nosotros queremos perfilar el confín de su *cosmovisión* temporal: la historia recreada e intuida, la exaltación del presente en sus múltiples vivencias y la residencia futura en el panteísmo. Su espacio es horizontal y luminoso, y su reflexión metafísica y metapoética desemboca en la permanencia cósmica y en la escritura. Son las *dimensiones de la memoria* acrisoladas en una sorprendente y magnífica existencia de integración a *lo otro*, de espiritual consustanciación en el *Tiempo único* de su poesía. La *comunicación* y la *identificación* lectora se logran porque el poeta comparte sus obsesiones con voluntad testimonial y sorpresa formal. Tras la dicción poética permanece el halo que invita a relecturas y la esperanza de que su voz *—aún desconocida—* sea objeto de posibles interpretaciones en el futuro.

Nuestro enfoque ha contado con la aprobación de Arcadio Pardo. Aunque ahora lamentemos no haber grabado sustanciosas conversaciones que tuvimos, en contrapartida, queda la intensidad que dejan los afectos. Por fortuna, además, ha estado a nuestra disposición un amplio epistolario, impagable archivo en el que poetas y profesores ensalzan la trayectoria arcadiana, y cuyos extractos figuran en el anexo III junto a fragmentos de algunas entrevistas aparecidas en prensa. En sentida prosa, esos autores (poetas, profesores, críticos literarios, editores) describen la proyección que la asombrosa escritura de Arcadio Pardo transmite; no podemos dejar de agradecer y elogiar la agudeza de sus comentarios, su conocimiento erudito y su sensibilidad lírica.

Desde la Universidad de Valladolid, el Doctor David Pujante asumió la dirección de la tesis, y bajo su supervisión y con la participación de la Doctora Isabel Paraíso en aspectos descriptivos y métricos se abordó la tarea. A los dos debo reconocimiento sincero: por su sabiduría literaria, sus correcciones y su condescendencia; sin su constante y fundamental apoyo este estudio no habría salido a la luz.

Inestimable honor es abrir este libro con el magisterio de las palabras del Doctor Jaime Siles. Su sabiduría y lucidez para interpretar como poeta y filólogo la obra de Arcadio Pardo es todo un privilegio.

Con todo el afecto también, dedico estas líneas a esas dos amigas cuya generosidad me permitió compaginar los estudios de una doble licenciatura en mi juventud, amistad leal y constante desde entonces.

Y sumo a esta cadena de gratitud a los doctos miembros del Tribunal (José Enrique Martínez Fernández, Alfonso Martín Jiménez, Sara Molpeceres Arnáiz, Alfredo Saldaña Sagredo y Jaime Siles Ruiz), que juzgaron con benevolencia el planteamiento global del estudio, aportaron sugerencias y apoyaron su difusión. Tanto ellos como todas las personas cercanas a mí han acompañado este texto con la nobleza y el calor de la amistad, y saben del origen de mi impulso: que el lector pueda reservar en su biblioteca y en su memoria un lugar 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.⁶

⁶ Pardo, Arcadio (1995), *35 Poemas seguidos*, Valladolid, Cortalaire, pp. 16-17. En adelante, *35PS*.

PANORÁMICA HUMANA Y LITERARIA DE ARCADIO PARDO (1928)

Biografía

*La luminosidad de Peñafior
primero.⁷*

*Mañana otoño de domingo claro
de mis tierras trigaral de Pozaldez.⁸*

Un castellano nacido en tierras de Guipúzcoa

Arcadio Pardo Rodríguez nació en Beasain (Guipúzcoa) el 8 de mayo de 1928. Su padre, José Pardo Díez, de origen burgalés (Olmos de la Picaza y Palacios de Benaver) y su madre, Engracia Rodríguez Castro, vallisoletana (oriunda de El Carpio y Pozaldez). De padres castellanos llegó al mundo en tierra vasca, tercero de una familia numerosa de cinco hijos. La estancia del padre ferroviario en el norte se prolongó durante los seis primeros años de niñez y él evocará ese paisaje infantil:

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.⁹

⁷ Pardo, Arcadio (1991), *Poemas del centro y de la superficie*. En *Poesía diversa. Tres libros de poemas*, Valladolid, Col. Autores Contemporáneos 3, Diputación Provincial de Valladolid, p. 121. En adelante, *PCS*.

⁸ Pardo, Arcadio (1975), *Tentaciones de júbilo y jadeo*, Palencia, Rocamador, p. 7. En adelante, *TJJ*.

⁹ Pardo, Arcadio (1990), *Plantos de lo abolido y lo naciente*, Valladolid, Sever-Cuesta, p. 75. En adelante, *PAN*.

En 1934 el traslado laboral paterno es a Madrid y después en 1936 a Valladolid, donde la familia se afincó definitivamente. El pequeño Arcadio tiene ocho años y asiste a una escuela que la Asociación de Ferroviarios tenía en el edificio frente al actual Teatro Lope de Vega. Por su ubicación céntrica, cercana al cuartel de Caballería y a la estación ferroviaria, la escuela era vulnerable en caso de bombardeo durante la guerra civil, razón por la cual sus padres le envían a clases de dos admirables maestras –doña Julita y doña Carmen– en el humilde barrio de Las Delicias. Ellas solicitaron matrícula gratuita para su acceso al Instituto, y el poeta menciona en los versos sentir veneración hacia su maestra Doña Carmen.

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, ecos y temores que marcaron su infancia y la de tantos otros:

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.¹⁰

Formación académica y primera literatura

Al finalizar la guerra en 1939, previo examen de ingreso, el joven inicia sus estudios en el Instituto de Bachillerato Zorrilla (1939–46), donde tuvo notables profesores como don Narciso Alonso Cortés, futuro miembro de la Real Academia Española. 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 alumno por los versos, le acogiera en su casa facilitándole libros y formación literaria. En conversación el autor comenta: «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». La juventud de posguerra se evoca en las excursiones cercanas y en una estancia algo más prolongada en Olmos de la Picaza (Burgos):

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 poblado de trigales [...]/ y yo sobre la tierra poderío, / adolescente ya velludo el pecho. (SC, 56)

¹⁰ Pardo, Arcadio (1961), *Soberanía carnal*, Santander, Col. La isla de los ratones. Empleamos el texto de la reedición (1991) incluido en *Poesía diversa. Tres libros de poemas*, p. 55. En adelante, SC.

Más tarde, concertó una entrevista con el esposo de doña Rosario Fuentes, su profesora de francés. Fernando González, poeta y catedrático de Lengua y Literatura españolas, 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 –lamentablemente– ya no ejercía como tal, al haber sido apartado de su cátedra para ser reintegrado a ella muy posteriormente.¹¹ El joven Arcadio Pardo muestra disposición y capacidad, y fomenta esas amistades de edad y cultura desiguales al calor de la afinidad literaria. Después, conoció a Luis López Anglada y Manuel Alonso Alcalde, poetas que le sumaron a su proyecto de editar una revista y colección de libros de poesía. De este germen surgió la revista *Halcón*, importante aventura literaria en la vida vallisoletana de los cuarenta y ejemplo significativo del dinamismo cultural que algunas provincias trataban de despertar en aquella dura década.

Con dieciocho años y en medio del trasiego juvenil de estudios y publicación, Arcadio Pardo editó su primer libro, *Un tiempo se clausura* (1946). Su afición le puso en contacto con muchísimos autores; él rememora sus encuentros con Jorge Guillén (Valladolid, Florencia y París), Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Dámaso Alonso, Carmen Conde y otros asiduos colaboradores de las revistas poéticas de la época, en particular con el grupo *Proel*.¹² En Valladolid fue becario residente del Colegio Mayor Santa Cruz y, como estudiante de Filosofía y Letras (especialidad Historia), concluyó su Licenciatura con Premio Extraordinario en 1951, con *victor* aún visible en una de las arcadas del Patio del Colegio Santa Cruz. Menciona a insignes profesores (Luis Suárez, Emilio Alarcos García, Pedro Aguado Bleye y Ángel Apráiz entre otros), y cómo éstos propiciaban amenos coloquios en el Colegio Mayor. Al evocar su propia implicación se adivina su entusiasta labor como eje literario en aquel ambiente universitario vallisoletano de posguerra.¹³

Arcadio Pardo inicia la década de los cincuenta con brillante *currículum* y futuro incierto. Poco después de conocer a una joven francesa (una de las primeras estudiantes extranjeras de español en un curso de verano de Valladolid), «acabaría enamorándose de *Madeleine*, [...] por lo que su emigración a Francia fue [...] más sentimental que política o económica» (Fraile: 2005). Gracias a su expediente académ-

¹¹ *Fernando González* (Telde, Gran Canaria, 1901-Valencia, 1972). Catedrático y poeta. Publicó varios libros de poesía y un último volumen en la colección *Halcón*. Vivió largos años en Valladolid, brevemente en Astorga y se trasladó a Madrid, donde impartió enseñanza en el Instituto Calderón de la Barca.

¹² José Hierro, José Luis Hidalgo, Julio Maruri, Manuel Arce, Leopoldo R. Alcalde y Marcelo Arroita Jáuregui del grupo *Proel*; José García Nieto, Rafael Montesinos, Salvador Pérez Valiente de *Poesía Española*; Victoriano Crémer y Eugenio de Nora de *Espadaña*.

¹³ Revista *Santa Cruz*, Colegios Mayores “Santa Cruz” y “Felipe II”, Universidad de Valladolid. Publica «In memoriam» (A la memoria de José Luis Hidalgo) y «El inválido» en *Primera Antología de Colegiales del Colegio Mayor de Santa Cruz*, 1948. Figura como Director en *Avance de poesía*, nº 1, junto a Pedro M^a Ufano, y se incluyen poemas suyos en cinco números. (Paraíso, 1990: 473-475).

mico, Aurelio Viñas (director adjunto del *Institut d'Études Hispaniques* de la Universidad Sorbona) le consigue plaza de lector en el *Lycée Corneille* de Rouen, pues pretende preparar las oposiciones de Cátedra de Literatura o de Lengua Francesa. Deja entonces el Valladolid de su juventud, el que ha conformado una personalidad con rasgos que ya no le abandonarán: el aprecio a la gente sencilla, la gratitud hacia quienes le infundieron saber, la fidelidad al trabajo y la férrea distancia de los ambientes bulliciosos, quién sabe si por carácter, circunstancias o educación.

Vida familiar y profesional en Francia

En Rouen inicia una larga y definitiva aventura de enseñanza de la lengua, literatura y cultura española e hispánica. Entre tanto, Madeleine Dubrasquet se especializa en *l'École Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses* y, años después, será *Madame Pardo*, hispanista eminente de Español medieval en la Universidad Paris X-Nanterre. Con un papel fundamental en su vida, como *la mujer infinita* de un hogar en el que libros y discurrir intelectual forman esa unidad del «mano amor en la mano compañera» (*TJJ*, 10); esposa muy presente en el *nos* poético que le aportará la madurez, la estabilidad familiar y el diálogo intelectual de un amplio mundo cultural, donde *lo español* adquiere una dimensión *hispana* entre profesores y alumnos universitarios. En los tres años en Rouen, Arcadio Pardo escribe algunos poemas incluidos en su segunda publicación, *El cauce de la noche* (1955), y aprueba las oposiciones a Cátedras de Francés de Escuelas de Comercio, y más tarde la cátedra de Francés de Institutos (Pontevedra, Seo de Urgel, Ávila y Valladolid). Recién casado y ante los intentos fallidos por obtener una residencia común en Madrid, solicita excedencia y retorna a Francia, estableciéndose en Aix-en-Provence, en cuya Universidad trabaja como lector. En Provenza nace su primer hijo (Juan Carlos), y su tercer libro, *Rebel-día* (1957), refleja el desorden de ese trasiego geográfico y emocional. De la estancia en la hermosa región meridional emerge el paisaje, la montaña Sainte-Victoire (plasmada en Cézanne), Jouques («viento varón»), Entremont y otros lugares, dando vigor a la vida del joven matrimonio:

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. (*SC*, 59)

En 1960 se traslada definitivamente a París, donde irá alternando trabajos como Lector de español, ya en la Sorbona, ya en Nanterre. Arcadio Pardo destaca la ventaja de su destino profesional en la Universidad francesa a la que considera «más que una sede laboral, una *residencia intelectual*, un beneficio incalculable originado en la familiaridad con los hispanistas franceses y con los estudiantes, numerosos, sucesivos, siempre renovados» (LCK15,2013).¹⁴ De esa consolidación personal surge la que él considera su primera obra de calidad, *Soberanía Carnal* (1961), libro que encumbra un individualismo estilístico propio del poeta *extramuros* ajeno a tendencias, poemario ciertamente inusitado por la reverberación acústica y por su vigor lingüístico. Y, sorprendentemente, no publicará más en catorce años.

¿No escribe en ese amplio lapso? Sí. Pero el trabajo intenso y la familia absorben sus energías. Son «los años del afán», en los que nacen dos hijos más, (Elena en 1962 y Ana María en 1968), y recupera su docencia como Catedrático de Francés, primero en el Liceo Español de Neuilly (1960–80)¹⁵ y después en el Liceo Internacional *St. Germain-en-Laye* (1980–1986), cuya sección de Español inicia y dirige durante seis cursos. Esos destinos le acercaron a la realidad social de muchos hijos de emigrantes y, a la par, fueron todo un privilegio al poder difundir el hispanismo en el París cosmopolita de esas décadas. En el periodo estival, el matrimonio Pardo volverá al encuentro familiar con madre y hermanos en Valladolid, armonizando la asunción de dos lenguas en la vida cotidiana: uso del español y del francés indistintamente en el ámbito familiar, profesional y social hasta que los hijos sean bilingües. Si bien destacaremos la prevalencia de la lengua matriz en el discurso verbal, que -en su caso- será la primacía única del español en su poesía.

De este modo va forjándose la visión de su doble geografía (él la denomina *mundo bipar*), pues al tiempo que Castilla y España se idealizan por su paisaje y patrimonio, progresivamente se expande el horizonte con escenarios franceses, diferentes y bellos también. Hay constantes evocaciones de ese período arrollador: «los años del afán» (trabajo), «Elena niña en Zaratán con espigas de trigo» y «los cachorros» (hijos), «manos del otoño verde» (regreso a París). De la dedicación y plenitud familiar queda leve rastro también en libros posteriores.

¹⁴ Agradecemos a David Nieto su permiso para reflejar extractos de las entrevistas a LCK15 «Desmontando a Arcadio Pardo I» (10.08.2012) y «Desmontando a Arcadio Pardo II» (08.08.2013), disponibles en:

<https://eldesayunodelospatos.wordpress.com/2015/05/11/desmontando-a-arcadio-pardo-i/>

<https://eldesayunodelospatos.wordpress.com/2015/05/11/desmontando-a-arcadio-pardo-ii/>

¹⁵ Hoy es el Liceo Español Luis Buñuel, del que fue cofundador. Cfr. Pardo, Arcadio (2013), «La fundación del Liceo Español», *Calanda*, 8, MECED, pp. 6-11. Disponible en

<http://www.mecd.gob.es/francia/publicaciones-materiales/publicaciones.html> (fecha de consulta: 15.04.2015).

Vienes de Londres tarde de domingo, / hijo, te cogeremos la maleta, / te abrazaremos claridad y risas, / quitaremos las nieblas de tu pelo (*TJJ*, 20)

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*, 9)

Junto a la infancia de Maí también. / Con su infancia de manos en mi cuello, / con su peso de pluma en mis rodillas, / con su infancia que emana firmamentos. (*PAN*, 76)

Los poemas de *Tentaciones de júbilo y jadeo* se escriben en esos años, pero no se publican hasta 1975. A partir de esa fecha comienza un fértil período creativo: edita *En cuanto a desconciertos y zozobras* (1977), *Vienes aquí a morir* (1980) y obtiene el premio sevillano “José Luis Núñez 1982” por *Suma de claridades*, importante poemario por su aportación poético-cognitiva. Asimismo, en esa década concluyó su tesis doctoral, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, estudio que, bajo la óptica del orientalismo, analiza cómo descubrieron el arte español los viajeros franceses que vinieron a España en el siglo XIX (Théophile Gautier, Edgar Quinet, Charles Davilliers y otros).

Madurez profesional e indagación poética

Es en ese tramo de su vida cuando yo conocí a Arcadio Pardo y, gracias al estudio de su obra hasta 1983, pude comprobar cómo profesores de España y de Francia apreciaban sus rasgos literarios. Sin embargo, él seguía su rumbo solitario de singular introspección, acusada evolución lírica desde el yo (biográfico, circunstancial, ilustrado) hasta la profunda indagación en el tiempo y su inevitable transcurso «De la soberanía de la carne / a la penetración de los espacios».¹⁶ Sus poemas entonces liberan los destellos del hombre de cincuenta y cinco años en su reflexión sobre la naturaleza humana. Y allí se convocan fundamentales inquietudes sobre la vida y la muerte: la infancia, la visión sensorial de Castilla, la residencia en la patria múltiple, la metapoésía, el panteísmo, los sinsabores, la belleza del mundo en los viajes, la historia de los hombres, la permanencia eterna, los antepasados y los seres futuros que vendrán... Todo un vasto haz de evocaciones alimentadas con la cultura acumulada y con el anhelo de la quintaesencia lingüística que arraiga en la madurez.

¹⁶ Pardo, Arcadio (1983), *Suma de claridades*, Premio José Luis Núñez 1982, Sevilla, Aldebarán, p. 46. En adelante, *SCL*.

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.¹⁷

A mediados de los ochenta, nuestro autor se refugia en su escritura ante los vaivenes de la vida: deja el Liceo Internacional *St. Germain-en-Laye* y obtiene trabajo como *Maître de Conférences* de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Paris X–Nanterre. Escribe *Relación del desorden y del orden* (1983–86) y *Poemas del centro y de la superficie* (1986–1988), publicados junto a la reedición de *Soberanía carnal* en un solo volumen: *Poesía Diversa* (1991). Ambos poemarios confirman la tensión emocional sobre su filiación española y evidencian el tránsito hacia la entidad poética en una pluralidad de *yoes*, peculiaridades específicas del artista que serán objeto de breves estudios por parte de un círculo restringido de profesores en ambos países. Por entonces, ya se apreciará cómo su personalidad de *poeta–profesor* se desborda de su marco referencial, con la mitificación de la biografía, con la narratividad y con el deliberado rastreo semántico de posibilidades léxico–morfosintácticas de la lengua española, que conducen a una expresión insólita, como él mismo admite:

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. [...] 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 inadmisibile. (LCK15, 2013)

Jubilación y últimas publicaciones

Con la edición de *Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990), Arcadio Pardo logra mayor profundización en intuiciones felices: los apuntes historicistas y narrativos desembocan en una conmovedora indagación del pasado prehistórico e histórico: *Lo abolido* es la recreación e integración en momentos de la historia universal, y *lo naciente* ensalza el gozo de la febril actividad del presente, vitalismo que degusta el zumo del tramo final de la existencia:

¹⁷ Pardo, Arcadio (1991), *Relación del desorden y del orden*. En *Poesía diversa*, p. 87. En adelante, *RDO*.

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 fruto (*PAN*, 89)

En 1994 le sorprende la enfermedad y cuando ésta es controlada, publicará *35 poemas seguidos* (1995), único volumen con estructura circular donde cada composición enlaza con la anterior y se funde en el último verso precedente. Poco después, ve la luz *Efímera efeméride* (1996) con algunos poemas cronológicamente anteriores o simultáneos a los de *35 Poemas seguidos*. Todos ellos comparten «la trayectoria que va desde el vestigio de la prehistoria hasta las puertas mismas del morir», según reza la contraportada.¹⁸ La lectura encadenada de los tres libros ayudará a la comprensión de su cosmogonía historicista en ese periodo.

Al jubilarse se ha dedicado a la investigación del pasado familiar, con satisfacciones grandes. *Silva de varia realidad* (1999) es un volumen que recrea los orígenes de la familia Pardo, localizados tras afanosa búsqueda en archivos de varios países. La certeza de un linaje familiar («los mis muertos») se suponía en versos aislados cuarenta años atrás y, al encontrar indicios y manuscritos, Arcadio Pardo revive literariamente esos datos.¹⁹ Asistimos a una 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 en su recuerdo.²⁰

¹⁸ Pardo, Arcadio (1996), *Efímera efeméride*, Madrid, Endymión. En adelante, *EE*.

¹⁹ «De estirpe secular me purifico», «Antepasados míos» en *Un tiempo se clausura (UTSC)*; «padre pecho velludo y de alta estirpe» en *SC* (poemas 9, 1, 2, 12); en *RDO* (poema Quince), en *PAN* (poema 9) y en *EE* (poema 8).

²⁰ Pardo, Arcadio (1999), *Silva de varia realidad. Archivo de rescates*, Granada, Diputación Provincial de Granada, Colección Genil de Literatura. En adelante, *SVR*. Entre otros presenta a:

**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. Traducción de l'édition néerlandaise (1979:37-38). El cuadro se encuentra en el Museo Groeninge; (*SVR*, 23).

**Diego Pardo López*. Casado con Isabel de Villegas. Tuvieron varios hijos. Entre ellos, en el Testamento otorgado en Brujas el 24.11.1559, se menciona a sus hijas monjas, Adriana y Mayque, y a Josina que casará con Antonio Vega; (*SVR*, 43).

**Juan de la Peña*. Casado con Bárbara Pardo. Tuvieron varios hijos; entre ellos Josina Pardo de Vlaminckpoorte. Testamento otorgado en Brujas el 08.04.1562. Una lápida negra con inscripciones en latín se encuentra ubicada en el vestíbulo del Hotel *Europa* de Brujas en la actualidad; (*SVR*, 31).

**Josina Pardo de Vlaminckpoorte*. Hija de Juan Pardo y Catalina de Vlaminckpoorte. Casó con Francisco de Salamanca y tuvieron tres hijos: Catalina, Teresa y Francisco. A la muerte de Josina, el esposo encarga el Tríptico *Crucifixión* de Pierre Claessens El Viejo (1567) con la imagen de los esposos en los paneles laterales. Documentados en Dirk de Vos, cit. pp. 99-100; (*SVR*, 25) y también, «ni mi Josina

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 enamada, he dicho- / se vendría a temblar / ante él, en un museo / de Flandes, un
octubre / hoy sepulto también. (*SVR*, 24)

Este viaje lírico-mágico rememora el éxito de su investigación: cartas, contactos y traducciones dan paso a la experiencia poética que el lector comparte con admiración, cuando los antepasados reviven en una ficción que no es superchería: «Digo, lo sú, su sú. / Lo que fuera sustancia / [...] / vueltos tan solamente / escritura en los folios» (*SVR*, 18). Se trata de datos reales con una añadida connotación fantástica de apariencia improbable, que hacen aún más atractiva la intrahistoria del autor.

Es / como si has sido éstos que siguen: / Jerónimo [...] / Diego vivió en Ruán, / [...] /
Y antes, Álvaro [...] / Éste humedece tu jadeo porque / andas las calles con sus
pasos. / Sus ojos miran y tú ves el agua. (*PCS*, 153-154)

En ese periodo también, el 13 de marzo de 1998, nace la Academia Castellana y Leonesa de Poesía, con el apoyo inicial de José M^a Fernández Nieto, Carlos Frúbeck, José Ledesma, Andrés Quintanilla Buey y la Junta de Castilla y León. En su primera constitución se nombran académicos a una veintena de poetas castellanos y leoneses²¹ y, aunque la obra de Arcadio Pardo permanezca distanciada de los circuitos de difusión, él es uno de los elegidos, evidencia de que es valorado por sus compañeros.²²

Mas no hemos de engañarnos; la poesía no suscita la expectación de la novela, y hasta sorprende que se acuerden de los poetas a la hora de los galardones literarios. El reconocimiento ha llegado recientemente con el Premio “Castilla y León de las Letras 2015” *ex aequo* con Luis López Álvarez, con el nombramiento “Doctor *Honoris causa*” por la Universidad Nacional de San Martín (15.08.2017, Buenos Aires, Argentina) y con el Homenaje en la Universidad La Sorbona (20.10.2017). Por otra parte, al autor poco le atraen los compromisos sociales que acarrearían un mayor relieve público: «gestos cordiales de hombre que se oculta / apretones de manos velocísimos» (*SC*, 58). Su apartamiento geográfico es y ha sido buena excusa para su creación libre de todo compromiso y, en definitiva, vivir *en la ajénidad* le sienta bien:

mía de Flandes, fervorosa, de hinojos, / que Claesiens el Viejo pintó, hoy en el Museo Gröeninge de Brujas»; (*DLEC*, 39).

²¹ También 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 Tundidor y los fallecidos Teresa Barbero, Victoriano Crémer, José Luis Martín Descalzo, Antonio Pereira, Francisco Pino, Andrés Quintanilla Buey y Claudio Rodríguez.

²² Piedra, Antonio (1990), «Arcadio Pardo: difusión al poeta discreto. Una poesía de paz blanquísima», *El Norte de Castilla*, 8 de diciembre.

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. (LCK15, 2013)

La década del nuevo milenio destaca 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 parisino de Arcadio Pardo:

El poeta es un lector sensible que no cesa en su afán de descifrar la gran enciclopedia del mundo, de descubrir su belleza innumera, de escuchar pacientemente su latido en la disolución del tiempo. El mundo como un gran calidoscopio que el poeta quisiera abarcar, [...] 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.²³

Los hispanistas franceses han admirado el eco de su imaginario (mediterráneo, histórico, panteísta) y la variada riqueza y dicción de su español al considerarlos rasgos muy auténticos. Y el epistolario reconoce la calidad: «Me encanta cómo escribes» (Guillén Acosta, 04.02.2005) o «tu corazón en forma de voz delirante de sabiduría y reflexiones, [...] cada verso lapidario, fónico, como trompeta, familiar como habla de garganta poética, sabia» (De Ory, 06.05.2010).

Las recientes publicaciones de *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013) y *De la naturaleza del olvido* (2016) atraen lectores, sorprendidos ante el discretísimo perfil público por él aceptado:

[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 vivido la ajenidad, seguro que no. No hubiera sentido la atracción de [...] 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. [...]. Lo que sí me importa es que mi obra no desaparezca conmigo y se conozca en los tiempos venideros. (LCK15, 2012)

²³ Ayuso, César A. (2010), «Asombro y maravilla», *El Norte de Castilla*, 18 de septiembre.

Quizás esa vida *extramuros* fue un beneficio personal, cuando aceptamos que la patria múltiple del poeta desembocó en una apertura *mental y sentimental* a la diversidad del mundo traspasada a su poesía. Y así, el recorrido biográfico y bibliográfico cobra mayor interés al integrar su reflexión poética en nuestra propia interpretación metafísica:

Miramos
 alrededor las tapias, los tapiales, /[...]/
 y nos decimos. “Esta patria es nuestra”, /[...]/
 Y un día sales de la puerta, /[...]/
 y un día sales y te vas. /[...]/
 Miras alrededor, tal como antaño, /[...]/
 los capiteles otros,
 y encuentras patria ahí también.
 Otro tiempo te cruzas la mar; /[...]//

El aire es sumo y la emoción. /[...]//
 y te sientes sumado a esta otra patria.
 /[...]//
 Habrá ceniza nuestra en estos lares
 también. Porque la patria es toda
 rama, toda marea, todo monte,
 mar todo.
 Y habrá que florecer en todas partes.
 (PCS, 166)

La hispanista Marie Chevallier (1981:29) invitaba al análisis de la obra arcadiana en los años ochenta y *-desde la identificación lectora-* sólo podemos corroborar 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».

Pones
 las palabras a un lado,
 como con un rastrillo la hojarasca.
 El tiempo transcurrido
 al otro lado.
 Quitas los libros que no leerás.
 Borrás los mapas que no necesitas.
 Y vas sacando como motas de
 polvo
 las cosas inservibles:
 los domicilios que has tenido,
 las cosas que te bullen en la mente
 y proceden de arroyos que han crecido
 hasta venir al río padre, tú.

Los forros de tus libros escolares,
 los árboles crecidos en tu ausencia,
 el olor de los cueros de los trenes,
 los cipreses que amabas en Toscana,
 las papeleras llenas de papel,
 tus poemas que son otros,
 tú que eres otro tú,
 tú que no te conoces en quien eras,
 que ahora eres quien se viene
 sin tiempo,
 sin memoria,
 a merecer tan sólo el sol,
 tan sólo.
 (SCI, 65)

Entorno de literatura

Amistades

Es lógico admitir que la distancia no favoreció el encuentro asiduo con los compañeros de vocación. Los textos publicados en prensa raramente provienen de amigos, e interesan especialmente porque sostienen una objetividad crítica muy favorable, amén del lamento por su escasa presencia mediática. Además, Arcadio Pardo ha contado con la fidelidad de algunos poetas cercanos como Carlos Edmundo de Ory, Manuel Alonso Alcalde, Carlos Pinto Grote o José Manuel Suárez, y con distinguidos lectores que siguen su obra con interés. Por proximidad geográfica destacamos a los amigos castellanos (José M^a Fernández Nieto, Eduardo Ferrández, Eusebio García González, José Jiménez Lozano, José M^a Luelmo, Jesús Marcos, Francisco Javier Martín–Abril, Carlos Martín Baró, Enrique Otero, Isabel Paraíso, José Manuel Parrilla del Olmo, Francisco Pino) y aquellos que auspiciaron la edición de sus poemarios, Antonio Piedra (Fundación Jorge Guillén), Carmelo Guillén Acosta (editorial Adonáis), Javier Jover (editorial Calima) y Eduardo Fraile (editorial Tansonville), quien comenta (19.12.2005):

No estar tiene un precio, pero él lo ha pagado con la convicción [...] (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 [...]. Con la sencillez de los verdaderamente grandes.²⁴

Mayor relación ha tenido con sus amistades docentes en Francia, entre las que mencionamos a la hispanista Marie Chevallier, a las profesoras Marie Jeanne Magnin y Marie Claire Zimmermann, a los profesores Claude Couffon y François Delprat, al poeta y profesor Bernard Sesé, al portugués José Terra Fernández da Silva, al novelista y poeta argentino Mario Goloboff y al fallecido poeta y profesor salvadoreño Roberto Armijo. Algunos participaron en la disertación y lectura comentada de sus poemas «¿Para qué, por qué y para quién escribo?» (La Sorbona, 16.12.99), y en el Homenaje que la Universidad Paris X–Nanterre rindió al matrimonio Pardo tras la jubilación de ambos en 2008: «*Mélanges en hommage à Madeleine et Arcadio Pardo*».

²⁴ «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)». Praga, Jorge (2005), «Entrevista: Arcadio Pardo», *El Norte de Castilla*, 20 de octubre.

Lecturas: influencias *que no son*

Para acceder a la intrahistoria de su personalidad intelectual interesa conocer sus afinidades literarias y valorar si esas fuentes han acrisolado de algún modo su escritura poética. Él mismo confirma cómo su primera formación española se amplió con el rigor académico francés:

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. (LCK15, 2012)

Conoce bien a los clásicos españoles, pues -sin duda- el matrimonio Pardo ha compartido un privilegiado ambiente de lecturas y erudición en su mundo académico. Y de hecho, su obra *no poética* se ha relacionado con trabajos universitarios de Crítica Literaria o artículos en alguna revista como *Rhythmica*, un prólogo para *Ivre de l'horizon* de Bernard Sesé, como también la edición bilingüe y la introducción a *Disciplina de lo arcano* del mismo autor, publicada por Adonáis.²⁵

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 un grupo, porque su trayectoria vital siempre fue independiente. Dice no reconocerse demasiado en los tres primeros libros (1946, 1955, 1957), que son los más próximos a modelos de factura clásica. En ellos, la forma indica la huella del clasicismo español, con sonetos de musicalidad garcilasista, cierta hondura trágica de sentir que vedesco y brillo miguelhernandiano. No obstante, con *Soberanía carnal* (1961) inicia una ruptura clara respecto a la tradición y, en las cuatro décadas siguientes, Arcadio Pardo ha alternado senderos: modificando el ritmo, ampliando la temática, cambiando la medida versal o retorciendo la sintaxis en consecución de su *escritura singular*. En consecuencia, el poeta ha dirigido el foco hacia la creación *desde la lengua*, con una retórica recurrente en la eufonía y en la experimentación léxica y morfosintáctica como si al escribir en español pudiera reforzar sonoramente el lazo con la patria perdida; detalle sintomático para otros autores que también vivieron largos periodos fuera del país. Así, Arcadio Pardo recuerda a Jaime Siles, quien -residente en Alemania- comenzó a escribir en liras, «*¡en liras!*», -nos dice- como si necesitara la fonación para el enganche con el país de origen.²⁶

²⁵ Bernard Sesé (1929): Hispanista, poeta y miembro correspondiente de la RAE desde 1996.

²⁶ El propio Siles lo explica en nota en *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

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 o Jorge Luis Borges, siempre de forma evanescente. En la consecución de una poesía auténtica, advertimos su evolución desde una acentuada expresividad propia de Miguel Hernández a algo más cercano a la depuración de Juan Ramón Jiménez. 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 el poeta salvadoreño Álvaro Darío Lara (12.03.91).

Con la lectura de voces diferentes de las españolas, Arcadio Pardo asimiló progresivamente la noción de poesía esencial, como la de Pierre Jean Jouve quien, tras laborioso y solitario anhelo, encuentra en el léxico una nitidez propia. Mas teniendo en cuenta la extensión de la obra arcadiana, la variedad temática y el propósito de singularidad tan deliberadamente buscado, no podemos indicar fuentes directas en la consecución de su *escritura*. Todo lo mencionado forma un mantillo que impulsó su propia enjundia literaria.

Esta es nuestra interpretación de las *influencias que no son*. No podemos negar las huellas de la tradición, probablemente por la implicación intertextual de que ningún sujeto puede producir un texto totalmente autónomo, puro. Según Amado Alonso, las fuentes literarias deben ser referidas al acto de la creación como incitaciones y como motivos de reacción, por lo que entendemos que la investigación de las fuentes ha de enfocarse «como tela de encuentros y desencuentros entre experiencias literarias distintas» (Marchese y Forradellas, 2013:184). Si la absorción es un mecanismo que funciona de forma consciente e inconsciente, el poeta cultivado que es Arcadio Pardo tuvo que impregnarse inevitablemente de sus lecturas, y a nosotros nos corresponde detectar la transcodificación, esto es, el desvío innovador con relación a un modelo. En cualquier caso, las influencias *no lo son* en radicalidad, pues él ha sabido macerar las múltiples fuentes literarias en su propio caldo de ritmos, consonancias y originales visiones que vivifican su particular lengua, como bien detectó Carlos Edmundo de Ory (07.10.91):

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.

visto forzado a intensificar la fonación, que es la única forma en que, en el exilio, un idioma se puede preservar». (Siles, 2007:26).

Porque uno de sus rasgos es la variedad de su trayectoria, nos resulta difícil introducirle en estilos poéticos concretos. El epistolario menciona a César Vallejo por la osadía lingüística o a Walt Whitman en su visión panteísta del universo. También, algunos versos pudieran evocar a Jorge Luis Borges por su concepto del Tiempo único.²⁷ Si el lector de Arcadio Pardo rememora a Quevedo, a Unamuno, a M. Hernández o a Borges será porque el *tiempo* también imantó su voz. Y a J. R. Jiménez por su aproximación a la obra como espacio de plenitud y de permanencia. En conversación, el autor comenta su aprecio a los poetas rusos, 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.²⁸

Y como lector impenitente que es, Arcadio Pardo cita y homenaja a *sus clásicos* en un poema. Su lectura nos acercará a esa formación que alimentó su lírica interior: Garcilaso, Ronsard, Fray Luis de León, Malherbe, Quevedo, Racine, Góngora, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Fernando González y César Vallejo.

Los para mí, ni flor ni crisantemos.

Como llamas de lámparas de barro en mi torno,
justo a ras del caduque final y del derrumbe.

Sean mi ramo de funebridad, justo a ras cuando ya todos los tiempos
se dobleguen.

Flora han sido de nunca ajado gozo.

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 musítame el silencio global de cuando entonces.

²⁷ «Otro Poema de los dones»: «Gracias quiero dar al divino / laberinto de los efectos y de las causas / [...] / por el idioma que, hace siglos, hablé en Nortumbria». (Borges, 1989:936).

²⁸ Pardo, Arcadio (2010), *De la lenta eclosión del crisantemo*, Palma de Mallorca, Calima, p. 42. En adelante, *DLEC*.

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 “blesent 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”. (*DLEC*, 76–77)

Tras el magnífico eco de los versos clásicos, pasamos ahora a recordar el prolífico panorama poético español de la segunda mitad del siglo XX, época en la que hemos de insertar a Arcadio Pardo. Y al referirnos al entorno de sus coetáneos españoles, intentaremos explicar el porqué de su ubicación generacional y, no obstante, su posición *paralela* y firme distancia respecto a ese marco.

UN SINGULAR EN EL PANORAMA POÉTICO ESPAÑOL

Lenta es la eclosión del crisantemo.

Lenta ha sido también la eclosión de los testigos. (DLEC, 84)

Marco literario de los años 40

Para acercarse a su primera formación literaria convendría esbozar tanto el ambiente de la poesía española de posguerra como su evolución en la segunda mitad del siglo XX, si bien hemos de simplificar la maraña de nombres, escuelas y tendencias. Ante la ambigüedad del término *generación*, y admitida la dificultad de establecer frontera entre unas y otras,²⁹ todos –especialistas y poetas– aceptan una vitalidad del género lírico sin parangón en otras literaturas contemporáneas.

Aun cuando la clasificación 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. Presentamos este marco literario ambiental como su inevitable referente temporal, matizando la dificultad de insertar su obra poética en el mismo.

²⁹ Calificamos como *ambigua* la convención de grupo o generación apoyándonos en múltiples autores (T. S. Eliot, J. A. Valente, G. Fuertes,...) 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». (Valente, [1999], *El Cultural*, 11 de diciembre). O en otro tono Gloria Fuertes (1973), *Sola en la sala*: «No me catalogues / no me catafalco / no me catadiñes / -sería desfalco».

Desde la tradición a las nuevas vías de expresión

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 estelares 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 sólo algunos), los grandes poetas que permanecieron en el país (Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego...) fueron punto de referencia obligado para el impulso lírico por venir. Como señala Antonio Colinas (02.05.99):

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).

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. Por ello, nos limitamos a describir el escenario y a argumentar la ubicación de Arcadio Pardo en la periferia del mismo.

La generación de 1936

Del conjunto 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» (Díaz-Plaja, 1966:143), distinguimos dos núcleos diferenciados: el de Juan Gil-Albert y Arturo Serrano-Plaja con *Hora de España* y el grupo que después giraría en torno a *Escorial*, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. 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 primordial 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: los que voluntaria o forzosamente se quedaron en España hubieron de escribir bajo la presión ambiental, y 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 [...] y también a una vida religioso-trascendente, vida unamuniana, pero aserenada.³⁰

Arcadio Pardo conserva vagas sombras de la guerra y, como niño, acumuló un sustrato de temores latentes comunes a los coetáneos. No conoció a ninguno de ellos pero sí su obra, en especial la de Miguel Hernández, que dejó honda huella.

Evolución de los años 40: las revistas literarias

Con 1939 como punto de inflexión, los logros de la poesía anterior fueron sustituidos por una lírica clasicista e idealizadora sostenida en las notables generaciones de principios de siglo y en la indiscutible calidad de los clásicos por antonomasia. Las penurias de la vida real apremiaban y los poetas de provincias procuraron dinamizar la vida cultural en sus ámbitos, con revistas, tertulias y premios de poesía, iniciativas para despertar una sociedad triste y difícil. Su afán era hacer «poesía a la altura de las circunstancias» desde diversos sentires.

Inauguró esa tendencia plural la revista *Escorial* (1940–44) con su propósito de regeneración espiritual alentada por Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo y escritores de la Generación del 36. Y después llegaron las conocidas *Garcilaso* (1943–46) y *Espadaña* (1944–51). *Garcilaso* (José García Nieto y Pedro de Lorenzo) siguió unos presupuestos formalistas con primacía de lo musical externo. Como señala Alarcos (1997:23):

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 [...] a ser sinceros: para acallar los gritos interiores lo más adecuado era distraerse con minucias primorosas y abalorios formalistas.

En ella publicaron poetas de tendencias diferentes en sus 36 números y, según Benito de Lucas (1984:29), «más que un movimiento en sí, fue un punto de partida conformador y vivificador... El diálogo sobre la poesía española contemporánea

³⁰ (Aranguren, 1969:65).

arranca y no se puede soltar de *Garcilasos*». Por su parte, *España* (Victoriano Crémer, Eugenio de Nora y Antonio González de Lama) respondió reclamando una rehumanización con menos metáfora y más grito, menos perfección estilística y más vibración anímica. Sobre este enfrentamiento *clasicista / anticlasicista*, Arcadio Pardo cree que, en realidad, los jóvenes de la época publicaban donde se les aceptaba y por ello 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.

Entretanto, el ambiente literario reverdece con el nacimiento de la colección y premio *Adonáis* (1943), con *Sombra del Paraíso* (1944) de Vicente Aleixandre y 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 camino a una poesía arrebatada de tono agrio y desesperanzado, *desarraigada* por oposición a la *arraigada* del garcilasismo. Dámaso Alonso inauguró esa etapa más humana y auténtica, signo del peso que suponía el existencialismo ambiental, la hipérbole desesperada o la necesidad de mirar hacia el exterior, y que tendrá como estela la poesía social de la década siguiente. Él mismo lo explica (1978:345):

El panorama poético [...] nos ofrece unas cuantas imágenes del mundo muy armónicas [...] 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).

Otras revistas *de provincias* surgieron en el horizonte, como la ecléctica santomerina *Proel* con la denominada *Quinta del 42*, que aportó variedad tonal, especialmente tras la publicación póstuma de *Los muertos* (1947) de José Luis Hidalgo, recopilación arrebatada y surrealista de sus poemas escritos entre 1943–45, aldabonazo existencial presente ya en poetas como Gaos o Hierro.³¹

En el sur, la cordobesa *Cántico* (1947–49, 1954–57) fue la primera revista andaluza en reunir una serie de poetas de una gran entidad lírica con la intención de crear una escuela: Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier la dotaron en sus dos épocas de una pureza poética cercana a los autores del 27 (como Salinas o Cernuda), con la abrumadora presencia de un intimismo expresado al margen de todo realismo.

³¹ «Julio Maruri [...] publicó “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. [...], a partir del núm. 13, con el impulso de José L. Hidalgo y de Ricardo Gullón, la revista va adquiriendo mayor envergadura [...] *Proel* [fue] cauce de la variedad de expresiones poéticas». (G. De la Concha, 1987:443).

Y, entre otras propuestas más, tampoco se debería olvidar la posición del hoy revalorizado Postismo (*Postismo y La Cerbatana*, 1945). El singular grupo de efímera vida, con Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Gabino Alejandro Carriero, pretendió ser un movimiento de vanguardia que conformara un *surrealismo ibérico*, aspiración de una poesía esencial, profunda y simbólica. Cuando Arcadio Pardo conoció a De Ory años después, éste –ya instalado en Francia– había abandonado esa iconoclasta línea creativa.

Juventud literaria: la revista *Halcón* (1946–50)

En aquel heterogéneo ambiente, muchas revistas provinciales eran ajenas a otras vicisitudes que no fueran las dificultades materiales de la propia edición. En Valladolid nació *Halcón* (1945–1949) con el impulso germinal de Manuel Alonso Alcalde, Luis López Anglada³² y el jovencísimo Arcadio Pardo. Los tres, reunidos en el hoy desaparecido Café Cantábrico, consiguieron suscripciones y aglutinaron a otras personas como Antonio Merino (quien ilustró con halcones las portadas), Miguel Delibes (quien ofreció el preceptivo carnet de periodista) y Pablo Puente Paz (que patrocinó económicamente la misma). La Dirección fue mancomunada, López Anglada dio nombre a la revista y Arcadio Pardo llevó adelante la exigente tarea de la Secretaría para sacar adelante 13 números de la revista y 18 libros de poesía. Fernando González fue el creador de la colección de libros (1946–1950) y su peso literario se hizo sentir especialmente a partir del número 8 como auténtico guía por su edad, erudición y amistades literarias, según reconoce nuestro autor (2008:656):

Fernando [González], 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.

³² Manuel Alonso Alcalde (Valladolid, 1919-Madrid, 1990). Desarrolla una amplia obra poética, narrativa y teatral estudiada por Escalada Buitrón, M^a Teresa (1985 y 1997), *Poética y escritura en Manuel Alonso Alcalde*, memoria de Licenciatura y tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Valladolid. Véase también: De Campos Setién, José M^a (1983), *Manuel Alonso Alcalde: poeta, narrador y dramaturgo*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.

Luis López Anglada (Ceuta, 1919-Madrid, 2007). Tiene una amplísima obra de poesía, premios literarios y también narrativa, estudios y teatro.

Sabemos que a Arcadio Pardo esta iniciativa le reportó ingente trabajo y, en contrapartida, favoreció su trato epistolar con muchos poetas; algunas amistades posteriores, como la de Carlos Pinto Grote o Antonio Torés se retrotraen a aquella época de intercambio mutuo de poemas.

Se ha de mencionar el rigor literario de *Halcón*, que llegó a publicar cinco poemas inéditos de Miguel Hernández, y –entre otros– pasaron por sus páginas Vicente Gaos, Ricardo Blasco, José Luis Cano, José Hierro, Enrique Azcoaga, Eugenio de Nora o Victoriano Crémer. Y destaca la primera publicación de “Nana a mi niño” de Miguel Hernández, poema que, a petición de su viuda, llegó a la revista *Halcón* a través de Leopoldo de Luis. Aunque existió el equívoco sobre su primera edición, Arcadio Pardo confirma la publicación en el nº 9 de *Halcón*, y la consiguiente rectificación de G. De la Concha (1987:484) al respecto:

Apoyado en el testimonio de Crémer, en mi libro *La poesía española de posguerra*, decía yo que en *Espadaña* 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”.

De su importancia en el panorama de revistas poéticas en la primera década de la posguerra española hay variadas opiniones.³³ Francisco Umbral 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 autores de distintas generaciones e ideologías. Sin embargo, Fanny Rubio (1976:255–283) la juzga más severamente: «*Halcón* [...] tuvo la ambición de fortalecer la línea *Garcilaso*, consiguiendo tan sólo mantenerse como simple ejercicio de pureza».

En la introducción a la reedición en facsímil de la revista *Halcón* (2003), Arcadio Pardo rememora su historia, reivindica la figura intelectual de Fernando González en Valladolid (su papel independiente como mentor literario, su firme republicanismo que lo mantuvo apartado de la docencia), y defiende la apertura ideológica de la misma. *Halcón* surgió del entusiasmo conjunto de Alonso Alcalde, López Anglada y él mismo, e incluyó a Fernando González sin plantearse ninguna línea estética más allá de la que atendieran a la calidad y a las posibilidades editoriales del momento:

³³ El estudio de *Halcón* y su estructura está recogido en De la Fuente Ballesteros, Ricardo (1983:39-50); en De Campos Setién, José M^a (1983); en Paraíso, Isabel (1990:465-472). Arcadio Pardo (2008:643-656) aporta datos muy interesantes en «Los años de Fernando González en Valladolid. La inmersión castellana en su poesía».

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*. (LCK15, 2013)

Aquella experiencia apuntaló las bases de su vocación poética en medio de las lógicas limitaciones de las capitales de provincia. Y en consecuencia, permanece el aprecio a los fundadores de *Halcón* y al privilegiado magisterio de Fernando González y de otros autores que entonces Arcadio Pardo descubrió (2008:647):

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 la nómina de los mencionados, añadiremos el recuerdo de su primer contacto epistolar con Carlos Edmundo de Ory en 1949, cuando éste envió seis sonetos a *Halcón*, y «así nos llegaba con esos sonetos como un soplo de selva, y supimos que Carlos era un poeta superior»; amistad que, muchísimos años después, nuestro autor rememora tras el fallecimiento del gaditano en Francia:

Carlos vino a Francia antes del 70. Él se decía “exiliado voluntario”. [...]. 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.³⁴

³⁴ *Carlos Edmundo de Ory* (Cádiz, 1923-Thézy-Glimont, 2010). Evocado por: Pardo, Arcadio (2010), «Osado buscador de sueños», *El Norte de Castilla*, 4 de diciembre.

Su imposible ubicación en la *generación del 50*

En esta década, Arcadio Pardo se distanciará de los contactos literarios de su primera juventud para, definitivamente, vivir al margen de los senderos de la generación poética que le correspondería por edad.

Distinguiendo dos generaciones poéticas dentro de la segunda posguerra, se advierte cómo se recupera el mundo que los románticos habían perdido y cómo además aparece el yo de los contemporáneos, el de la verdadera realidad del yo en el mundo, el *yo social* (Carnero, 1983a:6). Tal variedad está presente en la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes (1952) que, si bien obvió poetas significativos del *Postismo* o del grupo *Cántico*, tuvo valor como documento de una época al ser elaborada mediante encuesta a sesenta escritores. 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, con un concepto amplio de lo real, con una visión interior del hombre.

En los años 50 la estela de la poesía social es más evidente, y lo cierto es que las circunstancias políticas y la ética inducían a considerar el contenido como algo fundamental. 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 la denuncia del duro destino nacional. Blas de Otero, Gabriel Celaya o Eugenio de Nora son sus representantes, junto a los exponentes que figuran en el clásico volumen de Leopoldo de Luis (*Poesía social. Antología*, 1969), cuyo prólogo la define 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.³⁵ Guillermo Carnero (1983b:126–128) señala ocho subtemas y un desplazamiento de la misma hacia la circundante situación internacional con obras emblemáticas 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.

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 marco en el que se perfilan esas dos generaciones poéticas sobre dos sustancias, realismo y moralismo, con una conexión obvia de responsabilidad de

³⁵ Incluye a poetas de 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. Goytisoló, 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.

nuestro ser en el mundo. El término *los postcontemporáneos* de Bousoño (1985:26) incluye 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, [...] transformación de la “realidad verdadera” junto al crecimiento del individualismo.

Son muchos los autores que, sin adscripción a una tendencia generacional, se abren paso en esa estética realista que amplía la limitación de un mundo de modelos bucólicos o precedentes del 27, para aparecer ante nuevas realidades y nuevas palabras. Surgen jóvenes 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 las antologías de Josep María Castellet (1960) o en la de José Batló (1968). La primera, *Veinte años de poesía española (1939–1959)*, fue un hito comercial que suscitó controversias en los medios literarios, y la segunda, *Antología de la nueva poesía española*, seleccionó a 17 poetas por el procedimiento de consulta a 77 lectores. Ambas incluyen y omiten nombres imprescindibles, lo que corrobora la dificultad inherente de conjugar la riqueza y el detalle en cualquier antología.

Entretanto, Carlos Bousoño, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma y Claudio Rodríguez actuarán como puente generacional desde la individualidad propia, afianzando el sendero de sus inquietudes *existenciales*, asumiéndolas desde la lógica natural de las filosofías existencialistas (Sartre, Heidegger,...) y paraexistencialistas (Ortega y su escuela) que les habían precedido en el tiempo. Por tanto, al preguntarnos por la idiosincrasia de esa *Generación de los 50*, se ha de aceptar un desdibujado perfil.

Se atisban dos grupos: el catalán y el de los aparecidos hasta 1952 en torno a la colección *Adonáis*, ambos sin un líder que aglutine las expectativas en una afinidad común. Por nacimiento, la *Generación del 50* incluiría a los poetas nacidos entre 1924 y 1938, hombres de excelente formación humanística que comparten época e inquietud intelectual y que curiosamente escribirán más en los años sesenta, profundizando en *el tema del hombre total*, con los atributos del amor, la soledad, la frustración o el paisaje, asuntos que solía excluir la poesía social. En el esplendor de su juventud y de su propia formación no ha de extrañar su tendencia independiente, más aún cuando algunos de ellos residían o aspiraban a residir –temporalmente– fuera de España. Por ello, si bien el término *generación* nos ayuda en la posible catalogación atendiendo a cierta comunidad de caracteres (fecha de nacimiento, elementos educativos, comunidad personal, experiencias de la generación, el guía, lenguaje de la generación y anquilosamiento de la vieja generación), la dispersión de inquietudes en aquel panorama

nacional (realismo esencial, compromiso estético, compromiso moral) explica que para la propia crítica literaria resulte difícil aceptar un grupo homogéneo que agaville a los “poetas de los cincuenta”.³⁶

Influyó la dispersión estética y vital de muchos autores *hechos a sí mismos* y concentrados en torno a alguna ciudad (Madrid y Barcelona) o editorial (como *Ínsula*), pero sin asumir una línea estética conjunta. Gracias a cierta apertura cultural tienen variados ascendientes literarios extranjeros, y entre los hispanos los de Antonio Machado y la Generación del 27 son claros. 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...) hace diana en la palabra poética, ya que en esos poetas renace el interés por los valores estéticos y las posibilidades del lenguaje, y porque además la poesía termina siendo asunto de sí misma para convertirse en ejercicio de indagación personal. José Ángel Valente (1999:9) expresa ese viraje que aparta el contenido social en pro de un discurso más lingüístico:

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.

En esa década veremos iniciativas tan personales y sorprendentes como la revelación del jovencísimo Claudio Rodríguez. O también la original vía de Juan Eduardo Cirlot en la cábala surreal recordando que «los símbolos no anidan en la esfera de los sueños, sino que integran una estructura objetiva de carácter suprapersonal» que «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» (G. De la Concha, 1987:725).

Muchos títulos ejemplifican la renovación como *Las adivinaciones* de Caballero Bonald (1952), *Don de la ebriedad* de C. Rodríguez (1953), *Elegía a un amigo muerto* de V. Núñez (1954), *El retorno* de J. A. Goytisolo (1955), *A modo de esperanza* de J. A. Valente (1955) o *Áspero mundo* de F. Brines (1960). Mientras otros notables poetas (José M^a Valverde, José Hierro, Manuel Mantero, Antonio Gamoneda, Emilio del Río, Carlos Barral, María Elvira Lacaci, José Luis Martín Descalzo, Eladio Caballero, Félix Grande, J. Luis Prado Nogueira...) ofrecen derivas personales sobre inquietudes religiosas, existencialistas, sociales o metafísicas, facetas de un prisma que reflejaba multitud de tensiones y ambigüedades formales, conducentes a la proli-

³⁶ «La palabra “generación” sirve para acotar cronológicamente, y por eso se usa con éxito. Entre otros, hablan de generaciones José Luis Cano, Biruté Ciplijauskaitė, Concha Zardoya, Víctor García de la Concha, Leopoldo de Luis, Oreste Macrí, Edmond Vandercammen, Enrique Moreno Báez, Florencio Martínez Ruiz y José María Aguirre». (Mantero, 1986:37).

feración editora de los sesenta. Sin olvidar a autores como Manuel Álvarez Ortega o Miguel Labordeta que escriben desde la independencia de su propio imaginario surrealista y musical.

En suma, ¿dónde ubicar a Arcadio Pardo en este vasto panorama?

Por edad, debemos incluirlo en el grupo *de los 50* y, por las obras que entonces editó, en esa tendencia *postcontemporánea* realista del *yo personal*. Sin embargo, su temprano asentamiento en el país vecino en 1952 lo distancia rápidamente del ambiente nacional y no se siente portavoz social. En esos momentos nuestro autor escribe con la indefinición de un estilo que no le satisface, confirmado en imágenes y clichés existencialistas en 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, y desde esa inquietud de origen él aspira a condensar el *ardimiento* de su encendida expresividad en una escritura *singular*.

Arcadio Pardo compartió con sus coetáneos de juventud una *expectativa* sobre otro tipo de poesía, pero se escapa del cuño generacional que agrupó ideologías, poéticas y nombres de enfoque y categoría dispares. Aunque mantuvo contacto epistolar con Carlos Bousoño, 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 Debicki o 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 por medio de la cultura. Y fueron lo suficientemente independientes para labrarse un sendero propio a través de su escritura libre, sin acomodo a lo establecido. Razones fundadas para estimarlos.

Camino independiente desde la periferia (1961–2016). Una voz *sui generis*

Pongamos ahora el foco en ese particular rumbo de su poesía sin vinculación generacional. En el albor de los sesenta Arcadio Pardo encuentra una voz propia y muy radical con *Soberanía carnal* (1961), libro atípico porque la vibración sentimental de su *yo* (biografía, patria, erotismo) se desborda en una sintaxis no canónica que lo aparta de su contemporaneidad. Es probable que el escaso eco del volumen asentara ya al autor en esa *periferia* -paralela e independiente- de conexiones literarias nacionales. De hecho, las tres publicaciones de los setenta (de 1975, 1977 y 1980) están

alejadas de la variada estética *novísima* y rastrean sendas íntimas: navegan entre la inquietud religiosa y la metapoética en una tenaz andadura reflexiva reconocida por sus lectores, como advierte Bernard Sesé en el epistolario (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 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.

Comparando estos rasgos *clásicos* con la renovación *novísima* y *postnovísima* ambiental, se entiende su distancia de círculos modernos, en los que prima la fragmentariedad temática y formal.

De nuevo nos preguntamos: ¿dónde ubicar a Arcadio Pardo?

En el último tercio de siglo, él había alcanzado plena madurez literaria para consolidarse en sus intuiciones. En los ochenta, tanto el premio por *Suma de claridades* (1982) como el afecto de unos cuantos profesores afianzaron su presencia editorial, y en los veinte años siguientes (1990–2016) nuestro autor duplicó el número de poemarios con una temática inusitada y heterogénea. Entretanto, su nombre fue incluido en antologías castellanas y en artículos especializados a modo de homenaje en universidades francesas, mientras su producción –libro a libro– consolidaba la depuración de una voz madura, clara en sugerencias y emotiva en su pensamiento profundo; así lo reflejan las palabras de Robert Pageard (1996):

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.

La Doctora Pilar Palomo (1988:203) evoca genéricamente la idiosincrasia del *poeta–profesor* en la más típica tradición de la literatura española:

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). [...] 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*.

Y, por nuestra parte, nosotros atribuimos tal carácter a Arcadio Pardo. A través de siete décadas, ha elaborado una excelente obra poética desde *el yo* de su vivencia, de su cultura y pensamiento, sin ánimo de enlazar con el culturalismo o el esteticismo de diversa índole de su contemporaneidad.³⁷ Dado el giro de su poesía a partir de los años ochenta, sabemos que *–intelectualmente–* comparte con algunos coetáneos el afán por la metapoesía, por la aspiración a otro conocimiento, a la sorpresa y a la revelación metafísica. Pero su tesón busca una singularidad al margen de las tendencias ambientales. Esa voz *tan personal* llegará como consecuencia de su incansable investigación lingüística y de su sugestivo imaginario, que le hacen valedor del reconocimiento a toda una obra digna y acabada. Tan dilatado proceso de conformación literaria, amén de su evolución en soledad, justificaría la posición *original y lateral* de Arcadio Pardo dentro del panorama nacional a día de hoy.

Este estudio ofrece nuestra reflexión sobre una poesía que merece ser incluida en el marco literario del siglo XX. En el campo de la crítica literaria queda por perfilar esa *otra historia*, la de quienes *–desde la lateralidad–* aportaron sus variaciones al friso de la poesía española contemporánea. Son autores *–como el propio Arcadio Pardo–* que decidieron encauzar el caudal de su voz de forma particularmente *sui generis* y, al hacerlo desde la discreción y la periferia, lograron afianzarse en la convicción de la continuidad de su propia entidad literaria.

³⁷ «En mayor o menor medida, la pauta de la renovación poética gestada en la mitad de los años sesenta. [...] los mitos contemporáneos, más los muy literarios [...] del mundo provenzal y helénico en L. Alberto de Cuenca, [...] o el vanguardismo formal de L. 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». (Palomo, 1988:173).

ELABORACIÓN DE SU MUNDO POÉTICO

*Uno es el verso, y otro / el arranque que trajo la voz a resonancia; / [...] /
Habrá / que rastrear la unidad del mundo en otros signos, / [...] /
sean los tiempos sucesión de sí, / menhir y sombra sean uno. (ECC, 97)*

Tomando como punto de partida el apoyo de los estudios críticos de Isabel Paraíso sobre el autor y las reveladoras bibliografías de David Pujante y de Jaime Siles sobre la lectura crítica en general, desarrollamos nuestro análisis de la personalidad literaria arcadiana. Para ello hemos recuperado textos y algunos conceptos que trasladamos a nuestra *interpretación*, que ha de ser

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 [...], 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.³⁸

Leer –lo que se dice *leer*– supone realizar este triple diálogo, con todas y cada una de sus implicaciones; recorrer todos sus apéndices y concluir sobre él una interpretación: una *hermeneia*, que reconstruya tanto como describa el *porqué* de su enunciado en el *cómo* y *por qué* de su enunciación. Con la obra sucede lo mismo que con el infinito: que no puede añadirse nada sino esto: una interpretación.³⁹

Aceptando que la literatura en su sentido más elevado va más allá de la forma, pues «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*» (G. Tejera, 1988:20), en este capítulo desarrollaremos

³⁸ (Pujante, 2004:18-19).

³⁹ Siles, Jaime (1998), «Lectura de la crítica», *El País*, 17 de junio.

dos puntos que nos remiten a la esencia y otros tres apartados que explican rasgos del mundo poético de nuestro autor. Por un lado, subrayamos

- a) el carácter de *escritura* que supera la idea de la vocación, porque es la imperiosa construcción de la obra, de los textos en su conjunto, y la justificación consciente o inconsciente que da identidad al artista. Por lo tanto,

Interesa 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.⁴⁰

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

La intuición radical es [...] la intuición extrema que guía la escritura desde un momento dado y que irradiaría a toda la producción poética posterior.⁴¹

- c) En un tercer apartado detallaremos todas las variaciones del *tema vital*.
- d) Por otro lado, se analizarán acusadas *señas de identidad* en su poesía, como son el *ardimiento*, *lo narrante* y *las claridades*.
- e) Y finalmente veremos cómo el autor recurre al rastro de la tradición (*intertextualidad*) y al reto de la creación (*creacionismo*) para integrarlos en su mundo poético, justificados ambos aspectos como ejercicio asertivo en su lengua matriz.

Escritura: concepto, singularidad

Nos detenemos ahora en el término *escritura* para resaltar el marco teórico que incluiremos en la evolución de la poesía de Arcadio Pardo.

⁴⁰ (Pujante, 2004:29).

⁴¹ (Pujante, 2004:176). Término de A. Amusco en «Prólogo» a Brines, F. (1993), *Antología poética. Espejo ciego*.

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 (2004:14), este concepto es más completo que el de brillantez o maestría en el uso del lenguaje, porque algunos autores contemporáneos (él menciona a F. Brines, C. Rodríguez, Gil de Biedma o J. Guillén) se entienden desde la búsqueda de su *identidad singular* como artistas:

la identidad poéticamente inventada es, en realidad, el encuentro del sí-mismo, [...] y la concepción de 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.

Con esta premisa, interpretamos a algunos autores desde la necesidad vital de la propia construcción *hombre-poeta* a lo largo de su itinerario,

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 que se activan y desactivan a lo largo de la producción se explican en ese dinamismo progresivo.⁴²

Nos interesa comprender el germen y el proceso evolutivo de toda su trayectoria y, en consecuencia, interrelacionar su sentido coherente más allá de la perfección formal o técnica adquirida con el paso de los años, pues quienes practican esta poesía la desarrollan como actividad vital. Esta perspectiva tan juanramoniana⁴³ implicará que la obra sea el *reflejo estético e intelectual* del hombre-poeta que la construye por irrenunciable necesidad. Así, al igual que hay poetas que producen obras maestras en algún momento de su vida y no evolucionan después, hay otros que alcanzan la plenitud con el trazo sereno de la experiencia y el saber; esto es, hay «escritores por oficio y los [hay] por necesidad interna; los creadores de palabras y los creadores de sí mismos».⁴⁴

En este grupo de *creadores de sí mismos* nosotros incluimos a Arcadio Pardo, ya que su polifacética bibliografía evolucionó formal e intelectualmente, reafirmando su idiosincrasia de artista con el tesón de quien siente el arraigo de su voz más allá de una temprana vocación. Su obra literaria, por su notable extensión (20 libros), por su

⁴² (Pujante, 2004:33).

⁴³ Aparece en el año 1936 en su conferencia «El trabajo gustoso».

⁴⁴ (Pujante, 2004:30).

exclusiva inmersión lírica (sólo escribe poesía) y evolución (variedad lingüística y tonal), nos incita al estudio de esa *identidad poéticamente inventada*, que es motor germinal confesado en sus versos:

Pero ya te reclama la palabra a que digas. / Esta espina proclama tu existencia.⁴⁵

Nos, sólo ejecutamos un mandato, / cristalizamos una volición, / procedemos un orden preexistente.⁴⁶

Impulso y voluntad, en la medida que fuere, determinan que Arcadio Pardo esté en el segundo grupo, el de *los creadores de sí mismos*, porque además así se explicaría que un tercio de su producción tenga como divisa la metapoésía y la consecución del logro artístico, afán de la auténtica inclinación. Él mismo argumenta su singladura –racional, consciente, vital– hacia una poesía fundamental:

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. (LCK15, 2013)

Por lo tanto, 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 final; *escritura vital* que alcanza una innegable transparencia, elogiada –entre otros– por su editor Javier Jover (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.

⁴⁵ Pardo, Arcadio (1980), *Vienes aquí a morir*, Madrid, Adonáis, p. 29. En adelante, *VAM*.

⁴⁶ Pardo, Arcadio (2005), *Efectos de la contigüidad de las cosas*, Palma de Mallorca, Calima, p. 27. En adelante, *ECC*.

¿Qué da vida y cohesión a esa *escritura*? Pues será, justamente, la búsqueda de esa *identidad* singular o encuentro del sí-mismo. En esa construcción de uno mismo, el anhelo artístico invita a la altura, y el poeta *por necesidad* busca un nivel superior, representado tanto en la *verticalidad* «Pretenden la altitud y crecen. /[...]/ Así nos, [...]/ La altitud pretendemos» (DLEC, 35) como en la aspiración a la *abstracta esencia* de *lo neutro*: *Lo poema, Lo, lo sí, su sí,...*

Este 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, 70)

En la sensación del gozo de conocer el mundo, el poeta –como el místico– se interna en el misterio, bien con una intención formal y musical, o bien con anhelo de conocimiento. En la poesía de Arcadio Pardo hay una evolución de ambos intereses, con una acusada transición desde la exuberancia formal hacia una madura depuración y, más adelante, hasta llegar a la profundización, siempre con apoyo en el *sustento cultural*: la mezcla de imágenes reales con las idealizadas atrae porque, en el afán por entender o fundirse en el misterio, nuestro autor parte de referencias concretas y su viaje fantástico se actualizará *intensa, afectivamente* en el lenguaje; la belleza nacerá de esa participación de las cosas a través de la experiencia poética en el lenguaje. De ahí que la frecuencia de recursos rompedores, sintaxis quebrada y contorsiones lingüísticas de la apariencia *externa* de su escritura sean síntoma de la corriente *interna* de su original exploración de pensador.

Incluso en la diáfana sencillez se manifiestan estos rasgos mencionados (expresión, erudición, deslumbramiento). A modo de ejemplo veamos cómo la fluidez discursiva, la imagen y la dicción –entrecortada *en balbuceo*– arrastran hacia una evocación no sólo sentimental, cuando –en este caso– el perro (del pasado) actualiza la emoción (en el presente) ante la lectura del *Libro de Tobías*:

Se escribiera primero en arameo, / dicen. Perdióse el texto aquel. / Siglos más tarde trasladóse al griego. / Y difundióse por la tierra. // [...] yo / abro la 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. (35PS, 23)

En definitiva, para nosotros, la *identidad poéticamente inventada* de Arcadio Pardo llega gracias a las intuiciones propias del poeta y a la singularísima investigación lingüística del pensador que, de forma incansable, anhela la expresión medular:

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. (*ECC*, 100)

El tema vital y la intuición radical

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 intereses histórico-culturales y con la tradición literaria en la que el autor se inserta, y a partir de la cual elabora su propio mundo poético, como recuerda María Rosa Lida de Malkiel (1975:38):

Los *motivos* que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejarse impregnar de la exaltación del individuo. [...] 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.

Entre tal caudal, nosotros deseamos localizar el *tema vital*, aquel que encierra la preocupación sustancial de origen, normalmente articulada en obsesiones recurrentes. Estas obsesiones o contenidos reiterados constituyen el *tema vital* para Salinas (1984:336) quien, tomando una frase de Roger Fry sobre 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». Concepción que está dentro de la teoría expresionista y muy próxima a la crítica literaria de tendencia psicoanalítica. Según Pedro Salinas (1983:39):

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, [...] dicho, redicho, hasta contradicho, a veces, según los tiempos y ocasiones del alma.

Distintos asuntos exteriorizarán esas encarnaciones sucesivas del tema vital en nuestro autor. Los intereses culturales de Arcadio Pardo han sido amplios: literatura, historia, bellas artes, filosofía y pensamiento, y tal como señala Carlos Bousoño (2003:99) «los conocimientos no secan el talento literario de nadie, [...] más bien lo suelen acrecentar y hacer más complejo y atractivo». Es justamente ese *dilatado horizonte intelectual* el que nuestro poeta traspasa a su obra. Su temática es muy heterogénea; y al enunciarla 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* vertebrata toda su poesía; es el manantial que impulsa el curso de su escritura. De tal manera que los variados asuntos de su poesía no enmascaran el tema medular, pues los grandes escritores pueden sobrepasar diferencias de tiempo y lugar y expresar temas que son universales, y los lectores reaccionamos ante ellos porque son fundamentalmente simbólicos.⁴⁷ En definitiva, a partir de la *intuición radical* arcadiana, intuición extrema de su propia proyección temporal a través de la creación poética, nuestro autor articulará la variedad temática y formal de su obra:

Tú no puedes morir. / [...] / Morir, no. Tú no eres / semilla de lo oscuro. / Como la luz que no perece. / Sólo te tiendes por hacer el muerto. (VAM, 99)

Por ello, tras la senda de sus intereses culturales y con la premisa de que su tema dominante es el Tiempo, se demostrará cómo este *topos* universal discurre en toda su producción.

El Tiempo único

Previa a la argumentación del tema raíz de su poesía, mencionamos ejemplos de la percepción del Tiempo en la tradición literaria para entender la sintonía o variaciones del imaginario arcadiano. Así, en la literatura clásica, la concepción mítica del tiempo es una visión *cíclica*, representada en «la rueda del tiempo», repetición incesante de edades y de entes, con las ideas del *eterno retorno* y la *permanencia*, que se mantienen en el estoicismo clásico y en el mundo egipcio.⁴⁸ Esta concepción pasó a

⁴⁷ Cfr. Henderson, J. H., «El hombre y sus símbolos» en Jung et al, (1980:107).

⁴⁸ La visión del *tiempo griego* es *circular*, todo se repite de forma *cíclica* y está reflejada en la *écfasis* del escudo de Aquiles. Allí se percibe la representación de los ciclos de los astros, el devenir de las ciudades en la paz y en la guerra, el transcurrir de la vida agrícola, el paso de las estaciones, los bailes y cerrándolo todo «en la orla del sólido escudo representó la poderosa corriente del río Océano» (*La Iliada*, Canto VI, 606). En la *literatura latina*, Virgilio emula a Homero y presenta el *escudo de Eneas*. En él hay repetición de ciclos de paz y de guerra unidos a una *premonición del futuro*, de modo que el

ser un tópico literario cuando lo retomaron Nietzsche (el eterno retorno de lo idéntico) y otros autores como Borges.⁴⁹ El concepto *circular* conecta también con la tradición de la mayoría de las religiones orientales en la creencia en la *metempsychosis* o reencarnación, pues el alma es inmortal. Por otra parte, en la tradición judeocristiana el tiempo es *lineal*, nace con el acto de la creación y se proyecta hacia un destino en el futuro en la esperanza de un Mesías salvador, que en el cristianismo se extiende hacia la esperanza de una resurrección: «Y así estaremos siempre en el Señor».⁵⁰

En algunos poemas arcadianos se detectan imágenes que reflejan la tradición, tanto desde una inquisitiva óptica cristiana como desde la serenidad de la permanencia, su respuesta personal a la preocupación ontológica manifestada con una nitidez positiva, pues nuestro poeta -sin sucumbir a la desesperanza o pesadumbre de la zozobra existencial- *subrayará el devenir de su tiempo finito* en su propia redención en el *Tiempo único, intuición radical* que pasamos a explicar.

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 vital, cómo lo desarrolla y cómo lo resuelve *literariamente* nos ayudará a entender su obra.

tiempo *avanza* en dinámica *espiral* desde los orígenes de Roma hasta la llegada del esplendor de Augusto, visiones que «Eneas admira en el escudo [...] y alza al hombro las glorias y los hados de sus nietos» (*La Eneida*, Canto VIII, 1035-ss).

⁴⁹ “Inscripción en cualquier sepulcro”: «Ciegamente reclama duración el alma arbitraria / cuando la tiene asegurada en vidas ajenas, / cuando tú mismo eres la continuación realizada / de quienes no alcanzaron tu tiempo / y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra». (Borges, 1989:35).

⁵⁰ San Pablo, *Primera Carta a los Tesalonicenses*. Con variantes como la de T. S. Eliot en la que la inmanencia del tiempo es un itinerario que retornará al lugar de partida con una sabiduría racional y poética: la repetición del tiempo afecta a la memoria y a cómo se puede viajar a través del propio pasado para encontrar la permanencia y la divinidad. *Cuatro Cuartetos* acentúa la conciencia del tiempo, las asociaciones con los propios recuerdos e introduce una perspectiva moral. Entre otros, V. Gaos, J. M^a Valverde, J. E. Pacheco o A. Jaime tradujeron o interpretaron su línea discursiva y teológica.

Eliot, T. S. (1936), “Burnt Norton”: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable». («El tiempo presente y el tiempo pasado / Acaso estén presentes en el tiempo futuro / Y tal vez al futuro lo contenga el pasado. / Si todo tiempo es un presente eterno / Todo eterno es irredimible»). Eliot, T. S. (1942), “Little Gidding”: «We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time». («No cesaremos en la exploración / Y el fin de todas nuestras búsquedas / Será llegar adonde comenzamos, / Conocer el lugar por primera vez»). Traducción de J. E. Pacheco, (1989:9,49).

Para ello hemos de centrarnos en su personalidad. Arcadio Pardo es profesor y poeta, con un conocimiento profundo de la historia y con una preocupación filosófica por el paso del tiempo:

NO habrá fin de los tiempos. / Tiempo y tiempos son indivisos, uno, único, un. / [...] El tiempo es residencia de las cosas perecidas o por venir /o vivas. / [...] Que antes de la venida del estruendo, / de la irrupción de la luz, / [...] los tiempos eran ya en ningún sitio / porque no había sitios. / [...] Ni han advenido nunca ni no perecerán.⁵¹

Y como poeta, además, es capaz de crear emociones de intemporalidad a partir de *la intuición radical del Tiempo único*.

Por un lado, se percibe la idea del *profesor* Arcadio Pardo, conocedor de la Historia y la Literatura, lector culto, fascinado por el recorrido histórico de los 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 seduce y esto se trasluce en cierta propensión a la erudición de algunos de sus libros (especialmente, los de la década de los noventa), en los que hay profusión de contenidos culturales sobre arqueología, mundo primitivo, civilizaciones pasadas, personajes de la historia y de su intrahistoria familiar.

Por otro lado, distinguimos al *poeta* Arcadio Pardo quien, como artista, 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 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*, 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. (*RDO*, 73)

⁵¹ Pardo, Arcadio (2016), *De la naturaleza del olvido*, Sevilla, La Isla de Siltolá, pp. 65-66. En adelante, *DNO*.

Dice Eloy Sánchez Rosillo: «hay en mí una creencia última de que a través de la poesía vives en un tiempo no fragmentado en el que todo sucede. No hay ni pasado, ni presente ni futuro, todo es un fluir, está todo unido en un tiempo único». (Eire, 2005:40).

Esta percepción del tiempo se relaciona con el tema de la muerte. En esos instantes de *mágica resurrección* que es la poesía, nos encontramos con un 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 desgarró 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, noción explicada por Octavio Paz (1956:6): «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 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 con la imagen *aguas inmóviles*:

Y si cierras los ojos / y te sumerges en perennidad, / provocas el destrozó del espacio, / y queda el mundo oscuro, / quieto, fuera ya / de los ritmos, / en las aguas inmóviles. (RDO, 97–98).⁵²

Casi perdón pidiera / por incidir de nuevo en esta 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. (RDO, 98)

¿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 espacio-tiempo dinámico. En su poesía, sus visiones trastocan espacio y tiempo con agilidad y sorpresa desde una perspectiva elástica.⁵³ Este instinto

⁵² «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 es una prolongación del yo real, si es que éste existe– sino una realidad producida por el lenguaje». (Siles, 2007:37). La cursiva es nuestra.

⁵³ Fantasía literaria presente en Cunqueiro (y también en Borges y G. Márquez): «Se adelantó a su hora, distorsionando el tiempo y la memoria *porque el tiempo y la memoria eran una banda común*. [...] Por esa banda transitó con paso sosegado, andando como si bogara». Quiroga, Elena (1984), «Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro», Real Academia Española. La cursiva es nuestra.

se observa incluso en los poemas aparentemente descriptivos donde, sobre la exaltación lírica, lo que predomina es la irrupción del detalle temporal que *súbitamente* traslada al lector a otros ámbitos, generando nuestro movimiento anímico hacia aquel lejano pasado, latente o permanente con el que el poeta está consustanciado:

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, 79)

Y se aprecia, más aún, en aquellas composiciones *narrantes* que, partiendo de un referente (un signo, una tumba, un pueblo, un canto, una lectura...), vagan hacia lugares y tiempos distantes. Hay bastantes poemas enfocados a la descripción del arte con menciones temporales. Con frecuencia, el argumento inicial del poema suele divergir en connotaciones traslaticias sólo esclarecidas al final. La lectura nos proyecta 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 la evocación 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 reencamada y transubstanciada. (DLEC, 29)

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 experiencia o de cultura) y se desarrollan como variaciones emocionales e imaginativas en el *Tiempo único*, con signos que, además de articular su cosmogonía sobre el pasado y sobre el futuro, nos conducen a la esperanza, a la sensación optimista y afirmadora de la permanencia del ser en lo cósmico y en lo literario.

Tan, / que nos somos coetáneos de los celestes enigmas, / fraternos con todos los misterios del preser y del ser / que viven, perviven, superviven. (DLEC, 24)

Poesía en tiempo pasado: *la reincorporación*

Es la mirada hacia la recuperación y recreación de situaciones o personas singulares, con interés de penetrar en su espíritu, como firme convicción intelectual de que «la antigüedad convive en nos; con toda edad nos convivimos» (DLEC, 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 externo hasta la inmersión absoluta en el sentir de los seres *que fueron*. Este hostigamiento es claro en su imaginario personal. Por eso distinguirá entre el contenido *objetivo* de los textos que «Me dicen lo que sé» de la *fantasía* de sus disquisiciones, tan apelativas en su intensidad: «qué habrá debajo, [...] / cuál es la edad [...] / cómo gimen allí» (DLEC, 37). El historicismo no resulta artificioso, ya que nace de la autenticidad de vestigios materiales a los que aplica una escritura visionada. 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». La cata 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*, porque la poesía es instrumento para ordenar su erudición y su experiencia para

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. (PAN, 7)

En algunos poemas aislados, y especialmente en *Plantos de lo abolido y lo naciente*, *Efímera eféméride*, *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 despertarán la curiosidad por el significado de signos (*las manos, huellas, pinturas rupestres, esculturas, menhires, tumbas, objetos, escritura...*) como manifestaciones latentes del espíritu de la humanidad, dado que 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 abierta. (*TJJ*, 32)

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. (*PAN*, 57)

a. La presencia de los muertos

La recurrencia al pasado lleva al poeta a las visiones de los que existieron antes, esto es, a los muertos cuya presencia se percibe a través de los vestigios. Es evidente que los muertos generan argumentos que hostigan al autor: «Y también lo primero lo mis muertos» (*RDO*, 122). Son un *leitmotiv* que pudiera tener un componente *inconsciente*, como arquetipo o imagen primordial según la psicología de Jung. Son visiones que –explica la profesora Isabel Paraíso– «no se difunden meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar». ⁵⁴ En la psicología profunda esta noción se refiere a vivencias ancestrales, situadas en el *inconsciente colectivo*, transmitidas hereditariamente y referidas a los grandes problemas a 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 son imágenes o metáforas que expresan simbólicamente actitudes ante dichos problemas. Tenemos constancia de la existencia de arquetipos gracias al análisis de los sueños y de los mitos y religiones de las distintas culturas.

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:

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. ⁵⁵

⁵⁴ «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». (Paraíso, 1994:60-62).

⁵⁵ Pardo, Arcadio (2007), *El mundo acaba en Tineghir*, Madrid, Adonáis, p. 17. En adelante, *EMAT*.

Y, ciertamente, algunos de sus poemas de la primera etapa (no panteísta) desarrollan esta temática bajo una óptica realista y algo desoladora, apelando a la conciencia existencial del tiempo finito del hombre. Tema presente que encontramos tanto en la ancianidad tempranamente presentida como en la invocación de una juventud que quisiera dilatarse:

Considera a ese anciano.
Decrepitud es su apariencia. /[...]/
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*, 25–26)

Escucha este otro ruego:
que no vea las manos deformadas,
heridas;
que los rocíos pasen por las eras
sin dañarles la piel,
/[...]/
por el pelo dorado de May,
mi pequeña. (*VAM*, 40)

En general, no se oculta el patente rechazo («No me busquéis entre los muertos», «Los de mi tiempo me espeluznan», «Y me queman, me encenizan, me anihilan»), y es frecuente la referencia al entorno fúnebre del pasado (enterramientos, rituales o necrópolis), temática enfatizada con gradación y connotación radical:

Para esos muertos cada
gota de lluvia, el centro. /[...]/

Y por si el suelo cede –/[...]/
so capa de la noche nos llegamos
a empujar nuestros muertos contra el muro.

Para que el agua caiga bien encima
de los ojos, encima de la boca, /[...]//

[...] Envolvemos el cuerpo
en un lino tejido lentamente,
y lo llevamos hasta la parroquia
a hacerle sitio junto al muro.

Que nuestros muertos queden
quietos, y que la lluvia deslizada /[...]/
descienda hasta el mantillo, [...]//
a nutrir el despojo. (*PAN*, 41–42)⁵⁶

La paradoja se resuelve al analizar cómo el autor diferencia entre su repulsa a la muerte cercana de aquella que afecta a la cadena histórica. Un ejemplo interiorizado del tema es la *constanciación* ante el difunto amigo Carlos Edmundo de Ory:

⁵⁶ Tema documentado en Aubrun, Michel (1986).

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 queman, me encenizan, me anihilan.⁵⁷

Mientras, a su vez, redime *claramente* la muerte en el pasado histórico:

Me acogería a los que brotan de sus antigüedades, / [...] / A esos me acogería, porque esos ni espeluznan ni repelen. (DLEC, 58)

Tanto en el ejemplo realista del cementerio como en otros más etéreos se distingue que, sobre el desenlace último, impera siempre la recuperación afectiva de *lo sido*. Y es justamente en ese instante cuando su poesía adquiere mayor hondura y brillo: el poeta no es un historiador que evoca sentimentalmente 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 por el efecto de *la inclusión del yo en la identidad plural* («Los de Sumer vinimos desde el este» PAN, 32), *o en la voz individual* («alguien viene a respirarnos hoy» SVR, 40). Esta *vivificación* es muy efectista gracias a la integración súbita, *pluralidad de yoes y voces de fuera* que irrumpen y aportan notable expresividad. La voz del poeta traspasa su yo individual al prestarla a otros protagonistas, pues según Octavio Paz (1986:223), «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».

Siguiendo a Rilke (1994:14) en su comentario de que «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», pensamos que Arcadio Pardo consigue superar su obsesiva preocupación por la muerte gracias a su poesía revitalizadora de *lo sido*. Más adelante veremos algunos recursos y el aura espiritual conseguida, aun cuando no se hable del alma de los protagonistas.⁵⁸ En nuestro autor –creemos– se produce un sutil viraje de su creencia (prístina en algunos libros) hacia la inserción espiritual en la naturaleza (Wordsworth)⁵⁹ en la estela del panteísmo de Walt Whitman. Una perspectiva muy

⁵⁷ Pardo, Arcadio (2013), *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, Madrid-Palma de Mallorca, Ed. Calima, p. 84. En adelante, LFLNLS.

⁵⁸ Rilke se pregunta en la «Segunda Elegía»: «¿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?»; (Rilke, 1994:37). Traducción de J. M^a Valverde.

⁵⁹ Wordsworth, William (1798), “Tintern Abbey”: «For I have learned / To look on nature, not as in the hour / Of thoughtless youth, but hearing oftentimes / The still, sad music of humanity, / Not harsh

miguelhernandiana también: «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» (1993:93).

Porque esos han dejado de ser muertos; / son nuestro jugo extraído de las faunas hablantes, / son nos aún, y todavía y sonlo. (DLEC, 59)

En su poesía, el panteísmo aporta una sugerente perspectiva atemporal: ésta es su respuesta al tema universal de la finitud, liberando de algún modo su obsesión personal ante la muerte. Hay alta frecuencia en ecos intratextuales como «muerto te vendrás a otros» (RDO, 111), «Que esto es de hierro en la conciencia» (PCS, 183), y que aluden al término *emanencia*; esto es, la *continuidad del ser* en el panteísmo arcano y –no obstante– sorprendentemente palpable: «Otra, o sea, materia múltiple del universo» (DLEC, 49).

Creer / en la perduración de lo emanante: / muerto, vendrás a otros; / te encontrarás en otro respirar, / serás espuma de otras olas, / polvo de otras edades, / jadeo de otro afán, / [...] / En las floras latentes del futuro, / en la futura claridad. / De hierro esta conciencia. (RDO, 111)

Instinto o convicción, lo que al lector interesa es la conexión de las ideas *retorno* y *emanencia*, palabra acuñada por él con valor de «regeneradora permanencia». Esa *alteridad* o diluida presencia en el mundo es el panteísmo como superación filosófica de la muerte. Esta es una evolución que parte de la creencia de la tradición judeocristiana de la trascendencia, y de la revisión que nuestro autor hace de ella en *En cuanto a desconciertos y zozobras*. El poeta hace ambas creencias compatibles.

Todas son tuyas las estrellas, hija. / Me preguntas si tienes una estrella / [...] / [...] Tú las naces, hija, / de tu reír, las brotas de tus manos, / me enciendes las estrellas en el pelo, / [...] / sombras no son porque tú ries, / 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, / hay más estrellas todas tuyas, hija, / imperdonablemente silenciosas.⁶⁰

nor grating, though of ample power / To chasten and subdue». «Porque he aprendido / a mirar la naturaleza, no como en la época / de mi juventud irreflexiva, sino escuchando a menudo / la sosegada y triste música de la humanidad, / ni áspera ni disonante». Traducción y edición de Gonzalo Torné (2012).

⁶⁰ Pardo, Arcadio (1977), *En cuanto a desconciertos y zozobras*, Valladolid, Ed. Roca Caliza, p. 46. En adelante, DyZ.

Como es perfecto perecer, porque / estarás, como sabes, en los troncos. / Otros serás en los amaneceres / cuando tú ya no estés. (PCS, 183)

b. La identificación en el pasado

La escritura *diferente* de Arcadio Pardo 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 mortal. Paralelo al argumento del poema (visita a una pirámide), discurre una sensación sublime en el sentido kantiano «lo bello como sentimiento estético de la forma, lo sublime como sentimiento de lo informe, de lo infinito» (1981:145–182), que nos acerca a la reflexión sobre la belleza de Umberto Eco.⁶¹ De este modo excelso entendemos la identificación poética 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 *constanciación*. ¿Cómo se identifican el lector, el poeta, el faraón?

El narrador anuncia el impacto emocional *in media res*, «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 (tacto, olfato, vista) que el viaje deja:

me he deslizado por la catarata / lenta, 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. (PAN, 22–23)

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:

⁶¹ Explica Umberto Eco (1985:126) cómo el concepto de *belleza* es relativo al imaginario colectivo y a los dictados culturales de diversas épocas, y cómo además admite casi tantas miradas como individuos. Y también nos advierte que «en la comprensión de una forma estética, en la que entran en acción factores materiales y convenciones semánticas, referencias lingüísticas y culturales, actitudes de la sensibilidad y decisiones de la inteligencia, las razones son más complejas». De ahí que la sensación de profundidad, de totalidad inclusiva, de *apertura* que reconocemos en la obra de arte, se funda en la doble naturaleza de la organización comunicativa de una forma estética y en la naturaleza de transacción del proceso de comprensión.

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. (PAN, 24)

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 dan protagonismo a un *yo coral*. Los referentes son reales, sí, pero no están vivos, pues «quienes me trabajan los sembrados / de las tierras de allá, / quienes se vienen con rebaños» son los campesinos y siervos pintados o labrados en las paredes de la cámara funeraria, y en el desenlace, todos –vivos y muertos– quedan envueltos por el plural –nos–, inmersos *ya* en el silencio del reposo final:

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. (PAN, 25)

Hay muchos ejemplos en los que la vivencia –real o intelectual– se transforma gracias a la recreación poética tan narrativa que, combinando la descripción y el raciocinio, busca desentrañar las imágenes de *oscuridad–muerte–noche*.⁶² Metamorfosis no onírica, sino lograda desde el potente *yo*. El poeta, al *consustanciarse* con el pasado y sus protagonistas, consigue emerger con un impulso espiritual propio de una *communion des saints chrétienne*, a juicio de Marie Chevallier (1997:48):

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.

Y como consecuencia, la *pluralidad de yoes* de muchos poemas atrae en su pureza y vigor:

Gerión soy / y Argantonios. Y anduvimos / con los focenses [...] / Y penetré con las legiones ríos / arriba. Y me luché conmigo siendo numantino feroz y aire de Roma. (PCS, 151)

⁶² *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, 30).

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. (PAN, 10)

Piazza Armerina tiene / una luz amarilla como paja / [...] unos mosaicos sobre los que anduve / de niño hace mil años. (RDO, 77)

Poesía en tiempo futuro: la incorporación

No todo es regreso a la historia. Encontraremos asimismo la esperanza de la vida por venir. Algunos poemas nos trasladarán a la especulación mágica sobre la *emanencia*, la proyección de la existencia personal:

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 / futuro. (PAN, 92)

Aparecen aquí potentes imágenes del ámbito futuro (*el tiempo de mi regresar, el humo se haga respiración de los mamíferos, ruja yo...*) y esa evidente deriva panteísta hacia la latencia en la naturaleza. Como si con el paso de los años, el poeta hubiera aceptado el sentido de nuestra propia historicidad; ahora se difumina cierta angustia unamuniana de su juventud y 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. (LFLNLS, 114)

La gran variedad de *argumentos* nos llevará a incorporarnos a:

a. *La muerte personal futura*, presentida y visualizada. Hay dos composiciones que distan treinta años y permiten advertir el tránsito desde el crudo realismo existencial (caída visualizada en los verbos de movimiento: *rasgando*, *cayendo*, *derribando*, *deslizado*, *huido*) hasta llegar a la calma latencia «con sólo claridad como vestigio».

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, / [...] / deslizado debajo de la tarde, / huido por debajo del silencio, / metido ya hondo por la paz, / con sólo claridad como vestigio. (SCI, 35)

En esta continua especulación subyace el impulso de Rilke (1994:20): «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». Acorde a este instinto, la visión tras la propia muerte arcadiana resulta conmovedora, por el contrapunto del misterio:

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.⁶³

b. *La imaginación sobre los seres del futuro*, pre-presencia de los que vendrán: «voces de quienes nacerán se insinúan / [...] Ni a preguntar me atrevo *cuyas estas / voces que vienen de después?*» (ECC, 25); o también «Nos, oteamos las órbitas. A nos / nos espían también, / a ver y con qué abrazo nos asaltan» (EE, 42–43).

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, 47)

c. *La emanencia en el panteísmo y la infinitud de lo cósmico*, argumento que aporta profundidad filosófica al sentimentalismo propio de la memoria, y que rezuma un efecto reparador en esa sensación límite entre lo humano y lo enigmático:

⁶³ Pardo, Arcadio (2001), *Travesía de los confines*, Valladolid, Tansonville, p. 72. En adelante, TC.

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 juntos prolongado por otros nos ya ausentes / que se integraron en lo suyo: / el suelo del espacio. (*LFLNLS*, 35)

uno prodiga emanación / de su esencia. Prolonga, repercute / su sustancia en el árbol, / [...] en el fuego del arce que el otoño / devora. (*ECC*, 11)

Los libros de su última época se impregnan de ese hondón filosófico que admite el relativismo como algo inevitable. En ellos se divisa mayor presencia del futuro y cómo su diálogo con la poesía y el tiempo se diluye en el horizonte, penetrando en la abstracción bajo la que se cobijan sombras, reminiscencias, paradojas y esperanzas con versos que exigen una lectura vigilante:

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 distingo. (*ECC*, 88)

Poesía en tiempo presente: *temas y reflexión metapoética*

a. Temas

El presente es el ámbito donde se construye la obra: «Todo acto es de hoy, fuera su edad cual fuere» (*DLEC*, 30). Afirmándose en el presente de su realización poética, bien a través de la intuición o de la indagación intelectual (de profesor, de poeta, de pensador), Arcadio Pardo mitiga sus inquietudes. La poesía es su *locus amoenus*, residencia privilegiada de una vida más allá de los límites de la realidad aparente. Desde ese excepcional estado de atracción y de abstracción, el artista nos ofrece su don:

Esa mirada inmóvil ve a través del aire las altas lejanías, / ve el tiempo transcurrido, conoce la permanencia de las cosas disueltas [...] Besa a distancia la hermosura del mundo. (*DLEC*, 52)

Todos son actos de procreación. / Más que la voluntad ese instinto de crear, de procrear, de / re-crear, / a uno lo guía, como a yunta, el mandato exterior / de erigir a la vida lo latente. (*DNO*, 28)

Porque en efecto, en su trayectoria domina siempre el impulso supremo de la vida, la *conciencia positiva* ante su discurrir. El optimismo de su diálogo con el mundo se traslada con frecuencia al hombre y a correlatos de la naturaleza (*paisaje, vegetación, color...*), y desde esa atalaya anímica, él crea y 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. (*LFLNLS*, 21)

Este es un rasgo constante en las imágenes (manos extendidas, jóvenes ágiles e inteligentes, predominio del horizonte solar...), reflejos de la plenitud y cántico a la vida en el glorioso presente. En el epistolario, Antonio Gamoneda comenta: «[*ECC*] me alecciona en el sentido de proponerme una seria reconciliación con la existencia. [...] agradezco tu creencia positiva, tu asentamiento a la vida» (29.05.2005). En textos de diferente época, a modo de confesión, se aprecia el *ardimiento*, el fervor originario del espíritu, término que encierra la tensión de «la ebriedad del cosmos y la ebriedad de la ebriedad» (*DLEC*, 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. (*RDO*, 101)

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 que es sólo supervivo. (*EMAT*, 56)

En la organización del mundo, el artista tiene la posibilidad de hacer poetizable cualquier objeto del universo; el mundo entero es susceptible de tener existencia poética:

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. (*LFLNLS*, 21)

Ensalzando el presente y la existencia misma, Arcadio Pardo despliega su abanico de *temas y variaciones*:

- El amor: la sensualidad y la familia.
- La naturaleza: los viajes, el paisaje, Castilla, el pueblo, el bosque, el jardín, la belleza, la consustanciación, el sur ...
- La identidad: España, las lenguas, la patria *bipar* y plural, el cosmopolitismo.
- La metapoesía: la inspiración, el ardimiento, la perennidad literaria, la revelación, el conocimiento, la narración testimonial ...
- Lo cultural: la lectura, la historia, 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.

Argumentos dispersos en contenidos ondulantes y en vaivén, que navegan entre el testimonio de la realidad evocada y la progresiva meditación de ideas insólitas. La graduada intensificación y la presencia de paradojas exigen una *lectura intelectual* que atisba el impulso afirmativo 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, 11)

El realismo desprendido de la Realidad es sugestivo en esa heterogénea exploración de *contenidos infrecuentes* en poesía como son: la evolución natural, los seres que duermen bajo tumbas o bajo el hielo, los no nacidos ni engendrados aún, las tribus, el sentido del bien y del mal, la ternura, la barbarie... El variopinto fresco temático evidencia la cualidad de autenticidad de su poesía, la de teñir de emoción y verdad cualquier espacio y tiempo, la de hacerlos activamente propios y así generar la curiosidad y la cercanía, dos aspectos a subrayar. Pongamos por caso, el verso «Gerión soy / y Argantonios. Y anduvimos con los focenses [...] / y penetré con las legiones ríos» (PCS, 151), cuya implicación intertextual e intelectual nos remite irremediabilmente a la *curiosidad* de la investigación histórica y literaria.⁶⁴ O también los dos poemas que, al ensalzar la imagen de una muchacha arqueóloga como instrumento sublimado, recuperan *sutil y afectivamente* el impulso miguelhernandiano de la salvación de los pueblos por la fuerza que sopla desde todos sus muertos.⁶⁵

⁶⁴ Tito Livio, *Ab Urbe condita*, periochae 55: «Décimo Julio Bruto sometió la Lusitania [...] y no queriendo sus soldados pasar el río del Olvido, él mismo pasó el estandarte arrebatándolo al signífero y así los convenció para que pasasen». Cfr. Quiroga, Elena (1984), «Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro», Real Academia Española.

⁶⁵ «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». (Hernández, 1980:XXVIII). «Quiero escarbar la tierra con los dientes, / quiero apartar la tierra parte a parte / a dentelladas secas y calientes. / Quiero

En la poesía de Arcadio Pardo, la vida plena (simbolizada en la belleza, la juventud y el conocimiento de la arqueóloga) equilibra el quebranto ante la muerte; en los dos poemas dedicados a este asunto, la *ceniza* resurgirá gracias a las futuras «blancas manos de una muchacha avizor». Especialmente es así por la sutil presencia de sensaciones de vida tras la muerte, que distan de la analogía del *Hamlet* atribulado ante los huesos desparramados.⁶⁶

La honda esperanza arcadiana es paz positiva a la vista de su propio cráneo, que no ahorra el crudo léxico realista, aquí compensado por la sensual adjetivación asignada a la joven: *blanca, luminosa, candente*. Así, el cráneo del poeta *vive* la emoción de ser desenterrado «Percibo / tan a distancia ahora su lamento / de gozo»; el escenario es sensorial (verano *rojo* y estío *candente*); y se mencionan los labios y su impulso de amor «los labios [...] / Como quien besa a un muerto» (*EE*, 13), o «el ardimiento de su respirar» (*35PS*, 19). En conclusión, el enfoque de las jóvenes *en su acción* de conocimiento y de entrega trasciende los márgenes del tiempo y apela a nuestra conciencia: «por sobre las mareas y los nardos, / por cima del transcurso y de lo vivo» (*EE*, 13), «y la culpa y delito de arañar / lo siendo, lo es, lo sido» (*35PS*, 20).

Cráneo de bruto turbio sepultado
en la planicie. Lo sacamos.
Desmenuzóse en su ceniza, y
nunca sabremos lo que fue. //
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 *ceniza*

en unas *blancas manos* de muchacha
avizor. // [...] /
cuando los dientes de la boca de esa
la muchacha sonrían
a su estío 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*, 19–20)

O también en este segundo ejemplo, donde la luz simboliza y refuerza uno de los temas de su poesía por excelencia, la *sublimación del saber*:

minar la tierra hasta encontrarte y besarte la noble calavera / y desamordazarte y regresarte». *El rayo que no cesa*. (1980:47-48).

⁶⁶ «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». Shakespeare, William (1599), *Hamlet*, Acto V, Escena I. Traducción de L. Astrana Marín (1973:120-121).

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, 13)

Otros asuntos se abordan desde la circunstancia muy particular y cosmopolita del autor. Tanto en la tensión como en la aceptación de su idiosincrasia de ciudadano transeúnte (por su doble ubicación Chaville–Valladolid), el poeta genera una serie de términos (*alteridad, ajenidad, lateralidad, simultaneidad*) que apaciguan una posible crisis de identidad. Sentimiento que es común a otros muchos con larga residencia fuera del país, como leemos en Siles (2007:33): «En cuanto a los paisajes me gustaría estar en dos al mismo tiempo». Arcadio Pardo lo aclara en 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. (LCK15, 2013)

Y así vemos cómo desarrolla el tema en un poema:

Me ofrecería ese milagro de simultaneidad: / estoy en un taller de un pintor de ya fines / del medioevo; 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, 114–115)

En definitiva, la plenitud expresiva que recorre sus libros, y que despunta en su poesía de *lo senecto*, atesora los bienes derivados de la experiencia, del conocimiento y del pensamiento de todo un discurrir biográfico y lírico; entrelazado argumental en el *Tiempo único* con el que Arcadio Pardo alcanza una total *cosmovisión poética*, vislumbrada desde su etapa de juventud. Y en consecuencia, la lectura se ralentiza ante la desconcertante temática, pero, sobre todo, por la evanescente sugerencia:

Fue así: empezó a nevar. / Blancos copos venidos / del sol [...] Salgamos a esta nieve / de agosto. No, no es nieve [...] Lo oscuro se desploma sobre el mundo. / Tócate el vientre tú, mujer antigua, / palpa la vida de quien no será. [...] Y hay un perro / ladrando ya para la eternidad [...] Lo cuenta Plinio el Joven. (RDO, 103)

Entre otros, lo advierte el hispanista Bernard Sesé (26.05.2005): «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». Reflexión que corrobora la idea rilkeana de que la poesía se hace con experiencia y no sólo con sentimientos, como nos comenta nuestro autor:

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.

b. Metapoésia: creación, perdurabilidad, descubrimiento

Un tema que a Arcadio Pardo interesa especialmente es la razón del poetizar. Enlaza de esta manera con una amplia tradición de autores del siglo XX para quienes la reflexión metapoética ha sido intensa, con atisbos previos en el Romanticismo alemán (Novalis), en Poe y sobre todo en Mallarmé, «el primero en desplazar las reflexiones sobre el poema desde el discurso teórico al poema mismo» (Sánchez, 1993:135). Y en el siglo XX, entre otros, señalamos a J. R. Jiménez, J. Á. Valente, Á. González, J. A. Goytisolo, J. M. Caballero-Bonald, G. Carnero, P. Gimferrer, J. Siles y J. Talens. La meditación metapoética de Arcadio Pardo exterioriza esa tenaz exigencia autoimpuesta de evolución, motor que da cohesión a su *escritura*.

1) Génesis de la creación: inspiración y trabajo

Nos detenemos en el aspecto previo, el de *la creación* como fuente del conflicto personal que la genera. Sobre ese conflicto, a veces inconsciente, se operará todo un cúmulo de estímulos visuales y rítmicos que pueden incluso sorprender al propio poeta. Para intuir claves ocultas, o para confirmar las descifradas en la obra, es reveladora la interpretación de la Psicología analítica junguiana al incluir al lector en la comunicación.⁶⁷ El germen de la creatividad es un misterio que surge en el incons-

⁶⁷ «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 forma [...] El artista pone lo mejor de sí y la obra es su justificación [...] El secreto de la creación literaria es hacemos 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». (Paráiso, 1995:122). «Ciertos poemas conmueven las fuerzas mentales inconscientes del lector, las “imágenes primarias” o “arquetipos” que existen en la psique, las

ciente, 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» (Paraíso, 1994:20).

Sobre el origen de la fantasía o de la ensoñación artística leemos interpretaciones diversas, y también la idea de que, para evitar la frustración del mundo exterior, el hombre se refugia en el placer del trabajo intelectual, pues en la sublimación cultural o artística el creador encuentra el cauce de liberación de pensamientos, imágenes o recuerdos rechazados o mantenidos en el inconsciente. La creatividad está enraizada en el inconsciente colectivo y no dista mucho de ser una enajenación temporal; en palabras de Juan Marichal (1979:43): «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». Creación nacida del enigma insondable que el poeta tratará de dilucidar. En una carta de Friedrich Schiller (1759–1805), 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*. Veamos la descripción del acto creativo en José Hierro (Ribes, 1952:100):

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.

Arcadio Pardo lo denomina *rumoreo*, acuciante riada que es «Y una música insonora e inaudible colmándolo todo / en espera de su realidad en nos» (*LFLNLS*, 41); o que en el *Tapiz marino* de Siles retumba: «Lector, no te confundas: / los yoes reflectivos / reflejan lo que somos / cuando nos desoímos // y ese tantán de selva / tan puro como un limbo / lo dicen las palabras / y no nosotros mismos».

En *Vienes aquí a morir* (1980), Arcadio Pardo aborda la génesis creativa y la elaboración del poema desde una perspectiva similar a la asunción juanramoniana de la fe en la palabra y en la perennidad. Con tesón, el creador enfoca *su escritura* hacia la *unidad-esencia*, concentrada en el poema monoestrófico y breve, propia del fran-

cuales no son sólo resultado de experiencias individuales sino también de sus antepasados». (Bodkin, 1934), citado por I. Paraíso (1995:163).

cés Pierre–Jean Jouve,⁶⁸ poeta de sensibilidad exquisita y meditativa con quien comparte el gusto por la literatura mística, y cuyo verso se apoya en un ritmo de pensamiento fluido y mínimo, con espacios muertos, silencios y vacíos en la línea versal. En ese momento de transición veremos a nuestro autor reflexionando sobre el mejor modo de captar el mundo y prediciendo sutilmente el futuro de su obra; le escucharemos desde la expectativa del individuo que se entrega a dar forma a su instinto con la ensoñación de que sus poemas no sean humo:

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. (VAM, 22–23)

Arcadio Pardo se sabe poeta desde su juventud, y como tal, reconocido por aquellos profesores y amigos cercanos. No obstante, él mantiene su cautela:

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? (LCK15, 2013)

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

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.⁶⁹

⁶⁸ Pierre-Jean Jouve (1887-1975). Autor de obras con una concepción del «absoluto literario»: *Les noces, Paulina 1880, Aventura de Catherine Crachet*,... «Son oeuvre n’eut 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- dont il faut éprouver la transparence, la capacité de transmission de la voix de l’âme». (Sabatier, 1982:333-55). No hay semejanza, tal vez una querencia común hacia la sustancia de la voz.

⁶⁹ Monje, Camino (2005), «Entrevista a Arcadio Pardo», *Diario de Valladolid*, 19 de diciembre.

Este argumento de *la inspiración* le conduce al análisis de la tensión creativa de origen. Por *Vienes aquí a morir* transita la hiperbólica sensación de entrega total, anunciada en la metáfora del título. Dado que el azar sólo favorece a los espíritus preparados, la mayoría de los artistas precisan de un *trabajo previo y pre-consciente* al desencadenante de la inspiración. Sus poemas hablarán del requisito del silencio interior, de la inmersión en soledad y de la paradoja de la suspensión de la conciencia racional (*jadeo, prepalabra*), turbación confesable «en estos versos que no entiendes, / casi» (*RDO*, 96).

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. (*VAM*, 16–17)

Si –según Paul Valéry– el primer verso le viene dado al artista, la tarea de los siguientes es más compleja: *colmar–calmar, venir a morir, acudir, llegar, entrar, regresar,...* Ernst Kris⁷⁰ 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. Ernst H. Gombrich (2002:12) advierte que «en cada estado del proceso creativo el artista debe ser su primer público y su primer crítico. Tanteará y explorará su medio artístico, observando cómo le afectan las distintas combinaciones de formas, de colores o de tonos musicales». En consonancia con esta idea, sobre esa elaboración posterior, Arcadio Pardo apunta:

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. [...] 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.

⁷⁰ 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». (Kris, 1964:84).

Tras una maduración previa («sin pre-meditación no hay inspiración o revelación de la «otredad» dirá Octavio Paz [1956:175]), llega esa gestación activa que nuestro poeta describe lúcidamente:⁷¹

Perfumas las palabras, / ahondas en las arenas, / te restriegas el pecho en los recuerdos. (VAM, 15)

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. (VAM, 15)

Frase última que parece enlazar con la idea de Antonio Machado, quien 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. También leemos cómo Francisco Brines se pregunta idéntica cuestión: «¿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?».⁷²

2) La esperanza en la perdurabilidad de la obra

Quizás éste sea el aspecto más sentimental para su creador. El poeta busca su individuación a través de la palabra, su irrenunciable «identidad aislada» en velada aspiración a la *permanencia literaria*. El lector que acompañe a Arcadio Pardo apreciará que escribe desde una posición intensamente afectiva, con la fortuna añadida de haber disfrutado de una *larga madurez creativa* en la que ha consolidado una *obra*. Al comparar dos facetas sobre el mismo asunto, se percibe que en su juventud nuestro autor se niega a sí mismo la idea juanramoniana de la *Obra*; sin embargo, en su etapa

⁷¹ José Ángel Valente lo explica: «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». Valente, J. A. (1999), «Entrevista», *El Cultural*, 11 de diciembre.

⁷² (Pujante, 2004:224).

última, confía en la vigencia de su voz 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. (*SC*, 57)

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*, 115)

No hay indicios de narcisismo en su retrato como artista, pues como cauto intérprete de su don evita la notoriedad y levemente matiza su propia ubicación con la antonomasia: «Nos, los carentes de sitios y de tiempos, / los venerados» (*LFLNLS*, 92). Al remontarse a la tradición literaria del medioevo –que Arcadio Pardo conoce tan bien– descubrimos que «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» (Saugnieux, 1972:101). En este sentido interpretaremos cómo algunos de sus versos insisten en la virtud de la obra literaria de superar, de vivir al margen de la finitud:

Perdure mi escritura puramente incorrupta, / hasta que el sol se extinga. (*ECC*, 71)

Para dormir encima de los ojos, / para yacer sobre los matorrales, / para quedar sobre las frentes, / para eso también. (*PAN*, 9)

3) *La escritura metapoética como acto de descubrimiento*

Otro rasgo nuclear en nuestro autor es la conciencia sobre la sustancia cognitiva del poema. A partir de los años ochenta su análisis metapoético desembocó en la proyección metafísica de sus versos. Desde *Vienes aquí a morir* se verá cómo el autor asume el diálogo con su obra bajo el signo de la autorreferencialidad, lo que le sirve para ejemplificar su creencia en la escritura como *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» (Debicki, 1987:29). Como en la filosofía, el creador aspira a conocer con otras estrategias, sabedor de que «lo que permanece, lo fundan los poetas» (Hölderlin, *Andenken*). La materialidad de la escritura busca desentrañar urdimbres conceptuales, aunque éstas se hallen próximas al enigma inexplicable. Jaime Siles (1974:325) lo razona de este modo:

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.

Como ocurriera con otros poetas del siglo XX, la profundización en el acto creativo condujo a nuestro autor a una asociación compleja de imágenes a partir de la realidad, penetración que se alcanza gracias a cierto *estado de privilegio*. En esa etapa, la propia incertidumbre sobre su obra («Sabes la paz y la zozobra») y la preocupación por asuntos metafísicos («Tú no eres / semilla de lo oscuro. / Como la luz que no perece») le hacen enfocar el poema como *objeto de descubrimiento*, enlazándolo con esa *otra poesía* que navega cauces no evidentes. Para entender la nueva perspectiva hemos de analizar las variaciones formales y simbólicas de su *escritura vital*.

c. El itinerario hacia la esencia: reducción, revelación y sorpresa

1) Reducción

Conscientemente, el poeta de *Vienes aquí a morir* aborda la *reducción formal*, atenúa la brillantez rítmica de su poesía expresiva y limita la dicción a sencillez fonética, vacío o silencio, con la fe de alcanzar la esencia. Es nítido el cambio operado hacia la simplificación y la depuración, aun cuando el giro suponga contención extrema.⁷³

Vas abajo. Pentras. / 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*, 18)

Con transparencia los versos arcadianos descubren el proceso de tal viraje, en el que hay reducción métrica y estrófica (poema breve), reducción sintáctica (esticomitia, asíndeton) y reducción léxica (ausencia de adjetivos, predominio verbal). Aun así, el ritmo subyace bajo la cohesión de la austera esticomitia y de los silencios:

Tiempo que te destruye da al olvido. / Pavor que desmorona da a la sombra. / Paisajes otros estos que te tienen. / Tierras otras te elevan, son tus tierras. (*VAM*, 96)

⁷³ «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». (Valente, 1979:65).

En el epistolario encontramos alguna mención a la huella de Juan Ramón Jiménez por «ese ascenso suyo hacia la desnudez de la poesía veraz» en su afán por «apartar de la vena de su lirismo todo ornamento innecesario» (Arturo Benet, 30.10.90), y también se alude al sobrio intimismo (Leopoldo de Luis, 04.10.77):

Leer tus poemas nos trae sosiego, nos torna reflexivos, nos infunde paz. 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. [...] Es una poesía buena, hondamente humana, entrañable. Emerge desde un vivir interior que se expresa con sobriedad.

Sin embargo, en el caso de Arcadio Pardo esa introspección con desembocadura en el silencio se agotaba en sí misma, razón que le obligó al abandono de tal síntesis. La propia reflexión metapoética le recondujo a nueva senda y así, la escritura arcadiana avanza en nuevo itinerario: «despréndete de todas las tinieblas / ve a la luz» (*VAM*, 90), se dirá a sí mismo.

2) Revelación

Para explicar la idea del poema como objeto de *revelación* mencionamos de nuevo a Juan Ramón Jiménez, quien abandonó la estética de un lenguaje con base en la tradición modernista para alcanzar otras virtudes: «su lenguaje es un milagroso ejercicio de trascender el propio lenguaje para expresar una verdad humana universal de cuya expresión el propio lenguaje es el primer estorbo».⁷⁴ Bajo la concepción de la poesía como *via de conocimiento*, el poeta onubense trata el acto creador como construcción ritual de un «centro», para poder llegar a reflejar el mundo que trasciende a lo sensible, esto es, llegar a la *revelación*. El arduo proceso de áscesis poética le llevó a eliminar lo accesorio del acto creativo; su deseo de desnudez expresiva es consecuencia de algo más profundo que una mera cuestión de estilo. El poema será para él un acto de *revelación*. Y, en consecuencia, Juan Ramón Jiménez fue depurando «las manifestaciones lingüísticas con marca histórica [...] y procuró buscar su personal modo de simbolizar desde una neutralización de lo histórico, ahondando en lo arquetípico atemporal» (Pujante, 1993:57). Así, al difuminar las imágenes sobre referencias concretas, el poema ganó amplitud plurisignificativa y el poeta empleó sus símbolos de la manera más desnuda que pudo para conseguir alcanzar el *centro* donde la *revelación* se pueda realizar.

⁷⁴ (Pujante, 1993:51), «Cuando la poesía de Juan Ramón Jiménez se hizo construcción ritual de un “centro”».

Sin establecer una semejanza de Arcadio Pardo con la personalidad juanramoniana, sí es posible aceptar ciertas analogías en el camino hacia el simbólico *centro* (término explícito en su *Poemas del centro y de la superficie*); la primera sería el consciente ejercicio de síntesis expresiva del poemario de 1980; la segunda afinidad es la obsesión arcadiana por la prospección lingüística y la asunción de la verdad de lo poético que trasluce el volumen de 1982. Ambas intenciones (que como en Juan Ramón van más allá de ser cuestión de estilo) se aprecian en estos versos:

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. (*SCI*, 67)

En la aspiración por divisar nuevos ámbitos, *Suma de claridades* desencadenará intuiciones que implicarán al lector en mayor grado, detalle que Manuel Alonso Alcalde (19.06.84) advirtió: «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».

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. (*SCI*, 44)

En ese momento asistiremos al proceso de madurez de su *escritura*, con tendencia hacia un ritmo de pensamiento que dejará aflorar la armonía y la recurrencia intrínseca de su discurso interior. ¿Qué pudo encontrar el poeta en su meditación? En nuestra opinión, cual anábasis hacia la esencia, atisbó la posibilidad de que su obra podía alcanzar mayor calado:

Asumes el temblor / de vislumbrar un rostro parecido / de conversar con voces que no son (*VAM*, 27)

Y es, desde esa nueva orilla –mística o intelectual– cuando el poema ahondará *más allá* del lirismo o del sustrato de la propia cultura para alcanzar otra bondad, esto es, su poder de *revelación* y de *otro conocimiento*,⁷⁵ a partir de entonces muchos versos arcadianos, sin apenas artificio y nutriéndose del saber, desvelan una nueva

⁷⁵ «Aquella facultad de captar y reconocer las nobles proporciones de las cosas sensibles y las que escapan más allá de las cosas sabidas, hay que atribuirle a los dominios profundos del alma». (Kepler, Johannes, *La armonía cósmica*) citado en (Heinsenber, 1974:244).

sustancia perfectamente entrañada en el propio acto poético, y alcanzan inherencia rítmica, lingüística o simbólica:⁷⁶

Que reconoces la fugacidad / como tu propio ritmo, / y en las hojas que caen, / o en la mirada verde de unos ojos, / [...] / vas encontrado la fraternidad / [...] / de no pertenecer sino a raíz, / a savia, / a sólo entonación de un transcurrir, / al instante que es, / a las palabras que musitas. (SCI, 45)

Entendemos ese proceso de cavilación *tan interiorizado* como posición privilegiada de creación, estado en el que 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 [...]. Una conciencia exacerbada».⁷⁷ Estado o movimiento anímico por el que se ingresa en el tiempo sagrado donde se da la comunión con uno mismo y con el ser, tiempo de la creación artística donde presente, pasado y futuro se funden y ocupan el mismo lugar. Éste es el tiempo espiritual en el que autor y lector se verán inmersos, tiempo de encuentro universal, pues «por el simple hecho de la narración de un mito, el tiempo profano –al menos simbólicamente– queda abolido: recitador y auditorio son proyectados a un tiempo sacro y mítico» (Elíade, 1983:64).⁷⁸ Y desde ese ámbito de epifanía se nos hablará con una figuración nueva, con metáforas y símbolos y, como dirá Jaime Siles (2007:36), con «imágenes perdidas de nosotros que el poema devuelve a su realidad»:

es un modo 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 [...] un acto de no entendimiento que nos permite, sin embargo, conocer.

⁷⁶ Aunque hablemos de simplificación de recursos, el ritmo 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». (Núñez, 1992:192).

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 páramo: i-e-a»; (VAM, 53).

⁷⁷ Alameda, Sol (1988), «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», *El País Semanal*, 10 de enero.

⁷⁸ Sensación de tiempo mítico en *La Odisea*, cuando en el palacio del rey de los feacios, el aedo Demódoco transporta a su auditorio y a Odiseo al tiempo de la guerra de Troya, haciendo llorar al héroe: «Desde que empezamos la cena y se levantó el divinal Aedo, el huésped no ha dejado / de verter doloroso llanto; sin duda le vino al alma algún pesar». (Canto VIII).

La meditación arcadiana en esa etapa (por su nitidez formal y por su dinamismo intelectual) ofrece una comunicación que es *otro conocimiento*.⁷⁹ Esta revelación del acto poético que conlleva la anulación del tiempo histórico y la consiguiente simultaneidad de los tiempos, este *Tiempo único* le hace madurar como creador: al conseguir desarrollar la *consustanciación* con los seres de todo tiempo, la voz poemática se magnifica incluyéndole y fundiéndose él mismo (y el lector) en la pluralidad, en el alma común de la humanidad. Y es ese impulso *tan espiritual* el que aportará a su escritura una hondura y magnitud que la disquisición metapoética del autor tan sólo atisbaba años atrás:

los fondos que no sabes / la luz que no conoces (*VAM*, 8)

Al observar su trayectoria, interpretamos que la luz que perseguía —o que el poeta intuía— no era la de la estela juanramoniana de la poesía pura, sino la *revelación y la sorpresa que le había de deparar su rico imaginario*. Por ello, a partir de *Suma de claridades* los poemas abandonan la concentrada *unidad-esencia* y crecen, se expanden con las múltiples asociaciones de su imaginario: con las visiones (*claridades*), con la narratividad multirreferencial (*lo narrante*), con la fuerza de imágenes yuxtapuestas y con la amplitud enigmática de *lo neutro*, cuyo sincretismo contiene la totalidad. Y así, Arcadio Pardo alcanzó el espléndido punto de inflexión hacia un nuevo horizonte, el de una poesía de dimensión panteísta que, desde un amplio espectro temático, ahondará en lo arquetípico intemporal para *revelar* su fusión con la existencia a través de *signos y símbolos* inmanentes, como la luz (*sol, central, verticalidad*), la tierra (*horizontalidad, confín*), o el aire (*eternidad*). Y además, el poeta parece muy consciente de la posición *central* (y luminosa) que su escritura vital ostenta en ese momento:

y tú en el centro de lo inmenso, / sabes que estás en tu lugar, / preparado, arropado, soleado. (*SCI*, 32)

3) *Sorpresa*

Dado que la lengua del poema siempre *dice más*, en ocasiones no es tarea obvia alcanzar la visión del metapoema, pues la lógica de un discurso poético sobre la plurisignificación será a su vez plurisignificativa, y por ello ofrecerá una amplia vir-

⁷⁹ «Yo invitaría a mi amigo Arcadio a pensar en su obra desde fuera [...] su poemario constituye todo un tratado de “teoría del conocimiento” [...] toda una “filosofía del lenguaje”». Alonso Alcalde, Manuel (1984), «Ante un libro de versos: *Suma de claridades*», *El Norte de Castilla*, 19 de junio.

tualidad semántica al lector. De hecho, conviene recalcar que «la diferencia entre lo literario poético y lo literario no poético tiene uno de sus más firmes fundamentos en la tendencia de lo poético a la plurisignificación» (Pujante, 1993:54). Nuestra *expectativa meta* como lectores debería comprender esa plurisignificación, detectar la originalidad o expresividad que arrastre a la implicación lectora y atender al descubrimiento de un aspecto insospechado, a la revelación que sirva como medio de conocimiento del mundo. Veamos estos aspectos, y cómo Arcadio Pardo matiza la idea del *conocimiento (amor o escritura)* en sus versos y también en «Las poéticas de los Otros»:

El amor no engendra conocimiento. / [...] Porque el amor es transitorio y es mutante y es, cuanto nos, mortal; / no puede engendrar firmeza de saber, desconoce las causas, / [...] Pero lo otro, lo fondo, no nos procede del amor, sino / de ese recogimiento de milenios que se ha transmitido y se transmite, / depositado en esta nuestra orilla de ahora y de este sitio. / [...] Conocimiento, amor, de superficie que / un súbito fulgor inesperado, otro lamido de belleza pronta, / acarrea al desastre de los tiempos ardidados. (LFLNLS, 63)

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”.⁸⁰

Al enfocar la creación como *centro de revelación y de sorpresa*, su poesía explorará el más allá de la sustancia lingüística y planteará asuntos de complejidad metafísica con la paradójica sencillez y riqueza de la lengua española. En consecuencia, el poema es piedra de Sísifo, empeño que enredará al creador en una particular batalla lingüística con objeto de descifrar la sinrazón de poetizar y de conquistar su «interminado afán».⁸¹

⁸⁰ (Pardo, 2000:105-112). David Pujante citando a C. M. Bowra (1972) se pregunta: *¿Cómo decir lo que la intuición poética conoce?*, y explica que «Nietzsche ya abrió las puertas a esta radical dificultad expresiva de lo que conocemos más allá de la experiencia sensible. A la capacidad de la imaginación poética, [...] le sigue el problema de la expresión de ese conocimiento» (2003:204).

⁸¹ «[...] el del poema es un conocimiento por el lenguaje». (Sánchez, 1993:126). «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». (Valente, 1971:6).

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 perecidas. / Es lo moviente del
principio. (PCS, 179)

A juicio de Sánchez Torre (1993:92), la inclusión de *la sorpresa* en el poema amplía nuestra *participación lectora*, ya que se impulsa «la actividad creadora del receptor que se implica en el texto porque el texto, a su vez, lo implica». El lector espera que la obra nos ponga en relación, en diálogo con otra subjetividad y, justamente, la literatura será necesaria en la medida en que nos incluya como individuos en su proceso de percepción del mundo, tal y como lo formuló el poeta mexicano José Emilio Pacheco en versos clarividentes: «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».⁸²

Algunas composiciones de Arcadio Pardo reclaman al *lector presente y futuro*, y sitúan la prioridad jerárquica de la obra sobre los límites del tiempo histórico:

Uno/una descubre / estos versos, musita / su pleamar. [...] / Y les pido / a ésas/a éstos
que apuren / su afán y enreden en / estos poemas su / tarde de invierno y lluvia.
(SVR, 100)

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 siempre. (PCS, 172)

Más adelante veremos cómo su imaginario explora *en el lenguaje* con el propósito de acercar el poema a lo cognitivo y a lo permanente. Como nos recuerdan los poetas «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» (Pujante, 1985:328). Es desvelo constante, porque la experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje; es desde el lenguaje donde la esencia se persigue, se acota y 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. (PCS, 173)

⁸² Pacheco, J. Emilio (2000), «Carta a George B. Moore en defensa del anonimato».

Nuestro autor dedicará un considerable número de poemas a la verbalización de ideas a través de una *sorprendente, extraña experimentación lingüística*, amplificadora en su semántica:

No, no son impurezas sino más bien irrupción de sorpresa, / fulgor de mineral que aflora de repente / hacia y hasta la superficie del poema. (DLEC, 72)

Para nosotros, este *afán de lo indecible* se trasluce en la recurrente trasgresión de los límites expresivos, que parecen buscar en ese *neutro esencial* la idea del *punto cero* de Valente (1980:7): «la palabra ha de llevar al lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad».

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. (ECC, 68)

Amplitud de criterio que Arcadio Pardo aplica al poema como acto de *descubrimiento* (conocimiento, intuición, sorpresa y deslumbramiento), y en el que incluye al lector al decirnos «el poema tiene que ser una sorpresa para el que lo escribe y para quien lo lee, y no necesariamente la misma».

Si me pregunto qué conocimiento me han aportado mis poemas, no sabría qué contestar. Puede que convenga invertir la indagación y 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 entornos sucesivos, de sus experiencias. (LCK15, 2013)

Con esta argumentación, asumiremos que el sendero de la metapoesía arcadiana conduce a un ejercicio de profundidad notable: el de la interpretación del metapoema en su complejidad, cuando a la comprensión del poema se le ha de añadir la problemática del discurso poético y todas las tensiones formales y simbólicas de las que nos hace partícipes. Entonces se amplía nuestra *expectativa meta*, y el lector puede vivir el *descubrimiento* a través de la *esencialidad*, la *plurisignificación*, el *conocimiento*, la *revelación* y la *sorpresa*:

Bosque ofrecido en tus secretos, suena, suéname, me retumben / retúmbenme sonidos de madera, monólogos de troncos, / susurros de los tiempos, musítenme sus amplias armonías. (LFLNLS, 50)

Las señas de identidad: ardimiento, lo narrante, las visiones

Ardimiento: intensidad en la expresión

El punto de partida de su *escritura* es una voz tensionada, *ardida*. La profesora Isabel Paraíso, en el prólogo a *Poesía diversa*, advierte del desasosiego que conduce hacia el lenguaje encendido:

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.

Por su parte, el poeta habla de rumor, «Son los poemas últimos. / Reposan, / se decantan, aplacan / aquel rumor de su venida» (*RDO*, 114), «*emanación del ardimiento*» como una intrínseca tendencia a narrar vibrantemente. La musicalidad despunta en su primer libro *cumbre* (*Soberanía carnal*) al conseguir un firme anclaje entre la radicalidad *emocional* (amor, sensualidad, familia, paisaje patrio, madurez física) y la radicalidad *expresiva* (sintaxis abrupta, ritmo y dicción vibrantes). Y en otros momentos, el poema brota de una patente fusión rítmica que rubrica su innata habilidad para sumergir al lector en el coro.⁸³

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

al fin, el río, la montaña,
lo amor, lo claridades,
lo siendo, lo emanado, lo emanante,
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:
somos el coro en la cantata. Y

cobrarse en ritmo, serse en movimiento,
para venir a estas heladas de ahora
a trazar lo solar unos momentos
y seguir esperando. (*PCS*, 190–91)

Esta tensión germinal (articulada en el ritmo, en la recurrencia y en el eco intratextual de sus obsesiones) se materializa en la exuberancia léxica y en las innova-

⁸³ «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». (Valente, 1999: 9).

ciones sintácticas. El poeta *ardido* acude a la escritura como ámbito de experimentación y de objetivación de una intrarrealidad que apenas entiende: la perplejidad del acto poético es *lanzadera* hacia una realidad potenciada *desde el lenguaje hasta la penetración de los espacios*.

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. (*SCI*, 46–47)

En consonancia con esta idea leemos que «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» (Siles, 2007:36). Y lo detectamos con claridad en el eco intratextual arcadiano que comienza con la descripción del lugar físico «Tineghir» (puerta del desierto en Marruecos) para acabar siendo *Tineghir*, eco simbólico de la finitud/infinidad y de su escritura:

El mundo acaba en Tineghir. / [...] / No cedan todos los poemas, / [...] / No acabe el mundo en ellos, *Tineghir*. (*EMAT*, 66)

Y cierto es que ese *ardimiento* se proyectará desde la anécdota testimonial al allende los límites: al igual que el Tiempo, el espacio es dinámico. Él hablará de parajes que se desplazan, o se confunden, o se emanan..., es la intensidad emocional que multiplica los referentes por lugares remotos y que transportará al lector a la apertura mental del ciudadano del mundo, del cosmopolita. Esa conquista de la amplitud espacio-temporal llegará tras la superación de su propio conflicto, con la asunción de su identidad como habitante *extramuros*. De la misma forma que la intuición radical del *Tiempo único* cobija su preocupación por la finitud, su propia ubicación espacial en el mundo se resolverá en una *geografía espiritual*, posible refugio a las paradojas de su vida. Tras la tensión de vivir dos lenguas y dos patrias,⁸⁴ el poeta asumirá cierto relativismo de nómada, tan inquisitivo como sugerente. «Todo parece sueño, una onírica tridimensional de situaciones y acontecimientos. Sí, parecen alucinaciones orales, [...] Me encanta. Porque es el lenguaje absoluto de la poesía» dirá De Ory (15.12.96). Cosmopolitismo que es secuela del *enfoque ilustrado* que el poeta aplica a su *ardimiento*, pues con los años, el saber y la experiencia ha conseguido expandir las lindes de su entorno hacia espacios dispersos, que conoce bien como viajero o lector:

⁸⁴ «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*, 166).

Ése /[...] me he venido creciendo a multiplicidad.[...] / De toda tierra me he hecho campesino, / tengo ciudadanía en todo imperio, me soy de donde estoy, / [...] / Se ha difundido en mí la ajenidad y me ha acogido: / en cualquier sitio me amanezco. (DLEC, 63)

A esa extensa geografía del mundo, Arcadio Pardo aplica un potente *imaginario* algo enigmático 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» (Delprat, 17.11.90), idea también destacada por De Ory (16.03.96):

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!

Por ello, una vez resueltas ciertas tensiones íntimas de su filiación patria y particular vida *bipar*, «La patria es par y par la tierra: / dos tumbas necesitas» (PCS, 167), el poeta inaugurará una etapa histórico–metafísica de carácter más universal:

Esto también de ti: desdoblamiento; / yo soy mi paralelo, como tú, / mi paralela patria. / [...] / Nos, / calandrias del estío, / permanecemos sobre los espacios. (PCS, 138)

Y en la profundidad de la lectura, se aceptará la comunicabilidad de su poética; los hallazgos que a él le sirven para dirimir la idiosincrasia de su circunstancia personal pueden ser asumidos como atributos universales de nuestra propia ubicación en el mundo:

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, / [...] / Soy huésped de aposentos que no son. / [...] / Suma riqueza de recordar lo aún sólo después. (EMAT, 33)

Lo narrante: desde el testimonio a la multirreferencia

Bajo el argumento de una voluntad testimonial, el *yo poemático* hace su *declaración de encuentros*: con el paisaje, con el arte, con los libros, con los hombres... Al distinguir entre lenguaje y realidad,⁸⁵ el *sostén testimonial* de origen ha de interpretarse como excusa para una realización más amplia en la que las imágenes perdidas en nuestra mente recuperan su *realidad* en el poema. Este germen testimonial traba la dualidad de la poesía *de la experiencia* y la *del conocimiento*:

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. (LCK15, 2012)

Con este estímulo, gravitando sobre la huella de la realidad, 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, cuando la propia vida se trasluce en la visión o en la exaltación simbólica del Sur y de la luz. *¿Cómo decir lo que la intuición poética conoce más allá de la experiencia sensible?* Será preciso sondear el ámbito de su imaginación poética para captar con otras claves. El rasgo testimonial es una constante que vertebra su *yo poemático* y aparece tanto en el recuento de la experiencia como en el de la erudición. El poeta suele legitimar el fundamento de esa realidad con aclaraciones al margen o en glosa. En este ejemplo, la expresión sensorial (*dovelas hirvientes, tarde espesa*) y el detallismo observador (*arco fajón, dovelas, clave, capitel, fuste*) desmenuzan el encuentro artístico de soslayo, sin esconder un referente nada enigmático y sí emocional en sus impresiones difuminadas (*voz, calor, tacto*):

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. (RDO, 80)

⁸⁵ «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». (Siles, 2007:29).

Las composiciones resultan muy creíbles en su impresión subjetiva, tal y como ocurre en la visión de la niebla que oculta la catedral de Laon (Francia). Hay dos imágenes que instintivamente nos trasladan a los estudios de Monet 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 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, 89)

O también destacamos otro ejemplo admirable:

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. (RDO, 71)

A la inmovilidad descriptiva de los objetos del lienzo «Pero están como están», el artista aporta su ensoñación dinámica. Cuando el poeta regresa al cuadro descubre cómo su encuentro *testimonial* y *narrante* ha generado una profundización: «y así se colma / la unicidad que se construye en torno». Tras el asombro inicial, una segunda lectura no nos dejará indiferentes:

Y la jarra del agua con su canto / de arroyo claro que se viene, / cruza los aposentos, / sale al campo, va, y / se recupera en su naturaleza / de ser arroyo y transcurrir. / Y ahora en la jarra, el agua. (RDO, 71)

Al introducir contenidos eruditos o fragmentados, en ocasiones el autor recurre a un poema hermano *emanado*, “guión narrante” o glosa como *clave* del texto principal, poema enganchado que amplía la referencia. Emplea la locución «lo narrante» para indicar la *multiplicidad referencial*, y 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». Para ahondar en ideas complejas sobrevenidas a lo objetivo, la poesía se hace *narrante*, es decir, explicativa en su valor primigenio y

clásico.⁸⁶ La realidad puede llegar en desorden y con enumeración caótica;⁸⁷ la escritura poética tratará de *ordenar* la subjetividad, y la *narratividad* será el recurso del poeta para ordenar su mundo, otorgando al arte la misión de ordenar, de alumbrar el caos humano. Entonces se despliega la *multirreferencia* con el gozo de la identificación con lo existente y lo latente gracias a la potenciación de los sentidos (*ver, oír, tocar, oler, palpar, gustar*), la mística-consustanciación (con el paisaje, con lo vegetal o mineral, con los hombres, con los vestigios), y la erudición o su especulación en los signos (*alfa, beta, gamma, el sol, la verticalidad, el horizonte*). Todo ello precisa de textos amplios, con glosas paralelas al 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. (RDO, 65–66)⁸⁸

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 con el Sur, el estudio de su estirpe, la fraternidad...) le hacen «guardián de las visiones remotas» (De Ory, 16.03.96), con *cuadros* apelativos a nuestra curiosidad:

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.

Consciente de cierta incompreensión por parte del lector, dada la multirreferencialidad semántica (denotación/connotación), el autor nos da esas claves *narrantes*, que a él le sirven para ordenar su cosmogonía y a nosotros como apoyos de una interpretación no siempre diáfana. Por eso, él mismo confesará:

⁸⁶ «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». (Pujante, 1985:328).

⁸⁷ «catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas, que se integran no obstante en una visión grandiosa del Todo-Uno». (Spitzer, 1945:55). Rasgo estilístico moderno en Whitman, Claudel, Rubén Darío, Neruda, Salinas, Borges y otros, y que el estudioso austriaco rastrea en el barroco español del XVI.

⁸⁸ «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». (Gubern, 1996:77).

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. (*PAN*, 91)

Claridades: las visiones

Gracias al instinto del espacio–tiempo dinámico, percibimos el poder de la poesía para generar otro mundo posible. Cuando su discurso metapoético se enfoca a la complejidad de lo que no es evidente, el poeta encuentra una *claridad* o instinto de conocer la suprarrealidad del entorno, como halo o fulgor tras la lectura. Al desplazar el eje desde la brillantez fónica hacia la sustancia, *centro* o *esencia* en el que la palabra adquiere un valor por ser instrumento del *yo*, reconocemos un principio de la poesía veraz, según Miguel Mas:⁸⁹ «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». Anhelado de nitidez por él admitido:

Cree en lo fundamental, lo busca, trata de reconocerse en ello y lo dice. Sencillamente, con los modos más despojados, como sabe. (*SCI*, contraportada)

A la pregunta de Sebastià Serrano (1983:602) «¿Cómo llegar desde la palabra, conceptualización, cristalización, hasta el manantial de dónde provino, solo por medio de los valores lingüísticos de la propia palabra?», parecía responder Emilio Alarcos años atrás (1966:38): «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». Pedro Salinas (1974:21) recuerda la importancia del dominio del lenguaje para el creador, «Hablar es comprender y comprenderse, es construirse a sí mismo y construir el mundo»; y el filósofo Emilio Lledó extiende tal certeza de forma universal al considerar que «somos, *esencialmente*, memoria y lenguaje»:

Aristóteles, dijo que los seres humanos realmente somos humanos por una cosa: porque movemos la lengua y emitimos un aire semántico. [...] φωνή σηματική. [...] 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.⁹⁰

⁸⁹ (Villena, 1986:55).

⁹⁰ Lledó, Emilio (2007), «El lenguaje de la identidad», Conferencia en IX Congreso «Periodismo y Literatura», Jerez de la Frontera, 17 de octubre.

Sustanciales ideas desarrolladas por Arcadio Pardo en *Suma de claridades*:

¿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. (*SCI*, 7)

Recordemos ahora la sugerencia de Lewis Carroll en voz de *Alicia*: «*la cuestión es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes*».⁹¹ La característica de la poesía no radica tanto en el enlace entre significado y sonido como en «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» (Serrano, 1983:602). Incide en esa función referencial hacia el infinito el tesoro de la realidad portentosa del poeta, capaz de transformar la realidad en la vivencia de algo que borra nuestras fronteras del mundo y nos equilibra con él. Ese fenómeno casi insondable son las *Claridades*, epifanía o *Erlebnis* que nos permite divisar la esencia deformada por la realidad:

Te incorporas.
Y encuentras a tu lado
lo que te es necesario:
el aceite de oliva,
los perfumes,
la vasija prevista
para la sed.
Alguien ha colocado unas sandalias
sobre una piedra, al pie de ti,
para que puedas iniciar el tránsito.
Te encuentras
unos objetos por el suelo, rotos.
Se derramó su contenido un día,
sin mancha, sin vestigio, sin estruendo.
Te incorporas y hueles hondamente
por ver si huele igual.
Sí, huele igual,

aparte un poco de humedad que aflora
en el trasfondo de este espacio:
Tú
distingues formas familiares:
el dintel de la puerta,
el techo que se inclina irregular,
las pinturas del muro,
los guerreros
con el sol en las cimas.
Una escalera asciende a superficies
de hierba, de culebras o de lluvia.
Quizá el nivel de antaño.
No es una gruta; hicimos esto,
hicimos esto para nos. Lo hicimos
para la espera sin medida.
Hasta que uno despierte y se incorpore.
(*SCI*, 25)

⁹¹ Carroll, Lewis (1871), *Through the Looking Glass*, VI: ‘The question is,’ said Alice, ‘whether you can make words mean so many different things.’

Para el tránsito a la suprarrealidad, el ritmo se ralentiza en gradación y la enumeración detalla un ambiente real. ¿Dónde estamos con esos guerreros? Esto no es una gruta, es una tumba en Cerveteri. Los objetos domésticos que desconocidos 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 y además profundiza en la función de sus signos, en la posibilidad de una vida latente. El autor recrea con esos ingredientes una posibilidad atemporal con doble vertiente: una fantástica (la restauración del pasado) y otra real (el despertar de un sueño), evocando una suprarrealidad. De nuevo, el tema enlaza con la historia y con el tiempo, ofreciéndonos un magistral modelo de integración en la obra poética. Al parecer J. L. Borges incluyó en sus cuentos la historia, la filosofía y el lenguaje como intentos de ordenación del universo, pero se mostraba escéptico ante ellos por sus numerosos condicionamientos (Pérez, 1971). En nuestro autor, este es un admirable ejemplo de cómo el tema raíz transita por los versos y cómo sus variaciones transportan a un ámbito de etereidad espacio-temporal, donde conviven de forma armónica la temática histórica, vivencial y filosófica.

La construcción de un lenguaje para el *Tiempo*

El desafío de la construcción retórica para esa etereidad atemporal ha supuesto una constante indagación en variaciones de diversa índole. A la recuperación de los ecos del pasado nuestro autor suma la potencia de la lengua matriz, en ocasiones forzando sus límites, otras veces subrayando la genuina sustancia. Estos rasgos lingüísticos favorecen la traslación espacio-temporal cuando emerge el aura de forma magnífica o sutil:

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 irréfutable 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”. (Bernard Sesé, contraportada de *ECC*)

Veamos la eficacia de los recursos empleados por el autor para esa audaz construcción lingüística atemporal. Destacamos su plena justificación poética al estar imbricados en la raíz temática y simbólica. Es su integración en el discurso rítmico lo que conforma la inmediatez de esa mágica atmósfera mencionada por Bernard Sesé.

La Tradición y la Creación de un lenguaje

a. *El peso de la Tradición: ejemplos de intertextualidad*

Tanto la huella de la tradición como la impronta de la innovación forman parte de esta poesía atípica. En los ejemplos de intertextualidad destacados, las interreferencias indican que el poeta se alimenta de lo ya realizado por otros (intertextualidad) o por sí mismo (intratextualidad), como simbiosis de la erudición literaria adquirida y de la singular creación que él aporta. Arcadio Pardo ha sido buen lector de poesía en lengua española y francesa, e inevitablemente sus versos reflejarán ciertos ecos que nuestra competencia lectora habrá de detectar.

El profesor José Enrique Martínez analiza el concepto de la *intertextualidad* y matiza su catalogación, enfatizando la necesaria relectura de lo no dicho, es decir, la interpretación de una lectura no lineal.⁹² La tesis del teórico Bajtín (Kristeva, 1981:190) «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» parece excesiva (como bien detectó Claudio Guillén) pero incita nuestra curiosidad. Rifaterre (1981:4) buscará el ahondamiento estilístico y retórico; trata de equilibrar teoría y crítica orientando el análisis intertextual hacia la participación activa del lector y revalorizando el saber literario en la interpretación de los textos.⁹³ La *intratextualidad* indica la constancia de las obsesiones (en vaivén y como alusión *explícita*), y aún nos interesa más el *intertexto implícito, no-marcado*, cuyo reconocimiento depende de la competencia lectora. Si «la tradición literaria es un campo abierto y la literatura toda puede concebirse como el Libro del que todos somos autores» (Saldaña, 1977:43) entendemos que nuestra lectura –y otras futuras– puedan encontrar la *huella de la tradición* independientemente del perfil del autor.⁹⁴

⁹² *Intertextualidad externa* (relación de un texto con otro texto); *interna* (relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo); *intertextualidad* propiamente dicha (relación entre autores diferentes); *intratextualidad* (relación entre textos del mismo autor). (Martínez, 2001:60-61).

⁹³ «[...] un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de lecture lineaire».

⁹⁴ «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", [...] que podría ser eco temático de la fórmula horaciana "pulvis et umbra sumus"». (Martínez, 2001:88).

Siguiendo el argumento de la originalidad de Arcadio Pardo, presentamos *variaciones* de intertextualidad *no marcada*. Por ejemplo, en torno al “*Ubi sunt*” nacieron citas continuamente recontextualizadas: en las *Coplas* manriqueñas se enfoca el pasado «¿*que se fizieron?*», mientras la *huella* de este tema en nuestro poeta se cuestiona el futuro «¿*Y quién?*, ¿*Por qué?*, ¿*Quién a esperamos volverá?*». Otros indicios encontrados son leves ecos de Homero «de las resacas de la muchedumbre / que soy, que somos, que serán, / y que seremos cuando sean»,⁹⁵ 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 Juan Ramón Jiménez «*El horizonte hermoso lo recojo / en brizna, en hoja, en púa*», de Neruda «*La noche está estrellada*»; o de Ortega y Gasset «*uno es su sú y su alrededor*».

Más diáfana es la huella de Miguel Hernández y de su “Elegía a Ramón Sijé”, como inevitable modelo que fue de las generaciones siguientes. En dos poemas de diferentes épocas encontramos sus variaciones. En *Soberanía carnal*, la elegía destila sentimiento hacia “*Domingo, muerto silenciosamente*”, compañero de juventud, maestro y vendedor en la vallisoletana librería de viejo “Relieve”:

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, 51–53)

Situados en el trance desde el inicio, el inesperado fallecimiento del amigo a edad temprana es vendaval. Así, 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 cuasiestériles donde pastan las ovejas «*Torozos ovejunos tomillares*»; el frío invernal es intensamente brutal cuando sopla el «*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*,

⁹⁵ Eco de *La Iliada*: «*Glauco.- ¡Magnánimo Tidida! ¿Por qué me interrogas sobre el abolengo? Cual la generación de las hojas, así la de los hombres. Esparce el viento las hojas por el suelo y la selva, reverdecido, produce otras al llegar la primavera: de igual suerte, una generación humana nace y otra perece*». (Canto VI, 145-ss).

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, [...] desempolvás [...] me regalás [...] y te quedas callado como un hombre, / castellano de rabia paramero.

Todo ello denota el arraigo del poeta de Orihuela en su juventud literaria:

“*Porque nací en un valle de Torozos...*” / Porque estás en un llano cementerio. [...] Si tienes sed, murmurámela 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.

Años después, en *Efímera efeméride*, el eco miguelhernandiano de *El rayo que no cesa* («y desamordazarte y regresarte») reaparece con levedad:

–Se le ha encontrado en un glaciar, / sepultado en el hielo. / Lleva cinco mil años ahí debajo, [...] yo te hubiera *desmuerto* / te hubiera *desmorido* y *desyacido* [...] y te hubiera asentado en la quietud / para que me esperaras a morir. (EE, 15)

En otros momentos, se detecta el *intertexto marcado* con la cita expresa y su consiguiente declaración de intenciones; al incluir a los clásicos, Arcadio Pardo aporta tanto el testimonio de su cultura como su propio requiebro hacia lo lingüístico:

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 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. (TC, 42)⁹⁶

Otro recurso esporádico son las citas *explícitas* (de Anna Ajmátova, Marina Tsvetaeva, Unamuno, Miguel Hernández, Roberto Armijo, Jorge Wagemstein...), con su efecto de fragmentariedad en la voz poemática, como vemos en estos *intertextos marcados*:

⁹⁶ «pasó por estos sotos con presura [...] el ámbar perfumea». S. Juan de la Cruz (1578), «Canciones entre el alma y el Esposo».

“Vivo en Bellevue, lugar de hojas y de nidos” –dijo ella / en un poema. / [...] / una que se llamó Marina Tsvetaeva. (EMAT, 21)

Sé que aquí vino Dionisio Ridruejo y me convivo con él / [...] / 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”. (DLEC, 70–71)

Y en ocasiones, irrumpen las *voces de fuera* generando cierta polifonía. La entrada de esas voces dialógicas tiene acusado impacto estético, efecto de extrañeza que aporta un rasgo de modernidad con la quiebra del sujeto poemático. Funciona como mecanismo de fragmentación o de distanciamiento respecto al sujeto romántico, tradición en la que el *yo* del poema y el *yo* del poeta semejaba ser un único *yo* indiferenciado.

–él sí sabe–. “Habría que retejarla toda. / Chorrean las paredes de lluvia cuando llueve”. / [...] Y el otro: / “Habría que retejar antes de que el otoño”. (TC, 21)

En general, esta multiplicidad de voces procedentes de la cultura o de la oralidad delata una atenta escucha, inherente a su personalidad de «remozador del lenguaje» (Gómez Yebra, 1999), y que por momentos nos acerca a Miguel Delibes en su rastreo en pro de la autenticidad lingüística. La complicidad con la obra supone que el *lector modelo* active el mecanismo intertextual aunque, en muchas ocasiones, tal *lector modelo*, perteneciente al plano teórico, no encuentre su correspondencia en el lector real. Consciente el poeta de cierta interferencia suele mostrar los indicios para mejor comprensión.

Precisamente, este mecanismo se detecta de forma *muy original* en la recuperación del lenguaje jurídico antiguo en un registro atípico como es el poético. Arcadio Pardo recurre al mismo para justificar la fidelidad arcaizante acorde al contenido. En *Silva de varia realidad*, la voz de los protagonistas simula transcribirse a través de un testamento. Resulta inusitado cuando –en un libro posterior– aparece el genuino deseo testamentario del autor como *intratexto* poético, con la repetición *en eco* del antaño fallecido y del poeta vivo: *manda/mando, ordena/ordeno, su voluntad/mi voluntad*.

No pide, manda, ordena, / desgrana así su voluntad. / Se le sepulte en la / capilla de [...] / [...] Denle, manda, / cabo de cada año, / [...] / [...] Ordena [...] (SVR, 43)

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. (TC, 65)

Según Juan Goytisolo (1995:27), 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 de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él». Si añadimos que todo buen escritor es, suele ser gran lector, resulta fácil entender cómo Arcadio Pardo ha sabido macerar en su crisol el conocimiento sobrevenido, amalgamándolo con éxito a su discurso.

b. El reto de la Creación: el arraigo de la lengua matriz

El tesón de nuestro poeta 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 hay literatura, filosofía, sin el apoyo, más o menos consciente, de ese ser que nos constituye, de esa *mismidad buscada*.⁹⁷

Ciertos giros morfosintácticos que asombran en un primer momento, en una segunda lectura desvelan su notable expresividad. En ocasiones hay *barroquismo* (eufonía, balbuceo, arcaísmos, distorsiones) con arriesgados recursos fónicos, léxicos y sintácticos que cimentan su exótica voz y anclan esa particular y enriquecedora existencia sentimental e intelectual en dos lenguas. Distorsiones justificadas por él mismo como *autoafirmación 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.⁹⁸

La sonoridad nos sitúa en el ámbito de la filosofía idealista. Podríamos interpretar la acusada fijación fonética como onomatopeya espiritual (Jung) o como lengua diferenciadora de significantes.⁹⁹ En la lectura de este poema se constata el arraigo del

⁹⁷ Lledó, Emilio (2002), «La voz detrás de las palabras», *Babelia, El País Semanal*, 3 de agosto.

⁹⁸ Monje, Camino (2005), «Entrevista a Arcadio Pardo», *Diario de Valladolid*, 19 de diciembre.

⁹⁹ «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”». (Fröhlicher, 2001:618).

sonido del español que resuena *ánimica*, subjetivamente en su alma de poeta, como también su visión *racionalista* de la lengua francesa:

Otro tal del lenguaje: / se es la lengua que se habla. // Me transmutó 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*, 43)

Las expresiones atribuidas al francés (*enmaraña mi conciencia, curso de meandro, me paralela en vecindad*) son más discursivas 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 significativo 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*, 44)

Como metalenguaje que es la poesía, el escritor puede permitirse el desvío del uso del hablante común, compulsión que arrastra a llevar el propio arte más lejos que sus predecesores y es el fundamento psicológico de la originalidad y de la evolución cultural. El rastreo provoca esa *escritura creativa, sonora y auténtica*:

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.* (LCK15, 2012)

Inevitablemente aceptaremos el devenir de su *escritura*, sus osadas acuñaciones de variadísimo registro y la innovación amplificadora de esa pletórica aventura lingüística:

«Qué es lo que abraza “gruta” y la hondonada, / [...] / Indagar el provoqué del fonema / desde el objeto, y cómo / algo que es exige se sucedan los fonemas, / se abracen, formen y se compacten en un todo / total: son bronco con objeto bronco, risueño son / con desnudez de caricia: misterio»; (*DNO*, 42).

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*, 73)

Comprender la semiosis profunda de las innovaciones es el reto lector, pues en la poesía arcadiana reconocemos el fundamento de tal dinamismo innovador.¹⁰⁰ El escritor ambiciona 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 tanto en el creacionismo lingüístico como en la fidelidad testimonial. Lo cierto es que tanto en su etapa de contención como en las de liberalidad, el poeta mantiene una inquietud expresiva continua con la deriva hacia el estilo *inédito* de estructuras nominales o de abstracciones léxicas.

Destaca la selección y el vigor de las palabras que aportan modernidad al texto 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 inflorescencia. 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*, 72)

Sus versos hablan de la exigencia que supone la investigación lingüística, de la tenacidad por apuntalar los pilares de su *mismidad*, ésa que desencadena una exuberancia con soluciones expresivas *muy suyas*, y con el empleo de unos efectos retóricos que no son ornato sin más, como advierte su amigo Carlos Martín Baró (29.06.2002) «recreas la lengua, pero nunca la rompes, porque posees un raro sentido de la perfección expresiva».

Y, paradójicamente además, en tal profusión el lector reconoce la virtud de una claridad accesible.

¹⁰⁰ En su caso, no podríamos aceptar la ironía genérica de Octavio Paz (1964:10) «ya se sabe que no hay nada más monótono que el innovador de profesión». Creemos que Arcadio Pardo es soberbio innovador con plena justificación literaria.

Perspectiva dinámica: desde el centro hacia la totalidad

Arcadio Pardo ha argumentado en alguna ocasión su preferencia por una poesía más proclive a ser «palabra en el tiempo» que a alcanzar la perfección de una «poesía situada». Es patente esta perspectiva *dinámica* en su *escritura*, en las variaciones que afectan tanto a la estructura formal como sustancial de su obra.

Las distintas calas expresivas del autor (abandono de formas clásicas, abandono de la rima, inédito estilo nominal, balbuceo, atemporalidad en las *claridades*, multirreferencia de la glosa narrante, condensación de lo neutro, la amplitud léxica, la morfosintaxis rupturista, la pronominalización, la adjetivación exquisita, la verbalización variada, el versolibrismo,...), toda esa intensa experimentación le sirve para articular la variedad y complejidad de su discurso poético en el Tiempo.

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. (PCS, 173)

Sumido en tal espíritu de inquietud y dinamismo retórico, nuestro autor vislumbra *la fusión* y *la totalidad* de su poética y la articula con un léxico esencial (*unción, saberle su sustancia, tu sangre y tu natalidad, la sangre tú...*) y con atípicas construcciones léxico-sintácticas (*Digo, lo sí, su sí...*), amén de *lo neutro* que todo lo incluye. Estos recursos lingüísticos le sirven para atisbar, acceder a «fenómenos u objetos abstrusos, las más de las veces inmateriales», mediante la imaginación y la intuición, pues la poesía puede «alcanzar algún reflejo de esa realidad [...] aun cuando sea en medio de vaguedad e indeterminación» (Siles, 1972:12). Algo a tener en cuenta, ya que es la *combinación gradual y recurrente* de tan amplio elenco de recursos formales y de pensamiento una de las aportaciones sobresalientes de su *escritura*: el poder de sugerencia de una creación que emana de su infatigable indagación y del impulso por integrarse en la sustancia y la esencialidad, con el apoyo y la fuerza milenaria de algunos arquetipos atemporales (*el padre, la madre, el ánima, el ánimo, el sabio, el creador*) y con el vigor de los signos de una existencia cósmica inacabable.

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, 92)

En definitiva, concluimos este capítulo elogiando el entrelazado de los atributos arcadianos (y su voluntad testimonial, intelectual y filosófica) en beneficio de mejor causa, al conseguir trasladar su imaginario a la altura del tiempo inmanente de su poesía.

Desde la *emoción... a la memoria del mundo en la mirada*, su *escritura singular* ha viajado de lo vivencial a lo ficticio, del canto sensorial a la sonoridad recóndita del entendimiento, del testimonio a la ensoñación hasta alcanzar la hondura de un pensamiento totalizador que integra su tiempo personal en la magnitud del *Tiempo único*. Para nosotros, merece acentuarse la aportación original de Arcadio Pardo a un tema tan universal. La *intuición radical* del *Tiempo único* en su obra consigue transformar la pesadumbre del tiempo histórico en una esperanza positiva y mágica, pues en sus versos ese *Tiempo* cristaliza y condensa un universo:

Tiene el tiempo volumen,
 su dimensión de ancho y de profundo,
 de largo, tiene peso
 de sólido brutal y, vez alguna,
 sólo de nieve o pluma desprendida
 de un vuelo migratorio.
 Es a veces paraje con molinos,
 cuesta con vides,
 otras, campo que guarda todavía
 trozos de lámparas antiguas,
 algún carcaj que un muerto desprendió.
 Puede igual ser borrasca de los días,
 emplazamiento en un archivo,
 mísero ventanal de algún castillo,
 capitel de una catedral.
 Riente espeso como los manzanos.
 Otras veces abdica su volumen,
 se hace vapor que sube del estanque,

sombra de silueta que discurre
 por entre las paredes del poblado.
 Tiene la ancianidad de los suelos primeros,
 más, de las brumas anteriores,
 es anterior a todo lo anterior.
 Se adhiere a los objetos, a las ropas,
 al pelo, a la mirada que uno cede,
 a la mirada de quienes nos miran.
 Se nota su rencor en que deslava
 el color de las floras y disuelve,
 mientras uno discurre a su descanso,
 las lazadas que ató, le desconyunta
 de la continuidad de la memoria,
 le abrume 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 fosilizados. (ECC, 90-91)

ETAPAS DE LA OBRA POÉTICA DE ARCADIO PARDO (1946–2016)

*Pero sí, acaso sí nos sepan rastrear
y renovar el universo todo
y renovarnos en el universo. (DNO, 35)*

La producción es prolífica en tan extensa trayectoria: veinte libros que encuentran hueco en editoriales modestas o prestigiosas, todos impresos con esmero y dignidad.¹⁰¹ Los hemos agrupado de acuerdo al criterio de la profesora Isabel Paraíso, quien, en el prólogo a *Poesía diversa*, distingue dos etapas según la ausencia o presencia del panteísmo: la primera *no panteísta* o no explícitamente tal, y la segunda, sí, reiteradamente *panteísta*. Por nuestra parte, subdividimos cada bloque: *a) etapa de juventud* y *b) de transición* dentro del primero; y *c) etapa de madurez* y *d) etapa de comprensión histórico–metafísica* en el segundo. 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): Un tiempo se clausura (1946), El cauce de la noche (1955), Rebeldía (1957), Soberanía carnal (1961) y Tentaciones de júbilo y jadeo (1975). Es etapa expresionista, como reflejo de la concentración de la subjetividad y caracterizada por un vocabulario potente, sintaxis distorsionada, regocijo en lo fonético, predominio de la expresión extrema y tensionada frente a la impresión modulada. Hay intensidad lingüística y formas de la poesía clásica.*¹⁰²

¹⁰¹ «Toda mi obra se ha hecho en el aislamiento personal y geográfico. Tiene la ventaja de haberme sustraído a las peleas editoriales, [...] y la desventaja de estar lejos de los lugares de publicación». Niño, Victoria M. (2004), *El Norte de Castilla*, 8 de agosto.

¹⁰² En ningún caso se emplea el término *expresionista* en el sentido del movimiento expresionista europeo, nacido de la profunda depresión de la Gran Guerra.

b) Etapa de transición (1977–1980): reflexión religiosa y metapoética 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 madurez (1982–1990): década de ampliación argumental y originalidad en las impresiones; la mezcla de referentes reales y atemporales alumbran el panteísmo en libros con nuevos recursos e imágenes, *claridades*, narratividad, poemas dobles, glosa, lo neutro,... 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 (1990–2016): poesía 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 más allá del lenguaje convencional. Comprende diez 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), *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013) y *De la naturaleza del olvido* (2016).

Etapa de Juventud: 1946–1975

Es el periodo del aprendizaje en el que, denodadamente, el autor anhela una voz propia a través de una temática centrada en el *yo* circunstancial. *Un tiempo se clausura* (1946) plasma un garcilasismo ambiental, fruto de la formación del neófito de tan solo 18 años. La mayoría de las composiciones son tradicionales (sonetos, tercetos encadenados, romances) con ciertas imágenes de eco clásico:

¡Es la vida que llega! ¡Vida hermosa, te canto / volcando en mis palabras el fuego que me has dado! / [...] / ¡Vida inmensa! ¿en qué río potente nos arrastras?¹⁰³

Los siguientes poemarios, *El cauce de la noche* (1955) y *Rebeldía* (1957), ya en sus títulos advierten del desconcierto personal de quien no se encuentra a gusto con el tono existencialista y aspira a mayor autenticidad. Ambos volúmenes comparten un halo de desasosiego que encuentra en la fluencia de la vida y en el continuo retorno la energía para destruir el «insondable olvido» (ECN, 33).

¹⁰³ Pardo, Arcadio (1946), *Un tiempo se clausura*, Valladolid, Halcón, p. 44. En adelante, *UTSC*.

Aquí corto mis huellas y mis pasos. / [...] Vibra en el aire ya la primavera. / Yo ya no soy. Estrangulé la angustia // Brillan extrañamente las estrellas...¹⁰⁴

El deseo de lograr singularidad es instinto perseguido que el poeta aún no alcanza, si bien la esticomitía de sus versos en ese momento favorecerá una tensa dicción de ritmo entrecortado que, progresivamente, desembocará en su primera obra de calado.

Soberanía carnal (1961)

Arcadio Pardo sorprende en 1961 con la edición de un libro de gran originalidad, tan insólito como elocuente. Es una *obra cumbre* en la etapa *expresionista* del autor por su rotunda y recurrente retórica, consecuencia de quien cree haber encontrado un tesoro con el que inaugura su destino poético.

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.¹⁰⁵

a. La sensualidad masculina

La publicación en la colección santanderina “La Isla de los Ratones”¹⁰⁶ se abre con un contundente poema que deja atrás el yo desorientado. El libro refleja literariamente la situación del hombre de treinta y dos años 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, los retratos del padre y la

¹⁰⁴ Pardo, Arcadio (1957), *Rebeldía*, Valladolid, Sever-Cuesta, p. 52. En adelante, *Reb.*

¹⁰⁵ «Introducción» de Salvador Mas a *La República* de Platón (2008:26).

¹⁰⁶ 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 su libro. En el epistolario, Claude Couffon (16.10.91) evocará «la librairie de Manuel Arce qui nous publiait, quand je découvrais cette région avec d'autres poètes: Celaya, Blas de Otero, Maruri».

madre, la nostalgia de España y Castilla en la lejanía). Ambos aspectos aportan garra a una temática que él ya no siente como vana: «Años enteros he callado el luto. // Verso herido de entonces / verbo de entonces luto». Es un libro que canta la madurez carnal con sensualidad no exenta de sorpresas lingüísticas, ya que claramente prima el deleite en la sonoridad y la innovación de un ritmo entrecortado y vivaz. Años después, los críticos hablarán de poesía prodigiosa por la fuerza de las estructuras nominales. Es un poemario «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» (Paraíso, 2007a:17). Predomina la exaltación del yo, el simbolismo fonético y la vehemencia hacia el canto patrio, marital o familiar. Hay hipérbole e hipérbaton, y un ritmo anafórico variado y gradual, envolvente y dinámico, no exento de erotismo. Expresiones como «vedme animal, [...] husmeando» o «cuerpo salud [...] / cuerpo tendido en posesión radiante» refrendan la fortaleza y, tras la riada versal, no hay duda del brioso compás:

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 en serio y para siempre // [...] /
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, 21)

b. El vigor de un lenguaje expresionista

La hispanista Marie Chevallier (1984:27) advierte: «Que sepa el lector que aquí no hay juegos ni complacencias ni compromiso ostentado, pero sí entereza». 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, en consonancia con Carlos

Bousoño, quien no creía que el arte deba proponerse fines pragmáticos.¹⁰⁷ El poemario transparenta la madurez bajo el símil de la orografía pirenaica:

«venid y vez peñascos los costados, / tocad los hombros rocas de las cumbres»
(SC, 38)

Soberanía carnal es un libro exótico y *ardido* (dicción, léxico, imágenes) con prevalencia de rima dispersa, de modelos estróficos clásicos y cierta apertura al verso libre con rupturas sintácticas atrevidas y sorprendentes ante los jirones de verso. 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 / [...] /
selva de Ordesa del estío claro,
todavía los brazos robustísimos,
todavía peludo el torso de hombre,
varón bisonte cuaternario entero,
con mi hijo de la mano roca arriba,

Pirineo imponente poseyendo
boca abajo la tierra revolcada / [...] /
Vedme por Entremont. Busco tomillo,
uva del sur, olivas soleadas,
mediterráneas frutas espumosas,
y el cielo duro como piedra, duro. (SC, 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 iguala al ser del hombre prehistórico:

Esta mano que escribe es zarpa abierta.
Lomo animal la espalda me negrea,
cuaternario montaña y rabia fría / [...] /
olfateando el muslo mayo duro. / [...] /

y hembra me pide el vientre que posea.
y en el muslo me corre como un río / [...] /
deseo de hembra y babear de perros. //
Vedme animal corriendo la llanura. (SC, 20)

En el ritmo arrollador, entrecortado y brusco, la desinhibición sexual se potencia por la concurrencia de léxico desmesurado (*zarpa, lomo animal, negrear, celo macho, hembra espumosa, babear, acecho, presa, olfatear, desnudar, poseer*). Convencido, el poeta pondera el logro de su escritura: «No podréis arrancarme este dominio. / Yo me inauguro soberano».

¹⁰⁷ «como literalmente decían, [...] los poetas sociales coetáneos míos [...] ¿Cómo iba yo a creer que el verso “debía modificar el mundo”, si la poesía [...] no consiente siquiera retener, en su tejido verbal, la practicidad, que el hecho de ser verdadera una verdad lleva consigo?». (Bousoño, 1985:150).

¿Cuál ha sido el germen de este estilo tan diferente en la literatura española? Probablemente nace del autodidactismo intenso de quien se vuelca emocional y *radicalmente* en la vivencia del *hispanismo* en el exterior como profesor («Me has vendido un Machado un junio hermoso. / Me has vendido un Guillén de brillo y verso» *SC*, 53), y como consecuencia inevitable de haber asumido su propio devenir como «poeta del silencio boca adentro» (*SC*, 21). Atenuado el lamento, renace la fuerza interior: una voz «yoísta», con poemas que ensalzan la amplitud de su mundo y en los que «como en Whitman o en Quevedo, el yo aparece dominador, sintético, orgulloso, míticamente identificado con elementos de grandiosidad natural» (Paraíso, 2007a: 18).

c. *El recorrido emocional*

El ritmo imperioso de la mayoría de los poemas se remansa en la melodía atenuada de unos pocos. Todo el volumen es un entrelazado argumental con tres focos mentales: *paisaje* (Castilla y Pirineos), *país* (padres, antepasados, riqueza artística) y *autobiografía* (madurez física, erotismo, amistad, escritura). Isabel Paraíso destaca cómo el libro es una interiorización vitalista, que se proyecta en el paisaje y en su tiempo para llegar a la catarsis personal.¹⁰⁸

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, /[...]/
 escuchándome solo en los adentros
 la ola gigante de la eternidad. //
 /[...]/
 Y mi padre camino de la muerte,
 mi madre ya con ojos lejanísimos
 y yo mismo apurándome la vida. //
 No me busquéis entre los muertos.
 No estaré entre los muertos. (*SC*, 19)

Me sabéis treinta y dos años enteros.
 Me sabéis extramuros poderoso.
 Padre me conocéis y hombre maduro.
 Hijo de padre me sabéis caído. ///[...]/
 hablo hijo de la mano lejanía, /[...]/
 mano pezuña y verbo inaugurado,
 venid y ved peñascos los costados,
 tocad los hombros rocas de las cumbres,
 /[...]/
 Ya no podrán conmigo,
 verbo rabia de viento poderío
 hoy traspaso
 las cimas
 inmortales. (*SC*, 58)

¹⁰⁸ «*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” [...], 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– y su reflexión apasionada se centra una y otra vez en el yo: su biografía, su erotismo, sus dolores». (Paraíso, 2007a: 19).

1) *El paisaje: Castilla y los Pirineos*

Castilla es el escenario, y en particular la orografía de Valladolid, itinerarios de infancia, lugares revisitados... Hay *hipérbole* en la descripción de áridos cerros y en el amor-pasión a España, con toponimia eufónica en la *enumeración* y en el uso de *verbos radicales*:

Pero luego,
pinares de Antequera,
chopos de hacia Simancas, los jilgueros
cantando con los cerros lejanísimos,
y Pico Aguja y cornamentas duras /[...]/
España amor llanura claro Duero,
muralla derruida hermoso Duero (SC, 56)

Te he jadeado de bisontes negros.
Te he ascendido arañado Pirineo.
Te he nadado tus aguas río Duero.
Te he amamantado encinas meseteño.
Te he chupado la luz agosto Toro,
Lora, Torozos, Sos.

Los cerros. (SC, 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. El paisaje como *símbolo restaurador de vida* es el motor del ritmo lingüístico; parece resurgir la fortaleza miguelhernandiana ante la naturaleza.

Pico Aguja. //
No podría decir el color de tu aspereza.
No podría decir el sabor de tu yeso.
No podría escalarle como entonces,
cerro desnudo,
cerro padre,
cerro ancestral,
cerro toro en los años maternos /[...]/
de aterradores bombardeos. /[...]/
He ido a buscar más luz. /[...]/
Te hice andino soberbio.
Te hice pujante cumbre,
cerro del sol,
otero padre, /[...]/
monte carcoma,
estéril cal, /[...]/
yeso caído,
cerro cal de mis años del terror,

el más humilde de mi valle,
el más lejano de la cuenca,
el más pobre,
el más perdido,
lunar monte en la orilla de la muerte. //
Después de tanta niebla vuelvo a ti.
Callo la boca que me habla.
Apago el motor que me conduce. /[...]/
Descubro el pecho.
Respiro hondo.
Avanzo solo,
carretera de Soria como entonces,
llano de San Isidro seco y grande,
aguas de Duero cruzo y te diviso,
Pico Aguja en la infancia formidable,
pobre cerro en mi sangre levantado, /[...]/
Pico Aguja barrunto de la muerte,
hoy tiemblo de fervor ante tu rostro. (SC, 26)

Cuenta Arcadio Pardo cómo en Fernando González aparece una nota cercana a la mentalidad del 98: la inmovilidad de la tierra, caída como en un letargo definitivo. Aquí no; la juvenil evocación enaltece el Pico Aguja con la hipérbole, la antítesis y el estable isocolon. En el breve análisis comprobamos algunos detalles del tono grandioso conseguido gracias al léxico cuajado y al ritmo paralelístico *in crescendo*.¹⁰⁹

Y, claro está, destacan también *los Pirineos*, cima y frontera simbólicas, descritos con imágenes yuxtapuestas, con aliteración y enumeración: *Oroel, Collarada, Tendedera, Valle Zuriza, Siresa, Ordesa...* La abrupta orografía refleja la reciedumbre del poeta *extramuros* (*mirar las montañas de hombre a hombre*, «hablo [...] *padre anchuroso, poderoso río, / peluda greña de los montes*»), y se expande el efecto psíquico del paisaje, cuya luz y horizonte emergen reforzando el cénit: «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, 29)

2) España y las raíces familiares

La nostalgia de la infancia apunta temores de la guerra, e incluye alguna imagen del pasado que le marcó:

¹⁰⁹ *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» (— — — — —); «Pico Aguja en la infancia formidable / pobre cerro en mi sangre levantado, / carne mía en la tierra más terrible» (— — — — —), 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* («dejania azulada, / soberbia desnudez») y la *sinestesia* («duro blancor de ceguedad hermosa, / luz calcinada de los ojos míos») favorecen el paradójico paisaje, cual espléndida belleza 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 frente infantil *deslumbrada* por la luz como a la emoción *deslumbrada*, junto a la adjetivación intensificadora («cerro *albor* de la tierra, / [...] / *cegador* belleza, / [...] / luz *calcinada* de los ojos míos, / pétreo *horizonte* de mi pecho, / fraternal *sequedad* de mi tristeza / [...] / hoy tiemblo de fervor ante tu rostro»).

(«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»).¹¹⁰

Hay escasas pinceladas de poesía social,¹¹¹ porque inmediatamente el discurso gira hacia la España sentida, con un desvío marcadamente sensual como «Hembra España». La acumulación de estructuras nominales dobles, triples y cuádruples de ambivalencia semántica (*hembras hambre; amada tierra fuego, oceánica paz paja quemada*) impulsan el clímax de la entrega amorosa:¹¹²

(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, 56)

Los padres y los antepasados son épicamente descritos y confirman una sentimentalidad familiar arraigada, arquetípica y 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, 23)

La riqueza artística se potencia con el simbolismo fonético de la enumeración toponímica,¹¹³ cuyo entorno trasciende: el poeta descubre la vida *intempo-*

¹¹⁰ Alusión a su *experiencia*: la infancia en la Guerra Civil española y la juventud en Rouen y Provenza tras la Segunda Guerra mundial; («Yo he visto los muros de Fréjus caídos»); (SC, 19).

¹¹¹ «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 reaflorea en los poetas jóvenes de la posguerra». (Alarcos, 1966:44).

¹¹² Hay alarde del término *hembra* (*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 proclamada en altavoz aliterativo, voz que será más equilibrada años después, como «mano amor en la mano compañera», (TJJ, 10).

¹¹³ *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»; (SC, 37).

ral del hombre tallado en piedra que duerme en el pórtico de la iglesia de Santo Domingo en Soria.

Debajo de esta arcada duerme quieto.
Yacija 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, 35)

La idea de la *intemporalidad transferida al sueño* aparece, con la *piedra símbolo* conteniendo el tiempo: *caverna pedernal*, *tiempo sin fondo*. De la acumulación semántica pasa a la introspección con la metáfora que aplica una cualidad –*durmiente, dormitando*– a un objeto inanimado e intemporal, siendo la *piedra* el centinela del tiempo.

Mi madre niña y tú piedra durmiente.
Y antes, piedra que duerme. Y antes. Y antes.
Y antes, nieve de Urbión y sol poniente /[...]/
y piedra tú dormida, dormitando
la noche piedra arcada de herradura.
No, no te llego. Arribo tarde y sola

la mano toca y tiembla y miro mudo /[...]/
te contemplo milagro y mar desnudo. //
Y te arropo y cobijo de miradas
al sol de agosto páramo amarillo,
frío pecho carnal, venas heladas,
dormido en el relente del tomillo... (SC, 36)

«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». (Cirlot, 1997:413).

3) *La autobiografía*

La vida familiar y el amor son los pilares de su joven madurez.¹¹⁴ La presencia del hijo se canta en un romance en el que *la casa duerme*, y la armonía sólo se ve alterada ante la repentina visión del paso del tiempo. La rima asonante, el paralelo esquema acentual y el polisíndeton aportan fluidez musical al vaivén mental, distorsionado con *cruces semánticos* («y lanzo al vuelo colmenas / y enjambres de campañadas» SC, 40):

Y cuando el tiempo se queda petrificado, y la casa duerme. Y duerme el niño. Y pongo en la pared la mirada. / [...] / y cuando voy como en sueños / [...] / como pisando enterrados y humaredas y riadas; y llamo a los vidrios, llamo frente a las puertas cerradas	como buscando vilanos perdidos, no sé... La casa de repente derribada, mi hijo de repente frío, enterrado, tú enterrada, y yo solo en la tiniebla, loco de sol y campanas oyendo llantos y risas desde las nubes lejanas... (SC, 40)
--	--

El erotismo se sustenta en la orografía (*la boca valle grande, los hombros peñas duras*) y las correspondencias de un significante *plurisémico*: «te he besado animal el cuello duro». *Valle, peñas, cauce* son correlatos de la topografía femenina:

¹¹⁴ *Los retratos de sus hijos* aparecen en SC (del hijo Juan Carlos), en TJJ (de la hija Elena) y en DyZ (de la hija Maí). El amor-pasión sólo se exalta en SC, aunque de *la plenitud amorosa* haya poemas aislados en otros libros. 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, / 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...» (SC, 44). En medio de la sensualidad [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: *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 Pirineo, la *hembra* valle Zuriza o selva de Ordesa... Y *el hijo* aporta dimensión al erotismo.

Te quiero, te amo, te amo, te poseo,
 hembra vigor de muslos avideces,
 hembra pechos dolidos en mis manos,
 caderas sometidas en mis manos,
 boca abierta chupada largamente,
 te he besado animal el cuello duro,
 me has besado la boca valle grande,
 me has tocado los hombros peñas duras,
 me has recorrido el pecho con las manos,

me has sentido animal la boca fiebre,
 cuerpo todo ocultado por mi cuerpo,
 cuello besado, cuello más besado,
 hombros caídos, brazos anudados,
 oleaje melena apetecido,
 vorágine oleada del deseo,
 vertiginoso cauce poderoso,
 sobre ti, contra ti, tenida, habida;
 te quiero, te amo, te amo inextinguible. (SC, 48)

Nunca más escribirá del amor físico,¹¹⁵ ya que la compañera pasará a formar parte del *nos* existencial.¹¹⁶ La solidez amorosa se fusionará más adelante en la asunción del *nos* como *amor eterno*, con la sutileza de versos que parecen emboscados de los clásicos: «Será el amor olfatearte junto / a tu vuelo mi vuelo?» (EE, 57).

Soberanía carnal tuvo escaso eco, salvo comentarios sobre la díscola sintaxis que, por ser innovación extrema, no fue apreciada en su momento. En aquella época, con algún estudio esporádico en París y ninguno en España, Arcadio Pardo confirmó su callada independencia. Sin embargo, tras la reedición (1991) se multiplicaron los juicios favorables. Ciertamente su brío expresionista no deja indiferente, aunque entonces fuera más admirado por los universitarios franceses, probablemente por esa raigambre fonética feraz que adquiere *sentimentalmente* la lengua española en la distancia, y porque las composiciones tienen un ritmo elocuente. Es la idea de la fonación de Paul Zumthor (1983:143) 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: d'un rythme naît, et se légitime un savoir». Gracias al rasgo inédito de su sintaxis, Arcadio Pardo superó su dubitación juvenil y se reafirmó en el empuje de su voz, canto amplificado por el imaginario del luminoso paisaje. Así, la verticalidad del pino de Oroel (que por *antítesis* pudiera recordar al olmo machadiano) proyecta ser eje, símbolo del gobierno del hombre hecho a sí mismo, en su tiempo y su conciencia:

¹¹⁵ Es uno de los escasos poemas dedicados al *amor carnal* en un libro sensual. El *símbolo del amor* según el *Libro de Baruk* es «el mismo acto de amor en lo biológico, expresa ese anhelo de morir en lo anhelado, de disolverse en lo disuelto». (Ciriot, 1997:79).

¹¹⁶ *La esposa* estará presente formando parte del alma común del poeta: *el yo* siempre incluye a la compañera física e intelectual al lado. *Poema 2.17*: «Vamos a Macedonia antes de que llegue / el calor y lo impida»; (PAN, 77). *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, 57).

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 tragal amarillo,
 de la soberbia y de la garra;
 yo, pino, que me erijo poderoso
 de 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 abrume,
 y aquí tendido reino y rijo,
 montaña, valle, nube, espuma. (SC, 50)

Catorce años después llegó *Tentaciones de júbilo y jadeo* (1975) atenuando el imperioso brío en la contención de la madurez y dando paso a un «padre octubre», feliz en su vida familiar y algo nostálgico. Algún crítico detectó el equilibrio y mesura emocionales del poemario y habla de *poesía masculina*.¹¹⁷

Ya cierro las maletas, cierro el alma, / los ojos tiritados de vacío, / las manos tiritadas
 del invierno, / [...] / entorno puertas, cierro, / me cierro puertas con cerrojo frío, / [...] /
 sobre las piedras de la eternidad. (TJJ, 10)

A partir de este momento, Arcadio Pardo relaja la vibración léxico-sintáctica, cierra la etapa de juventud y da paso a dos libros meditativos y serenos.

Dios se ha ensanchado. Estaba recogido, / sumergido en las aguas, yacimiento /
 aprisionado entre las capas hondas. / [...] / Y sube / desde no sé qué fondos una duda,
 / [...] / Dios ensanchado de una a otra ladera / señoreando todos los pasillos, / como
 afirmando el todopoderío / sobre nuestras cabezas espantadas. (TJJ, 43)

¹¹⁷ «Todos [sus] quererres están sentidos y expresados con una tensión y una masculinidad más que notables [...] pocos libros me han dado una sensación de virilidad -con lo que esto conlleva de pudor, reciedumbre y esfuerzo- como este poemario». (Aranguren, 1975:23).

Etapa de transición: 1977–1980

En cuanto a desconciertos y zozobras (1977) aborda la ordenación cristiana de sus sentimientos acompañada por la reflexión metafísica y cierto poso unamuniano más cercano al soliloquio que a profunda angustia existencial, según Buero Vallejo.¹¹⁸

Protégeme este hueco de las horas tardías / también, cuando por unos / momentos
unas ráfagas me arrastran, / [...] / postergado, rendido, desnudado / [...] / vengo a esta
soledad a hablarme solo, / probablemente porque tú lo quieres. (*DyZ*, 14)

Hoy el tiempo hace ruido. / [...] / pasos que no anda nadie y me desplazan (*DyZ*, 22)

Y el siguiente poemario, *Vienes aquí a morir* (1980), es su primera contribución metapoética con la identificación *morir–crear* como metáfora de la creación artística y con el acceso al *tú* íntimo de un diálogo trascendente. El estudio en detalle de ambos libros corrobora el tono de disquisición interior, la reducción evidente de recursos de dicción y esa voluntad hacia la autenticidad y la depuración que -en la sencillez formal- no oculta el gran entrañamiento del poeta con sus raíces y su tierra:

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*, 46)

Ponte a cantar, / arrolla ese camino, / señora 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 mordiendo unas raíces. (*VAM*, 90)

Etapa de madurez: 1982–1990

La plena madurez personal alumbra tres poemarios en la década de los ochenta. En ellos acomete el enfoque multirreferencial de los temas y persigue la estela cognitiva del poema tratando de aprehender su *centro*, su *sustancia* o *lo esencial* («piedra sin su gravedad, / siempre por aledaños de su centro», *PCS*, 174). 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 / [...]*

¹¹⁸ «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». (Buero Vallejo, 12.09.77).

y de más verde»), y se dibuja la fugaz instantaneidad de una sensación subjetiva. Son pinceladas que, con impresiones e imágenes, recrean una realidad fundida y posible en su simultaneidad: la visita a villas romanas, a Pompeya, a parajes y a pueblos...

Progresivamente el poeta consigue integrar lo personal en lo universal con un lenguaje más abstracto y creativo: lo temporal deviene intemporal, lo sensorial impregna el signo y lo cósmico se interna en cosmogonía. Al asumir su *identidad en el mundo*, el yo poemático crece y se incluye en la totalidad.

Suma de claridades (1982)

Como sabemos, *Suma de claridades* es otro *libro clave*, ya que encuentra un ritmo equilibrado acorde al ejercicio cognitivo que el poeta se impone. La concesión del premio fue el reconocimiento a su instinto y confirmó el valor de una nueva expresión afanosamente buscada:

Escoges, clarificas. / El pensamiento capta claridad. (*SCI*, 46)

Las 38 composiciones son secuela del planteamiento metapoético del libro anterior, percepciones de la infinitud, a modo de trazos exploradores de la incertidumbre humana en el mundo. En la serie de enigmas que la vida presenta, lo indiscutible es *la vida misma*. Va ganando terreno el rasgo de subrayar la vida desde el pensamiento,¹¹⁹ dado que el poema es «herramienta para la búsqueda del yo, [...] útil para el esencialismo del poeta» (De la Fuente, 1984:114). Y en consecuencia, atisbamos ya al filósofo y la perspectiva de la metapoésía como *descubrimiento*: «Piensas las cosas y / te las atrae a tu territorio. / [...] Y cuanto en torno vibra, / en ti concentra / su vibración primera» (*SCI*, 9).¹²⁰ El autor lo advierte en la contraportada:

Le sigue siendo muy difícil explicar en qué consiste su quehacer 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.

¹¹⁹ «Me parece un libro vivencialmente de madurez, de serenidad, de maravilla ante la vida porque ya se ha asimilado la muerte». (Isabel Paraíso, 01.07.83).

¹²⁰ Veintitrés años después sentimos 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 ajeteo / de las savias, / ir observando cómo rejuvenece el aire, / captar el son y darlo a sus orígenes»; (*ECC*, 77).

Y la crítica (Alonso Alcalde, 1984) recibe el poemario con fundada expectación ante su ahondamiento simbólico y universal:

[*Suma de claridades*] 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.

a. La intrahistoria recreada

La cosmovisión generada no siempre es evidente, pues el hombre vislumbra la corporeidad a través del juego espacio-temporal visionado. El poeta y crítico Aimé Césaire explica cómo el proceso onírico es el detonante cuando, entre el confin del sueño y de la realidad, el creador busca y recibe la clave expresiva adecuada.¹²¹ En el caso de Arcadio Pardo emerge poderosa la clave de la *consanguinidad* y, por tal motivo, el *panteísmo* se afina totalmente en sus versos:

Creo en la consanguinidad de cuanto es y ha sido y que por lo mismo, somos consanguíneos de toda mineralogía, de toda zoología y de toda vegetalidad. Y de cuanto es más allá de lo visible. El cosmos reside en uno y uno es, de alguna manera, su expresión concentrada. (LCK15, 2013)

Esa sustancia proteica y única se intuye en el enfoque múltiple (material/inmaterial) que los objetos pueden transmitir en el poema. Así, el *souvenir* de un caballito de bronce es o pudiera ser una estatuilla del pasado 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, 36)

¹²¹ «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». Césaire, A., «Prólogo» a Hernández M. (1980:20).

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». Es por ese camino hacia la comunicación de la sustancia de las cosas por el que algunos lectores ven un idealismo fenomenológico husserliano; 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.¹²²

Un caballo cretense
llega a sumarse a tu amistad.
Es un guerrero que ha dormido
vastedades de sueños, / [...] /
Alguien lo recupera,
lo cuida,
lo restaura. / [...] /
Y busca bronce,
crea el molde, / [...] /

un jinete cretense, verde,
plano, enigmático,
profundo.
Lo has puesto entre dos cántaros de tierra
en las proximidades de los libros,
en el entorno de tu transcurrir,
porque lo sabes
compañero tuyo,
desde hace tantos siglos. (SCI, 36)

b. Las visiones

El juego temporal se combinará de diversas formas: realidad/irrealidad, realidad presente/ficción pasada, ficción presente/realidad pasada. En ese flujo nacen las visiones; como recuerda Carlos Bousoño, «las visiones siempre están apoyadas en algo real que la justifique porque lo irreal puro, por absurdo, es inexpresivo».¹²³ 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, como vimos en la tumba etrusca de la 13^a *Claridad*. Por ejemplo, en la 8^a *Claridad* 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.

¹²² 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. Encontramos la mención a Husserl en su epistolario.

¹²³ «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. [...] A un cuerpo humano A, el poeta le concede una cualidad irreal b; la fulguración produce un efecto Z». (Bousoño, 1952:177-199).

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, 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 ágil muchacha del pasado se transforma en una joven del presente «que vienes escalera abajo, / para helarme de frío». Octavio Paz (1964:10) razona que «sorpresa e invención, [son] alas del poema», Rof Carballo habla de «as trusgadas da realidade»¹²⁴ y nuestro autor comenta: «Cuando publiqué *Suma de claridades*, 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*». Y añade, en otra ocasión:

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 es nutre de conocimiento, de intuiciones, de sorpresas y deslumbramientos? (LCK15, 2013)

c. 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» (SCI, 23). Estas figuras de pensamiento preludian el arraigo de su panteísmo (*ahora y antiguo, paz y vértigo, contemporaneidad ilimitada*), sostenido en una depurada voz interior (arte menor, tono intimista) y armónica cadencia (con *gradación y climax*):

¹²⁴ «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». Juan Rof Carballo en «Prólogo» a Cunqueiro, Á. (1980:12).

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, 16)

El poeta explica el germen de ese panteísmo y su conexión cultural:

Todo es un solo ser. Otro poema [...] “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. (LCK15, 2012)

El volumen tuvo profundo efecto de *autoafirmación* y el autor recibió sentidos reconocimientos: «Tu poesía es un hecho noble, hermoso y agrandador» (Ramón de Garciasol, 01.07.83); «has llegado a la verdad del verso, despojado de todo artificio, vive su más absoluta identidad» (Francisco Pino, 08.01.85). O Francisco Javier Martín Abril:

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». ¹²⁵

Suma de claridades es libro crucial en la trayectoria de Arcadio Pardo como génesis de una poesía cognitiva y reveladora: su armonía y equilibrio brotan de la precisión y la belleza, de la fluidez discursiva del pensador quien, para atisbar la profundidad de lo humano, acude a la inexplicabilidad de lo metafísico. ¹²⁶

Quedan / infinidad de oscuridades que / ya no conseguirás desentrañar. / Que no podrás iluminar. / [...] / saberte junto del arpón antiguo, / junto a un fuego / que eleva sus ardores / a un cielo solutrense, / a una barbarie / anclada en la memoria. (SCI, 53)

Dos poemarios más, *Relación del desorden y del orden* (1983–86) y *Poemas del centro y de la superficie* (1986–88) completan esta etapa. En ambos crece la intensidad narrativa y metapoética ya explicada. Interesan especialmente por la variedad de su retórica (rica, enigmática, simbólica y muy original) y por su ajuste a la introspec-

¹²⁵ Martín Abril, F. Javier (1983), «Atardecer de otoño entre mis libros», *El Norte de Castilla*, 6 de octubre.

¹²⁶ «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 définerait l'homme et le poète qu'il est devenu». (Chevallier, 1984:1-4).

ción sentimental o intelectual que persiguen, tanto en las imágenes de su expansivo mundo *bipar* como en la consustanciación en el *Tiempo único*. Hay composiciones notables que recurren a otro poema emanado como glosa y argumento paralelo, ritmo expandido y desencadenado de una impresión que aportará modernidad y fecunda narratividad al texto poético. Y –en ocasiones– los poemas serán algo herméticos, pues los originales de las imágenes y de las formas de que se sirve la lengua onírica, poética y profética, según von Schubert en su *Symbolik des Traumes* (1837), «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» (Cirlot, 1997:28).

El tiempo viene desde el sol, / descende, / cruza el espacio, / pósase en la piedra.
/[...] Y ya a nivel / de la esperanza, entra / por las trenzas, / se mete por las manos /
tensas, abiertas, /[...] / muda la sangre en fuego, y ya es la vida /[...] / Las manos
mayas no se cierran, todas /[...] / como acabamos de encontrarlas*.

*Las manos mayas no se borran nunca. (RDO, 91)

Como también, en esas publicaciones, es acusada la infatigable búsqueda del neutro *lo* en su concentrada cualidad. Que dicho recurso es bastante más que un casual giro estilístico lo justifican la atribución del neutro a la esencia (*lo belleza, lo sabiduría*), a la inmanencia (*lo estante, lo azul, lo lo*), a la valía literaria (*lo texto, lo contexto, lo consustanciación, lo lo tan perseguido*) y a todas las connotaciones que estudiaremos de ese llamativo *tour de force*:

El mundo es uno, / y todo / omnipresente y a la vez; / lo así, lo este momento, / lo
rodeante, lo narrante, lo. / Lo neutro, patria insuperable ahora. / Lo lo, tan
perseguido. (RDO, 96)

Aunque ahora no podemos extendernos en la interpretación de cada poemario de esa década, inevitable será su relectura para comprender la importancia de esta etapa de madurez; es el punto de partida de un nuevo ámbito poético que proyectará el equilibrio personal alcanzado en vaivén de contrarios. Así se nos hará partícipes de la hesitación y de la respuesta anímica de quien se reconoce cada día más como artista, desde el fundamento positivo de la entrega a través de la creación y desde una reflexión cálida que argumenta su amor patrio y circunstancia lateral.¹²⁷

¹²⁷ «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». (Heidegger, 1983:106).

Da la mano / a las cosas que encuentres a tu paso, / y llévalas hasta el final. / Y
regresa a buscar a otros hermanos. / [...] hasta / que se acerque a su puesto
quien está / marcado ya con nuestro signo, / a coger de la mano lo que dejes. (RDO,
107)

¿Qué es España / desde estos bosques y estas humedades? (PCS, 121)

¿Quiero / morir, España, en tí? / [...] / O en el azul y el aire que, / [...] se vienen, / [...] vienen
conmigo, están aquí. (PCS, 130)

Por encima de la paradoja de la propia vida (desorden/orden), de la revisión del amor filial a su país o a la escritura (centro/superficie), prima la pujanza de su *escritura* que, desde ese *lo* esencial y central de la construcción poética («*lo ardiente. Ardiente. Lo.*»), explora gran variedad de ramificaciones lexicales, sonoras o rítmicas para revelar «la tensión, el ardimiento cristalizado, la emotividad envasada en ritmo modélico, en belleza escrita» (De Ory, 07.10.91).

Tiene / cada poema su sitio, / patria de su natalidad: / su sol, su tierra, su llovizna,
/ [...] / Éste ahora es el calor. Es el primero. / Éste tu río, tus cabezos. Es / la patria de
ocre y de verano. / [...] / Cada uno está en su sitio / recién, primero, primogénito, / en
sucesiva primacía siempre, / como en su siempre nacimiento. (PCS, 176)

Etapas de comprensión histórico–metafísica: 1990–2016

Su última y extensa etapa abarca diez libros con interesantes aportaciones del historicismo y con un encumbramiento de la vida a través del tamiz de la memoria.

Los cuatro primeros se centran en el *historicismo*: *Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990), *35 poemas seguidos* (1995), *Efímera efeméride* (1996) y *Silva de varia realidad* (1999). Los restantes remiten a la *memoria* desde un enfoque más filosófico: *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), *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013) y *De la naturaleza del olvido* (2016). En todos ellos, es notable la progresión de su universo lingüístico y visionado que va conquistando adhesiones:

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.¹²⁸

Aun cuando nos resulte difícil destacar unos libros sobre otros en un periodo tan fecundo, seleccionamos aquellos que –en nuestro criterio– perfilan esa cosmovisión histórico–metafísica de forma más palpable.

Periodo 1990–2000. *Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990)

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 Rafael Morales (04.10.90), «es un hermoso canto a lo inmutable en lo mutable. Yo diría que es un canto a la inmortalidad».

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*, 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 la *intuición radical* y la plena integración a su sustancia. Y en consecuencia, en ese momento el creador se nutrirá del *conocimiento* para explicar intuiciones y vivencias poéticas a través de la incorporación prioritaria de la arqueología, el arte o las culturas antiguas. En ocasiones, es una poesía exigente que encuentra en la despersonalización –o *alteridad*– la manifestación de una subjetividad universal:

¹²⁸ (Marie Claire Zimmermann, 13.06.96).

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.¹²⁹

Desde 1990 la poesía de Arcadio Pardo gana mayor amplitud espacio-temporal, intriga con imágenes desconcertantes, genera efectos lingüísticos aún más novedosos y *conmueve* por la expansión cultural hacia asuntos eruditos y humanos, con los que apela nuestra conciencia y crea una cosmogonía:

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.¹³⁰

a. "Lo abolido" o la recreación poética del pasado

La temática de la primera parte es muy original con la inclusión del autor en el planteamiento evolucionista, desde los primeros indicios de vida acuática a la terrestre, el paso a *homo sapiens* hasta llegar a la revivificación de los restos arqueológicos. En la travesía de la lectura veremos cómo nace el arte con su representación simbólica para *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»; cómo surge la conciencia religiosa representada en los ritos funerarios ancestrales, «Ahora es el aire hasta lo Otro» (*PAN*, 11, 14); y cómo llega la sedentariedad tras la supervivencia nómada. *Lo abolido* encierra el misterio y el poeta se reincorpora a él para explicar su cosmovisión:

Al irse las gacelas / sólo quedo el calor, y el cielo prieto / y único. / [...] / Quedó el cielo caliente / como el agua que hierve en nuestros cuencos / [...] / Vamos, / vamos durante edades, caminamos / [...] / [...] / vamos / durante edades nos, los hijos / de los hijos, los hijos de otros hijos. / Y luego, / después, / después de un hondo luego, / el desierto que es grande como el cielo. / Llegamos, / Y asentamos ahí nuestra esperanza. // Junto al agua que corre. (*PAN*, 18)

¹²⁹ (Bernard Sesé, 08.03.2002).

¹³⁰ (Carlos Pinto Grote, 27.09.90).

1) *El historicismo y la consustanciación*

El historicismo articula 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 otras ocasiones, Arcadio Pardo anota al margen las referencias. ¿Entiende el lector esta poesía? Diremos que no siempre, si bien ayuda la fusión de la voz poemática, con su efecto de *comunidad espiritual* con los hombres de todos los tiempos que han dejado huellas luminosas en la historia de la Humanidad. 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):

Cuando, / 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, 10)

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 abruma / 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 palpar. (PAN, 20)

Como elocuente resulta también la *corporeidad móvil* de Seti I (Nuevo Imperio, XIX dinastía), quien parece desplazarse de su tumba hasta personificar el retrato del padre del poeta:

Seti no ha despertado todavía.
Desde que lo pusimos
aquí, sigue dormido.
Como dormido. Porque a veces se

yergue, quiebra las formas,
se evade de las bandas y se viene
entre nosotros, uno
más en la muchedumbre;

se encarna en otro cuerpo,
se superpone, se coincide con
uno de nuestro clan.
Mí padre ha sido, años atrás, así;

con su mirar sin fondo,
con sus ojos de piedra,
con su voz resonando por los páramos
como voz en un cántaro. (PAN, 22)

El *culturalismo* es el acicate de la inmersión anímica 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», (PAN, 23, 32, 34). El intriguado lector se sumerge en el *viaje cognitivo del autor* con el posicionamiento simultáneo y penetrante en la turbadora anécdota humana, desde el nomadismo de los cazadores cuaternarios a la vivencia de los embalsamadores egipcios, sintiendo *intrínsecamente* tal atmósfera del pasado. Subrayamos que el poema nace del testimonio cultural pero no pretende la erudición, más bien se magnifica la *identificación* del alma del poeta (y del lector) 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. (PAN, 27)¹³¹

Destaca la profundidad de esa mirada hacia la *intrahistoria recreada* bajo los signos y la *traslación desmaterializada*, con la revelación —y consiguiente simbolismo— de la *eternidad del aire*, que también podría asociarse con la perpetuidad «el hálito vital creador, y en consecuencia, con la palabra» (Cirlot, 1977:74):

Y el aire / más anciano que el roble y que la arena. (PAN, 58)

A partir de esta década su poesía adquiere mayor peso intelectual, que es además lírico, por la interiorización sentimental de personajes del sur y oriente, de los antepasados, todos ellos, *muertos que le hostigan* con llamativa naturalidad.¹³² La plasticidad de la vivencia cultural y el *nos* inclusivo atenúan esa erudición, y los rasgos intensos y musicales de los endecasílabos (y eneasílabos y heptasílabos) apuntalan su escritura más en lo literario que en lo histórico, como advierte Miguel Casado (20.06.2013):

¹³¹ *Salat Huyuk*: Primera aglomeración urbana en Turquía, VII milenio. El interés no es académico; se trata de *integrarse*, de ahondar en la vivencia y la memoria de la humanidad: desde los signos, formas, gestos, escritura... hasta la socialización.

¹³² Como *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 aldeaños 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, 63).

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.

b. “Lo naciente” o la querencia del presente

En la segunda parte prevalece la sensorialidad de la evocación del presente, con la exaltación espiritual 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*, 45)

Explica el profesor David Pujante la importancia radical de Grecia (para Hölderlin, Cavafis y otros muchos autores), de su mundo clásico y de su naturaleza que subliman el idealismo de un Mediterráneo luminoso y esencial.¹³³ Como también –entre otros- nosotros recordamos a Álvaro Cunqueiro, quien recupera esa geografía mítica y con su creación fantástica la humaniza.¹³⁴

El confín geográfico de Arcadio Pardo abarca Grecia (Salónica, Macedonia, Athos, Meteora, Delfos, Corfú, Osios Lukas, Atenas, Mistra... «*que tanto amé*») y el sur, el este o incluso Hispanoamérica: «Y con la orilla del Usumacinta [...]. Y los indios / acurrucados junto a mí una noche / que vuela ya por los espacios» (*PAN*, 78).¹³⁵

¹³³ 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 retome 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)». (Pujante, 2014:22).

¹³⁴ «una isla flotante, una tierra navegante parecida a las que conocerá la imaginación céltica y medieval, las Flóridas del océano, las islas del perpetuo verano, donde el tiempo no corre, donde puede beberse, en misteriosas fuentes, el agua de la eterna juventud». Introducción de Álvaro Cunqueiro a *La Odisea* de Homero, (1981:21).

¹³⁵ *Río Usumacinta*, Guatemala. Primer foco maya. *Poema 2.II*: «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»; (*PAN*, 66).

Es naturaleza *sublimada*, *envolvente* en el ritmo y en la dicción, y *resplandeciente* bajo la simbología de la tierra radiante (*luz*) o de los objetos (*lámpara*, *lascas*):

Y Atenas. Pongo / en el ható 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*, 78)

El poeta 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? (*PAN*, 77),¹³⁶ luminosidad *madre-matriz* que propaga inevitablemente el impacto sígnico de la meseta en el autor, geografía presente en todos sus libros.

El *estío* es manantial de sensaciones positivas. De nuevo, Arcadio Pardo extrae valores espirituales del semidesértico paisaje castellano estival, horizonte terrero y seco que es desolador para muchos: «Como a un templo, al estío. /[...] Soy el templo y su luz, soy el verano». Esta idealización recuerda la fusión platónica de belleza y bondad lograda por la abstracción, a pesar de la esterilidad de las tierras *del sur del sur*. El *otoño* marca el regreso al trabajo y al hogar, representado en la ondulación: «Tengo la dimensión de los otoños / de un solo otoño que se va y se vuelve».¹³⁷ El frío y el blancor de la nieve en el *invierno* son *metáfora* de luz y también de muerte, «ánfora cada invierno / donde se guardan las cenizas»; y en *primavera* asalta la urgencia de renacer al biorritmo interior:

Primavera [...] El Sur. La primavera es lo presente. / Y me interno en el hoy porque es hermoso. / Me canta en la conciencia lo naciente. / Nazco. Como si nazco: / mi amor de primavera es el espacio. (*PAN*, 62)

Es un circuito temporal que trasciende, con *énfasis* periódico en la idea del *retorno cíclico*, de un viaje circular de la existencia en torno a las estaciones y al enfoque esperanzado de una continuidad ilimitada de las mismas:

Sustentado en las formas primordiales: / las estaciones que germinan y / nos destruyen, y hierven los confines / nuevos para quien nazca. (*PAN*, 86)

¹³⁶ Recordamos a Cavafis, “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»; (Cavafis, 1976). Traducción de J. M^o Álvarez.

¹³⁷ *Poema 16*: «Ondulante el otoño como el mar: / con sus olas de verde y amarillo; con el ocre y el sol»; (*RDO*, 85).

De este modo *lo abolido y lo naciente* (pasado, presente y futuro) se equilibran en el heterogéneo poemario, vigorizando una poesía nutrida y renovada *allende el conocimiento*, arcana y atractiva a la vez. El volumen invita a la lectura intrahistórica, especialmente en la primera parte donde hay una clara disolución del *yo* en la consanguinidad con los seres y con el tránsito de las especies, como si esa íntima *consustanciación, identificación con la historia de la humanidad* fuera respuesta intelectual y *salvación anímica* a su certeza de la permanencia en el espacio-tiempo cósmico:

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*, 92)

El poemario tuvo aprecio grande. José María Luelmo (20.10.90) escribe:

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.

Otros tres volúmenes completan la década historicista bajo el planteamiento común de actualizar la huella de seres del pasado y recrear la impronta del presente.

35 poemas seguidos (1995), *Efímera efeméride* (1996) y *Silva de varia realidad* (1999) vuelven a incluir la arqueología y la historiografía, y el poeta se complace en imaginar un universo compartido de dimensión ilimitada. Aunque cada poemario presenta una estructura formal diferente, hay sintonía en el registro visionado de la memoria del pasado con composiciones reveladoras de esa existencia, cuya mágica vivencia parece conectar con las palabras de Rilke al traductor polaco de las *Elegías de Duino* (1994:19):

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».

Seres en latencia que reconocemos en el arraigo de la expresión arcadiana «los mis muertos». Así, su particular cosmogonía dibuja un muro descriptivo de protagonistas dispersos, articulados como relato unitario (de *enantes* y de *allende*, de los antepasados Pardo...) que nos arrastran a la curiosidad. Son libros que exigen una inmersión en contenidos de referencias remotas o familiares (las especies desaparecidas, las crónicas medievales, una toponimia asiática, su linaje), con temas infrecuentes en poesía (la glaciación, los seres yacidos bajo tumbas o bajo el hielo, los no nacidos ni engendrados aún...), que enganchan al lector gracias a la atmósfera enigmática, articulada con *efectos lingüísticos extraños* 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») o la paradójica antinomia («ni si están, o si han sido»)¹³⁸. De este modo se despliega la intrahistoria del poeta, quien logra una recuperación efímera e intensa de experiencias y personajes, como se aprecia en la evocación a Constanza, Princesa de Castilla y Reina de Francia, cuyo sepulcro visita y *vivifica* el poeta en la abadía de Saint-Denis:¹³⁹

No sé cómo trajeron / a Constanza [...] / La imagino rozando / las paredes, tal como / [...]. 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*, 38)

De su *fondo oscuro* la renacen la acumulación verbal (*besar, acariciar, despertar, azorar, asustar, revolotear, entonar*) y la *vivificación* del estilo directo, con la inclusión de las *voces de fuera* y el consiguiente impacto de asombro:

¹³⁸ *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*, 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*, 41).

¹³⁹ “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).

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, 40)

Golpes de efectos en una poesía que no es entelequia, y cuya virtud de pensamiento y de sugerencias no deja indiferentes (Santonja, 04.12.2005):

explorador el poeta de territorios vírgenes [...] [sus obras] representan [...] sorpresas, renovadas poema a poema, 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 y el ritmo remansado de los poemas.

Esa también vendría / de los astros. Tenía / modales infantiles /[...] Saltaba / como una anunciación / de esplendor. En la diestra /[...] / trozos de rocas verdes, / amarillos, naranja. /[...] / Luego desapareció. // [...] / Después, más tarde, cerca /[...] / con sus piedras decía: / “Ya nunca volveré”. (SVR, 56)¹⁴⁰

Periodo 2000–2016. *De la lenta eclosión del crisantemo (2010)*

Pasemos ya a abordar el *tramo último de su obra*, periodo en el que dominará el impulso filosófico de su cosmovisión, con el hondón lúcido del trazo de la vida y la brillantez lingüística en cada entrega.

La edición de *Travesía de los confines* (2001) es punto de inflexión en esa nueva senda, *libro bisagra* que da paso al umbral del expansivo universo personal con la depuración de quien presentía –pero no deseaba– el final de su escritura. El poeta elige una inédita estructura uniforme (4 estrofas compuestas mayoritariamente de alejandrinos, con un verso final aislado a modo de conclusión efectista), forma sintética que le obliga a la contención de los diecisiete versos.¹⁴¹ Hay en las cincuenta y ocho composiciones placidez y una asombrosa amalgama del recuerdo y la belleza transmitida a través de una elocuencia natural y plena de matices. Dominio lingüístico que Arcadio Pardo alcanza sin caer en el realce de lo popular: predomina la transpa-

¹⁴⁰ La niña en medio del desierto de Petra vendiendo sus piedras a los turistas recuerda a *Le Petit Prince* en su frágil y luminosa figura y apela nuestra conciencia: «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».

¹⁴¹ «Esa forma que inventaste, esos dieciséis versos que otro, rotundo, cierra, componen un poemario ordenado y meditado [...] coherente, tenso, terso, maduro, pleno». (Carlos Murciano, 19.03.2002).

rencia de la lengua en la sencillez de su contexto. Muchos años atrás, Octavio Paz mencionaba las relaciones entre el lenguaje hablado y el poema, y ponderaba la fusión del lenguaje literario y hablado más en la tradición hispana que en la española.¹⁴² Para nosotros, la escritura *final* de Arcadio Pardo logra tal fusión, y con ella se accede al pórtico de una merecida plenitud: «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» (Félix Duque, 29.09.2009).

Los libros siguientes comparten un *continuum* de asuntos con distinto *leitmotiv*: *la contigüidad*, *Tineghir*, *el crisantemo*, *Lo fando*, *lo nefando*, *lo senecto* o *el olvido* son variaciones argumentales que encumbran la *recreación de la memoria* desde la glorificación al presente sentimental y discursivo:

y me perturbo en el proceso de traer a este ahora ya / permanente / lo tan perecedero
que fue, frágil y hermoso / trocado en su belleza primordial. (*DNO*, 91)

No deja de asombrar tan espléndida escritura en cada nueva entrega. Al leer los poemas pensamos: ¿cómo no reconocer 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 nítida simplicidad hasta mayor estela:

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 cuándo los
ponientes. /[...] De eso viviremos hasta el fin de los tiempos. / Tanta riqueza que
heredar, / tanto derrame de sabiduría. (*EMAT*, 59–60)

Desde *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005) avanza la meditación para sintetizar las paradojas de la existencia «Uno es su *sú* y su alrededor» (*ECC*, 11), para descifrar el enigma que reside tras la apariencia de las cosas o para destacar la confrontación de elementos, provocando a su vez la profundización en ideas que afloran rítmicamente, ordenan el caos multiforme y construyen el cosmos del poeta. Con perseverancia y afirmándose en su propia intuición, nuestro poeta alcanza una expresión natural, rica y densa en sugerencias, bucólica en nostalgias y profunda en la reso-

¹⁴² Octavio Paz menciona que «Luis Cernuda señala que el primero que proclamó el derecho del poeta a emplear “the language really used by men” fue Wordsworth. [...] El lenguaje popular, si es que existe realmente y no es una invención del romanticismo alemán, es una supervivencia de la era feudal. [...] Cernuda nunca cayó en la afectación de lo popular [...] y trató de escribir como se habla; o mejor dicho: se propuso como materia prima de la transmutación poética no el lenguaje de los libros sino el de la conversación». (Paz, 1964:10). Cuando Arcadio Pardo lo emplea es signo de fidelidad al contexto.

nancia clásica de la unión de los contrarios, propia de su recurrencia al pensamiento. No en vano detenemos el ritmo lector:

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 / 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, 95)

Poema tras poema, su escritura alcanza un *lirismo intimista* asentado en la armonía del sentir 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» (ECC, 18), diana felizmente conquistada con la sabiduría de la edad. Así nos dice:

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; tiene el riesgo de ser cerebral pero es más auténtica.

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, 19)

Los versos despliegan brotes evocadores y el poeta *filósofo* se afirma en la visión positiva de la realidad circundante, empleando la antítesis o la pregunta retórica para la correcta transmisión de sus sensaciones: «El bosque es griterío de enigmas silenciosos», «¿Cómo acierto / a elevar la persona que me encarna / a su lugar en la sonoridad?», o «¿Cómo llamo a este estrépito, / a ese fragor que impulsa el garbo de una, / en tempranía de este agosto?». Y la respuesta despega en la sugerencia: «Agito el brazo y se provoca un revuelo de pájaros despiertos» (ECC, 23, 21 y 22). Este pulso de vida brota inesperadamente y la lectura deviene en admiración ante la frase o la imagen imprevista:

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*, 22)

En estos admirables poemarios Arcadio Pardo ofrece un magnífico caleidoscopio: el de su unión mística con el entorno y con la lengua española, tanto en el sondeo ontológico de *Efectos de la contigüidad de las cosas* como en la sublimación de la naturaleza mítica de *El mundo acaba en Tineghir*, para alumbrar el simbólico horizonte de *De la lenta eclosión del crisantemo*, en el que ahora nos detenemos.

De la lenta eclosión del crisantemo (2010)

Esta nueva entrega confirma la fecunda inspiración, mientras los lectores reconocen el conjunto del itinerario (Ayuso, 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 rebozo del corazón celebrante. Todo un testimonio “ya con la luz rasante del poniente”.

a. El crisantemo: leitmotiv

1) Del hortus amoenus al jardín interior

Recogido ya en la soledad de su *hortus amoenus*, el jardín es entrañable refugio en la vejez del poeta, quien elegirá al crisantemo como emblema para proyectar la belleza de su propio jardín interior. El libro se abre con «los gozos de la flor numérica», y la *enumeración caótica* dibuja la dimensión de tal belleza:

la tanta amapola, [...] tinta y vivaz de luz la de los páramos, [...] la primula diversa [...] las margaritas [...] 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, 11)

Tras la visualización externa llega la exaltación subjetiva del jardín, la eclosión de la primavera, la atracción por el bosque o la querencia personal por el oriente, punto de origen de la flor y de otras bondades.¹⁴³ E inmediatamente su *hortus amoenus* trasciende. La observación poética nos acerca al *jardín* como *símbolo* del Paraíso terrestre al que nuestro autor traslada la reminiscencia de su erotismo y la visión de un cosmos espiritual:¹⁴⁴

Ahí está en la jardinera, rojo y oro, marceado, primaverao, otoñado, / hombrío 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. [...] Floras sin flor, otro sería el mundo. (DLEC, 17)

El tema clásico del jardín como escenario es la atmósfera por la que transita idéntica sustancia argumental de libros anteriores: vemos el reposo propio de la edad, toda una experiencia de concentrada observación bajo el signo del amor a la vida. La realidad es insinuante cuando 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, 60)

Pronto el discurso se dirige a su *jardín interior*: escribe sobre los enigmas siderales (la edad del universo), sobre textos, sobre el oriente, sobre la multiplicidad del ser, sobre el abandono de las cosas materiales, sobre la sequía o el vendaval circunstancial...

¹⁴³ *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 olido en los zocos de allende / a hierbabuena, a dátil, a azafrán, a incienso, a resinas, a canelas...»; (DLEC, 32).

¹⁴⁴ «[...] 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». (Chevallier y Gheerbrandt, 1982:531).

El fondo de nostalgia no ahorra lamentos contundentes: *Porque todo lo olvidada 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» (DLEC, 44), «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 Brassempouy.
/[...] / No tienen dueño aún. Los pondré en unas manos sorprendidas. / [...] / Mudo las apetencias que fueron sed de cada día, / [...] / las desproveo del amor que las tuve, / mis huérfanas las hago de un amor que pretendo ya caduco. (DLEC, 21)

Tan variopinto universo se cohesionan en el recurrente hilo conductor: el crisantemo es *flor-maravilla* («se enrojece los pétalos de rojo»), *poema* («hace suyo el universo»), *símbolo* («como un crisantemo pisoteado / cuando llevaban el ataúd»¹⁴⁵) y *símil* de su circunstancia personal («discreta plenitud en nos» DLEC, 18 y 31).

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, 18)

2) La sustancia de la cosmovisión

El poeta presenta la disemia del crisantemo como flor de difuntos en su tradicional uso occidental y reflejo de su cosmovisión. Elige la exaltación a una flor poco habitual en poesía¹⁴⁶ por su simbolismo (*flor de postrimerías*), y emplea la imagen de *la lenta eclosión* como argucia dilatadora de su propio tiempo porque «tarde fenece el crisantemo»:

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 octubres y noviembre / yo al encuentro que tengo que cumplir, quizás ya pronto. (DLEC, 15)¹⁴⁷

¹⁴⁵ Eco intertextual. «Versos de Anna Akhmatova me vienen, que escribió en la Fontanka» (DLEC, 31).

¹⁴⁶ Frente a la rosa [*Ce que vivent les roses, l'espace d'un matin*], Malherbe], antítesis del *longevo* crisantemo.

¹⁴⁷ «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 te 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 del lenguaje corre a la par de la lenta eclosión del crisantemo». (Carlos Martín Baró, 28.06.2010).

Los caracteres visuales de la flor (brillo, color, variedades) son correlatos objetivos que enmarcan su *yo*; identificado con el crisantemo, el poeta habla indistintamente de sí mismo, de su poesía y de la flor. Son muchos los versos con esa proyección simbólica (*forma solar, simiente renovada, lenta eclosión...*) de su propia obra:¹⁴⁸

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, / riosamente, con un amor que hiberna y que renace, / que se va y se reencarna [...] / Es su historia la historia de los vientos. (*DLEC*, 16)

La presentación fragmentaria de tantos aspectos convierte a la flor, esto es, a su poesía en *archivo del mundo, multiplicidad, altitud, monólogo, ámbar...*

Flor de posteridad, reside en ella el archivo del mundo. / Multitudes de lamentos yacen en sus corolas renacidas; [...] // Te amamos, flor de postrimerías. (*DLEC*, 75)

La médula de todo ese *discurso testamentario* es la permanencia. Refugiado en el pensamiento, el impulso es whitmaniano al exaltar el germen, la unicidad, el brío de la naturaleza y el vínculo genésico con la emanencia de la vida:¹⁴⁹

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*, 24)

¹⁴⁸ «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 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». (Chevallier y Gheerbrandt, 1982:532).

¹⁴⁹ «I find I incorporate gneiss, coal, long-threaded moss, fruits, grains, esculent roots, / And am stucco'd with quadrupeds and birds all over, / And have distanced what is behind me for good reasons, / But call any thing back again when I desire it». W. Whitman (1855), "Song of Myself", 31, *Leaves of Grass*. «Siento que en mi ser se incorporan el gneis, el carbón, el musgo de / largos filamentos, las frutas, los granos, las raíces comestibles, / Y que estoy hecho de cuadrúpedos y de pájaros, / Y que puedo recuperar cuanto he dejado atrás, / Pero que puedo hacerlo volver cuando se me antoje». Traducción de J. L. Borges (1969).

b. Una escritura elaborada y profunda

La crítica reconoce su capacidad de crear un mundo infinito, alucinante, desde la palabra. Arcadio Pardo despliega *símbolos e imágenes* con una sintaxis (paralelística, con polisíndeton, hipérbatos...) que marca musicalmente el ritmo de su pensamiento. De nuevo encontramos intensidad en la adjetivación (*alta quemazón de las otoñadas, manos sorprendidas, tierra muelle, enigmática soledad del punto*), recurrencias sintácticas (isocolos, quiasmo...), léxicas (geminación,...) o semánticas (derivación, sinonimia, denominación,...). La abundancia de los increíbles recursos (por su dicción y pensamiento) y la llamativa riqueza verbal provocan una sensación antitética: la jovialidad expresiva contrasta con la sosegada *gravitas*, y la riada versal evoca el fervor de su juventud. Los extensos poemas contienen espléndidas imágenes asentadas en una mente activa y moderna, como se aprecia en el inaudito 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*, 60–61)

Con razón, Guillén Acosta (31.05.2010) dirá: «*DLEC* es de una gran frescura, de un gran atrevimiento, de una gran imaginaria, de una rica documentación y de una viva rareza».

¿Cómo ajustar tal torrente a la contención estrófica?

Escribirá en *versículos*, amplio cauce métrico por el que se escapa la vida recordada, «un acoso me acude de incontables potencias que se han resuelto en nos» (*DLEC*, 24). Ese acoso encuentra en la longitud del versículo la forma propicia para que la enumeración, la inventiva de léxico, el polisíndeton y 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*, 56)

Hay una cohesión grande en la combinación de lenguaje poético, científico y coloquial..., caudal y fusión de una *retórica tan consistente* que merecería estudio aparte. En definitiva, la riqueza de la lengua en su inventiva, en sus giros, en frases

crípticas (versos aislados o cierre de estrofas), y la suma, la mezcla y la interrelación demuestran que su potente castellano sirve tanto para la lírica como para la cavilación:

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 postridad detrás de lo postrero / (Unamuno: “¿qué es lo que hay del otro lado del espacio?”). (*DLEC*, 23)

Es una poesía *meditativa* («Sobrecoge la colosal edad del universo»), *ánimica* («haré conocimiento de cuanto llega a mis proximidades / ya con la luz rasante del poniente»), *intuitiva* («la antigüedad convive en nos; con toda edad nos convivimos: / uno es de todo tiempo y todo sitio» *DLEC*, 23, 67 y 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*, 43)

Para adentrarse en la deriva filosófica y simbólica sin menoscabo del aura lírica, Arcadio Pardo combina con maestría la esencia y los accidentes, la contigüidad y la totalidad, la tesis y la antítesis, como si, desde posición superior, la poesía –suma y compendio de un todo en su quintaesenciada vibración– le hubiera otorgado el secreto, pues como él mismo dirá «todo le pertenece y nada es suyo» (*DLEC*, 62). O en palabras del amigo Eusebio García González (03.09.2010): «Tu libro bien leído lo puedo resumir: Tamizado a través del cosmos interior / Arcadio es el cronista del Todo».

Su propio patrimonio desmenuza en escualidos dichos, / se le esqueletizan las frases, ájasele el poema, / le tienta proclamar: la edad del universo en mí envejece. // Sabe que se va yendo a su invisible. (*DLEC*, 69)

No podemos concluir este capítulo sin mencionar brevemente los últimos libros: *Lo fando, lo nefando, lo senecto* (2013) y *De la naturaleza del olvido* (2016). Con una increíble savia el primero y desde la preclara serenidad el segundo, el autor destila el mensaje de la sabiduría poética cual residente en la armonía de las esferas.¹⁵⁰ Que en la recapitulación de la intensa rememoración e íntimo diálogo en el otoño de la vida permanezca la energía de la palabra es virtud en ambos:

¹⁵⁰ «Ésta es la nostalgia: morar en la onda / y no tener patria en el tiempo. / Y éstos son los deseos: quedos diálogos / de las horas con la eternidad». Rilke, R. M. (1897), *Poemas tempranos*. En A. Pardo: «Me simulo invisible transcurrido, incógnito / para la sucesión de lo jamás / y lo siempre»; (*DNO*, 68).

una sabiduría espacial. / [...] / Más: sabe lo que no sabe, sabe trágicamente su ignorancia. / Eso, / una sabiduría absoluta, gozante, espacial, / senutriente. (LFLNLS, 24).

Lo fando, lo nefando, lo senecto es testamento de plenitud discursiva y soberbio compendio de su *escritura*, pues en él se reencarnan conocidas sensaciones, imágenes y recursos a través de un recorrido exhaustivo y penetrante:

Nos, poblamos un mundo de posibles entre cosas, / actos, volúmenes, minerales, lo ausente, / lo estante, ni aparentes ni ruidosos, / entre las cosas que no son aún y vendrán a sus sitios y sus formas / un cuando que ignoramos todavía. (LFLNLS, 41)

Sustentado en la polifonía de su universo, el poeta entona su coral: exalta el gozo sagrado ante toda naturaleza viva o inerte (*lo fando*), «no saben que les amo con ternura rehogada, soy espía de sus voces, / contemplador y robador de su maravilla» (LFLNLS, 26); como también incide en la huella del dolor y la imposibilidad del conocimiento (*lo nefando*), «Nos, fragmentos igual del universo, [...] / partes de un todo que ignoramos, eso: / fragmentos nada más» (LFLNLS, 77).

En suma, / si antes de que brotara la irradiación que aún nos provoca la ceguera, / ya era la sucesión o su presucesión, o el tiempo o su pretiempo, / los sitios o presitios, / su eso que nosotros, [...] / indagamos, inquirimos, excavamos / hacia la convicción de la perpetuidad. (LFLNLS, 71)

Allegro y grave (fando y nefando) que proclaman la impronta de la vida y que se equilibran en el *adagio* final, pues al rescate de la inevitable melancolía o pesar llega el sosiego con la abstracción de lo neutro restando gravedad al tiempo finito:

Lo senecto / es esencialidad, lo senectud, estado. (LFLNLS, 89)

Acompañados por ese inspirado estado, los lectores irán recuperando emociones que –en sus paradojas– arrastran, elevan y sacuden nuestra mente, cuando su sola enunciación impregna el poema con las inefables posibilidades del ser:

Casual tanta hermosura, [...] / nos que somos inquisidores de los ritmos, nos también / fagonazo casual. [...] / Cuanto es pudo ser paralelo, no imaginable, desigual. [...] / Puede, insigne de alegría la añoranza, júbilo la tristeza, [...] / y suma variedad y los estruendos de los instintos iniciales, / otros quizá: inmóvil mar, nieve negrura, horizontalidad lo vertical, [...] / Nos, pudimos no ser. (LFLNLS, 73)

Con esta clarividencia, haciendo apología de la vejez (como Cicerón o Séneca), nuestro poeta ensalzará la impasibilidad del sabio y la futilidad de las cosas humanas, mientras se aventura en la compleja reflexión del siguiente libro, tema encadenado al último verso del volumen anterior: «y diga / soberana, espacial, lucreciamente, / de la naturaleza del olvido» (*LFLNLS*, 119). Verso intratextual que subraya – *soberana, espacial, lucreciamente*– los momentos *cumbre* de su trayectoria, *cualidades* que sutilmente se fueron adhiriendo a la magnitud de su escritura actual.

De la naturaleza del olvido aborda la meditación sobre la llegada del olvido «se detecta, se teme, se acongoja» (*DNO*, 13), y lo hace a través de la simulación del declive personal, obligando a un ahondamiento en la lectura tal, que se percibirá «la actividad constante de lo vivo / contra lo imperdurable» (*DNO*, 48) y la estela del pensamiento «el olvido no vence lo invisible» (*DNO*, 68). Los poemas decantan la sustancia de una mente ilustrada, cuyos enigmas irresolubles conllevan la aceptación del fluir de la existencia hacia una suave transformación:

Plegaria: sea el olvido recompensa. / Serenidad o sea, sin estruendos, sueño en continuidad, / albura en la conciencia, paz en paz, / la calma de la noche en los desiertos. (*DNO*, 93)

Y así, desde la atmósfera de esa latente cognoscencia, el lector quizás asuma que nuestro poeta vaya cerrando el recorrido de toda una *obra*, con el fervor de la vida plena y la certidumbre del confin insondable:

Despojado ya de la apetencia de permanecer, aunque en / idea, / en imagen, en trazo, / despojado de la querencia de seguir siendo / [...] / ocupante perpetuo de los huecos, residente en belleza / percibida, / de todo eso despojado, y de lo más, o sea / al otro lado ya, inexacto, impalpable, consumido, / consumado por cuanto en lo en potencia, / sólo entonces, ya al otro lado de después, saber lo que / en verdad es, / saber decir qué es, / saber qué es. (*DNO*, 94–95)

Profunda y variada ha sido su travesía. Hasta aquí hemos presentado cómo Arcadio Pardo armonizó vida y poesía, sin renunciar ni al vibrante expresionismo ni a la interiorizada metapoética hasta construirse a sí mismo en lo esencial. Su *obra* conserva una extraordinaria vitalidad lingüística mantenida en siete décadas, fruto de su afán por capturar el mundo a través de la belleza y la inherencia de la palabra. Éste es el mérito que ahora analizamos en detalle: argumentar cómo su *retórica* consigue capturar la penetrante visión de su *poética*, fundiendo dicción e imaginario.

LA FORMA Y LAS IMÁGENES

A bordamos finalmente el análisis de algunos aspectos formales, lingüísticos y semánticos. Ahora nos preguntamos: ¿cómo parcelar, seleccionar, priorizar sin deshacer la personalidad poemática?

Según Wolfgang Kayser (1981:336) «la disposición que caracteriza al autor lírico es la *interiorización*, o sea, se trata de un discurso fuertemente subjetivizado». 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 está en la fuerza de la carga subjetiva y en la vivificación que el poeta hace de sus visiones.

La manera arcadiana *tan particular* de describir el mundo se corresponde con la intensidad de su emoción artística; su dicción acumula y origina recursos con el objetivo de alcanzar la quintaesencia. 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 se elaboran como genuina, auténtica sustancia de su poética. Su forma de decir responde a la búsqueda indismayable, a la necesidad de encontrar la más adecuada expresión al sentir de su imaginario.

Dividimos este capítulo en dos partes. En *Forma exterior* analizamos las estructuras retóricas formales, procedimientos básicos de la poesía y estructuras retóricas de la lengua integradas al lenguaje poético, con especial atención a sus particulares *fenómenos lingüísticos*.

Y recurrimos al concepto *Forma interior*, conocido en Crítica Literaria gracias a las notables aportaciones del profesor García Berrio,¹⁵¹ sin mayor pretensión que la de mencionar brevemente las estructuras del imaginario poético de Arcadio Pardo, enfoque que podrá ser desarrollado en estudios futuros.

¹⁵¹ García Berrio, Antonio (1999), *La creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.

Forma exterior: Estructuras retóricas formales

*Ni puede ser uno perfecto gramático sin la música,
pues ha de tratar del metro y del ritmo.
(Quintiliano, Institutio Oratoria VI)*

¿Cuáles son los apoyos retóricos de la poesía de Arcadio Pardo?

Para el profesor David Pujante (2003:192) «es el *cómo lo dice* lo que hace al autor decir *lo que dice*, crear una obra singular, única, irrepetible». La constante afirmación de que forma y contenido se funden en el poema no se refiere exclusivamente a aspectos semánticos. Samuel R. Levin (1974:42–ss) 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. Y es característica propia de la lírica que las estructuras del lenguaje poético se justifiquen en su propio fin, pues «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) y todo tipo de juegos semánticos que potencian la connotación» (Garrido, 2000:292).

Interesa destacar la sustancia rítmica, lingüística y morfosintáctica de esta *escritura*. 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, con efecto de *arte de la palabra* traspasado al lenguaje poético.¹⁵²

Las *estructuras retóricas formales* incluyen los procedimientos propios de la poesía (los ritmos versales), y todos aquellos que se integran al lenguaje poético desde la lengua (las figuras de dicción y las peculiaridades arcadianas). Son la búsqueda y los hallazgos del poeta, cuya interacción interpretamos a la luz de las funciones que cumplen.

¹⁵² «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 [...]. 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*». (Pujante, 2003:195).

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. De modo general seguimos las publicaciones de la profesora Isabel Paraíso en el análisis de los constituyentes: metro, pausa, rima y estrofa.

a. El ritmo cuantitativo: metro

1) Introducción al verso libre

Ya desde Friedrich Schlegel la visión de la literatura como microcosmos en correspondencia con el universo¹⁵³ impulsó el *ritmo subjetivo* como verdadera fuente de la poesía, ritmo natural y propio que cumple con una visión analógica entre hombre y cosmos. Y en consecuencia, 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 posteriores y nuevos modos expresivos,¹⁵⁴ como el poema en prosa o el versículo libre whitmaniano de *Leaves of Grass*, cuya influencia entró en la lengua española por obra de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre primero, y León Felipe y Dámaso Alonso después. Aunque existan muestras versolibristas en la poesía hispana anterior al siglo XX, los modelos alemanes y franceses propiciaron una generación hispana (Sabat Ercasty, Neruda, Aleixandre, Dámaso Alonso y León Felipe).

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».¹⁵⁵ Así, el *verso libre hispánico* es «por una

¹⁵³ Los *Ideen* 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. «Saciad el sentimiento de la vida con la idea del infinito». (Schlegel, 1958:46). Traducción de E. Urraga.

¹⁵⁴ «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, par 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». (Cherel, 1940:151).

¹⁵⁵ I. Paraíso data el *nacimiento del movimiento versolibrista* «para el ámbito hispánico en 1892, fecha posterior en sólo seis años a la del “versolibrisme” francés». En nuestra literatura, con los textos de

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» (1985:66). La compatibilidad fue fructífera, y la nueva métrica ni desplazó ni sustituyó a la antigua, coexistiendo ambas sin más. Entre la amplia tipología versolibrista, el *versículo* se inicia en los años treinta con Aleixandre y disfrutó masiva adhesión por parte de los poetas contemporáneos a *Hijos de la ira* (1945).¹⁵⁶ 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 ocasiona una puntuación extraña: «cada *versículo* es una unidad melódica, expresiva, voluntaria, deliberada; es mucho más que un renglón» (López, 1974:120). 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» (Navarro, 1966:515). Por ello, «el gran problema del verso libre está, precisamente, en la creación de su propia base rítmica» (Paraíso, 1985:56).¹⁵⁷

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, pues «la poesía culta ha evolucionado desde una base rítmica múltiple y altamente periódica hasta la periodicidad mínima y la simplificación extrema del moderno verso libre» (Paraíso, 1985:56). Nuestro autor podría corroborar las palabras de Mallarmé (1987:211): «un hermoso hallazgo, con el que queda, [...] clausurada la búsqueda de ayer, lo tenemos en el *verso libre*, modulación (digo a menudo) individual, ya que toda alma es un nudo rítmico».

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. (Paraíso, 1981:18).

¹⁵⁶ «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» (Siebenmann, 1973:443).

«Hay momentos 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 [...] nos damos cuenta de que sigue soplando el gran viento de liberación, el verdadero ímpetu formal que lo mantiene entrañado en el ritmo». (Vivanco, 1957:291).

¹⁵⁷ 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 se debería 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. Jándová (1979:210-216). Apoya las 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.

2) De la versificación tradicional al versolibrismo

Es clara la progresión de la escritura arcadiana hacia la naturalidad del pensamiento y cómo derivó hacia el verso libre como cauce de su propio *ritmo interior*. Marina Tsvaetaieva (1990:117) trata de explicar la inercia de esa melodía interna:

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 [...]. Sin embargo estoy convencida de que también aquí, como en todo, existe una ley.

Nos interesa la idea del *ritmo interior*, ya que en ocasiones la regulación provoca una puntuación extraña con valores ilógicos, imaginativos o afectivos, con plena justificación para nuestro 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.* (LCK15, 2012)

En la juventud, Arcadio Pardo combina formas clásicas con algún *versículo*. 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], variedad de *silvas* [*impar*, *par* y *de base impar*] y endecasílabos sueltos y arromanzados).

En general, el *endecasílabo* es su metro más frecuente. Favoreció su práctica la tendencia garcilasista de la “segunda primavera del endecasílabo” en los años 1940–50, además de la propia versatilidad del metro (según Navarro Tomás con unas 171 variedades de acentos prosódicos y rítmicos). Arcadio Pardo (2006:211–ss) explica cómo su empleo

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.

Arcadio Pardo tiene numerosos endecasílabos, y también se aprecia su comodidad en la combinación de endecasílabos con heptasílabos, eneasílabos y con alejandrinos con cesura a lo largo de toda su obra. En *Travesía de los confines* procura la uniformidad métrica y estrófica empleando *alejandrinos con cesura* alternados 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, 30)

En los años setenta y ochenta predomina el uso de la *silva libre* (endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos junto a pentasílabos, octosílabos, eneasílabos...), con 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*).

En la década de los noventa estructura la silva en cuartetos heterométricos a modo de cuartetos–lira, buscando 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*). Y en los restantes poemarios predomina el *heterosilabismo*, con la *silva libre de base impar* y otras modalidades versolibristas hasta el versículo de 21 o más sílabas.

El estudio de los ritmos versales debería explicarnos la regulación del *ritmo interior*, 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».¹⁵⁸

¹⁵⁸ «La respuesta está, primariamente, dentro del poeta: él *se siente libre* escribiendo así: [...] 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 [...]. Y entonces, inconscientemente casi siempre, esos esquemas afloran a su verso libre y uno puede detectarlos [...] 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». (Paraíso, 1976:86).

Nuestro análisis evidencia que en Arcadio Pardo será el *fluir* desde la *silva* libre hacia el *versículo*, con una estructura de oraciones segmentadas, evocadora de la vecindad con la prosa. No en vano los sentimientos fundamentales del hombre y su carácter obsesivo se manifiestan en el abundante uso de paralelismos, anáforas y toda clase de repeticiones que articulan el *versículo* libre y que en nuestro autor son estilemas.¹⁵⁹ Es patente que en sus últimos libros el peso de la versificación *del ritmo de pensamiento* gana terreno. La variación métrica y las recurrencias sintácticas confirman el carácter de *escritura liberada* en paralelismos o con ritmo que podría escandirse como suma de versos más breves de base tradicional; extensión que no pasa desapercibida «me reencuentro con el verso lúcidamente sonoro, largo, acogedor» dirá el poeta Fernández Benítez (07.06.2010). En consecuencia, el ritmo de pensamiento parece expresarse en caprichosa apariencia versal, pero no renuncia a la musicalidad por su estructura rítmica, pues «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» (Paraíso, 1976:51).

Conseguir que el *verso libre* tenga ritmo es tarea de buenos poetas,¹⁶⁰ y Arcadio Pardo combina metros con un ritmo de pensamiento recursivo, en los que se aprecia su *innata facilidad rítmica y experimentada* en la polimetría, con esquemas métricos que afloran inconscientemente:

Otra: la hiriente y desvalida y cristalina y quebradiza Sylvia Plath. (*EMAT*, 53)

la medida borrosa, la errónea cercanía, la figura inexacta de las cosas mutantes. (*DLEC*, 53)

3) *Los versos aislados*

Presentamos ahora otro acusado estilema, con patente función rítmica y semántica. La noción de *verso único* es y ha sido discutida.¹⁶¹ El poeta Daniel Devoto

¹⁵⁹ «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, [...] el *versículo*, [...] es el vehículo de una actitud indagadora, una exploración sin rumbo, que elude el nombre y la imagen concretos». (Gili, 1993:96).

¹⁶⁰ «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». (Torre, 2002:53).

¹⁶¹ Según Navarro Tomás sólo tiene sentido dentro de la literatura gnómica o sentenciosa; hace salvedad con el *verso único*: «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.». (Paraíso, 2000:212).

acuñó el término¹⁶² y Arcadio Pardo en “Verso aislado, verso solo, verso poema” (2004:201–33) analiza una extensa tipología en autores de la literatura hispánica y francesa: *versos aislados* de uso frecuente y *versos solos*.

En consonancia con Devoto nuestro autor acepta 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». A juicio de Bělič (1975:43) «no sería difícil hallar versos que, aunque sacados de sus contextos, no pierden nada de su potencia semántica, tal vez al contrario», razones que contradicen la opinión de Rafael de Balbín (1968:400): «el verso separado de su contexto estrófico pierde [...] –como pez sacado del agua– su capacidad comunicativa». Arcadio Pardo reconoce el verso aislado fuera de la serie, ya 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». Estos *versos aislados* constituyen *por sí solos* una emoción poética y colman, a modo de broche, ideas precedentes. A tenor de su relevante posición tienen valor expresivo, pues anticipan o cierran ideas con mayor eficacia al estar liberados gráficamente de la adhesión a la estrofa anterior.

El empleo en su poesía es constante y aunque no siempre explican *por sí solos* ideas completas, destaca su función poética. Cuando el verso dice «Nos, pudimos no ser», ese *verso aislado* subraya intuiciones. Sacados de su contexto pudieran ser insustanciales; sin embargo, son relevantes porque potencian la idea al detener el ritmo fónico e intensificar o cerrar el semántico. Los heptasílabos, octosílabos, endecasílabos y alejandrinos rotundos que cincelan ideas completas atestiguan el gusto del autor por esa forma sintética con función explicativa, deíctica, enfática o de efectista epifonema: «Otro acierto. El de esos versos terminales que rematan y a veces, aclaran la incertidumbre» (Fernández Nieto, 04.07.2005).

Y les suene esa voz a cascada que fui. (*TC*, 50)

Sabe que se va yendo a su invisible. (*DLEC*, 69)

Mención especial merece el famosísimo verso de César Vallejo «Me moriré en París con aguacero» (*DLEC*, 77), que Arcadio Pardo toma prestado como *verso aislado final*. Entender esa lúcida elección para cerrar su propio poema no parece un segmento inorgánico sino toda una declaración. Hay un doble eco semántico y metafórico que enlaza el pasado de Vallejo y el futuro de Pardo: ambos poetas, bajo un frecuente aguacero en París, se hermanan en ese verso aislado al comunicar idéntico

¹⁶² «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 solo». (Devoto, 1980:62-ss).

sentimiento *extramuros* sobre su destino final, esto es, la muerte allende su país de origen.

Y en otras ocasiones, los empleará como estructura circular (inicio y cierre del libro), lo que aporta una sensación de efectista eco intratextual, cual ritmo silente del lenguaje:

Lenta es la eclosión del crisantemo. (*EMAT*, 15)

Lenta ha sido también la eclosión de los testigos. (*EMAT*, 84)

b. Otros elementos métricos

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» (Paraíso, 2000:98). Los valores estilísticos del verso con esticomitia y del verso con 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 aporta efectos de emoción controlada. No obstante, líneas abajo el poema pudiera incluir algún encabalgamiento que suavizara ese ritmo cerrado. *El cauce de la noche*, *Rebeldía* y *Soberanía carnal* son libros que soportan un fuerte anclaje esticomítico, en ocasiones algo tenso:

Paso que doy es paso que no avanza.
Pan que me como es pan que no alimenta.
Libertad que proclamo es rebeldía. (*Reb*, 34)

Para compensar esa síntesis forzada, progresivamente el autor sustituirá las oraciones completas por estructuras en aposición o con cierre versal en coma, atenuando la pausa interversal: son versos de mayor fluidez con estrofas alternas de fuerte/suave esticomitia. Pudiera el declinar natural versal reforzar la *función booleana* en la que el lenguaje poético tiende a producir algo delimitado, encerrado en sí mismo, con el objeto de consolidar cada verso como frase única e insustituible en su contexto, pues el poeta genera algo permanente que se transmite por memorización. En nuestra opinión, es un ritmo algo monótono que evolucionará hacia mayor dinamismo gracias a la presencia de recursos que aportan movimiento interversal como son los versos

escalonados (líneas fragmentadas, o verso libre descentrado de Kurt Spang), el encabalgamiento, la *tnesis* y el balbuceo.

2) El encabalgamiento y la *tnesis*

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 (tnesis)* 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:

Ondulante el otoño como el llanto.↓ / que viene y cesa y.↓ / se regresa.↓ /
a una fuente de risas y sonrisas.↓ / y de onduladas lágrimas. (RDO, 85)

Y con el tiempo es claro el carácter *relator*, con consecutivos tipos de encabalgamiento.¹⁶³ Contrariamente, los versos encabalgantes precedidos de pausa, – *contra-encabalgamiento abrupto*–, producen realce al ponderar la palabra, especialmente perturbadora si hay suma de otros efectos:

palidecido algo los colores, me parece. Han.↓ /
algo debilitádose los trazos. Han.↓ (LFLNLS, 64)

La *tnesis* en posición versal es un *encabalgamiento* muy llamativo que, al fragmentar la palabra, produce una dicción prolongada con relieve en el elemento entrecortado. En su poesía hay diversidad de interrupciones con alta significación (rítmica y semántica). Él nos comenta: «son formas espontáneas que deben 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*».

Para que el movimiento sea *mo-↓ / vimiento*, lo primero (PAN, 7)

con la ceniza de los odios *re-↓ / bullendo* bajo el césped (EE, 19)

¹⁶³ *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, 10).

c. *La rima y la estrofa*

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 provocado tras el abandono de la misma por parte de los surrealistas. Cierto es que 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.

¿Qué se observa en Arcadio Pardo? Los primeros libros tienen rima, y encontraremos su efecto musical en rimas consonantes, asonantes o arromanzadas. Después, se diluye hasta pasar inadvertida, por escasa o asistemática. Parece eco inconsciente o, en este caso, *epifora paronomásica* del alejandrino con cesura:

etcétera de encuentros, de creación, de inventos (*EMAT*, 60)

Respecto al *ritmo de la estrofa*, cabe destacar la importancia del planteamiento inicial del autor ante cada nuevo libro. Sabemos que Arcadio Pardo se ajusta a un proyecto original previo y procura dotar a cada poemario de un carácter unitario. Por tanto, cada entrega suele compartir una *sintonía rítmica*. Alternará los poemas monoestróficos con los paraestróficos, justificando de este modo la singularidad de cada volumen:

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. (*LCK15*, 2012)

En los primeros libros se observa un patrón simétrico. 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, o la creación de un nuevo tipo poemático (*Travesía de los confines*) con diecisiete alejandrinos divididos en cuatro cuartetos sin rima, rematados por un verso aislado final. Y en la década del 2000, la libertad formal explica cómo el poeta atiende más al estado anímico que al sentido uniforme, escapando de las rítmicas recurrencias estróficas cerradas. El anexo I detalla la tipología y hace patente la deriva de su evolución personal, con bloques estróficos más extensos acordes al ritmo de pensamiento.

Hasta aquí se han analizado los ritmos versales en el poema con el objeto de comprender la armonía del *ritmo interior* del poeta. Su recurrencia y paralelismo producen un efecto rítmico, propio de la poesía. Subrayamos que su métrica es muy variada, con buenas composiciones basadas tanto en ritmos fónicos como en ritmos semánticos. Maestría en la composición ampliamente reconocida en el epistolario. Pasemos ahora al detalle de otras estructuras retóricas que se integran al lenguaje poético.

Procedimientos estructurales retóricos

A la hora de catalogar los procedimientos estructurales retóricos, se impone la naturaleza de este volumen. Entre tan amplia casuística intentaremos seleccionar unos pocos ejemplos ilustrativos que, evidentemente, adquieren sentido integrados en el poema. Aun a riesgo de ralentizar el ritmo de lectura, no eludimos su enunciación. Analizaremos algunas figuras de dicción, para después subrayar los fenómenos *mu*y *personales* de su escritura.

a. Figuras de dicción

En la poesía de Arcadio Pardo despuntan las *figuras de dicción* y, sobre todo, la combinación con esos *fenómenos peculiares* que descubren el entañamiento del autor con el sonido y la eufonía.¹⁶⁴

Aunque los recursos de dicción no sean exclusivos del lenguaje poético, se integran en él. 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 que también afecta al orden y a la armonía compositiva. Seguimos los manuales del investigador H. Lausberg y el del profesor D. Pujante junto a otros estudios filológicos para la comprensión de las expresiones morfosintácticas no canónicas o anómalas.

¹⁶⁴ Aliteración, sinfonía vocálica, homoioteuton, balbuceo, cacofonía, geminación, anadiplosis, concatenación, epanadiplosis, anáfora, epifora, epímone, redición, paronomasia, poliptoton, derivación, congeries, enumeración, distribución, gradación, polisíndeton, elipsis, zeugma, asíndeton, anástrofe, hipérbaton, isocolon, quiasmo....

1) *La Eufonía: aliteración y sinfonía vocálica*

Con la repetición de uno o varios sonidos suficientemente próximos se logra un efecto de nexo entre el ritmo, la melodía y la orquestación del verso con notoria función simbólico–expresiva. Hay insistencia en su atávico imaginario fónico: *enigma del arranque germinal*.¹⁶⁵

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, 66)

Nosotros destacamos:

La aliteración, que resuena con el empleo de combinaciones consonánticas (/t/, /r/, /χ/ *tamujas, trojes, herbazal*) y que, como en otros autores (Celan), implica simbolismo fonético: «y oír el rumoreo de la germinación». Es recurso reiterado en *Soberanía carnal* y muy presente en el resto de su producción:

España debatida, descarnada, / desgarrada, arrancada, llanto, trueno, / puño cerrado, callejón cerrado (SC, 57)

Aquella foto *tuya* de *Todi*: / otro verso que te anda en la conciencia / años enteros, años. / ¿Será la consonancia de las sílabas? (RDO, 87)

La sinfonía vocálica aporta efecto rítmico, apreciable en este ejemplo sobre la enunciación de la /a/ como vocal inicial del lenguaje humano:

Me apetece captar su integridad, su unicidad y si ocurre /[...] 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, 38–39)

Aunque sin duda, la eufonía con fusión fónico–semántica más efectista es aquella que se detecta en la concurrencia de recursos:

¹⁶⁵ «Añado nueva manda al testamento: / diluciden qué querencia ha llevado / a emitir, a enlazar natalidad de voz / a la cosa. // Y lo digan al viento y yo lo oiga». (DNO, 43).

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, 59)

Y suba, suene, emane, se alce, cuando por todas partes (DLEC, 27)

y soy nosotros claro / rumor amor marea (TJJ, 25)

y sola / la mano toca (SC, 36)

2) *El Balbuceo*

Otra variante de dicción es lo que denominamos *balbuceo*, o 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 el desconcierto, el lector instintivamente repite la lectura del verso anterior y descubre un efecto de ampliación, de densidad semántica de lo enunciado. Este detenimiento favorece la emoción y afecta a la armonía compositiva.

*esos papeles / que te tiemblan cuan–cuando los recorres / [...] /
Y el–el calor / que ahonda, envuelve, lastima (PCS, 124)*

Cuando el balbuceo se da en posición final de verso, la sílaba átona ostenta el acento versal, lo que añade una sílaba métrica más e influye en la medida versal. Ya vimos cómo la conjunción de *encabalgamiento* y *tnesis* tiene una función poética en la lectura del poema:

y esotra / de la mano tensando con– / contra lo fugitivo (35PS, 22)

Te quiero a ti. Con tu, / con tu melena de malezas verdes (PAN, 55)

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 síu*», entenderemos que, sobre la iteración fónica, destaca la originalidad de la estructura morfo–semántica.¹⁶⁶ No se considera vicio, dado que la *cacofonía* insertada en la poesía

¹⁶⁶ «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

puede servir para dar realce. Porque la lengua no siempre es bella, es posible aceptar los sonidos de naturaleza bruscamente sonora que recuerdan a *onomatopeyas* o *aliteraciones*, con su simbolismo fonético:

Esos guerreros me *guerrear*an. (EE, 60)

¿*qué aún, qué quién, qué cuándo?* // *Cuando cuándo* se erija a su presente. (EE, 68)

4) Figuras por adición (repetición, acumulación) y por detracción

Pasemos ahora a la presentación de figuras (por adición, por detracción, por orden sintáctico). Bien sea por repetición estricta o relajada, bien por su acumulación o ausencia, o por la alteración del orden sintáctico, todas ellas aportan vibración al poema, pues, emergiendo de la propia dicción, intensifican las asociaciones de pensamiento. Su reiteración y acumulación resulta altamente *cultista* y atestigua el *hostigamiento emocional*, como se aprecia en este verso con *balbuceo*, *quiasmo* y *tmesis*:

Venga *la*, provóqueme *la* sombra, *atemorice-* / *me* como es ley, *me atemorice*. (LFLNLS, 19)

Con la *repetición* de los mismos términos o giros –consciente e inconscientemente– el mensaje adquiere preeminencia, y así lo corroboran estos ejemplos espigados con variantes de *redición de voces* dispersas o en contacto (*geminación* /...xx.../; *anadiplosis* /...x/x.../; *anadiplosis progresiva* o *concatenación*; *epanadiplosis* /x.../...x/; *anáfora* /x.../x.../; *epífora* /...x/...x/; *epímone* y *redición*).

Ni ni ni nada te aquejó, pues que, creída en ancianidad (LFLNLS, 100) [*geminación*]

Bosque ofrecido en tus secretos, suena, suéname, *me retumben*, / *retúmbenme* sonidos de madera (LFLNLS, 50) [*anadiplosis*]

Niño sin paz, *ala sin pluma, pluma* / caída... (TJJ, 17) [*anadiplosis progresiva*]

me cierro con cerrojo [...] / entorno puertas, *cierro* (TJJ, 10) [*epanadiplosis*]

ven al fragor... / *ven a mi lecho...* / *ven a mi pecho* (TJJ, 15) [*anáfora*]

(por moderada) búsqueda de efectos musicales, imitativos, etc., se admitía como *licencia*». (Mortara, 1988:315).

si me llueven las bombas *a tu lado*, / si me llamas contigo y *a tu lado*, / con canas ya en las sienes y *a tu lado*. (TJJ, 16) [epífora]

o ritmo de los días y las noches *sin ni* días aún y *sin ni* noches. (LFLNLS, 70) [epímone]

toso ronco mistral de los cipreses. / *Toso* otra vez, viento montaña *ronco*. (SC, 45) [redición]

En otras ocasiones, es la cercanía de dos significantes los que subrayan la insistencia, bien por el juego semántico alejado, *hembras hambre*, *colmar–calmar* (*paronomasia*), bien por el empleo de una misma palabra en distintas formas y funciones (*poliptoton* o *polipote*) o por su derivación (*traducción*).

con los *ojos sin hijos* arropados (TJJ, 28) [*paronomasia*]

y ya *ni soy ni son*, sino otros (EMAT, 17) [*poliptoton*]

Uno es como un sumario de apetencias primarias: / [...] / río *afluente*, río ya *afuido*, [...] / agua que *fluye*, tránsito. (LFLNLS, 27) [*derivación*]

Normalmente la *acumulación* y la *gradación semántica* apuntalan la tensión discursiva, como veremos enseguida. Y, sin duda, la intensidad aumenta en una construcción anómala como ésta que, al combinar *hipérbaton*, *balbuceo* y *sinfonía vocálica*, logra que la rareza sintáctica amplifique la semántica:

Tan hizo tanto frío / que quedaron las plantas ardidadas. (SVR, 85)

En la lectura se hace evidente la progresión del discurso poético, con la adhesión de elementos y su incremento gradual (o caótico). La afluencia de sinónimos (*congeries*), la *enumeración*, la *distribución* o la *gradación* aportan detallismo y precisión a la recreación sensorial o anímica y dotan de fidelidad testimonial al ambiente.¹⁶⁷ El *polisíndeton* será frecuente recurso (generalmente con conjunción copulativa

¹⁶⁷ «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 [...] la función poética, puesto que estos términos sirven para realzar o potenciar palabras o grupos de palabras en un contexto lingüístico. [...] son enfatizadores de contenidos y [...] no sólo desempeñan una función poética [...] sino también una función expresiva –sirviendo de canalización a la expresión afectiva y psíquica del hablante». (Penas, 1993:130).

[y, ni] o la disyuntiva [o]) sugiriendo una dicción sinuosa y fluida de tal detallismo enumerador.

—así también, *desnudo, desollado, descaminado, descoincidente*. (DLEC, 69) [*congeries*]

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, 82) [*enumeración*]

y me *arde* en lo hondo su *incineración* como se *arden* las leñas /
y me *queman*, me *encenizan*, me *anihilan*. (LFLNLS, 84) [*distribución*]

Así pueden llegar. / Lloviendo *de uno en uno / de algunos en algunos*, /
de muchedumbre en muchedumbre. (EE, 48) [*gradación*]

y *le huye* y *rehúye* y *le ahuyenta* y *espanta*. (LFLNLS, 68) [*polisíndeton*]

Otras figuras de dicción *por detracción* equilibran, concentran o refuerzan la rítmica de tal acumulación. Aquí, el ejemplo *cultista* nos acerca a la huella clásica:

Cuántos *ni polvo* ya ojos. (DLEC, 19) [Cuántos ojos ya son ni polvo].

Y en otros casos, la *elipsis*, el *zeugma* (*elipsis gramatical o funcional*) y el *asíndeton* favorecen la pausa, la sobriedad o la densidad de estilo; rasgos todos ellos que lo hermanan con la elocuencia más natural de la poesía de su última etapa:

La vengo oyendo *desde muy* y *desde tanto*. (LFLNLS, 30) [desde joven, y desde hace tanto tiempo] [*elipsis*]

SIEMPRE *tiene* su arranque, no su final (LFLNLS, 64) [no tiene su final] [*zeugma*]

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. (ECC, 15) [*asíndeton*]

5) Figuras de orden sintáctico

Finalmente destacamos las figuras de orden sintáctico, por ser también estilemas de su escritura. Así, la *anástrofe* desconcierta y aporta tensión ante la inversión del orden normal de las palabras, el *hipérbaton* arrastra reminiscencia de la poesía

clásica española y el *isocolon* domina y sobresale como *ritmo interior* del poeta. El *quiasmo*, ordenación cruzada de componentes de dos grupos de palabras, contrariará ocasionalmente la simetría paralelística del *isocolon*.

¿*Qué a distancia se gritan?* (LFLNLS, 26) [*anástrofe*]

la noche está estrellada, profecía, *pocos ya quedan años, /* miedo, sí, de morir.
(DLEC, 68) [*hipérbaton*]

Se *cruzan, se separan, se separan, se cruzan.* (LFLNLS, 84) [*quiasmo*]

El *isocolon*, periodo dividido en miembros sintácticos y tonales de contextura semejante, es el ritmo fundamental en su obra. Éste se plasma en recurrencias fónico-léxico-sintácticas que avanzan o retroceden para acotar o aquilatar la intuición de la mejor forma posible, y aporta valor *intensificador* a la emotividad.

Ya era la sucesión o su presucesión, o el tiempo o su pretiempo, / los sitios o presitios (LFLNLS, 71)

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.¹⁶⁸ De este modo, los paralelismos de todo tipo de su *escritura* confirman la insistencia emocional, mientras otros efectos de repetición y combinación favorecen la transmisión del *ardimiento* de origen:

estar presente en la resurrección, *beber de ese milagro, / mojarse en ese misterio* reanudado. (DLEC, 60)

A modo de conclusión diremos que la riqueza de tal *maremágnum* retórico no debería distorsionar la naturaleza de su justificación poética, si tenemos en cuenta que en el poema lo que vibra es el conjunto: el empuje fónico, el requiebro del juego

¹⁶⁸ «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». (Paraíso, 2000:204).

morfosintáctico y sus implicaciones semánticas. Analizamos ahora el fundamento de otras estructuras.

b. Remozador del lenguaje: los fenómenos lingüísticos

Al rico mosaico de figuras se suman otros fenómenos lingüísticos, formas *muy particulares* de su decir que dan carácter a su retórica. Nos detenemos en ellos porque aportan novedad a su lenguaje al recuperar (desde la tradición) o crear (en la modernidad) locuciones sintetizadoras de su inédita visión poética, aliento que casi siempre esquiva lo obvio para sorprender, como advierte Pinto Grote (05.09.91):

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.

1) El léxico recuperado: los arcaísmos

Con la recuperación de formas antiguas de los manuscritos, o 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 que acomoda la lengua a la existencia –real o imaginaria– de lo narrado. Encontramos:

1.1 Los arcaísmos léxicos

**Recién*: 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.¹⁶⁹

He captado *recién* lo distinto de la impureza (*LFLNLS*, 24)

Se hace cristal, agua *recien* que corre en el deshielo (*EMAT*, 44)

¹⁶⁹ 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 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. Seco, M. (1998:384-385).

**Despareció*: la síncope es posible y existente como arcaísmo.¹⁷⁰

Era / como una anunciación / de esplendor. [...] / Y luego *despareció*. (SVR, 56)

*“*Puede que yo esté haciendo / mis mandas*”: arcaísmo con valor metafórico, en su caso *hacer testamento literario*.

Añado nueva *manda* al testamento: / diluciden [...] / Y lo digan al viento y yo lo oiga. (DNO, 43)

*“*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.¹⁷¹

**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*.¹⁷²

Esotra / de la mano tensando *con-* / *contra* lo fugitivo (35PS, 22)

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.

¹⁷⁰ Aparece en Cervantes: «Como eso puede *desparecer* y contrahacer aquel ladrón del sabio mi enemigo». *Don Quijote de la Mancha* (2005:135).

¹⁷¹ J. Corominas y J. A. Pascual (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 ahóra: son infinitas las voces que pudiendo escoger usámos lo peor». RAE (2013), *Diccionario de autoridades* (1726-1739).

¹⁷² *Esotro*: ‘ese otro’ a veces mero equivalente de ‘el otro’ («asida de la manzera de un arado... y una agujjada en *esotra* mano», L. Vélez de Guevara, *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 con presente: Lat. Alter. SANT TER. Modo de visit. Los Conv. GÓNG. Rom. Burl. 6 “*Saliendome estotro día*”. (Autoridades s.v.).

*“*De enantes*”: locución arcaica aún en uso oral en Perú y Venezuela. Empleada con significado *hogaño, de antes de antes*.

Su morada es *de enantes*. // Y acuden, en efecto, ésos *de enantes*. (EE, 9)

*“*cada que*”: arcaísmo y dialectalismo de habla popular, conservada en España e Hispanoamérica.¹⁷³

Entonan / *cada que* los portones / gruñen (SVR, 40)

*“*Muy más que*”: posible tautología que pretende la intensificación adverbial del valor superlativo, con matiz de habla popular.

**Artículo + posesivo + sustantivo*: a lo largo de la Edad Media esta construcción se emplea en todo el dominio dialectal aunque a finales de la época medieval (1474–1525) se relegó a la lengua popular.¹⁷⁴ La estructura se documenta hasta el s. XVI en la lengua general y en la actualidad pervive en astur-leonés, donde el posesivo se acentúa (*la mí casa*), y en el dominio castellano septentrional. Se rastrea en aragonés, región pirenaica como también en judeoespañol.

Ella, / como si no queriendo / ver *la su eternidad* (SVR, 46)

Y me mueve rastrear en esos nombres / *un su rumor* de olas iniciales (ECC, 20)

El poeta hace una ampliación prolífica del arcaísmo como intensificador:

**Lo su sú*: mezcla y variación con apócope de *suyo* + variación del arcaísmo “artículo+posesivo+sustantivo”+ uso del neutro+sustantivación de determinantes. Se trata de un arcaísmo *modernizado*: “*lo tú*” por “*lo tuyo*”.¹⁷⁵ El matiz de arcaísmo se atenúa al predominar el factor creativo de la apócope que sustantiva el pronombre posesivo: *lo*

¹⁷³ Locución conjuntiva equivalente a “lo que” de uso vulgar. (Zamora Vicente, 1979:439).

¹⁷⁴ (Zamora Vicente, 1979:207, 251, 361) y (Lapesa, 1981:72-119).

¹⁷⁵ 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. Lloyd, 1987:445). Según Menéndez Pidal (1976:409,948), los sintagmas *lo to* y *lo so* se documentan en el *Cantar de Mío Cid*: «Mientras que visquieredes bien se fara *lo to*» y «Qui en un logar mora siempre, *lo so* puede menguar».

sú, lo su sú, de lo tú, las su suyas... resultando formas de *sintaxis irreverente* muy creativas e intensas.

la estirpe ahí *de los mis muertos* más / primeros (PCS, 122)

son *en su sú* premuertos de la muerte (35PS, 50)

Hasta que vengan otros dedos a / rozarte por encima *de lo tú* por siempre. (PCS, 172)

que entonces –*en su sú de su entonces*– (LFLNLS, 68)

la sangre tú, *lo tú* sabiduría (PCS, 174)

**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 en “*nos, nos vamos*”. Su inclusión, 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, la familia, la estirpe). Y a veces, 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 amanezca. / [...] / *Nosotros nos*, sumidos en lo oscuro. / [...] / *Vosotros vos*, venís a nuestras puertas / con el capacho al hombro. (EE, 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, 148)

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.¹⁷⁶

¹⁷⁶ El referente *NŌS* era “yo y los otros” mientras que *VŌS* designaba “tú y los otros” (Alvar y Pottier (1983:94). 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 *nŏs* alterna con *nosotros*, y *vŏs* con *vosotros*. A mediados del s. XIV aumenta la frecuencia de *nŏs otros* y *vŏs 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*,

1.3 Los arcaísmos sintácticos

Son retórica exploratoria con el reto de recuperar y generar inéditas combinaciones.

**Reduplicación de pronombre átono*, ante y pospuesto al verbo, arcaizante y aún en uso en el judeoespañol:

Después *me fui*, *me fuime* (SVR, 16)

Y si / alguna vez la infancia *me fue mí* (PCS, 122)¹⁷⁷

El empleo anómalo de pronombres reflexivos átonos tiene un acusado efecto intensificador:

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, 28)

Me los musíteme el silencio global de cuando entonces (DLEC, 76)

Me carezco / de ese hontanar (SVR, 82)

ése *me es* (LFLNLS, 83)

Concuérdome con la luz que llega desde el este (LFLNLS, 19)

Destruir le quisiera / a quien los destruyó (SVR, 47)

vosotros), pronombre átono (*nos, os*). El sistema pronominal tripartito (*tú, vos, vuestra merced, vuestra señoría*) pasó al Nuevo Mundo, donde el voseo se conservará en determinadas zonas. Cfr. Alvar, M. (1996). También se conserva como tratamiento de respeto en el judeoespañol de Marruecos, y ambos, *nós* y *vós* se conservan aún en el bable occidental, la Montaña, Astorga y mirandés (Alvar-Pottier) y en la Ribera salmantina (Zamora Vicente, 1979:169). Se conserva el empleo de *nos* como plural mayestático en documentos y escritos reales o emanados de altos dignatarios eclesiásticos. RAE (1977:§2.5.2.c) y Lapesa (1981:§67.3, §96.6).

¹⁷⁷ 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. La construcción pervive en la zona septentrional del dominio leonés, según Lapesa (1981:§58.2, §97.9 y §119.3). No figura en la RAE, pero tiene alguna documentación en una balada sefardí (*Folk Literature of the Sephardic Jews*, «*me fuime a mi caza [casa], / como triste y afligida*») y en español ecuatoriano actual. <http://www.sephardifolklit.org/FLSJ/TranscriptionDetails/1003> (enlace consultado el 28.05.14).

Heme aquí / testigo de un amor (SVR, 33)

*“*Me antojo*”: verbo defectivo. Uso de pronombre personal enfático. Tiene tres registros (1840, 1896, 1938).¹⁷⁸

Así *me antojo* los espacios. / Territorios de acechos y de espías. (*EE*, 42)

2) *El léxico inventado: los neologismos*

Las atrevidas acuñaciones léxicas son testigos de inusitado vigor lingüístico. De igual modo, el cúmulo de ciertas *nominalizaciones* encadena la emoción cual «jolgorio» de la palabra (*LFLNLS*, 84). La creatividad léxica es «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». Los procedimientos incluyen la acuñación de términos *exóticos*, y otros «con elementos de base –tanto lexemáticos como morfemáticos– existentes [...] conocidos tradicionalmente como *composición* y *derivación*» (Mayoral, 1983:381–388). Vemos estos últimos, basados en procesos de combinación:

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* nacies y *allendos*, y ajenos, y conjugo: / *me aquendo, me ajeno, me allendo, me suyo, y / me fando / me nefando, me senecto.* (*LFLNLS*, 104)

ALLENDIDAD y ajenidad se atraen, / tienden lo uno a lo otro. Allendidad pretende / lo infinito: ajenidad contempla / todo cuanto distínguese y se hace otro, / [...] / Pueda decir *allendajenidad* en sólo un solo arranque. (*LFLNLS*, 103–4)

Como si todo fuera feneciendo lenta, mudamente, *pocamente.* (*LFLNLS*, 75)

La relación afectaría a diferentes categorías (nombres, adjetivos, adverbios y verbos) de acuerdo a cierta compatibilidad morfológica y semántica, que facilita la comprensión.¹⁷⁹

¹⁷⁸ 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.

¹⁷⁹ Hay esa viabilidad morfológica entre un morfema *–mente* y una base de naturaleza adjetival o adverbial (*lentamente, pocamente*). Pero también pudiera haber falta de adecuación semántica en la aplicación del prefijo *des–* en «yo te hubiera *desmuerto*, / te hubiera *desmorido* y *desyacido*» (*EE*, 16).

2.1 Los neologismos *abstractos*

Son indicativos de la inasibilidad del pensamiento que explora y alumbra nuevos términos.

*por Derivación–*Prefijación*:

monocorde, *monoancho*, *monoliso* (LFLNLS, 39)
cofraternal, / consanguíneo, *coviviente* (LFLNLS, 111)

*por Derivación–*Sufijación*:

inauguro nacientes y *allendos* (LFLNLS, 104)
siempre ha sido lo oscuro una *nefandad* en nos (LFLNLS, 60)
hay un prodigio en la *mañanería* (SC, 32)
el garbo de una / en *tempranía* de este agosto (ECC, 22)
primera *nombradía* de las cosas (LFLNLS, 101)
se liberan de hombría y *mujería* (LFLNLS, 17)

*Derivación *regresiva* o cultismo crudo:

Fando ese pulular de pájaros (LFLNLS, 20)
un camposanto de palabras *functas* (ECC, 72)

*por *Composición*:

Pueda decir *allendajenidad* [lo allende+la ajenidad] (LFLNLS, 104)

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.

*Derivación de sustantivo a verbo:

Me *églogo*, me *pastoreo*, me *cacerío* (LFLNLS, 33)

y dejar que baje la noche y le cubra y le anegue y *le nada* (DLEC, 51)
 los objetos *se nefandan* de sí [se deterioran] (LFLNLS, 65)
Me repulso los muertos de mi ahora (DLEC, 58)
Me acoso de no sé quién que canta en los árboles (LFLNLS, 33)
Me poseo en lo hallazgo, en lo ceniza que fue lumbre (LFLNLS, 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, 20)

*Derivaciones variadas, que confirman el vigor de su creatividad y el dominio lingüístico que se supone en los poetas: «se puede decir que todo escritor de calidad está constantemente innovando con neologismos de forma y contenido» (Alonso, 1969:64).

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, 101)

Y algo en nos, / en lo más *allén* de nuestra antigüedad (LFLNLS, 27)

J. Mukařowsky (1977:327) indica que «los neologismos poéticos suelen ser creados de modo inhabitual y violento, deformando la lengua desde el punto de vista formal y significativo». Arcadio Pardo se califica como «hacedor de experimentaciones que ahora fructifican» (LFLNLS, 43), y con esos quiebros violentos aporta modernidad y proximidad que se transmite al lector:

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, 18)

Y conjugó: / *me aquendo, me ajeno, me allendo, me suyo, y / me fando / me nefando, me senecto*. (LFLNLS, 104)

c. *La morfosintaxis irreverente*

Ciertamente, podríamos decir con De Ory (07.10.91) que se trata de *habla hechizada*:

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.

El autor nos comenta que, tras la publicación de *Efímera eféméride*, Salustiano Masó le habló de su «sintaxis irreverente», observación que debió satisfacer a Arcadio 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 titular nuestro epígrafe: *morfosintaxis irreverente*.

1) *El estilo nominal*

Irreverente o radical fue este tipo de agrupación nominal sintética y no canónica por lo que tuvo de *experimentación inédita*, 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 los libros siguientes —ya de forma deliberada—, se multiplicara la ausencia de nexos, generando estructuras de mayor contundencia por su 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 componente 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 cohesionados, 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».¹⁸⁰

El autor reconoce el deliberado esfuerzo por extremar las posibilidades de tal técnica. 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», 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, 23)

En otros poemas se da una comparación implícita que se interpreta idéntica a la comparación explícita de los sintagmas vecinos: *implícita* en «*cuero maleza Pirineo*» (como en el Pirineo), «*vigor robusto Tendedera*» (como en Tendedera), y *explícita* en «frondas como melenas insaciables», «valles como los versos sorprendidos».

¹⁸⁰ Dámaso Alonso y Carlos Bousoño (1970:21-27) 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 multireferencial pero sí hay acumulación: «España amor llanura claro Duero» es -para nosotros- *España amor+España llanura+España claro Duero*.

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, 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 valor referencial o atributivo, resultando más atributivo o intenso por su acumulación en el primer caso, y en consecuencia más poético, ante la consolidación de un molde semántico novedoso.¹⁸¹

2) *El artículo neutro lo*

Lo Otro simboliza la continuidad del Tiempo y la culminación de la *obra poética* como absoluto; por su esencialidad y como directo referente del panteísmo incluye la totalidad: «Con lo edad destruía las edades / [...] / se erigía a sumo / lo tan caducidad» (ECC, 68). Las estructuras combinadas –en su agramaticalidad– producen intensificación poética porque, cuando el enunciado canónico es 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, 80). Ejemplos espigados como “lo puramente Lo”, “lo lo”, surgen como proyección de un discurso filosófico. Paradójicamente, la distorsión sintáctica no impide la comprensión semántica, pues el asombro se deshace ante la gradación:

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. (PCS, 181)

El empleo de lo neutro es fórmula de insólitas combinaciones (*lo confín, lo camino, lo claridades, lo siendo, lo la tierra, lo mis muertos...*), y se recupera a menudo como rítmico eco intratextual en otros libros:

¹⁸¹ La técnica de emparejamientos “*coupling*” (Levin, 1974:16) y su variedad intensifican la función poética de Jakobson. Tras el desconcierto inicial, llega la admiración ante la consolidación de un molde a partir de la sumativa igualdad morfológica y/o desigualdad sintáctica: «soy todo un *jadeo regadio*», «duerme en la *piedra pórtico*» «me ha envidiado la *estirpe tierra trigo*»; (SC, 35 y 46).

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*. // 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*. (LFLNLS, 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*).¹⁸² 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.¹⁸³ 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.

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,¹⁸⁴ incluidas aquellas que niegan al neutro como género.¹⁸⁵ Los sustantivos que aquí

¹⁸² (RAE, 1977:§2.6.3b).

¹⁸³ «*Lo* (del latín *ILLUD*) carece de plural aunque conserva el significado del neutro latino». (Gili, 1969:169).

¹⁸⁴ Pérez Rioja (1968); Hernández (1996) y *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (RAE, 1977).

¹⁸⁵ Alonso Marcos (1986:138): «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

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: «*Todo fue muy grande en aquel príncipe: lo rey, lo capitán, lo santo*» dice un historiador del rey San Fernando. El empleo de *lo* es un rasgo de originalidad en la *escritura singular* de Arcadio Pardo, quien sigue al pie de la letra el verso de Maury: «*Si el poeta se ciñe a la realidad, ¿de qué le sirve lo poeta?*» (Bello, 1984:292).

Otra interpretación conduce a la *semántica* de la sustantivación abstracta. ¿Cuál de las dos expresiones tiene mayor amplitud, *lo bueno* o *la bondad*, *lo vertical* o *la verticalidad*? ¿Será verdad el enunciado «*que lo neutro es más profundo*»? La obra arcadiana arroja una muestra tan amplia como interesante de sintagmas introducidos por *lo*, sintagmas que marcamos con asterisco* en su empleo no canónico.

2.1 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]...

2.2 Acompaña a un adjetivo al que da carácter abstracto o colectivo: *lo azul, lo fósil, lo solar, lo germinal...*

2.3 En estructuras como “lo + participio” o “lo + adverbio” tiene valor global: *lo cerenado, lo abolido, lo sumergido, lo ahora, *lo entonces, lo cerca, *lo ya no...*

2.4 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 tú sabiduría* [tu sabiduría+ lo esencial]...

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. Leonetti, M., “El Artículo” en Bosque y Demonte (1999:§12.1.3).

Los valores de abstracción indican la evolución inevitable del autor hacia lo metafísico: desde *el yo* exultante de la juventud al *nos* inclusivo de la madurez, que desemboca en la totalidad de *lo Otro* [panteísmo y emanencia].

d. De la denominación circundante a la abstracción: la denominación poética

Otro rasgo de su poesía es el frenesí enumerador que conllevó variaciones y hallazgos. Una de sus mutaciones fue el rasgo *narrante*, «para leer central el mundo, / narrante mundo narrador» (RDO, 82). Al poeta le interesa determinar la entidad referencial de sensaciones inconexas y transmitir su representación al lector, quien acoge la impresión omnimoda de tantas facetas de la denominación:

Entre nombre y materia, / entre la voz y la sustancia, / [...] / Y eso / cuando 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, (ECC, 19)

Y en esa lectura global, el contenido descriptivo asociado a la expresión referencial suele acompañarse de una ambientación literaria. La frecuente *denominación poética* se justifica bien por el contexto físico bien por el conocimiento enciclopédico, y es un recurso retórico de primer orden: *topónimos*, *nombres propios de persona*, *sustantivos denotativos con valor connotativo*, o *enumeración narrante* con una visualidad espacio-temporal de imágenes. La *denominación poética* desemboca en *enumeración* con alto poder referencial, único y múltiple como el cosmos: *enumeración-caótica* o *graduada*— que tiene evidente función estética y que es motor de creación *poética*, pues hace que las cosas vengan a su existencia al ser nombradas; *nombrar es acto de poder sobre el mundo*.¹⁸⁶

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. (SCL, 40)

¹⁸⁶ «Así Adán puso nombre a todos los ganados, a los pájaros del cielo y a las bestias del campo». Génesis 2-20. *Sagrada Biblia*. Y también, “Nombrar precedero”: «Nombraros ¿no es poseeros / para siempre, cosas, nombres?». Hierro, José (1957), *Cuanto sé de mí*.

«En el momento de su creación, el hombre hablaba una lengua de origen divino. Esta lengua era tautológica, o sea que las palabras se correspondían con lo que designaban y comunicaban sin la menor posibilidad de equívoco o ambigüedad. El habla era idéntica a la realidad». (Steiner, 26.10.2001). No obstante, la denominación poética whitmaniana (inspirada de *La Biblia*) descubrirá cómo «acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana». (Spitzer, 1945:25).

Por tanto, parece oportuno dilucidar cómo la *denominación*¹⁸⁷ es un eficaz acto artístico, especialmente cuando es *violenta*. Veamos algunos ejemplos:

1) *Denominación poética de topónimos*

Enumeración de localidades elegidas por su eufonía o denotación referencial. El efecto sonoro las graba en la evocación simbólica del español *extramuros*:

Calado hasta los huesos por la ruina / corrí la patria entera: / torre ancestral,
Berlanga, Wamba, Arlanza, / Carrión, Siresa, / Jaca, / Sos. (SC, 38)

Al recorrido toponímico de «patria evocada y trascendida»,¹⁸⁸ se suma la patria de adopción (*Santa Victoria, Tilh, Étretat, Rouen, Sèvres, Lascaux, Beauce, Illiers-Combray,...*) y la geografía emocional distante (*Los Meteoros, Atenas, Cnosos, Piazza Armerina, Todi, Usumacinta, Capadocia, Cartago, Palmira, Tineghir...*). Y también la denominación poética de lugares no visitados, como si fuera voluntad de *ser*, de arraigo a un mundo más amplio. Ya leímos que el autor confiesa «Te agrada / regalarte / con los nombres / que el tiempo te devuelve», y se cuestiona el porqué de la reminiscencia en su memoria de topónimos: «*Aconcagua, ¿por qué? / ¿Por qué Aconcagua, / que jamás al alcance de tu asombro?»* (SCI, 40). Incluso como referencias imprecisas para el lector, pueden conectar con él en su apelación a la sensibilidad a través del artificio fonético: «*Aquella foto tuya de Todi: / otro verso que te anda en la conciencia / años enteros, años. / ¿Será la consonancia de las sílabas?»* (RDO, 87). Del efecto mágico de las palabras y del misterio que encierran, recordemos el simbolismo de la enunciación sonora:

¹⁸⁷ J. Mukařovsky (1938:98-104). 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). 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. Cfr. Riffaterre (1976:175-190).

¹⁸⁸ (Ayuso, 1987:106). J. Paulino Ayuso 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 SC o RDO.

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 las vibrantes, algunos / [...] Y oír el rumoreo de la germinación. (ECC, 64)

2) Denominación de nombres propios de persona

La acumulación de eufónicos nombres puede no ser caótica o arrastrar simbolismo onírico; es una enumeración desordenada con génesis en el conocimiento (sus lecturas) o en la vivencia (sus viajes), y nos llevaría a la necesidad de insertar el signo en sistemas más complejos, si entendemos que «la presunción de un lenguaje, cuando está dirigida a un material amorfo, lo convierte en un lenguaje; al dirigirse a un sistema de lenguaje, genera fenómenos de metalenguaje» (Lotman y Uspenski, 2000:192).

Hapsheshup, / Amenótep, / Penélope, Abraham, Isis, / Ur, / Asur, Asurbanipal, / Sargónidas de heridos leopardos, / Kuyundig, Brassempony, / 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, 41)

Si explicáramos dicha euforia tan sólo como delirio fónico la interpretación sería incompleta; además de la propia evocación sonora e intelectual está el imaginario del poeta, como subraya Miguel Casado (30.08.99):

lejos de ser un presente intemporal, la intrahistoria [de los nombres propios] 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.

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 maravé-dí*), aparece la virtud calificadora de la connotación:

piedra carnal, sillar enhiesto, / capitel todavía de ramajes, / muro sostén de muros todavía. (SC, 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, 47)

4) Denominación poética extensiva y narrante

La *enumeración* y la *denotación* aportan un ambiente natural con la elección exquisita y cuajada de verbos, pautando y potenciando la narración.¹⁸⁹

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*, / *revoltee* contra / *las vidrieras*, *los arcos*, / *las ojivas*, / los otros muertos que / juntos ahí a su lado, / *pedra* también, [...] (SVR, 39)

Dicha *palpar* la *pedra*, *arrostrar* la *ventolera*, / *escuchar* la *marea*, *hendir* el *tronco*, / *oírse* los propios pasos y *alzar* a realidad *pedra* y *viento* / y *mareas* del *mar* y la *honda* tierra, la *honda*. // O sea, *recrear* la *creación*. (DNO, 29)

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. Bousño menciona cómo la generación nueva venía a imprimir un rasgo de personalización lírica, «la situación es un pretexto, aunque importante, para que el poeta reaccione pensando o sintiendo».¹⁹⁰

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 *confin*: / un *reno*; / una *gacela* al otro lado. / [...] Y *no sabemos* más. No, / no sabemos / sino que *están* y *braman* y *relinchan*. (RDO, 65–66)

¹⁸⁹ «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 sorprendente permite saltar hacia esa “demasia” 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, 04.02.2002).

¹⁹⁰ «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». (Bousño, 1985:47).

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, proliferación con efecto plástico e integrador de un *todo*, como en Whitman o Borges.

La he traído / de *los folios radiantes*, / de *las escribanías*, / de *emanantes sepulcros*, / de *muestras y de vivos* / rescatados, / de *unos tapices vírgenes* / [...] / todos ya en esta selva, / aprendiendo el rumor / de lo postvivo. (SVR, 12)

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, 21)

6) *La sustantivación abstracta*

Es rastreo hacia la semántica globalizadora, que gana terreno en su madurez (*mundo bipolar, alteridad, ajenidad, otredad, consanguinidad, allendajenidad...*).

La *alteridad* te rige el mundo. / Te rige a ti. Suprema / aspiración de ahora: / perdurar en corteza de madera, / en aire, [...] / Convicción de *otredad*. / Y así ha de ser. (RDO, 111)

Nuestro catálogo corrobora la importancia de la *denominación* poética y sus variantes. Su fundamento se asienta en un criterio evocador, intelectual, cabal y dinámico.

e. *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.¹⁹¹

¹⁹¹ César Hernández (1979:557) establece cinco clases dentro del grupo de los *calificativos*: clasificadores, estado, deverbativos, cualitativos, situacionales. Ignacio Bosque (1990:106-110) reconoce tres clases: los referidos a rasgos sociales, características físicas y características morales o anímicas. En

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 sugestivos por su conexión sensorial (y sinestésica en ocasiones): *viento grande, estío claro, rabia fría, ríos natales, mayo verdoso, años robustos, hogueras cuaternarias, duro blancor, fraternal sequedad, hojarasca de otoño rumorosa, blanca ceniza, luz calcinada, estío candente...*

El desbordamiento semántico afecta tanto a la adjetivación pospuesta como al epíteto enfático que pretende la extremada ponderación: *peluda greña, cegadora belleza...*

aldeana, pueblerina, vieja, ignorante e ignorada, / prodigiosa de adivinación y de sorpresas. [...] mi senecta silvestre. (LFLNLS, 100)

En la evolución de su escritura la adjetivación disminuye al tiempo que se incrementa el empleo de verbos u otros recursos.¹⁹² No obstante, la *adjetivación inusitada* retorna con fuerza en los últimos poemarios (*tórtolas transeúntes, el frescor escuálido del palmeral, la humedad menina de algún pozo, el hollín fosilizado en las chimeneas, puertas claveteadas de clavos inauditos*).

Sube desde la costa / una cuesta lenta, despaciosa, joven y añosa como el tiempo (EMAT, 47)

En conclusión, diremos que este amplio inventario de recursos y de peculiaridades léxicas y morfosintácticas atestigua tanto el dominio lingüístico como la maestría intelectual de nuestro autor que le conducen a ampliar el espectro más allá de las limitaciones del lenguaje. Los comentarios hablan del poeta *diferente* e incluso del *poeta nuevo*, ensalzando su escritura como verdadera joya y cuyo ritmo se respira en una sintaxis y léxico extraordinario: «La lectura es un descubrimiento, por lo distinto y lo aludido, por la sobriedad consciente», (Ricardo Martínez, 06.09.2007).

suma, en español no hay criterios uniformes para una clasificación que parta de principios semánticos dada la polisemia del adjetivo.

¹⁹² «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, año 1977).

Forma interior

*¿Posible que uno pueda
disminuirse a objeto de conciencia
de otros? (LFLNLS, 80)*

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. Interesa mostrar cómo esas visiones del poeta se manifiestan y se articulan en su expresión lingüística. Detallamos algunas figuras de pensamiento, tropos, imágenes y símbolos que son elementos de su imaginario y sostienen su creación poética.

Las figuras de pensamiento

Seleccionamos 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 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*, 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, y por ello favorecen la naturalidad y la identificación lectora. Recursos como el *apóstrofe*, la *invocación*, la *interrogación retórica*, la *hipófora*, el *estilo directo* o la *paráfrasis* aportan modernidad al ritmo poético y nos sumergen instantáneamente en una voz poemática plural y en su efecto teatral, a veces inusitado. Veamos varios ejemplos:

Hoy vuelvo / llamándote y te llamo: “*Vuelve, anda, criatura, / ven aquí, métete...*” (*SVR*, 64) [*apóstrofe*]

Escucha este otro ruego: / que no vea las manos deformadas, / [...] que las lluvias escampen / sin mojar su osamenta, / [...] / por el pelo dorado de May, / mi pequeña (VAM, 40) [invocación]

¿Cómo acierto / a elevar la persona que me encarna / a su lugar en la sonoridad? (ECC, 21) [interrogación retórica]

¿Qué aún, qué quién, qué cuándo? // Cuando cuándo se erija a su presente. (EE, 68) [hipófora]

Si me amanece en otros parajes, yo me digo: / “ahora sale de casa para abrir la cancela”. (TC, 35) [estilo directo]

Me decía: “Tus versos / son de cristal de roca”./ [...] Se llamaba Roberto Armijo. (SVR, 97) [paráfrasis]

b. Entre las figuras de pensamiento *frente al asunto* distinguimos las figuras semánticas y figuras afectivas.

1) El empleo de *figuras semánticas* en Arcadio Pardo es creciente en consonancia con su inmersión en el ritmo de pensamiento liberado; la semántica contradictoria de la *antítesis*, el *oxímoron* o la *paradoja* aportan perspectiva y hondura al discurso (*redoble sordo, la mirada no ve y está mirando, único y múltiple*), además de conectar su voz con la huella clásica de la poesía ascético–mística: *sea oscura la claridad, braceando en la luz oscuridad...*

me sumo en el gozo de estar en mí y de no estar / y serme único y múltiple (DLEC, 22) [antítesis]

Inmóvil mar, nieve negrura, horizontalidad lo vertical (LFLNLS, 73) [oxímoron]

Ver lo ahora invisible, oír lo ahora inaudible (LFLNLS, 43) [paradoja]

2) *Las figuras afectivas*, a través de la intensificación o de la comparación, engrandecen o amplían esas impresiones. La *prosopopeya* es un recurso *ficticio personae*, cuya sensación de *voces de fuera* provoca ruptura rítmica, modernidad textual y cercanía.

Los otros muertos que [...] gruñen su solitaria / voluntad: “alguien viene / a respirarnos hoy”. (SVR, 40) [prosopopeya]

Otras muchas figuras (*simil*, *personificación*, *diálogo*, *enigma*, *hipálage*, o *sinestesia*) colaboran en la invención poética con la sugerencia (*viento varón*, *hombros rocas de las cumbres*, *terciopelo los cabellos*,...) o con el misterio de palabras de sentido artificiosamente encubierto que requieren interpretación (*el silencio [...] me suena a ramas removidas*...). Misterio que puede adquirir inmediatez con la irrupción de la *aposiopesis*, con la intensificación de la verosimilitud a favor de la *evidencia* penetrante (*hipérbole*) o con la mezcla de sensaciones (*sinestesia*) con un efecto expresivo potente y multiplicador:

Notre Dame / es como un cráneo entre la bruma (SC, 43) [comparación]

La lluvia bien puede ser salpicadura de materia estelar (LFLNLS, 34) [simil]

deben ahora mermarse de tristeza las estatuas (TC, 45) [personificación]

Así los nombres vuelan, se desprenden, / pierden las ramas (ECC, 22) [personificación]

Y paralelo, lateral, / por un hópito mar o un mar inhópito, / soy navegante de lo ignoto. Descubrimos lo nunca recorrido. (LFLNLS, 114) [diálogo]

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, 154) [enigma]

He sentido un impulso / de besarle la piedra, / [...] / Pero no. / No sea que despierte (SVR, 40) [aposiopesis]

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, 24) [hipérbole]

Todos / los silencios corridos y cortinas (TJJ, 22) [hipálage]

Duro blancor de ceguedad hermosa (SC, 28) [sinestesia]

Nuestro aliento / suena a ceniza que se desmorona (35PS, 19) [sinestesia]

Vientos te rondan de misterio, / hasta un enero gris de frío y niebla (SC, 52) [sinestesia]

¿Cómo pudo / llevar la muerte tu cantar, oído / como un eco de sol en los pinares? (UTSC, 69) [sinestesia]

Los tropos

Los tropos son traslados significativos que atañen bien a una palabra o a una locución; además de ser rasgo ornamental suponen una mutación de pensamiento. Según Mortara Garavelli (1988:164–165) «los tropos 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 *catacrexis*, esto es, de una *extensión abusiva* (en latín, *abusio*) del sentido». Como veremos las metáforas arcadianas son claras, como –casi siempre– lo es su poesía.

a. Campo de la metáfora

El valor fundamental del tropo es la relación de dos términos de un concepto, pues la metáfora, además de provocar un desvío, reorganiza las coordenadas cognoscitivas. Por su brevedad, la metáfora suele ser más oscura, más inmediata e incisiva que la comparación, y su combinación con otros tropos es de alto valor poético, ya que a la nueva expresión se suma la connotación de una nueva realidad.

En su poesía encontraremos *metáforas* (con su 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; *metáforas hiperbólicas* (traslación de una ponderación medida), ejemplos de *metonimias* y *sinédoques* (con su distinción entre la fórmula lógica *pars pro parte*, y *pars pro toto/totum*) o tropos como la *metagoge* y el *énfasis*. Aun cuando haya estudiosos que discuten la distinción entre *metonimia* y *sinédoque*, asumimos la noción generalizadora de *tropos por contigüidad*, siendo la *metonimia* para las relaciones de correlación o correspondencia y la *sinédoque* para la relación de conexión.

corrigiendo *la ancianidad* de los adolescentes (*TJJ*, 22) [apatía] [*metáfora*]

cuando mis cien muchachas transparentes / me beben *agua amarga* (*TJJ*, 16)
[melancolía] [*metáfora*]

El cerezo es zaguán [...]/ Un alivio *la nevada del cerezo en floración* (*LFLNLS*, 46)
[*metáfora*]

y alcanzados estos nuestros *finisterres* (*DLEC*, 17) [*metáfora*]

El trastorno del cosmos se ejerce en cada planta (*DLEC*, 60) [cambio climático]
[*metáfora hiperbólica*]

hay un *festejo de arañas, un carnaval de insectos* despertados (DLEC, 61) [plaga]
[*metáfora hiperbólica*]

se me hacen *vegetales las bisagras*, / [...] *se reblandecen las estancias* (DLEC, 60)
[verdín] [*metáfora hiperbólica*]

A algunas cosas ya les *he dado otra residencia*: / atuendos, libros, [...] / *De ese calor*
me desprendo también. (DLEC, 21) [relación abstracto-concreto; apego material]
[*metonimia*]

chopos *a cien relámpagos* por hora (TJJ, 14) [relación abstracto-concreto; luz que
traspasa la arboleda con efecto del relámpago] [*metonimia*]

cuando cierro la duda, la ilumino / *con un ocre de cuestras y de panes* / que no me
bastan ya. (PAN, 90) [relación género-especie; color ocre del campo y del pan]
[*sinécdoque*]

Bien al sol, *que penetre / abril* por las rendijas. (DyZ, 55) [relación parte-todo; el sol
de abril] [*sinécdoque*]

Paisajes otros estos que te tienen. / *Tierras otras te elevan, son tus tierras*. (VAM, 96)
[Castilla te eleva] [*énfasis*]

Coge la piedra y súbela. / Por subirla y subirte. / Por dejar huella de algún modo.
(VAM, 97) [la piedra = la escritura] [*énfasis*]

Hasta aquí hemos ofrecido una amplia muestra para confirmar la energía de su retórica de la imaginación poética. Los recursos que asombran en la etapa primera se combinan posteriormente con otros nuevos creando una sugestiva 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 de maravilla a la *escritura* de Arcadio Pardo y son instrumentos sonoros y conceptuales de fundamental valor en la lectura:

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 (LFLNLS, 41)

Pasemos ya, finalmente, a presentar algunos detalles de la simbolología y riqueza del imaginario arcadiano.

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 idiosincrasia 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 Vierre 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 delimita los grandes ejes de los trayectos antropológicos (régimen diurno y nocturno) que constituyen los símbolos.¹⁹³ Entendemos que otros estudios en el futuro podrán establecer detalladamente la arquetipología antropológica y atender a la Sintaxis del Imaginario de la poesía de Arcadio Pardo.

Nuestro objetivo ahora es presentar la recurrencia de algunas imágenes, formas que se hacen perceptibles para explicar conceptos abstractos, y posibles símbolos. Nos acercamos a la imaginación poética, porque según Bachelard (1980:327) «el hombre literario es una suma de la meditación y de la expresión, una suma del pensamiento y del sueño». 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» (Romojaro, 2004:109).

En nuestro caso, teniendo en cuenta las palabras de Octavio Paz (1979:108), tan sólo presentamos algunas imágenes asociadas a unos mismos contenidos, con la expectativa de que estudiar la simbología será de gran interés.

¹⁹³ Gilbert 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». (Pujante, 2014:243).

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 irreducibles a cualquier explicación e interpretación. [...] El lenguaje indica, representa, el poema no explica ni representa: presenta.

a. Las imágenes y algunos símbolos

1) Amor a lo sido: los signos, el arte, la arqueología

Las imágenes recreadas de los *restos del pasado* (*alfa, gamma, cuevas, sílex, lascas, menhir, hoguera, vasija, hueso, polvo, ceniza,...*) enlazan con la permanencia y subrayan la identificación con *lo otro* y con la fluencia de la vida, representada en las *manos inmóviles* (*manos mayas, rupestres, de mosaicos...*).

las manos mayas no se borran nunca / [...] / abiertas, / desde que el tiempo amaneció, / *pidiendo no se interrumpa el gesto de la vida.* (RDO, 92) [manos Bonampak, ciudad maya]

son las *manos quietas* desde *que / se vinieron al muro* y a los siglos. (RDO, 93) [rupestres]

aquellas *manos del mosaico* que / estaban esperando que *besaras / el aire.* (RDO, 93) [de Rávena]

Y las *manos sopladadas* [...] / *que nos llaman / desde otro sitio sin principio.* (PAN, 57)

El *arte* (escritura, escultura, pintura) es objeto de atención en muchos poemas. José Jiménez Lozano (23.09.2005) detecta el sentido genuino, más allá de la observación del legado del pasado: «esta poesía es 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».¹⁹⁴ Conviene recordar la característica ana-

¹⁹⁴ El poeta y profesor Ángel Fernández Benítez (23.09.2005) 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”».

crónica y universal del arte de estar abierto al tiempo, como pieza histórica (objetiva) y como experiencia de quien lo vive enraizada en el presente (subjética):¹⁹⁵

Pinturas rupestres de Tassili. // [...] soy espía de sus voces. // [...] / y mi *lujuria de aprehender lo vivo / en vos, los permanentes.* (LFLNLS, 25)

Tiene faz de pantera. // [...] / *A esa quién tan antigua como el aire, / la amo, la amaba enantes de los cierzos, / la llevaré conmigo a los fangos finales, / la arroparé en la noche final. / Así de solo y cierto.* (ECC, 75)

Intensa es la imagen *inmóvil* del fresco que inspira la antítesis *dinámica*: *los caballos siguen galopando, el niño pisa los mosaicos en el pasado, los pies del niño aún caminan...*¹⁹⁶

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 (DLEC, 33)

Piazza Armerina tiene // [...] / unos mosaicos sobre los que anduve / de niño hace mil años. (RDO, 77)

Un cazador descalzo regresando / con un niño a su lado. / *Los pies del niño me caminan aún.* (PAN, 57) [cazador cuaternario]

Las imágenes dedicadas a la *arqueología* esconden la redención de la muerte en una idea superior, pues lo antiguo «adquiere un significado suplementario al objeto, que acaba por imponérsele como superior a él. [...] lo antiguo es lo auténtico, lo no falsificado, lo verdadero, [...] luego es la misma verdad» (Cirlot, 1997:86). Encontramos la *síntesis de los contrarios* (vida–luz/muerte–oscuridad) en las jóvenes luminosas que desentierran y besan «la sombra de lo sido», y la *claridad* que emana en versos como «blancas manos de muchacha / avizor», «dientes de la boca de esa /

¹⁹⁵ «For all things that confront us in nature and history, it is the work of art that speaks to us most directly. It possesses a mysterious intimacy that grips our entire being, as if there were no distance at all and every encounter with it were an encounter with ourselves... Only in a limited way does it retain its historical origin in itself... the aesthetic consciousness can appeal to the fact that the work of art communicates itself». (Gadamer, 1976:95-96).

¹⁹⁶ «La conciencia *eleva* una imagen que por lo general *reposa*. [...] La imagen ya no es descriptiva, es resueltamente inspiradora. [...] los espacios que amamos [...] Se despliegan. Diríase que se transportan fácilmente a otra parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y de recuerdos». (Bachelard, 1980:90).

muchacha sonrían» (35PS, 19), o «con todo el firmamento a sus espaldas» (EE, 13); imágenes y acciones que evocan el *amor* y la *sublimación del conocimiento*:

La muchacha está sola /[...] / *por cima del transcurso* y de lo vivo /[...] / cumple su amor incalculable ahora, / *limpiándole los huesos a la sombra*. (EE, 13)¹⁹⁷

2) *La muerte y la oscuridad. La vida, el árbol y la luz*

La premonición de la *muerte* en su primera etapa (*sombra, semilla de lo oscuro, hondo*) detalla la visión de la temprana *caída*.¹⁹⁸ Cambia el paisaje imaginario y, en vez de la luz y el dinamismo del escenario arqueológico, hay inmovilidad y el *aire* adquiere cualidad estática de lo perdurable, representación material de lo inmutable: «Y el aire / más anciano que el roble y que la arena» (PAN, 58), «hedor a viento inmóvil» (EE, 13). Vemos el *desmoronamiento* (caída, ceniza, arena) y la *fusión* en «el aire que es de siempre» (PAN, 58).¹⁹⁹

Te vendrás / a morir / [...] / *cayendo* en la tarima desplomado / [...] / *caído* en ese suelo / metido ya *hondo* por la paz (SCL, 35)

Su sabiduría *se hizo arena* (SVR, 91)

que se diluyen, se desprenden, [...] / *se nefandan de sí* (LFLNLS, 65)

El *árbol* es imagen de vida *cuasi-perenne*, es longevo aunque perecedero y simboliza al hombre y su destino.²⁰⁰ Hay referencias al otoño *verde* de la plenitud familiar:

¹⁹⁷ Posible eco de Pablo Neruda: «Al lado de mí mismo [...] / y te beso la boca mojada con crepúsculo».

¹⁹⁸ Imagen del Régimen Nocturno: la caída es el tiempo, nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo.

¹⁹⁹ Para Bachelard, el *aire* «es una especie de materia superada [...] la marca verdadera de lo aéreo se funda en la dinámica de la desmaterialización» (Cirlot, 1977:74).

²⁰⁰ «El *árbol* representa la vida del cosmos, su densidad, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a *inmortalidad*. Según Eliade, 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». (Cirlot, 1997:89).

Iba mi *amor* [...] / [...] / aquel *verde olear* de los pinares, / tú y yo de *manos del otoño verde*, / dos todavía en el *otoño verde*, [...] / ¿Qué ha sido dime del *otoño verde*? (TJJ, 27)

Árboles que en su verticalidad representan la vida y su culminación asociada a la imagen arquetípica del padre «y soy rabia Oroel y verde helecho» (SC, 25),²⁰¹ y cuyas raíces ahondan en la tierra integrándonos al ciclo natural de la existencia:

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 uno lo percibe y lo calla, / y se lo esconde para sí. (LFLNLS, 74)

En otros momentos, vemos el ciclo de la vida y el carácter enigmático del bosque, de la tierra (*que se cierra, que esconde*) con una imagen presente en Tolkien,²⁰² frente a la apertura del universo:

Puede que suban *desde las raíces* / voces de muertos aún o extintas, [...] / son selva viva que / si te dejas te abrumba entre sus miembros, / *te anexiona a mantillo* (ECC, 24)

La *oscuridad* es un *nefando* interiorizado en nuestro poeta, repulsión a lo oscuro, ya como temor ancestral, ya como signo antitético respecto a la luz.²⁰³ Para Gilbert Durand (1981:84) en lo negro está «la esencia pura del fenómeno de angustia, [...] las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo», y ciertamente, para Arcadio Pardo «lo oscuro se desploma sobre el mundo» (RDO, 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, 60–61)

²⁰¹ Es la exaltación del *padre*, «papel de protector del grupo familiar [que] viene a sublimarse y a racionalizarse [...] en el arquetipo del *monarca paterno* y *dominador*». (Durand, 1981:129).

²⁰² «Un viejo árbol engulle a los hobbits Pipin y Merry», imagen en Tolkien, J. R. R. (2006:172).

²⁰³ «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». (Cirlot, 1997:350).

Me llueve encima como / desde el origen [...] / Llevamos ya largas *oscuridades* / de lluvias, de *cavernas*. (DyZ, 69)

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, 83)

La *infinitud* destaca en la ósmosis con los *paisajes de infancia*, interpretados por Bachelard como ensoñación materialista de retorno al origen, y por tanto el léxico como la adjetivación resultan realistas en la idealización.²⁰⁴ *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, y a esta inquietud dedicará muchos poemas, y en especial el simbólico *El mundo acaba en Tineghir*.²⁰⁵

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, 145)

Mi *tumba es sol* que no se pone: / me lleva al *sur* [...] / y me cierra los párpados calientes / hasta que pueda regresar. (PAN, 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, 131)²⁰⁶

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*...). Así, *blanca* es la juventud, «*blanca* pasión de entonces, / hogueras de San Juan de entonces *blancas*» (SC, 58) y *blanca* también es la imagen asociada a un espacio de sacralidad e inmanencia:

²⁰⁴ «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». (Bachelard, 1942:18).

²⁰⁵ «el isomorfismo *sepulcro-cuna* [...] la tierra se convierte en cuna mágica y bienhechora porque es el lugar del último reposo». (Durand, 1981:225).

²⁰⁶ La sed del *este* o del *sur* se reitera diez años después en “Tenía que ir al sur”, donde 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, / penetró 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, 91).

la escarcha *blanca* en el amanecer, / y el aire claro y quieto por la tierra / clara también y quieta: eso, *el signo* (PCS, 145)

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, 46)

Bien pudiera la *nieve* ser *luz* materializada (LFLNLS, 35)

Pico Aguja [...] / *cuajo de luz* en forma de ceniza (SC, 28)²⁰⁷

Serenidad o sea, [...] sueño en continuidad, / *albura* en la conciencia (DNO, 93)

Una asociación frecuente es la de *la luz y el pan* (o el trigo), como vimos en el verso de la luz mediterránea equiparada al pan circular: «¿Qué luz más pan y dónde / más superficie de la claridad? (PAN, 77). En el poema que dedica a su hija “Elena niña, con espigas de trigo” la imagen de la pequeña gira en torno al trigo en agosto; la combinación de la vida infantil y la luminosidad castellana evocan el alimento anímico del poeta en invierno:

Tallos de *trigo* que te llevas, hija / [...] / trillame el *grano* en tu hontanar de júbilo, / ofrécame tu *harina* cosechera / dame a morder tus *panes* olorosos / para que cuando las eras se me agoten / [...] / no me falte tu hermosa lejanía / ni tu correr sonoro en el camino. (TJJ, 9)

En la imponente y solar *horizontalidad* meseteria el poeta proclama su equilibrio personal. Al exaltar panoramas terreros parece cercana la frase de Baudelaire «le beau est toujours bizarre»; en medio del terreno seco y pardo las sensaciones son aéreas y elevadas, y 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 en su inmaterialidad y ligereza.²⁰⁸

²⁰⁷ 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». (Cirlot, 1997:350).

²⁰⁸ «cuasiubicuidad del aire. [...] ensoñación diáirética que relaciona los grandes esquemas ascensionales para desembocar en un espiritualismo que abstrae y separa el espíritu de todas las cualificaciones accidentales». (Durand, 1981:168).

¿Será el amor olfatearte junto / a tu vuelo mi vuelo? / Nosotros *nos*, *volando los espacios*. (EE, 58)

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, 57–58)

3) *El conocimiento: la clarividencia poética, el Oriente*

Es frecuente la asociación del *sol* como símbolo de conocimiento y de la clarividencia poética (Cirlot, 1997:346). Encontramos muchos ejemplos en su poesía:

esto es el sol y aquí / estamos *nos* / *rotando* en torno suyo (SCI, 52)

Como *el poema es*. / Que *mientras dura el sol* / [...] ejerces tú tu seducción (SCI, 61)

cielo incambiable, / firmamento único, / metido en *sol en lo hondo de los ojos* / para que así te salve. (SC, 29)

Cuando cierro la duda la *ilumino* / con un *ocre de cuestras y de panes* (PAN, 90)

Tú [...] / que ahora eres quien se viene, / *sin tiempo*, / *sin memoria*, / *a merecer tan sólo el sol*, / tan sólo. (SCI, 66)

El *conocimiento* está a menudo relacionado con el *oriente*. Las primeras civilizaciones aparecen allí. El poeta tiene vivencias asociadas al este que enumera insistentemente a través de sensaciones (olorosas, sonoras, visuales o táctiles):

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*. (*nari* en lengua tamil). (DLEC, 32)

La imagen *tocón del mundo* es una más de las bondades del oriente, 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, 34)

4) *El viento, el mar*

Para Bachelard (1958:78) todas las fases del *viento* tienen su psicología, y la ambivalencia del viento (dulzura y violencia, pureza y delirio) ha sido magníficamente incorporada a obras de grandes autores, «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».

Vemos la imagen del «viento primo germinal» o la «onda abierta» asociada al hálito creador y a la permanencia.

Oír su tenue voz, [...], la encendida llamada, la *onda abierta* / que desde sus montañas nos encienden, / y nos está llamando (EE, 46)

Puede que sea *el viento aquél*: / una vez en Ierápetra, ya alcanzado el poblado, [...] / Le supe *viento primo germinal*. / [...] / Sopla *gimiente desde* / las semillas por nunca germinadas [...] / El que ha de colmar los aposentos / una *tarde revuelta de después*. (ECC, 83)

En otros casos, *viento* o *mar* (o *mineral*) son fuerzas primigenias relacionadas con los cuatro elementos clásicos de la naturaleza:

Nosotros no tenemos nacimiento. / Somos *el mar*, *el viento*, / *lo elemental* sin fuente ni principio, / *lo elemental aún*. (PAN, 49)

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, 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, 47)

Aun así, 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 dinámica y 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, 112)*

5) *Los niños. La casa y la familia*

La inocencia de la mirada del *niño* se representa en los ojos *atisbantes, escudriñantes, acechantes,...* que anuncian el incipiente despertar a la curiosidad y su contraste respecto a la sabiduría y al olvido de lo senecto.²⁰⁹

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, 44)

Un niño balbucea junto / a los senectos troncos de los robles, / y la sabiduría se acumula en nosotros / a la andadura del olvido. (ECC, 96)

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, 30)
[visita a Auschwitz]

Año 524. Y desde / entonces, esos niños / rondan por las estrellas en espera / de una final justicia. (EE, 22) [niños asesinados por sus padres]

La casa de Arcadio Pardo es básicamente lumbre, lectura 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» (Bachelard, 2000:95). Normalmente la intimidad

²⁰⁹ «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 Zaratustra*, al tratar de las “tres transformaciones” y su concepción como “centro místico” y “como fuerza juvenil que despierta». (Cirlot, 1997:331).

es cálida, blanca y luminosa en el entorno familiar e intelectual; ámbito adecuado para la reflexión y la fantasía de la creación poética.²¹⁰ Así, la *casa* es continente simbólico de sabiduría y sosiego, «con una *paz blanquísima* / en el fondo» y «*cántaro* que tiene dentro decantada / la adolescencia que no reconoces» (SC1, 17). En ese marco la *lectura* es paraíso, «y entra con el respeto de lo insomne / a oficiar la *liturgia de los siglos*» (SC, 39), del que surge la fugaz presencia del perro del *Libro de Tobías* para completar el espacio afectivo:

Ladró su perro próximo a las tapias., / [...] *le subo* por mi cuesta / *me lo traigo a mi casa* de Chaville. (35PS, 24)

En algún momento asalta el contrapunto, con la imagen antitética de «la casa / de repente derribada» con *la piedra* y *lo oscuro*, símbolos de muerte y de la adversidad:

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, 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, 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, 37)

6) *El silencio y la escritura*

El asentamiento parisino ha propiciado el requisito de *silencio* ambiental para su creación poética; Juan Ramón Jiménez en su aforismo 2114 dice «*¡Qué mal poeta*

²¹⁰ «*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 femenino». Juan Rof Carballo en «Prólogo» a Cunqueiro, Á. (1980:11).

el ruido!» mientras elogia al silencio en el aforismo 2557 «*el silencio lo ajusta todo, es el gran anillo de oro*». Bachelard y tantos otros ensalzan a los poetas silenciosos. Nuestro autor ha llegado, desde cierto aislamiento, a ese poso de senecto con una poesía fruto de la introspección a lo largo de su vida.²¹¹

El senecto es idente que ni se colma ni se sacia, / no se le ve porque está allende lo visible; / su sitio son los sitios, [...] / porque *sus pasos son quietud*; / a nadie le percata su presencia porque su percepción es sólo para / los elegidos. (LFLNLS, 90)

La nobleza de *lo senecto* se recoge en la imagen de los *ojos inmóviles*, quietud intrigante presente en las esculturas y pinturas antiguas «y los ojos inmóviles de cobra que ven las más lejanas lejanías» (DLEC, 78). Inmovilidad reflejada en el autorretrato de quien se siente lúcido y como contraposición a la vaciedad de la gente insustancial: «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, 53)

Las representaciones de la imaginación material sobre su *escritura* recurren a la *piedra* 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, 97)

Ábrelo / y *palpa quedo* / las hojas, que conoces, / todo un delirio de memoria: / el *tiempo cobijado debajo de las piedras*. (SC, 38)

Oficiantes del culto a la divinidad: / [...] / a la *quietud de toda mineralogía* (LFLNLS, 21)²¹²

²¹¹ «[Esos poetas silenciosos] saborean la armonía de la página literaria [...] *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?”». (Bachelard, 1958:305).

²¹² Quietud de la «paciencia mineral» de G. Márquez en *El amor en los tiempos del cólera*: «Florentino Ariza soportó los rigores del viaje con la paciencia mineral que desconsolaba a su madre y exasperaba a sus amigos».

Recalo en *la escritura* [...] y levanto esta *pedra*, la escalinata viva, / el *monolito* que me es, / para la eternidad de un fingimiento / de todos ignorado. (DNO, 84)

La verticalidad del árbol invita a la elevación y, además de símbolo arquetípico del *padre*, presenta también la bisemia de la aspiración artística, del logro de la *escritura*: «sea vertical la verticalidad / y el horizonte superficie; / Por eso, creo, escribo» (PAN, 8). Sin ocultar el temor a que pudiera llegar el olvido, predominará el instinto de que la obra –como monolito en su verticalidad y estela– sobrevivirá a la finitud personal «sin ojos ya seguimos viendo».²¹³

Y esas cimas de chopos [...] te los acoges en lo *vertical*, [...] Como *nosotros* todavía en *pie*. (RDO, 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, 50)

Y desvanezco a mis solas, a sí mis / solas mías [...] Y que el olvido los olvide: *mi dolmen, mi menhir, / mi tímpano, mi fajón, mi columna, / mi estela, / mi mí*. (DNO, 84)

Sin ojos ya seguimos viendo [...] Vemos, nos ven. Cada mañana *abrimos / la mirada* a otros ojos destruidos. [...] Igual que las manos. (35PS, 11)

En definitiva, múltiples imágenes aplicadas a su *escritura*, afán y constante impulso de querer captar el espíritu del mundo y sus accidentes. Así reconocemos cómo del silencio ambiental ha nacido una poesía rítmica de gran vitalidad poética:

El silencio es una creación del intelecto. [...] *El silencio del valle me suena* a ramas removidas. [...] 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, 48)

²¹³ Con eco intertextual de 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». Soneto CIX, *El Parnaso Español*.

Finaliza aquí la presentación del catálogo de recursos formales y de pensamiento y la sucinta interpretación del imaginario poético de Arcadio Pardo. De alguna manera, nuestro estudio y fragmentación de tantos rasgos pudiera provocar una rara sensación de deconstrucción poética que inevitablemente afectaría a la comprensión del texto en su esencia. A modo de justificación, diremos que hemos querido presentar un amplio número de claves que puedan ayudar al lector a conectar recursos y trayectoria. 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 inasible que es la poesía.

Forma exterior y Forma interior conforman una unidad, una síntesis cohesionada que encierra intensidad y carácter por la combinación y acumulación de tantos aspectos analizados. Tanto en los de dicción como en los de pensamiento, la retórica arcadiana muestra variedad y una constante inquietud por perseguir, acotar y transmitir con brillo su mensaje para así trasladar la simbiosis de la emoción, el misterio, la memoria y la belleza del mundo en una *escritura poética*, en verdad, *profunda y singular*.

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, 182)

CONCLUSIONES

Legados a este punto *casi final* esperamos haber ofrecido un buen compendio del estudio global de la obra de Arcadio Pardo. Aun conservando el hilo conductor de la tesis, se ha sintetizado la detallada descripción de los veinte poemarios que en ella se hizo. No obstante, se han mantenido prácticamente en su integridad los capítulos dedicados al fundamento de su poética y al análisis de su singular retórica y de su imaginario poético.

Dada la escasa bibliografía previa sobre la obra arcadiana, ha sido fundamental contar con la generosidad del autor a la hora de acceder y seleccionar extractos de su epistolario para poder incluir reveladores comentarios de amigos y poetas, cuyo conocimiento y sensibilidad han guiado nuestra lectura. La oportunidad de ampliar datos con Arcadio Pardo ha favorecido nuestro análisis y, al contrastar impresiones o confirmar evidencias de tan amplio itinerario vital con el autor, hemos podido corroborar cómo la literatura ha sido para él un magnífico ámbito de crecimiento personal y de afianzamiento en su identidad lingüística y artística.

Si en ocasiones nos asaltó la duda entre la correcta transmisión del sentir poético en su unidad o la conveniencia de la deconstrucción del discurso rítmico, diremos que obedecí a la propia intuición, reconfortada por la aprobación de Arcadio y Madeleine Pardo. Quede en estas líneas también mi homenaje a «la erudición, inteligencia y avidez intelectual de Madeleine Pardo», así reconocida por la *Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur* y por sus alumnos tras su reciente fallecimiento (10.02.2017). Resulta inevitable rememorar su presencia como la *mujer infinita* de Arcadio Pardo, como esa *mano amor en la mano compañera* y el *nos volando los espacios* en los poemas.

Nuestra interpretación induce a hacerse algunas preguntas: ¿Qué aporta la poesía de Arcadio Pardo al marco de la literatura española? ¿Qué determinó que su voz fuera poco conocida? ¿Se cumplirá el deseo del poeta de que sus versos interesen en el futuro? Veamos nuestras conclusiones.

La primera es que –en nuestra opinión– Arcadio Pardo es un *poeta de altura*, ya que su talento se manifiesta a través de una expresión intensamente creativa y sugerente, capaz de crear una cosmogonía y descubrir un mundo más allá de lo posible, enlazándolo con autores donde el tiempo mágico se humaniza. La lectura de su obra nos conduce a la raíz de su pensamiento, y éste nos lleva a una bella travesía humana y del ser *en el tiempo* a través de las *dimensiones de su memoria*, facetas de la imaginación arcadiana que encuentran en la *identificación con el todo* (mundo, tiempo, vivencias, pensamiento) la maravilla o la tensión de sentirnos seres en un cosmos nutriente e infinito donde es posible la armonía entre la unidad y la multiplicidad.

Nuestra segunda conclusión subraya el tratamiento intenso y liberador que su tema medular genera: el poeta y su construcción del *Tiempo*. La *importancia de la temporalidad* en todos sus poemarios es apelativa. Y aún más el planteamiento espacio-temporal que los sostiene, cuando nos preguntamos si la vitalidad de sus poemas es una resurrección simbólica para escapar al tema raíz de su poesía. ¿Acaso no es la finitud el problema más crucial del hombre? ¿Cómo puede el hombre trascenderla? Arcadio Pardo lo hace gracias a la *intuición radical* de la ruptura temporal y la superación de la finitud mediante la obra. El poeta consigue trasladar la linealidad del tiempo personal a un ámbito inasible, y allí, en el *Tiempo único* de su poesía, los lectores encuentran la profundización en las vivencias intelectuales y una inspiración sorprendente.

Esto conduce a la tercera conclusión: la *percepción de universalidad*. Sus temas nos llevan desde la circunstancia personal que exalta la lengua española y el espacio castellano de su origen hasta el testimonio cultural y apertura mental de una vida forjada en dos países: ese carácter *bipar* de su existencia se traslada como argumento a su poesía y, en consecuencia, los asuntos adquieren una perspectiva cosmopolita con trazo de autenticidad. Colabora en esa percepción universal el panteísmo espiritual e indefinido y el desplazamiento positivo de su escritura hacia la esencia y el misterio. Con el giro operado en su introspección metapoética, la evocación gana profundidad con aspectos histórico-metafísicos de mayor calado, y así su ensoñación nos trasladará a esa extensa geografía donde conviven narraciones y visiones multi-referenciales. Bajo la idealización nostálgica de quien ensalza el paisaje o la circunstancia orteguiana, bajo la vibración lírica de la vivencia (en su observación, en su conocimiento, en su revelación y sorpresa) subyace el pensamiento equilibrado, gozoso y paradójico del mundo, y pervive el impulso intrínseco del autor hacia la amplitud de su creación poética.

Es ésta nuestra cuarta conclusión; la que nos lleva a afirmar que más allá de la perfección del poema o de la unicidad del fondo-forma (pues en definitiva la forma es el fondo), el poeta se impuso esa construcción del sí-mismo o *identidad poéticamente inventada* de su *escritura*, que es la consciente e irrenunciable *singularidad* de la obra. Singularidad que, si bien le situó en sendero paralelo a tendencias de sus contemporáneos españoles, le ha reportado en contrapartida la satisfacción final de su independencia y la reafirmación en su propio instinto.

Por ello, se ha procurado comprender el *proceso de su escritura vital* desde su innata habilidad rítmica hacia ese fluir del pensamiento natural que deja aflorar la armonía del ritmo interior del poeta. Y en nuestro análisis hemos encontrado que su extremada tensión o *ardimiento* es el motor de la inquietud expresiva de su decir poético, inquietud reflejada en unos fenómenos lingüísticos muy particulares, tan sorprendentes como eficaces por su originalidad y dicción. La *riqueza de su experimentación lingüística* ahorma su profundo y dilatado discurso en el tiempo, con la sensación de una evolución de estilo justificada por el proceso renovador de su reflexión metapoética. Este aspecto es sustancial: al abordar la metapoésia desde un enfoque intelectual tratará de alcanzar una escritura personal que refleje *de la mejor manera* la explicación de su mundo interior, y lo hará a través de una creación retórica exuberante y en consonancia con una poética en continuo dinamismo y traslación.

Una quinta conclusión nos hace destacar la *densidad de su imaginario y su articulación a través de la potencia de la lengua española*. Así hemos justificado nuestro catálogo de recursos formales: bajo la dicción de todos los aspectos fónicos, léxicos y morfosintácticos subyace una penetrante imaginación. Son muchas las imágenes que explicitan la raigambre profunda de su escritura. En la lectura se descubre cómo el poeta contó con una serie de *símbolos* que no enmascaró sino que los encumbró con toda rotundidad, y que al entrelazarlos con frases visionadas multiplican las asociaciones de pensamiento.

Algunos recursos formales son *estilemas* como la esticomitia juvenil, la *tmesis* y el balbuceo; también la intensificación extrema con la acumulación de sinónimos, la denominación poética, la enumeración, la hipérbole y especialmente la mezcla anómala de esos y otros efectos. La recurrencia, la gradación, los versos aislados y la combinación de múltiples recursos —de dicción o de pensamiento— colaboran en la elevación del discurso hacia la seducción. 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 su 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 infatigable 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, finitud, germen vital, padre, madre, familia, historia, poesía, país, lengua matriz, mundo bipolar, cosmos, ajenidad, allendidad...) Todo ello se revela desde una paradójica naturalidad que desgrana rítmicamente la observación del mundo en verso y que encandila al lector.

En definitiva, su retórica transparenta su poética; es la focalización en la poesía como residencia final y respuesta sublimada a la fragmentariedad de la vida, esencia del «horizonte recojido» juanramoniano, apresado en la *inmanencia del Tiempo único*

como «memoria del mundo en la mirada» de los versos arcadianos. O como reflejo del sentir de Starobinski: «Le poète ne sait pas s'il a parlé de lui ou du monde». Y en consecuencia, a modo de conclusión final, interpretamos su *obra* como sabia investigación del espíritu para alcanzar la más adecuada expresión al valor simbólico de la poesía como destino de totalidad:

A veces lo oigo y nadie lo oye y vuelvo la vista a ver / qué pájaros lo emiten, / y si alguna rama se desprende, / y si alguna res lanza un gemido, / y si anda resollando por los bosques. // Puede que ni ni suene y yo lo oiga, su / son plus ultra que no es. (DNO, 18)

Corroboramos la devoción y constancia de la conciencia interior de su yo poético, su innegable identidad de poeta sostenida en su *obra* desde su precoz labor juvenil como cofundador de la revista *Halcón* en Valladolid hasta la madurez de muchos poemarios y la plenitud en tantos otros. Arcadio Pardo no ha cedido su tiempo a la vaciedad y ahora llegan los mejores halagos de algunos amigos, universitarios y poetas a quienes debemos la recuperación de su nombre.

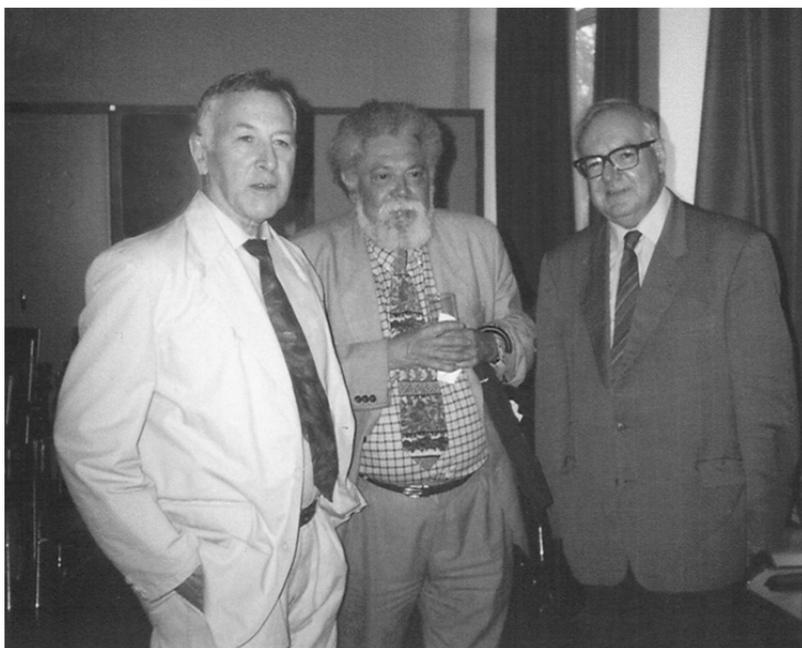
Si somos lengua y memoria, Arcadio Pardo ha tenido la fortuna de cultivar ambas desde una penetrante inteligencia, anunciada tempranamente y mantenida en siete décadas. No era tarea fácil sostener un rumbo firme e intenso en tan dilatado periodo. Nosotros valoramos todo el recorrido como un armónico conjunto en el que destacan algunos poemarios por su carácter innovador, por su raigambre expresiva, por su luminosa imaginación, por su magnífica penetración histórico–metafísica y por la belleza conmovedora de su universo a través de la palabra.

Como también ensalzamos otra virtud, fruto de la autenticidad: la transparencia arcadiana de hacernos sentir partícipes de la propia construcción poética en su devenir, en su crecimiento y dificultad, en su progresión artística *in crescendo*. Este *dinámico itinerario* de variedad formal invita hoy a la (re)lectura de la obra en su conjunto, con la expectativa final de que sus versos atraigan en el futuro.

Por nuestra parte, concluyen estas líneas con el deseo de que mi interpretación –a su vez– suscite el interés por acercarse a la obra arcadiana, esperanza sostenida en la firme creencia de que la poesía de Arcadio Pardo es imprescindible y merece todo el reconocimiento. Los versos nos acercarán a su cosmogonía en el *Tiempo único*, y por ello, a la universalidad y a la ontología del ser con una *escritura* singular, variada, atrevida, y siempre profunda y bella con vocación de permanencia.



En el Liceo Español de París. Años 70.



Arcadio Pardo en la Universidad Paris-Nanterre
con los poetas Roberto Armijo y Bernard Sesé. Años 80.



Con su esposa Madeleine Pardo en Valladolid, 2011.



Homenaje a Arcadio Pardo, Universidad París-Sorbona, 20 de octubre de 2017.

ANEXOS

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 casi Lo todavía Lo fuera Lo no más Lo su más
INFINITIVOS	PARTICIOS	PARTICIOS DE PRESENTE	GERUNDIOS	SINTAGMAS NOMINALES
lo pre-estar	Lo emanado Lo venido	Lo rodeante Lo estante Lo emanante Lo quemante	Lo siendo	Lo mis muertos Lo tú sabiduría lo la tierra Lo paisaje poblado Lo puramente Lo

ANEXO III. Extractos del Epistolario y reseñas sobre Arcadio Pardo²¹⁴

“El poeta”: *Tengo que ver a una persona, en otra ciudad, en otro país, no sé si en otro tiempo. Es el portavoz del más allá, de los pleistocenos del ‘antes’, de los que han de venir. Se llama Arcadio Pardo. Es mi hermano mayor, el hermano mayor de todos nosotros. Puede que todavía no se sepa, que todavía no se conozca ni le hayan leído. Todo se andará: yo me encargaré de ello; no tiene que ser difícil. De momento, puede leerse en los dibujos sobre las paredes de Atapuerca, en las figuras sumerias, en los moldes calcinados de Pompeya, en las canciones contiguas y tras-humantes de cada civilización, en los esqueletos que aguardan nuestra llegada a ese lugar final y primigenio, en los pliegos desaparecidos de la biblioteca de Alejandría, en el rumor del espacio, en los dialectos escindidos del silencio... No se esconde, no se exhibe, no retiene propaganda en sus manos limpias ni en sus bolsillos llenos de fósiles muy, muy antiguos. No persigue honores ni mendiga vanidades. Atesora tanta sabiduría que no le cabe en el corazón. No es un secuaz.*

Javier Jover, editor, en *Lo fando, lo nefando, lo senecto*, 2013.

Un tiempo se clausura (1946)

«Este libro [...] cierra un ciclo de su vida y de su producción poética. [...] El adolescente va a inaugurar otro ciclo de su vida. Hasta aquí vino el poeta conmigo. Ahora, dadle vosotros la mano y confiad en él, como yo confío, en la seguridad de que nunca os producirá la angustia de una esperanza prorrogada».

Fernando González, prólogo a *Un tiempo se clausura*, 1946.

Rebeldía (1957)

«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».

Alonso Alcalde, Manuel (1957), «Arcadio o la densidad poética», *El Norte de Castilla*, 24 de noviembre.

²¹⁴ Los textos citados de publicaciones en periódicos o revistas se citan con su nombre de autor y fecha de publicación. Los textos procedentes de correspondencia se indican con la fecha de origen. Agradecemos a los poetas su autorización.

***Soberanía carnal* (1961) y reedición en *Poesía diversa* (1991)**

«*Poesía diversa*, valioso volumen cargado de poesía rica y admirable, nacida de un creador de poderosa imaginación y de modernas y limpias hechuras».

Vicente Cano, 05.09.1991.

«Veo en los libros inéditos mayor preocupación por el lenguaje poético en cuanto al aspecto gramatical, en busca también de una mayor expresividad. [...] ¡Y qué gran entrañamiento siempre con la tierra –España [...]– y con la vida!».

Rafael Morales, 21.09.1991.

«He querido saberme–sabiéndote en tu propio apasionamiento irrequieto buscando centros y planos. [...] 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».

Carlos Edmundo de Ory, 07.10.1991.

«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».

Javier Lentini, 21.02.1992.

«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».

Carmelo Guillén Acosta, 04.02.2005.

Tentaciones de júbilo y jadeo (1975)

«Poesía nacida de su peripecia, del largo peregrinaje por este maravilloso, indomable y puñetero mundo. Arcadio saca agua de su pozo particular, hace hogaza con un trigo brotado pecho adentro, amasado con sangre, sudor y júbilo, con el jadeante pulso del escritor insobornable. [...] poesía en la que la emoción va tan subterráneamente poderosa que notamos su pulsación en toda su potencia sin que se altere el ritmo del latido. Contención, madurez, pudor».

Aranguren, Jorge (1975), «Poesía: Arcadio Pardo», *Tentaciones de júbilo y jadeo*, *Kurpil*, 6, San Sebastián, noviembre.

«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».

Juan Ruiz Peña, 06.01.1976.

«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».

Rafael Núñez Rosáenz, 26.01.1976.

«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...!».

Carmen Conde, 29.01.1976.

«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».

Saltor Soler, Octavio (1976), *Poesía Hispánica*, 278, Madrid, febrero, pp. 13–14.

«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».

Luis Molina Santaolalla, 08.07.76, y reseña para *Árbol de fuego*.

En cuanto a desconciertos y zozobras (1977)

«El poeta, aunque afincado 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».

López-Vázquez, José María, Galerada de la reseña para *Poesía Hispánica*, no publicada por restricciones económicas; enviada como carta al autor, 09.01.1977.

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».

Ramón de Garciasol, 21.10.1977.

«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».

José M^a Fernández Nieto, 25.11.1978.

Vienes aquí a morir (1980)

«¡Qué libro más profundo y auténtico! ¡cómo has ido profundizando en ti mismo! No cabe duda que es obra de soledad, de una radical soledad humana y por tanto comunicativa y solidaria. Está dictado el verso por el temblor íntimo de la sangre, por el pulso vivo de cada día».

Juan Ruiz Peña, 27.10.1980.

«En este libro te haces luz, rama, pájaro, árbol y el idioma se convierte en un inmenso bosque donde no ha penetrado aún la asquerosa polución de este mundo de negocios [...] gracias por este aliento de aire y luz».

Manuel Pacheco, 12.11.1980.

«Mi bueno y grande y antiguo amigo y compañero: me llega a las manos y al corazón este nuevo libro tuyo de versos de dulce y dolorida clemencia para el hombre, que titulas, tan significativamente, *Vienes aquí a morir*. Yo mejor diría a vivir. Porque en tu cuaderno, tan henchido de signos y de enderezamientos, todo parece invitar a una vida superior, a una vida en la cual se salven las esencias por más que perezca la materia. Este sentimiento místico o metafísico me ha acompañado siempre durante la lectura de tus versos, desde aquellos ya remotos, pero siempre en el recuerdo de *El cauce de la noche o Soberanía carnal* [...] Recuerda, amigo, que allá por los tiempos de “Halcón” [...] tú, ya entonces, ponías en tus versos [...] la sordina de la compasión, de la caridad. Eres el alma de Dios entre todos los desmesurados. [...] Tu palabra se ha hecho más profunda, más convincente, más afortunada. En ti cabe decir que lo primero y lo último fue el verbo. El verbo encendido de los místicos. Y estos poemas del morir en paz y en gracia acreditan no solamente el rigor de tu fórmula expresiva, sino también la caladura en el alma de las cosas y naturalmente de los hombres de tu palabra. Gracias, Arcadio, por el regalo impagable de tu libro, que pongo a mi cabeza, para sentirme más vivo y más esperanzado».

Crémer, Victoriano (1980), Reseña en *La hora leonesa*, 16 de noviembre.

«Pasamos de la juventud fogosa a la plena madurez. La perfección ética, la perfección formal sobrecogen e imponen. [...] Los temas permanentes. El luto. La entereza. La perfección poética. Y esta certidumbre final: “Tú no eres / semilla de lo oscuro. / Como luz que no perece. // Sólo te tiendes por hacer el muerto”. Clara fe. Total ausencia de adorno en el decir».

Marie Chevallier, 20.11.1980.

«Paisajes escuetos de llanos y cerros [...] se dibujan como apoyaturas de la sombra del hombre que, más que caminar, flota fantasmalmente con el pensamiento puesto en la tierra de su destino final. [...] La sobriedad paisajística, donde abundan las tamujas, y la verbal, donde figuran arcaísmos como *aquesto*, no es lo único que nos recuerda la meseta castellana, [...] la tierra está vista como realidad última, y hay un acento de postrimerías que llega, paradójicamente, por los sentidos [...] el tacto y el olfato [...] La poética de Arcadio Pardo en verso sencillo y en palabra directa no desea “luchas con el verbo” ni “ahondar buscando fulgores”, sino buscando una reali-

dad metafísica. [...] Porque precisamente es de ese poema, de esa meditación, de donde emerge el hombre, apesadumbrado pero sereno, hacia su destino último».

De Luis, Leopoldo (1981), Reseña en *Ya*, 14 de agosto.

«Acosado por una hipersensibilidad ante la muerte y su arrabal biológico, la vejez, nos va poniendo a la vista su yo preso de la angustia. Todos los poemas están contruidos sobre un tú, que en realidad es el mismo poeta, que de esta forma, entabla un diálogo consigo mismo. [...] [el autor] va al poema a morir, a lamentarse y a escucharse y, en última instancia, a hacer una labor de introspección que le ayude a conocerse. [...] El miedo a envejecer está signado por la decadencia del cuerpo [...] El tono pesimista y elegíaco que ya aparecía en su primer ensayo poético *Un tiempo se clausura* enseñoera todo este libro. [...] la palabra de Arcadio Pardo es desnuda, esencial, no busca la floritura, sino dar en la diana con una perfecta adecuación a lo que quiere expresar».

De la Fuente, Ricardo (1981), «Un vallisoletano en Francia», *El Norte de Castilla*, 12 de febrero.

«Son palabras como susurradas al oído de un amigo, versos escritos en la intimidad y para la intimidad, con el paisaje de Castilla por escenario de fondo, incluso por la forma escueta y sobria de la expresión. [...] son palabras dichas desde la serenidad, desde la paz de aceptar la condición de hombre perecedero, más con la luz final de la resurrección. [...] Arcadio Pardo ha aprendido a prescindir de la palabra innecesaria, a no ir más allá con la palabra que con la visión, [...] a manifestarse como es y en su estatura, sin trampa ni cartón».

Aller, César (1981), Reseña en *Arbor*, tomo CVIII, 423, marzo, pp. 138–139.

***Suma de claridades* (1983)**

«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, [...]. 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».

Isabel Paraíso, 01.07.1983.

«*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».

Bernard Sesé, 28.02.1984.

«A pesar de lo expresivo del título, es quizá en este libro donde Arcadio, sin abandonar el trazo de su hipérbole literaria, formula, se formula las preguntas más severas y transcendentales [...] el volumen desprende, todo él, cegadoras oleadas de luz, como si el conjunto de estos poemas diera la imagen de las facetas –39 en total–, que envolviesen una enorme, opulenta, hermosa gema literaria».

Alonso Alcalde, Manuel (1984), «Ante un libro de versos: *Suma de claridades*», *El Norte de Castilla*, 19 de junio.

«A mi me parece un buen camino esa vuelta que has establecido a la esencia misma de las cosas, “a las cosas mismas” de Husserl, a través de un idealismo fenomenológico, pero que poco a poco va descubriendo la necesidad de un transcendentalismo».

Luis Martínez Drake, 15.11.1984.

«Has llegado a la verdad del verso. Despojado 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».

Francisco Pino, 08.01.1985.

Relación del desorden y del orden (83–86) y Poemas del centro y de la superficie (86–88)

«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 dejo 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 Pinto Grote, 05.09.1991.

«Poésie à la fois diverse et profondément une, unique par la voix secrète, venue 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».

Bernard Sesé, 17.11.1991.

«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, cabezos, objetos del mundo máyico 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».

Carlos Edmundo de Ory, 07.10.1991.

Plantas de lo abolido y lo naciente (1990)

«*Plantas 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».

Miranda, Gloria S. (1998), «El gran poeta de *Efímera eféméride*», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de julio.

«Y ahora te diré que tu libro es extraordinario. [...] Tu especial cualidad rítmica, como una acompasada respiración, hace que cada poema tenga cualidades de canto altísimo y comunal».

Carlos Pinto Grote, 27.09.1990.

«Es un libro de una entonación poderosa y de un ritmo logradísimo que te hace penetrar y vivir intensamente y con gozo...».

Carlos de la Rica, 10.10.1990.

«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 émerge à la beauté que vous cherchiez depuis toujours? [...] Au sommet de tous les autres, l'un après l'autre lentement mûris».

Marie Chevallier, 14.10.1990.

«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 Melis, 12.11.1990.

«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 *Poesia Spagnola del Novecento*, de lui envoyer votre précieux bouquin».

Antonio Servello, 26.11.1990.

«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».

Alberto Torés, 14.08.1991.

«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».

Carlos Martín Baró, 01.11.2004.

«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».

José Manuel Suárez, 10.03.2008.

35 *Poemas seguidos* (1995)

«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».

José M^a Fernández Nieto, 05.02.1996.

«Beau livre lyriquement si chargé de parfums antiques et méditerranéens. Cet étonnant voyage sentimental à travers les cultures et les lieux mythiques est fascinant».

Claude Couffon, 04.03.1996.

«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».

Isabel Paraíso, 09.03.1996.

«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!».

Juan José Martín González, 06.04.1996.

«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».

Cristóbal Serra, 05.07.1996.

«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».

Carlos Edmundo de Ory, 15.12.1996.

Efímera efeméride (1996)

«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».

Bernard Sesé, 18.11.1996.

«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».

José M^a Fernández Nieto, 22.11.1996.

«Despojas de hojarasca la pradera gramatical y queda la esencial poesía, la belleza en su armonía, el verso sin corrección posible».

Carlos Pinto Grote, 28.11.1996.

«*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».

José María Merino, diciembre, 1996.

«Está traspasado por el misterio, tiene hondura metafísica y existencial; tiene imágenes obsesivas, recurrentes [...] Es un libro asombroso».

Isabel Paraíso, 14.12.1996.

«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».

Ángel Fernández Benítez, 17.02.1997.

«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».

Jesús Fernández Palacios, 11.03.2001.

Silvia de varia realidad. Archivo de rescates (1999)

«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 libre».

Bernard Sesé, 07.07.1999.

«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».

Marie Chevallier, 18.07.1999.

«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. [...] envidio con toda el alma esta maduración, este enriquecimiento y en cierto modo, este viraje de tu obra en estos tres últimos años».

José M^a Fernández Nieto, 30.08.1999.

«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».

Gómez Yebra, Antonio (1999), «A. Pardo: Remozador del lenguaje», *Sur*, 30 de octubre.

«Estoy convencido de que los poetas más interesantes lo son no en su juventud, sino en la plenitud de su pensamiento».

Ángel Fernández Benítez, 05.02.2000.

Travesía de los confines (2000)

«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».

Eduardo Fraile, sin fecha.

«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».

Jorge Rodríguez Padrón, 04.02.2002.

«Has llegado a una quintaesencia del lenguaje lleno de pureza que no existe, desde mi parecer, en la poesía de hoy».

Eusebio García González, 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».

Mario Ángel Marrodán, 06.02.2002.

«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».

Jesús Fernández Palacios, 14.03.2002.

«Es admirable [...] por su homogeneidad estilística, por la gran fuerza sugere 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».

Salustiano Masó, 18.03.2002.

«Esa forma que inventaste, esos dieciséis versos que otro, rotunda, cierra, componen un poemario ordenado y meditado».

Carlos Murciano, 19.03.2002.

«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».

Juan Vicente Piqueras, marzo 2002.

«Aprecio mucho el claroscuro de los versos; la lucha por convivir con el presente real, el rastro del pasado».

Dionisia García, 02.06.2002.

«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».

José M^a Fernández Nieto, 21.11.2004.

«La importancia de la voz interior, que se percibe con mucha claridad, apoyado además por un transcurso musical muy atinado».

Ricardo Martínez Conde, 20.10.2005.

Efectos de la contigüidad de las cosas (2005)

«Es un libro de altísima nobleza expresiva, que me alecciona en el sentido de proponerme una seria reconciliación con la existencia».

Antonio Gamoneda, 29.05.2005.

«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».

Eusebio García González, 08.06.2005.

«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 nueva curvatura, tránsitos oscuros por las conexiones del lenguaje que trasmutas en superior categoría».

Carlos Martín Baró, 11.06.2005.

«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».

Jorge Rodríguez Padrón, 24.06.2005.

«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».

Carlos Murciano, 27.06.2005.

«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».

Amador Palacios, 12.07.2005.

«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».

Marie Claire Zimmermann, 10. 09. 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».

Fraile, Eduardo (2005), «Arcadio Pardo», *Diario de Valladolid*, 19 de diciembre.

«"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 "cuando 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».

Juan Vicente Piqueras, 20.11.2005.

«Su poesía me parece un prodigio por la manera que tiene de decir [...] por el intento y el logro de construir un *idiolecto* que transforme el venerable idioma español. 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».

Álvaro Fierro Clavero, 25.07.2008.

«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».

Rafael Alfaro, sin fecha.

«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».

Raúl Campoy Guillén, en Facebook, 27.06.2013.

El mundo acaba en Tineghir (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».

Jorge Rodríguez Padrón, 19.05.2007.

«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».

José M^a Fernández Nieto, 01.06.2007.

«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».

Carlos Martín Baró, 05.07.2007.

(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».

Eusebio García González, 22.05.2007.

«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».

Martínez Conde, Ricardo (2007), «El poeta nuevo», *Córdoba*, 6 de septiembre.

«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».

José Manuel Suárez, 17.09.2007.

«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».

Fernández, Xurxo (2007), reseña en *El Correo Gallego*, Santiago, 5 de diciembre.

De la lenta eclosión del crisantemo (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. La otra provocación [...] es la modulación de la escritura: ese pulso que le das al discurso, la manera en que progresa y, al progresar, va arrastrando lo demás y al lector detrás de todo».

Jorge Rodríguez Padrón, 07.05.2010.

«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».

Carlos Pinto Grote, 14.05.2010.

«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 imaginaria, 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».

Carmelo Guillén Acosta, 31.05.2010.

«El poeta, cuando habla del yo, habla del cosmos, y viceversa. Ha laminado perfiles, escalones y grados. En la variedad y la vorágine, ha querido hacer de la escritura –como Schelling le pedía al poeta- testimonio en su infinitud de lo finito».

Ayuso, César A. (2010), «Asombro y maravilla», *El Norte de Castilla*, 18 de noviembre.

«Todo lo bello y permanente tiene acogida en tu palabra: la rotación de los astros, las vasijas cretenses, los versos ajenos más amados, tu tristeza y olvido, la inaceptable nostalgia [...] Todo queda concluido en belleza, y a la vez, abierto a la última desnudez que nos espera».

Carlos Martín Baró, 28.06.2010.

Lo fando, lo nefando, lo senecto (2013)

«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».

Javier Jover en Facebook, diciembre 2012.

«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».

Amador Palacios, 26.02.2014.

«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».

Christian Andrès, 07.02.2014.

«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».

Carmelo Guillén Acosta, 18.02.2014.

«Sus últimos libros ostentan un sello muy personal y forman una sucesión meditativa desde la experiencia acumulada con la edad. Quieren ser una interpretación genérica, quintaesenciada de la realidad, como quien estuviera ensayando una ontología abarcadora y emotiva para arraigar el propio ser, la identidad maleable en su existencia, en un universo que parece, a primera vista, conjurar la amenaza negadora del tiempo. Hay un anhelo, que quiere hacerse convicción, de diluirse en tiempos y lugares vividos, visitados o soñados. Ser suma de un alma cósmica, refugio de la propia accidentalidad. [...] Algo hay de Borges en esos recuentos o enumeraciones promiscuas de momentos y lugares, en ese despliegue entresñado en su esplendor culturalista. [...] No hay en Arcadio Pardo la misma fatalidad metafísica que en el bonaerense genial, ni su regularidad métrica. Pero como él, urde sus versos contra “la naturaleza del olvido”».

Ayuso, César A (2014), «Lo uno y lo diverso», *El Norte de Castilla*, 12 de abril.

«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».

Marie Claire Zimmermann, 03.05.2014.

De la naturaleza del olvido (2016)

«Hay un tono, un aliento sostenido en su última poesía, de modo que cada uno de sus libros parece la continuación del anterior, una indagación sucesiva, indesmayable por penetrar y decir el misterio del mundo, la aventura de la vida, lo que para el poeta no puede hacerse sin el concurso de la palabra, que como una dócil herramienta le permite descubrir las vetas de realidad a que acceden sus ojos humanos y que descubre su alma o corazón de poeta. [...] Ello solo puede hacerlo desde la maravilla del descubrimiento y la serenidad de la memoria. [...] Tal como afirma [...], para Pardo la poesía no es otra cosa que recrear la creación, indagar en las palabras, su meollo y su carnalidad, y sopesar su vibración en la memoria. En la vida».

Ayuso, César. A. (2016), «La memoria salvadora en *De la naturaleza del olvido*», *El Norte de Castilla*, 21 de mayo.

«Por edad, pasaje y paisanaje (adoptivo) sería un prosista como Jiménez Lozano acaso el más cercano a Pardo. [...] lo primero que nos llama la atención de la presente obra es su eco: de la naturaleza del olvido /de la naturaleza de las cosas; además, de forma inevitable, la curiosidad por el acercamiento al olvido de alguien que va a cumplir noventa años. [...] Pero lo auténticamente importante [...] es el lenguaje y la expresión de lo “abstracto” [...]. No querría pasar por alto una palabra «emblemática» que se repite con cierta frecuencia [...] y que justifica nuestra mención anterior a Claudio Rodríguez, es (tal vez lo hayan adivinado) *ebriedad*».

Bermúdez Olivares, José Joaquín (2017), «De la naturaleza del olvido», *El coloquio de los perros, Revista de Literatura*, ISSN 1578-0856.

«Arcadio Pardo se propone desarrollar poéticamente el concepto que Jean Claude Ameisen plantea en *Sur les épaules de Darwin*, en virtud del cual “hay también en el olvido una forma de alegría, de eterna repetición. De inquietud eterna y de eterna admiración. De eterno regreso al origen. De eterna creación. Y el olvido está en el corazón mismo de la creación”. Para dar mayor énfasis si cabe a esa carta de naturaleza del olvido, Arcadio Pardo, poeta que maneja a la perfección los ritmos, los tiempos, las consonancias, las paradojas y las alteraciones, nos lo ratifica desde el primer momento».

Torés García, Albert (2017), «*De la naturaleza del olvido* de Arcadio Pardo», *Sur, Revista del Literatura*, 11, Málaga.

Nombramiento Doctor *Honoris Causa*, UNSAM, Buenos Aires, 15, agosto, 2017.

Presentación del acto por el Rector de la Universidad Nacional de San Martín, Carlos Ruta, y *laudatio* del Doctor Diego Hurtado de Mendoza:

«“Solo las manos verdaderas escriben versos verdaderos. Eso es lo que celebramos hoy aquí”, expresó el rector Carlos Ruta al inicio de la ceremonia en la que el poeta español Arcadio Pardo recibió el máximo reconocimiento que otorga la UNSAM. “Este *Honoris Causa* es un reconocimiento a una trayectoria, a una vida entregada a la poesía. Es en gratitud a Arcadio, a la poesía y a algo que nos excede: un reconocimiento a la lengua castellana”, subrayó Ruta. [...] A su vez, el director del Centro de Estudios de Historia de la Ciencia y la Técnica *José Babini*, Diego Hurtado brindó la tradicional *laudatio*. [...] “Si tuviera que sintetizar en una línea las razones de este *Honoris Causa*, diría: Arcadio Pardo es un poeta español que abrió un sendero nuevo para la palabra y que transformó la lengua española, es decir, que supo crear nuevos sentidos y expandir los límites de la experiencia”».

Grieco, Gaspar (2017), en *Noticias UNSAM*, 17 de agosto.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE ARCADIO PARDO

Libros de poesía

- (1946), *Un tiempo se clausura*, Valladolid, Col. Halcón, 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.
Contiene el Prólogo: “Reflexión desde la belleza” por Isabel Paraiso y
–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, 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, 2.
- (2005), *Efectos de la contigüidad de las cosas*, Madrid–Palma de Mallorca, Ed. Calima.
- (2007), *El mundo acaba en Tineghir*, Madrid, Col. Adonáis.
- (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.
- (2016), *De la naturaleza del olvido*, Sevilla, Ed. La isla de Siltolá.
- (2018), *Poesía*, Buenos Aires, Ed. Universidad Nacional de General San Martín.

Poemas en revistas literarias

Proel, Santander.

- (1944), “Alba marina”, *Proel*, 5–6, agosto–septiembre.
 (1944), “El silencio”, *Proel*, 7–8, octubre–noviembre.
 (1944), “Soledad” y “Sombras”, *Proel*, 9, diciembre.
 (1945), “En la desembocadura de un río”, *Proel*, 13, abril.
 (1945), “Tierra viva”, *Proel*, 18, septiembre.

Espadaña, León.

- (1945), “La roca”, *Espadaña*, 11.
 (1945), “La muerte presentida”, *Espadaña*, 16.
 (1947), “Amor, vida, muerte”, *Espadaña*, 33.
 (1949), “Llegada, río humano”, *Espadaña*, 47.

Verbo, Alicante.

- (1946), “Canción de navidad”, *Verbo*, diciembre.
 (1947), “Soneto nupcial en otoño”, *Verbo*, julio–agosto.

Halcón, Valladolid.

- (1945), “Primeros sonetos de amor”, *Halcón*, 1, septiembre.
 (1945), “Epístola a Luis López Anglada”, *Halcón*, 2, octubre.
 (1945), “Ella era” y “Poema en la sombra”, *Halcón*, 3, noviembre.
 (1945), “Canto a la vida”, *Halcón*, 4, diciembre.
 (1946), “Canto a mi tierra de Vasconia”, *Halcón*, 5, enero.
 (1946), “Elegía a la noche”, *Halcón*, 6, febrero.
 (1946), “Alegría” y “Apunte para otoño”, *Halcón*, 7, marzo.
 (1946), “Antepasados míos”, *Halcón*, 8, abril.
 (1946), “Ribera”, *Halcón*, 9, mayo.
 (1946), “Carne de tierra”, *Halcón*, 10, junio.
 (1946), “A Narciso Alonso–Cortés”, *Halcón*, 11, julio.
 (1946), “Secreto”, *Halcón*, 12, agosto.
 (1949), “Tierra sedienta”, “Páramo” y “Primavera”, *Halcón*, 13.

Avance de Poesía y Santa Cruz, Valladolid.

- (1948), “Caín”, *Avance de poesía*, Supl. *Santa Cruz*, 1.
 (1948), “La luz, la muerte”, *Avance de poesía*, Supl. *Santa Cruz*, 2.
 (1949), “Poema”, *Avance de poesía*, Supl. *Santa Cruz*, 3.
 (1949), “Poema a mi hermana”, *Avance de poesía*, Supl. *Santa Cruz*, 4.
 (1950), “Tierra sedienta”, *Avance de poesía*, Supl. *Santa Cruz*, 5.
 (1946), “La angustia adolescente” y “Pasión desconocida”, *Santa Cruz*, 3.

- (1947), “Meditación”, *Santa Cruz*, 4.
 (1947), “Encuentros con Dulcinea”, *Santa Cruz*, 5.
 (1947), “Eternidad”, *Santa Cruz*, 6.
 (1949), “Llegada” y “Soneto”, *Santa Cruz*, 8.
 (1949), “Cárcel” y “A un retrato mío actual”, *Santa Cruz*, 9.
 (1953), “Ausencia” y “Trinidad”, *Santa Cruz*, 13.
 (1955–56), “Peregrino”, *Santa Cruz*, 16.
 (1956–57), “A Arrabal de Portillo por el páramo”, *Santa Cruz*, 17.

Poesía Española, Madrid.

- (1952), “Quise morder” y “Paréntesis”, *Poesía española*, 4, Madrid, abril.
 (1953), “Nosotros”, “Los lobos”, “Ausencias”, “A veces me pregunto” y “Fruta prohibida”, *Poesía española*, Madrid, agosto.
 (1954), “Iré esta noche solo”, *Poesía española*, 33, Madrid, septiembre.
 (1956), “Buscando cualquier cosa”, “Caminando”, “Hombre anterior” y “No pudo ser de otra manera”, *Poesía española*, 52, Madrid, abril.
 (1956), “Calladamente” y “Encuentro”, *Poesía española*, 57, Madrid, septiembre.
 (1957), “Otoño”, *Poesía española*, 63, Madrid, octubre.

Garcilaso, Madrid.

- (1945), “Al fondo del lago” y “A la luna”, *Garcilaso*, 21, Madrid, enero.
 (1945), “Soneto” y “Fuego”, *Garcilaso*, 27, Madrid, julio.
 (1945), “Noche”, *Garcilaso*, 30, Madrid, octubre.
 (1946), “Vengo del mar”, *Garcilaso*, 35–36, Madrid, marzo–abril.

Rocamador, Palencia.

- (1956), “Prisa, prisa”, *Rocamador*, 7, Palencia, verano.
 (1956), “Cerros delante” y “Cansancio”, *Rocamador*, 8, Palencia, otoño.
 (1956), “Ventana”, *Rocamador*, 9, Palencia, invierno.
 (1957), “Desierto”, *Rocamador*, 10, Palencia, primavera.
 (1959), “La tormenta”, *Rocamador*, 14, Palencia, invierno.
 (1963), “La una de la mañana”, *Rocamador*, 29, Palencia, primavera.

En Varias Revistas

- (1946), “En la primera angustia”, *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, enero.
 (1949), “Plaza del Ocho” en F. Carrascal Antón, *Estampas vallisoletanas*, Valladolid.
 (1955), “Sonetos”, *Gánigo*, 24, Santa Cruz de Tenerife.
 (1977), “Veo mi sombra”, *Cántico*, 13, Córdoba.
 (1977), “No siempre decir puedo”, *Bahía*, 36, Algeciras, octubre.

- (1980), “Me resuciten pero”, “Pueblo natal”, “Sube la piedra” y “Sierra a lo lejos”, *Kantil*, San Sebastián, mayo.
- (1981), “Permanencia”, “La puerta” y “Fábula de dos muertos”, *Ache*, 4, Valladolid.
- (1982), “Victoria”, *Manxa*, 19, Ciudad Real, julio.
- (1984), “Claridades 1, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 20, 28, 31, 32, 34”, *Llanuras*, 4, Valladolid, diciembre.
- (1976), “Pájaro atropellado”, *Árbol de fuego*, 105, Caracas, diciembre.
- (1979), “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*, 197, México D.F., mayo.
- (1987), “Poema 1ª Claridad”, de *Suma de Claridades*, Versión española e italiana, *Ghibli*, 6, Pisa, octubre–diciembre. Traducción de Antonio Servello.
- (2002), “Presentación y ocho poemas”, *Revista Atlántica*, 25, Cádiz, pp. 62–72.
- (2008), “Dos poemas de *De la lenta eclosión del crisantemo*”, *Campo de Agramante*, 10, Jerez de la Frontera, otoño–invierno.
- (2008), También en *Milenrama*, Palencia.
- (2003), “Elogio del secreto”, versión española y francesa, *Sigila*, 22, Sécrot des origines, Paris.

Ensayo y Crítica de literatura

- (1948), “Aldebarán”, *Santa Cruz*, 10, Valladolid, Mayo.
- (1951), “Cancionero español de Navidad”, *Santa Cruz*, 11, Valladolid, Mayo.
- (1990), «Sobre algunas formas recurrentes en la poesía de Manuel Alonso Alcalde», *Crisol*, 12, *Publication du Centre de Recherches Ibériques et Latino-américaines*, Université Paris X–Nanterre, Novembre, pp. 96–104.
- (1992), Pardo, Madeleine y Arcadio, *Précis de Métrique Espagnole*, Paris, Nathan.
- (1998), Pardo, Arcadio y colaboración con Madeleine Pardo, «Sobre la métrica en la obra poética de Julio Herrera y Reissig», Madrid/París, ALLCA XX, Colección Archivos 32.
- También en Estévez, Ángeles (coord.), (1998), *Poesía completa y prosas*, edición crítica, Ed. Universidad de Costa Rica, ISBN 84–89666–31–8, 9788489666313, 1379, pp. 1083–1165.
- (2000), «Las poéticas de los otros», *Cauces, Revue d'études hispaniques*, Valenciennes, Preses universitaires de Valenciennes, pp. 105–112.
- (2001), «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*, vol. 2, Université de Paris X–Nanterre, pp. 87–108.
- (2003), «“Tierra”: un poema de Manuel Alonso Alcalde», *Argaya*, 27, Valladolid, Diputación de Valladolid, Diciembre, pp. 9–13.
- (2003), «Prólogo» a *Halcón*, edición facsímil, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- (2004), «Verso aislado, verso solo, verso poema», *Rhythmica*, Año II, 2, Sevilla, pp. 201–33.
- (2006), «El caso del endecasílabo agudo», *Rhythmica*, Año III–IV, 3–4, Sevilla, pp. 209–25.

- (2007), «Recuerdos de Manolo (Alonso Alcalde) y de Luis (López Anglada)», *Diario de Valladolid*, 20 de enero.
- (2008), «Los años de Fernando González en Valladolid. La inmersión castellana en su poesía», *Estudios canarios*, Anuario del Instituto de Estudios canarios, LLI, La Laguna, pp. 643–656.
- (2008), «El caso del endecasílabo esdrújulo», *Rhythmica*, Año V–VI, 5–6, Sevilla, pp.175–211.
- (2009), «Aprendiendo a querer. La poesía de Carmelo Guillén Acosta», Málaga, Patrimonio literario andaluz (III), pp. 271–293.
- (2009), «Prólogo» al libro *Los versos inútiles de Álvaro Fierro*, Girona, Editorial Quadrivium, pp. 9–12.
- (2010), «Variantes de la rima. La rima ampliada. La rima compleja. La rima en síntesis. La rima encabalgada», *Rhythmica*, Año VIII, 8, Sevilla, pp. 143–169.
- (2012), «El endecasílabo con acentos en 4a y 5a sílabas», *Rhythmica*, Año X, 10, Sevilla, pp. 143–169.
- (2013), «Préface» en Bernard Sesé, *Ivre de l'horizon*, Paris, Editions Convivium Lusophone.
- (2016), «Esticomitia y esticomitia ampliada», *Rhythmica*, Año XV, 15, Sevilla,

Ensayo sobre arte y cultura

- (1988), «Denominación y anonimato en unos libros de difuntos».
- (1989), *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».
- (1995), «Del Diccionario Histórico de Ceán Bermúdez al Dictionnaire des Peintres espagnols de Frédéric Quilliet».

Obra como traductor

- Chevallier, Marie (1977), *La escritura poética de Miguel Hernández*, Siglo XXI, España ed.
- Chevallier, Marie (1978), *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Siglo XXI, España ed.
- Sesé, Bernard (2006), *Antología poética. Poesía de lo arcano*, Madrid, Adonáis.

Antologías que le incluyen

- González Ruano, César (1946), *Antología de poetas españoles contemporáneos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- López Anglada, Luis (1965), *Panorama poético español: historia y antología (1939–1964)*, Madrid, Editora Nacional, p. 162.
- VV. AA (1972), Antología, *Quince poetas vallisoletanos*, Valladolid, pp. 409–440. Introducción de Tomás Santos Corchero.

Paraíso, Isabel (1990), *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939–1989)*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, pp. 126–133.

Ayuso, César A. (2002), *El ala en la meseta*, Palencia, Ed. Cálamo.

Lecturas públicas de su poesía

(1955), XIII Mañana de la Biblioteca: lectura por el autor de poemas de *El cauce de la noche*, Valladolid, 30 de julio.

(1962), Garabito Gregorio, Godofredo, *Las mil y una mañanas de la Biblioteca* (Discurso del Académico electo... con motivo de su recepción pública en el salón de actos de la Real Corporación el día 25 de junio).

(1983), Presentación del libro *Suma de claridades* por un grupo de recitadores, Valladolid, noviembre.

Bibliografía sobre su obra

Alarcos Llorach, Emilio (1955), «Arcadio Pardo. *El cauce de la noche*», *Pliego Crítico*, suplemento de *Archivum*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 35–36.

Alonso Alcalde, Manuel (1984), «Ante un libro de versos: *Suma de claridades*», *El Norte de Castilla*, 19 de junio.

Alonso Alcalde, Manuel (1957), «Arcadio Pardo o la densidad poética», *El Norte de Castilla*, 24 de noviembre.

Alonso Alcalde, Manuel (1957), «El poeta perdido y hallado en Francia. Un extraordinario libro de Arcadio Pardo», *El Norte de Castilla*, 13 de enero.

Alonso Alcalde, Manuel (1984), «La revista *Halcón* y algunas cosas más», *El Norte de Castilla*, 1 de abril.

Anónimo, (1957), «Arcadio Pardo. *Rebeldía*. Poemas», *Ketama*, 9, suplemento literario de *Tamuda*, Tetuán, Junio.

Aramburucópulos, Fernando (1980), «Arcadio Pardo, un genial mentiroso», *Hierro*, Bilbao, 2 de diciembre.

Aranguren, Jorge (1975), «Poesía /Arcadio Pardo: *Tentaciones de júbilo y jadeo*», *Kurpil*, 6, San Sebastián, noviembre, pp. 35–38.

Ayuso, César A. (2010), «Asombro y maravilla», *El Norte de Castilla*, 18 de septiembre.

Ayuso, César A. (2014), «Lo uno y lo diverso», *El Norte de Castilla*, 12 de abril.

Ayuso, César A. (2016), «La memoria salvadora en *De la naturaleza del olvido*», *El Norte de Castilla*, 21 de mayo.

Casado, Miguel (2013), «Música salvaje», *El Norte de Castilla*, 20 de junio.

Chevallier, Marie (1981), «La poesía de Arcadio Pardo», *Ache*, 4, pp. 27–29.

Chevallier, Marie (1984), «Hommage à Arcadio Pardo», *Crisol*, 2, *Publication du Centre de Recherches Ibériques*, Université Paris X–Nanterre, pp. 1–4.

Chevallier, Marie (1997), «Aspects de la poésie de Arcadio Pardo ou la traversée des temps», *Hommage à Brigitte Journeau*, *Cahiers du CICC*, 5, Paris, Université Cergy–Pontoise, pp. 42–55.

- Chevallier, Marie (1999), «Un regard sur Arcadio Pardo. *Plantos de lo abolido y lo naciente*», *Paroles et Cultures. Hommage à Jean Bédorgey*, Paris, Université Cergy-Pontoise, pp. 169–178.
- Crémer, Victoriano (1980), «*Vienes aquí a morir*, por Arcadio Pardo», *La Hora Leonesa*, 16 de noviembre.
- De Entrambasaguas, Joaquín (1955), «Arcadio Pardo. *El cauce de la noche*. Poemas», *Revista de Literatura*, III, 16, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Fil. Hispánica, pp. 375–76.
- De Entrambasaguas, Joaquín (1955), «Arcadio Pardo. *Rebeldía*. Poemas», *Revista de Literatura*, XI, 4, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Fil. Hispánica.
- De la Fuente Ballesteros, Ricardo (1981), «Un vallisoletano en Francia», *El Norte de Castilla*, 12 de febrero.
- De la Fuente Ballesteros, Ricardo (1983), «La revista y colección *Halcón* de poesía», *Castilla, Estudios de Literatura*, 6–7, pp. 39–50.
- De la Fuente Ballesteros, Ricardo (1984), «*La Suma de claridades* de Arcadio Pardo», *Castilla, Estudios de Literatura*, 8, pp. 111–117.
- De Luis, Leopoldo (1981), «Arcadio Pardo. Pesadumbre y serenidad», *Ya*, 14 de agosto.
- Duro del Hoyo, Andrés (1980), «*En cuanto a desconciertos y zozobras*», *La Verdad*, Albacete, 6 de julio.
- Estébanez, Eusebio (1957), «*Rebeldía*. Arcadio Pardo», *Más Allá*, 103, revista de la J. Josefina, Valladolid, agosto–septiembre, p. 21.
- Fernández Nieto, José M^a (1957), «*Rebeldía*, Arcadio Pardo», *Rocamador*, Revista de poesía, 12, Palencia, II Época, otoño, p. 26.
- Fernández Nieto, José M^a (1962), «*Soberanía carnab*», *Rocamador*, Revista de poesía, 24–25, Palencia, II Época, primavera.
- Fernández, Xurxo (2007), «*El mundo acaba en Tineghir*», *El Correo Gallego*, 5 de diciembre.
- Fraille, Eduardo (2005), «Arcadio Pardo», *El Norte de Castilla*, 19 de diciembre.
- García Guinea, Miguel A. (1947), «*Un tiempo se clausura*», *Más Allá*, 38, revista de la J. Josefina, Valladolid, Época III, febrero, p. 14.
- García Valdés, Olvido (2016), «*Travesía de los confines*», *ABC Cultural*, 22 de octubre.
- Gerenabarrena, Félix (2016), «Poeta beasaindarrak. *De la naturaleza del olvido*», *El Correo*, 8 de agosto.
- Gómez Yebra, Antonio A. (1997), «Poesía contra tiempo», *Sur*, 22 de febrero.
- Gómez Yebra, Antonio A. (1999), «Arcadio Pardo. Remozador del lenguaje», (reseña sobre *Silva de varia realidad*), *Sur*, 30 de octubre.
- González, Fernando (1955), «Arcadio Pardo, rey del desconsuelo», *El Norte de Castilla*, 10 de noviembre.
- Gutiérrez Albeló, Emeterio (1955), «*El cauce de la noche*. Poemas. Arcadio Pardo», *Gánigo*, Poesía y Arte, 24, Tenerife, Círculo de Bellas Artes.
- Manrique de Lara, José G. (1958), «*Rebeldía* de Arcadio Pardo», *Poesía Española*, 66, 2^a Época, Madrid, enero.
- Martín Abril, Francisco Javier (1983), «Atardecer de Otoño entre mis libros», *El Norte de Castilla*, 6 de octubre.

- Martínez, Ricardo (2007), «El poeta nuevo», *Diario Córdoba*, 6 de septiembre.
- Matía Amor, M^a Eugenia (1986), «Arcadio Pardo. Una voz castellana en Francia», en *Literatura contemporánea de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 217–223.
- Matía Amor, M^a Eugenia (1987), «La innovación lingüística en un poeta castellano: Arcadio Pardo», *Castilla, Estudios de Literatura*, 12, pp. 87–94.
- Miranda, Gloria S. (1998), «Arcadio Pardo, el gran poeta de *Efímera efeméride*», *La Prensa*, Las Palmas, 25 de julio.
- Monje, Camino (2005), «Entrevista a Arcadio Pardo», *Diario de Valladolid*, 19 de diciembre.
- Niño, Victoria M. (2004), «Arcadio Pardo, poeta», *El Norte de Castilla*, 8 de agosto.
- Pageard, Robert (1994), «A travers l'oeuvre d'Arcadio Pardo», *Crisol*, 18, *Publication du Centre de Recherches Ibériques et LatinoAméricaines*, Université Paris X–Nanterre, Janvier, pp. 58–72. También en:
- Pageard, Robert (1996), *Pliegos de la Academia Santa Catalina*, 21, El Puerto de Santa María.
- Palacios, Amador (2014), «La poesía española durante el franquismo», *El Alambique*, 10, Guadalajara, noviembre, pp. 29–30.
- Paraíso, Isabel (1990), «Arcadio Pardo» en *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939–1989)*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, pp. 126–133.
- Paraíso, Isabel (1991), «Reflexión desde la belleza», en Arcadio Pardo, *Poesía diversa. Tres libros de poemas*, Valladolid, pp. 7–13.
- Paraíso, Isabel (2007a), «El blancor de las nieves transhumantes. La poesía de Arcadio Pardo» en «Reveladoras elecciones. Estudios de métrica y literatura», *Rhythmica*, II, pp. 73–96. También en Gómez, Thomas et Chaput, Marie Claude (2008) «Mélanges en hommage à Madeleine et Arcadio Pardo», Université Paris X–Nanterre, Publications C.R.I.I.A., pp. 15–29.
- Paraíso, Isabel (2009), «Arcadio Pardo, poeta», *Gaceta cultural*, 51, Valladolid, Ateneo de Valladolid, Tercer trimestre, julio, pp. 18–24.
- Piedra, Antonio (1990), «Arcadio Pardo, una poesía de paz blanquísima», *El Norte de Castilla*, 8 de diciembre.
- Praga, Jorge (2004), «Arcadio Pardo, Poeta», *El Norte de Castilla*, 8 de agosto.
- Praga, Jorge (2005), «Arcadio Pardo», *El Norte de Castilla*, 20 de octubre.
- Saltor, Octavi (1976), «Tentaciones de júbilo y jaeo, de Arcadio Pardo», *Poesía Hispánica*, 2^a Época, Madrid, febrero, pp. 13–14.
- Sanz y Ruiz de la Peña, Nicomedes (1957), «Poetas vallisoletanos. Arcadio Pardo, nota biográfica», *Libertad*, Valladolid, 8 de octubre.
- Torés García, Alberto (1997), «*Efímera efeméride*, Una permanente reflexión poética», *Papel Literario*, Diario Málaga–Costa del Sol, 9 de marzo.
- Valbuena Prat, Ángel (1950), Reseña sobre *Un tiempo se clausura*, *Historia de la Literatura Española*, III, 3^a ed., Barcelona, Gustavo Gili, p. 777.
- Valdés Duarte, Luis Enrique (2014), «El esplendor de lo neutro», *ABC*, Suplemento Arte y Letras, Madrid, 22 de febrero.
- Villa Pastur, Jesús (1958), «*Rebeldía*, de Arcadio Pardo. Una excelente colección de poemas», *La voz de Asturias*, Oviedo, 23 de junio.

Publicado en medios electrónicos

Acevedo, Pablo: «La renovada juventud de lo senecto. Arcadio Pardo».

<http://poetapabloacevedo.blogspot.com.es/2015/02/la-renovada-juventudde-lo-senecto-por.html?view=classic> (fecha de consulta: 15.02.15).

García González, Eusebio: «Arcadio Pardo Rodríguez» en *De lo que nos ama y nos destruye*:

http://intuicionespoeticas.blogspot.com.es/2005/01/arcadio-pardo-rodriguez_110458920761287893.html (fecha de consulta: 14.12.13).

Garrido Palacios, Manuel, «Arcadio Pardo: *Lo fando, lo nefando, lo senecto*» en

<http://www.manuelgarridopalacios.blogspot.com.es/> (fecha de consulta: 21.08.14).

LCK15 Editorial, (10.08.2012), «Entrevista: Desmontando a Arcadio Pardo I».

<https://eldesayunodelospatos.wordpress.com/2015/05/11/desmontando-a-arcadio-pardo-i/> (fecha de consulta: 01.12.15).

LCK15 Editorial (08.08.2013), «Entrevista: Desmontando a Arcadio Pardo II».

<https://eldesayunodelospatos.wordpress.com/2015/05/11/desmontando-a-arcadio-pardo-ii/> (fecha de consulta 01.12.15).

Torés García, Alberto (2014), «*Lo fando, lo nefando, lo senecto*», *Sur*, 3, Málaga.

<http://www.sur-revista-de-literatura.com/Index3.html> (fecha de consulta 02.12.14).

Torés García, Alberto (2017), «*De la naturaleza del olvido* de Arcadio Pardo», *Sur*, 11, Málaga.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alameda, Sol (1988), «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», *El País Semanal*, 10 de enero.
- Alarcos Llorach, Emilio (1966), *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya.
- Alarcos Llorach, Emilio (1997), *Blas de Otero*, Oviedo, Nobel.
- Alonso, Amado (1969), *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos (1970), *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
- Alonso, Dámaso (1978), «Poesía arraigada y poesía desarraigada», *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 3ª ed..
- Alonso Marcos, Antonio (1986), *Glosario de la terminología gramatical*, Madrid, Magisterio Español.
- Alvar, Manuel y Pottier, Bernard (1983), *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos.
- Alvar, Manuel (1996), *Manual de dialectología hispánica: El Español de América*, Barcelona, Ariel.
- Aranguren, José Luis (1969), *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus.
- Aubrun, Michel (1986), *La paroisse en France des origines au XVIe siècle*, Paris, Picard.
- Ayuso, José Paulino (1987), *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor.
- Bachelard, Gaston (1948), *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México, F.C.E..
- Bachelard, Gaston (1958), *El aire y los sueños*, México, F.C.E..
- Bachelard, Gaston (1989), *La llama de una vela*, Barcelona, Laia–Monteávila.
- Bachelard, Gaston (2000), *La poética del espacio*, Argentina, F.C.E..
- Bélic, Oldrich (1975), *En busca del verso español*, Acta Universitatis Carolinae LV, Praga, Univerzita Karlova.
- Bello, Andrés (1984), *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Edaf.
- Benito de Lucas, Joaquín (1981), *Literatura de postguerra: la poesía*, Madrid, Cincel.
- Borges, Jorge Luis (1989), *Obras completas II*, Barcelona, Emecé.
- Bosque, Ignacio y Demonte, Violeta (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española*, RAE, Madrid, Espasa–Calpe.
- Bousoño, Carlos (1952), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- Bousoño, Carlos (1985), *Poesía postcontemporánea*, Madrid, Júcar.

- Cano, José Luis (1968), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos.
- Cano, José Luis (1974), «Las generaciones de posguerra», *Poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- Cano, José Luis, ed. (1983), *Lírica Española de hoy*, Madrid, Cátedra.
- Carnero, Guillermo (1983a), *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966–1979)*, Madrid, Hiperión, 2ª ed.. Introducción de Carlos Bousoño.
- Carnero, Guillermo (1983b) «La poética de la poesía social en la posguerra», *Leviatán*, 13, 2ª.
- Castellet, José Mª (1970), *Nueve novísimos españoles*, Barcelona, Barral.
- Cavafis, Constantin (1976), *Poesías completas*, Madrid, Hiperión.
- Cervantes, Miguel de (2005), *Don Quijote de la Mancha*, I–18, Madrid, Espasa–Calpe.
- Cherel, Albert (1940), *La prose poétique*, Paris, L'Artisan du Livre.
- Chevallier, Jean et Gheerbrandt, Alain (1982), *Dictionnaire des Symboles: Mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Ed. Robert Laffont.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- Colinas, Antonio (1999), «Obra poética 1 y 2. J. A. Valente», *El Cultural*, Madrid, 2 de mayo.
- Corominas, Joan y Pascual J. Antonio (1989), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 tomos, Madrid, Gredos.
- Cunqueiro, Álvaro (1980), *Tesouros novos e vellos*, Vigo, Galaxia. Prólogo J. Rof Carballo.
- Debicki, Andrew P. (1994), *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*, University Press of Kentucky.
- De Balbín, Rafael (1968), *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos.
- De Luis, Leopoldo (1969), *Poesía social. Antología (1939–1968)*, Barcelona, Alfaguara.
- De Villena, Luis Antonio (1986), *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- Devoto, Daniel (1980/82), «Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5, pp. 62–100; 7, 5–60.
- Díaz Plaja, Guillermo (1966), *Memoria de una generación destruida*, Barcelona, Aymá.
- Domínguez Caparrós, José (1985), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo.
- Durand, Gilbert (1981), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- Eco, Umberto (1985), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- Eire, Ana (2005), *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*, Sevilla, Renacimiento.
- Eliade, Mircea (1983), «Símbolos indios del tiempo y de la eternidad», *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- Eliot Thomas Stearns (1943), *Four Quartets*, San Diego, Harcourt. Traducción de J. Emilio Pacheco (1999), *Cuatro cuartetos*, México, F.C.E..
- Fröhlicher, Peter et al. (2001), *Cien años de poesía*, Col. Perspectivas hispánicas, Berna, Ed. P. Lang.
- Gadamer, Hans–Georg (1976), *Philosophical Hermeneutics*, trans., and ed. (1964) David E. Linge, Berkeley, University of California Press.
- García de la Concha, Víctor (1973), *La poesía española de la postguerra. Teorías e historias de sus movimientos*, Madrid, Prensa Española.

- García de la Concha, Víctor (1987), *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra.
- García Hortelano, Juan, ed. (2000), *La promoción poética de los 50*, Madrid, Espasa-Calpe.
- García Tejera, M^a Carmen (1988), *La teoría literaria de Pedro Salinas*, Cádiz, Seminario Teoría Literaria.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2007), «50 años de “Lingüística y Poética”», *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2000), *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- Gili Gaya, Samuel (1969), *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Bibliograf S. A.
- Gili Gaya, Samuel (1993), *Estudios sobre el ritmo*, ed. de I. Paraíso, Madrid, Istmo.
- Gombrich, Ernst H. (2002), «Cuatro teorías sobre la expresión artística», *EGA*, 7.
- Gómez Toré, José Luis (2002), *La mirada elegíaca: el espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*, Valencia, Pre-textos.
- Goytisolo, Juan (1995), *El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara.
- Greimas, Algirdas J. (1972), «Pour une théorie du discours poétique», *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse.
- Gubern, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
- Guillén Acosta, Carmelo (2003), *Poesía española 1935–2000*, Barcelona, Casals.
- Heidegger, Martin (1983), *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel.
- Heisenberg, Werner (1974), *Más allá de la física*, Madrid, B.A.C.
- Hernández, Antonio (1978), *Una promoción desheredada. La poética del 50*, Madrid, Zero.
- Hernández, Miguel (1980), *Poesías*, Madrid, Taurus, Temas de España. Prólogo de A Césaire.
- Hernández, César (1996), *Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos.
- Hernández, César (1979), *Sintaxis española*, Valladolid.
- Hierro, José (1957), *Cuanto sé de mí*, Madrid, Ágora.
- Hölderlin, Friedrich (1991), “Andenken”, *Poemas*, Barcelona, Icaria. Trad. de J. M^a Valverde.
- “Socrates y Alcibiades” (1992), *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29. Trad. de F. Gorbea.
- Homero (1981), *Odisea*, Barcelona, Círculo de lectores.
- Homero (1994), *Iliada*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Jandová, Jarmila (1979), «Reseña a Oldřich Bělic», *Thesaurus*, Tomo XXXIV, núms. 1, 2 y 3. Madrid, Centro virtual Cervantes.
- Jiménez, Juan Ramón (1962), *Estética y ética estética*, Ed. F. Garfias, Madrid, Aguilar.
- Jung, Carl Gustav (1990), *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2^a ed..
- Jung, Carl Gustav (1980) et al., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis Caralt.
- Kant, Immanuel (1981), *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Kayser, Wolfgang (1981), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Biblioteca Hispánica Románica, Madrid, Gredos.
- Kempson, Ruth M. (1982), *Teoría semántica*, Barcelona, Teide.
- Kris, Ernst (1964), *Psicoanálisis del Arte y del Artista*, Buenos Aires, Paidós, 2^a ed..
- Kristeva, Julia (1981), *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.

- Lapesa, Rafael (1981), *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando (1977), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.
- Levin, Samuel R. (1974), *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra.
- Lida de Malkiel, M^a Rosa (1975), «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- Lledó, Emilio (2002), «La voz detrás de las palabras», *Babelia, El País*, 3 de agosto.
- Lledó, Emilio (2007), «El lenguaje de la identidad», Conferencia IX Congreso “Periodismo y Literatura” en la Fundación Caballero Bonald, Jerez de la Frontera, 11 de octubre.
- Lloyd, Paul M. (1987), *De latín al español*, Madrid, Gredos.
- López Estrada, Francisco (1974), *Métrica Española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- Lotman, Iuri M. y Uspenski, B. (2000), «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *La semiosfera III*, Madrid, Cátedra.
- Mallarmé, Stéphane (1987), *Prosas*, Madrid, Alfaguara. Introducción de Javier Del Prado Mantero, Manuel (1986), *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa Universidad.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (2013), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- Marichal, Juan (1979), *Tres voces de Pedro Salinas*, Madrid, Taller de ediciones J.B.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Mauron, Charles (1963), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti.
- Mayoral, José Antonio (1983), «Creatividad léxica y lengua poética», *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra.
- Menéndez Pidal, Ramón (1976), *Cantar de Mío Cid. Texto, gramática y vocabulario*, 3 tomos, Madrid, Espasa-Calpe.
- Mortara Garavelli, Bice (1988), *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- Mukařovsky, Jan (1938), *La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue*, Actes du IVème Congrès de Linguistes 1936, Copenhague.
- Mukařovsky, Jan (1977), «Lenguaje estándar y lenguaje poético», *Escritos de Estética y semiótica del Arte*, Barcelona, Gili-Gaya.
- Navarro Tomás, Tomás (1966), «Apuntes sobre versificación moderna», *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia.
- Navarro Tomás, Tomás (1974), *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid-Barcelona, Guadarrama, 5^a ed..
- Núñez Ramos, Rafael (1992), *La poesía*, Madrid, Síntesis.
- Pacheco, José Emilio (2000), «Carta a George B. Moore en defensa del anonimato», *Los trabajos del mar, Tarde o temprano*, México, F.C.E..
- Palomo, M^a del Pilar (1988), *La poesía en el siglo XX*, Madrid, Taurus.
- Paraíso, Isabel (1976), *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.
- Paraíso, Isabel (1981), «El verso libre de la revista Escorial (1940–1944)», *Ache*, 4.
- Paraíso, Isabel (1985), *El análisis léxico–estilístico I*, UNED, pp. 196–215.
- Paraíso, Isabel (1985), *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.
- Paraíso, Isabel (1988), *El comentario de textos poéticos*, Madrid, Júcar.

- Paraíso, Isabel (1994), *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra.
- Paraíso, Isabel (1995), *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis.
- Paraíso, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco.
- Paraíso, Isabel (2007b), «Eduardo Benot: una métrica enteramente nueva», *Rhythmica*, VII.
- Paraíso, Isabel ed. y tr. (2014), *Giovan Giorgio Trissino: La Poética*, Madrid, Arco/Libros.
- Paulino Ayuso, José Cipriano (1987), *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor.
- Paz, Octavio (1956), *El arco y la lira*, México, F.C.E.; (1967) Delhi, 2ª ed..
- Paz, Octavio (1964), «La palabra edificante», *Revista de la Universidad de México*, XVIII, 11.
- Penas Ibáñez M^a Ángeles (1993), «Los intensivos léxicos y morfológicos: su importancia lingüística y estilística», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 19–20, Univ. de La Rioja.
- Pérez, Alberto C. (1971), *Realidad y suprarrealidad en los cuentos de Borges*, Miami, Ed. Universal.
- Pérez Rioja, J. Antonio (1968), *Gramática de la lengua española*, Madrid, Tecnos.
- Platón (2008), *La República*, ed. R. M^a Mariño, S. Mas y F. García, Madrid, Akal.
- Prieto de Paula, Ángel L. (1995), *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, Salamanca, Colegio de España.
- Pujante, David (2004), *Belleza mojada: la escritura poética de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento.
- Pujante, David (2003), *Manual de retórica*, Madrid, Castalia.
- Pujante, David ed. (2011), *Encuentro de generaciones. Mirando hacia el 50*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- Pujante, David (1993), «Cuando la poesía de Juan Ramón Jiménez se hizo construcción ritual de un “centro”», *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, 8, Madrid, pp. 49–71.
- Pujante, David (2014), «Hölderlin, genio herido por el rayo de la locura», *Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 27. Disponible en:
<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/1153>
- Pujante, David (1985), «Algunas apreciaciones a “Huir del invierno” de Luis Antonio de Villena», *E.L.U.A.* 3, pp. 325–331.
- Pujante, David (2014), «Sobre *Columnae* de Jaime Siles». Disponible en:
http://www.academia.edu/9430126/SOBRE_COLUMNAE_DE_JAIME_SILES_UNA_APPROXIMACION_DESDE_LA_POETICA_DEL_IMAGINARIO
- Quilis, Antonio (1975), *Métrica española*, Madrid, Alcalá.
- Quiroga, Elena (1984), «Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro», *Discurso de entrada a la Real Academia Española*.
- Real Academia Española (1977), *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Real Academia Española (2010), *Nueva gramática de la lengua española, Manual*, Madrid, Espasa Libros.
- Real Academia Española (2013), *Diccionario de autoridades (1726–1739)*, Madrid, Gredos.
- Ribes, Francisco (1952), *Antología consultada de la joven poesía española*, Santander, Ed. Hermanos Bedia.

- Riffaterre, Michael (1976), «La función estilística», *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix-Barral. Trad. de P. Gimferrer y J. Cabanes.
- Riffaterre, Michael (1981), «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41, Columbia University.
- Rilke, Rainer Maria (1994), *Elegías de Duino*, Barcelona, Lumen. Trad. de J. M^a Valverde.
- Rilke, Rainer Maria (2016), *Antología poética*, Barcelona, Austral. Trad. De Jaime Ferreira.
- Romero, Rosa (2004), *Lo escrito y lo leído*, Madrid, Anthropos.
- Rubio, Fanny (1976), *Las revistas poéticas españolas (1939-75)*, Madrid, Turner.
- Rubio, Fanny y Falcó, José Luis (1981), *Poesía española contemporánea. Historia y Antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra.
- Sabatier, Robert (1982), *La poésie du vingtième siècle*, Paris, Albin Michel.
- Saldaña, Alfredo (1997), *Modernidad y posmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme.
- Salinas, Pedro (1974), «Aprecio y defensa del lenguaje», Puerto Rico, Univ. de Puerto Rico.
- Salinas, Pedro (1983), *Ensayos completos I, II, III*, Madrid, Taurus.
- Sánchez Torre, Leopoldo (1993), *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Santonja, Gonzalo (2005), «Arcadio Pardo», *Diario de Burgos*, 4 de diciembre.
- Saugnieux, Joël (1972), *Les Danses Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, Les Belles Lettres.
- Schlegel, Friedrich (1987), *Ideas, Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos.
- Seco, Manuel (1998), *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Serrano, Sebastià (1983), «Código genético / código poético. Algunas reflexiones sobre el lenguaje poético», *Serta Philologica in honorem Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra.
- Shakespeare, William (1599), *Hamlet*, ed. 1973, Madrid, Espasa-Calpe.
- Siebenmann, Gustav (1973), *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos.
- Siles, Jaime (1972), «Suprarrealidad y lenguaje poético», *Diversificaciones*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- Siles, Jaime (1998), «Lectura de la crítica», *El País*, 17 de junio.
- Siles, Jaime (2006), *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada.
- Siles, Jaime (2007), «El yo es un producto del lenguaje», *Poética y Poesía: Jaime Siles*, Madrid, Fundación Juan March.
- Siles, Jaime (2011), *Cenotafio, Antología poética (1969-2009)*, Madrid, Cátedra.
- Spitzer, Leo (1945), *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Coni.
- Steiner, George (2001), *Discurso XXI Premios Príncipe de Asturias*, 26.10.2001.
- Tolkien, John R. R. (2006), *La comunidad del anillo*, Barcelona, Minotauro.
- Torre, Esteban (2002), *El ritmo del verso*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Tsvaetaieva, Marina (1990), *El poeta y el tiempo*, Barcelona, Anagrama.

- Valente, J. Ángel (1979), *Material memoria*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- Valente, J. Ángel (1980), *Punto cero (Poesía 1953–1979)*, Barcelona, Seix–Barral.
- Valente, J. Ángel (1994), «Conocimiento y comunicación», *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets.
- Valente, J. Ángel (1999), «Entrevista», *El Cultural, ABC*, 11 de diciembre.
- Virgilio (2003), *Eneida, Obras completas*, Madrid, Cátedra. Traducción de A. Espinosa Polit.
- Vivanco, L. Felipe (1957), *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- Whitman, Walt (1855), *Leaves of Grass*. Traducción de J. L. Borges (1969).
- Wordsworth, William (1798), *Tintern Abbey*, Barcelona, Lumen. Traducción de Gonzalo Torné (2012)
- Zamora Vicente, Alonso (1979), *Dialectología española*, Madrid, Gredos.
- Zumthor, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil.

ÍNDICE

PRELIMINAR, por JAIME SILES	13
1. ARCADIO PARDO: UNA VOZ AÚN DESCONOCIDA	17
	21
2. PANORÁMICA HUMANA Y LITERARIA DE ARCADIO PARDO (1928–)	21
Biografía	21
Un castellano nacido en tierras de Guipúzcoa	21
Formación académica y primera literatura	22
Vida familiar y profesional en Francia	24
Madurez profesional e indagación poética	26
Jubilación y últimas publicaciones	27
Entorno de literatura	32
Amistades	32
Lecturas: influencias <i>que no son</i>	33
3. UN SINGULAR EN EL PANORAMA POÉTICO ESPAÑOL	37
Marco literario de los años 40	37
Desde la tradición a las nuevas vías de expresión	38
La generación de 1936	38
Evolución de los años 40: las revistas literarias	39
Juventud literaria: la revista <i>Halcón</i> (1946–50)	41
Su imposible ubicación en la <i>generación del 50</i>	44
Camino independiente desde la periferia (1961–2016). Una voz <i>sui generis</i>	47
4. ELABORACIÓN DE SU MUNDO POÉTICO	51
<i>Escritura</i> : concepto, singularidad	52
El tema vital y la intuición radical	56
<i>El Tiempo único</i>	57
Tema raíz: el Tiempo	58
Poesía en tiempo pasado: la reincorporación	62

Poesía en tiempo futuro: la incorporación	69
Poesía en tiempo presente: temas y reflexión metapoética	71
Las señas de identidad: ardimiento, lo narrante, visiones	90
<i>Ardimiento</i> : intensidad en la expresión	90
<i>Lo narrante</i> : desde el testimonio a la multirreferencia	93
<i>Claridades</i> : las visiones	96
La construcción de un lenguaje para el <i>Tiempo</i>	98
La Tradición y la Creación de un lenguaje	99
Perspectiva dinámica: desde el centro hacia la totalidad	106
5. ETAPAS DE LA OBRA POÉTICA DE	109
ARCADIO PARDO (1946–2016)	109
Etapa de Juventud: 1946–1975	110
<i>Soberanía carnal</i> (1961)	111
Etapa de transición: 1977–1980	122
Etapa de madurez: 1982–1990	122
<i>Suma de claridades</i> (1982)	123
Etapa de comprensión histórico–metafísica: 1990–2016	129
Periodo 1990–2000. <i>Plantos de lo abolido y lo naciente</i> (1990)	130
Periodo 2000–2016. <i>De la lenta eclosión del crisantemo</i> (2010)	138
6. LA FORMA Y LAS IMÁGENES	149
Forma exterior: Estructuras retóricas formales	150
Procedimientos estructurales básicos de la poesía	151
Procedimientos estructurales retóricos	160
Forma interior	186
Las figuras de pensamiento	186
Los tropos	189
El imaginario poético de Arcadio Pardo	191
CONCLUSIONES	205
ANEXO I: Metros y Estrofas	212
ANEXO II: El artículo <i>LO</i> Neutro	215
ANEXO III: Extractos del epistolario y reseñas sobre Arcadio Pardo	217
BIBLIOGRAFÍA	239

«Puede que ni ni suene y yo lo oiga, su / son plus ultra que no es».
(De la naturaleza del olvido)

Acercarse a la poesía de Arcadio Pardo es abrir una ventana y descubrir en el horizonte la maravilla del mundo a través de una escritura poderosa en su dicción, profunda en sugerencias, luminosa en sus imágenes. Su capacidad para captar tal sensorialidad es fruto de una innata personalidad artística en la que se fusiona su carácter de genuino historiador y lúcido profesor. Ambos rasgos –creación y contenidos culturales– impregnan su obra de un aroma esencial: el instinto rítmico y el sostén testimonial de unos argumentos que –por acción de la palabra– se transforman en conocimiento, sorpresa y sabiduría poética.

Arcadio Pardo, nos dice uno de sus editores, *es mi hermano mayor, el hermano mayor de todos nosotros*, aquel que desde su asombrosa ensoñación nos construye un tiempo ilimitado, el *Tiempo único*, en el que podemos recuperar la vivencia de cuanto ha sido, es y será, mitigar por instantes el peso de lo efímero y cavilar sobre la feliz contigüidad de la realidad y más allá.

Aquí está. En esta primera interpretación crítica de su obra. A la espera de que quien se acerque... encuentre otros *ecos*, otro *son*. Como ha de ser con la obra de los clásicos.

¿Dónde estaba Arcadio Pardo? Independiente y sereno, confiando alcanzar un lugar en la biblioteca y en la memoria del lector.



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid