

## La poesía última de Arcadio Pardo: lenguaje, culturalismo, metapoésia y percepción y verbalización del tiempo

## The last poetry of Arcadio Pardo: language, culturalism, metapoetry and the perception and verbalization of time

---

JAIME SILES RUIZ

Departamento de Filología Clásica. Facultad de Filología, Traducción y Comunicación. Universidad de Valencia. Avda. Blasco Ibañez, 32, 46010 Valencia (España)

Dirección de correo electrónico: [Jaime.Siles@uv.es](mailto:Jaime.Siles@uv.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5056-9866>.

Recibido/Received: 16-1-2023. Aceptado/Accepted: 26-4-2023.

Cómo citar/How to cite: Siles Ruiz, Jaime (2023). "La poesía última de Arcadio Pardo: lenguaje, culturalismo, metapoésia y percepción y verbalización del tiempo". *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 804-832. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.804-832>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Resumen:** El presente estudio propone, a partir de una gramática descriptiva de las singularidades lingüísticas de la poesía última de Arcadio Pardo, entender cómo se integran en su sistema de dicción el culturalismo, la metapoésia y su idea del lenguaje y del tiempo. Para ello se analiza la última producción poética del autor casi libro a libro, retrotrayendo algunos de sus rasgos distintivos a su libro *Soberanía carnal* de 1961, en los que algunos de ellos ya pueden detectarse. Se comprueba así la coherencia mental y formal de este autor, perteneciente a lo que se ha dado en llamar "el otro 50".

**Palabras clave:** Arcadio Pardo; metapoésia; culturalismo; generación del 50.

**Abstract:** The present study proposes, from a descriptive grammar of the linguistic singularities of Arcadio Pardo's latest poetry, to understand how culturalism, metapoetry and his idea of language and time are integrated into his diction system. For this, the last poetic production of the author is analyzed almost book by book, starting from the distinctive features of his book *Soberanía carnal*, from 1961, in which some of them can already be detected. Thus, the mental and formal coherence of this author, belonging to what has been called "the other 50", is verified.

**Keywords:** Arcadio Pardo; metapoetry; culturalism; generation of 50.

## INTRODUCCIÓN

Las cuestiones que me propongo tratar —su lenguaje, su culturalismo, su metapoesía y su percepción y verbalización del tiempo— son solidarias y correlativas entre sí, pero demasiado amplias como para poderlas recorrer aquí en detalle y con la profundidad que, tanto juntas como por separado, todas y cada una de ellas requieren. Sin embargo, por estar tan íntimamente unidas en su idea del mundo y de su propia creación, exigen ser consideradas como un todo en la medida en que constituyen lo más significativo de sus ejes. Por eso, aunque desearía ceñirme a la última etapa de la obra de Arcadio Pardo —la que María Eugenia Matía Amor (2018: 129-138) denomina “Etapa de comprensión histórico-metafísica”, que abarca desde 1990 hasta la fecha de su último libro publicado (2022)—no he podido desatenderme de toda su producción poética anterior, a la que tanto en su cosmovisión como en su formulación verbal remite. Empezaré, pues, por el lenguaje, y lo haré a partir de una gramática descriptiva de urgencia que, para estudiar su lenguaje poético, he confeccionado y que refleja los rasgos más característicos de su sistema de dicción y, a la vez, la continuidad y variación que a lo largo de sus libros experimenta. He tomado como fecha de inicio de los poemas objeto de mi estudio el libro que, según sus estudiosos, marca el inicio de su madurez y he seguido, a partir de él y de la mayoría (no de todos<sup>1</sup>) de los siguientes, fijando una especie de índice de frecuencias en el que se recoge lo más significativo de los recursos que utiliza y en el que puede verse, del modo más objetivo posible, su singularidad, consistente -creo- en el alto número de innovaciones lingüísticas que cada uno de sus distintos libros presenta.

## INVENTARIO DE SUS INNOVACIONES LINGÜÍSTICAS

En *Soberanía carnal* (1961) se observan las siguientes:  
— en léxico: neologismos como *mañanía*;  
— en sintaxis: algunos hipérbata como:  
1- desplazamiento del adjetivo posesivo: *pecho derribador mío fecundo*,  
*muslos generadores míos grandes*;

---

<sup>1</sup> Después de escrito este texto se ha publicado y presentado en Valladolid el último libro de Arcadio Pardo, al que no he podido tener acceso y cuyo estudio dejo para más adelante.

2- el uso del sustantivo como adjetivo como si fueran *Komposita* como en el alemán, pero sin llegar a fundir en uno los distintos sintagmas sino sólo a yuxtaponerlos: *Padre frente terrón de los barbechos, Padre palabra seca y mano ajada, Padre mirar lejano lejanía, Padre áspera caricia esclavo añoso, cerro albor de la tierra, la primavera páramo presura, sexo caliza vigilado, hojas pechos pujantes, hojas deseo muslos, casi espesura carne, libro pasión, románico fervor talla menuda, hembra vigor de muslos avideces, boca valle grande, boca fiebre, varón bisonte cuaternario entero, viento montaña ronco, grajo mano carnosa, oleaje melena apetecido, vorágine oleada del deseo, vertiginoso cauce poderío, ventanas rejas, verbo de entonces luto, manada toro de los pastos, resina pino fecundante, hijo de la mano lejanía, mano pezuña, verbo rabia.*

En su siguiente libro, *Relación del desorden y del orden* (1983-1986), estas innovaciones aumentan notablemente:

— en léxico: con neologismos como *preencarnación, preluego, prepalabra, preamante, pre-estar, emanencia, cotidianía, bipolar, interminado;*

— en morfología con:

1- el uso de lo + adjetivo: *lo duro, lo verde, lo sabroso, lo estridente, lo frío, lo remoto, lo constante, lo demás* (varias veces), *lo continuo, lo junto, lo uno, lo otro* (varias veces), *lo vertical, lo exacto, lo solar* (varias veces), *lo neutro, lo posible, lo postrero, lo macizo, lo rodeante, lo narrante, lo neutro;*

2- el uso de lo +adverbio de lugar: *lo aquí;*

3- el uso de lo +adverbio de tiempo: *lo ahora;*

4- el uso de lo +adverbio de modo: *lo así;*

5- el uso de lo + pronombre personal: *lo nos* (varias veces), *lo tú, lo nosotros;*

6- el uso de lo + sustantivo: *lo sí, lo texto, lo contexto, lo consustanciación, lo mal, lo accidente, lo fin, lo anticipado, lo sol, lo pared, lo fondo, lo no más* (por analogía con el no va más), *lo agua, lo fuego, lo aire, lo estío;*

7- el uso de lo + lo: *Lo lo;*

8- el uso de lo sin determinación alguna: *lo sólo o pospuesto: otro lo;*

9- el uso de lo + demostrativo y sustantivo concertados: *lo este momento.*

— en sintaxis:

10- formas sincopadas de relativo e interrogativo-exclamativo: *cada que* (como síncopa de *cada vez que*), *cada qué;*

11- construcciones con preposición más adverbio sustantivado: *dentro de debajo;*

12- hiperbata en el orden de palabras como: *joven más cada escarcha*;

13- el uso como reflexivos de verbos que no lo son como *nacerse*.

— en figuras de estilo: la abundancia de gradaciones múltiples, tan frecuentes en todos sus libros.

En *Poemas del centro y de la superficie* (1986-1988) estas innovaciones se mantienen e incluso aumentan:

1- neologismos como *ultraorigen, fenecimiento, pretiempo*;

2- construcciones preposicionales intensificadas como *por sobre*;

3- el uso de lo + adjetivo posesivo + sustantivo: *los mis muertos, lo sù, los suyos plantas*;

4- el uso de lo + adjetivo: *lo raso, lo desnudo, lo inmenso, lo hondo, lo otro* (varias veces), *lo neutro, lo oscuro, lo afluyente, lo todo, lo solo, lo emanante*; o gerundio: *lo siendo*; o participio: *lo emanado*;

5- el uso de lo + adverbios de lugar: *lo fuera* (varias veces), *lo de aquí, lo de al lado*;

6- el uso de lo + pronombre personal de primera persona del plural: *lo nos* (varias veces), *lo de nos, lo tú, lo sí*;

7- el uso de lo + sustantivo: *lo manantial, lo germen, lo andar, lo agua, lo paisaje, lo lluvia, lo mañana, lo mar, lo río, lo tiempo, lo espacio, lo amor*;

8- el uso de lo + adverbio de negación: *lo no*; o de tiempo: *lo antes* (varias veces), *lo siempre*;

9- el uso de *Lo* en frase nominal aislado y en mayúscula;

10- el uso del pronombre personal *mí* como sinónimo del adjetivo posesivo mía: *alguna vez la infancia me fue mí*;

11- el uso de la tmesis con reduplicación silábica: *cuan-cuando, el-el calor*;

12- el uso de la tmesis en *con-/temporánea, re-/cuperas, de vic/de victoria, vol-/cadas, vi-/niendo, indi-/visible*;

13- reduplicación de la primera sílaba de dos palabras seguidas y sin relación entre sí como *don y donde*;

14- repetición del mismo término en el final del verso anterior y en el primero del siguiente: *por/por* sin que sea una tmesis;

15- el uso de *tan* + sustantivo: *tan centro y tan superficie*;

16- en la sintaxis alteración del orden de las palabras: *tres centros, núcleos tres de la existencia* o posposición del régimen a lo regido como en *de los montes allende*;

18- abundancia de gradaciones en anáfora (Pardo 1991: 164): *en espuma de costas diluidas,/en abstracción de raya y de corteza/de olivo,/en sombra de pineda,/en color de caliza,/en balbuceo oscuro de mozárabe,/en*

*raya, en fondo de memoria, en humo,/en contorno de duna,/en huella en el desierto;*

19- el uso de formas sincopadas de relativo como *cada que* (varias veces).

En *Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990) la mayoría de estas innovaciones se mantiene, quedando muchas de ellas fijas ya como parte del sistema de dicción:

1- neologismos como: *fenecimiento, alláes* (plural del adverbio *allá*), *sinusoide, inespacial*;

2- arcaísmos como *nos* (varias veces);

3- el uso como reflexivos de verbos que no lo son como en *me regrese*;

4- el uso como transitivos de verbos que no lo son como: *lo permanezca*;

6- el uso de una forma de tmesis, que en realidad no lo es y que se basa en la repetición–reduplicación de una misma construcción en final de verso e inicio del siguiente: *y sin/y sin, y ya lejos./Y lejos ya* (con alteración del orden de palabras), *de amor, tanto amor, de amor ya tanto*;

7- triplicación de una misma construcción sintáctica de *de* + sustantivo con encabalgamiento de la última en el inicio del verso siguiente: *de ceniza, de ceniza/de ceniza*;

8- el uso de la tmesis: *movi-/miento*;

9- el uso de *porque* con valor final: *porque perdure*;

10- el uso de *lo* + adjetivo o participio: *lo Otro* (varias veces y escrito con mayúscula), *lo abolido, lo naciente, lo no engendrado, lo quieto, lo elemental, lo germinal, lo emanante, lo verde, lo desierto*;

11- el uso de *lo* + sustantivo: *lo sol*;

12- el uso de *lo* + adverbio de tiempo modificado por adverbio de negación: *lo no todavía*;

13- el uso de *lo* + adverbio deíctico de lugar: *lo aquí, lo ahí, lo allá*;

14- el uso de *su* + adjetivo posesivo sustantivado: *su sú*;

15- abundancia de anáforas: *por, porque* (Pardo 1990: 20-21) y

16- el uso del demostrativo hiperbatonizado (*éste que soy yo*): (Pardo 1990: 92) que desarrollará también después en *Travesía de los confines* (2001).

En *35 poemas seguidos* (1995) el sistema de dicción no se altera, sino que queda por completo asumido, aunque con alguna ampliación, como demuestran:

1- el uso de *lo* + adjetivo o pronombre posesivo: *las su tuyas, los su tuyos, los sus dedos, los sus pobres*;

2- el uso de *la* adjetivo posesivo y sustantivo: *la su eternidad*;

3- el uso del posesivo sustantivado: *sú, su sú*;

4- neologismos como *fosilidad*;

5- el uso como reflexivos de verbos que no lo son como *aflorarse, emanarse, rugirse, aullarse, entrehuirse*;

6- el uso como transitivos de verbos que no lo son como *caminar*, o la construcción *me rumorea* en vez de *se rumorea*, o el de formas como *nunca no*;

10- arcaísmos como *haylas, esotras, enantes, aquese, aqueste, otrosí*;

11- en sintaxis: el uso del acusativo interno etimológico (*buscando búsqueda*), y de *tan+sustantivo* en vez de adjetivo (*tan castaños*); e hipérbata como *Pocas conozco consustanciaciones, las/en África ciudades de Roma, Y/las otras en África/poblaciones de Roma*;

12- tmesis silábica: *so-/sobre, con-/contra, la-/sincon-consustanciación* (ésta dentro del mismo verso); y

13- la intensificación fónica mediante la reduplicación de una sílaba inicial: *cuán cuántas*.

*Travesía de los confines* (2001) es el libro de Arcadio Pardo en el que las innovaciones lingüísticas aumentan tanto que se disparan, como demuestra:

1- la duplicación de una misma construcción sintáctica de *de + sustantivo* con encabalgamiento: *de una voz o de humo, o de una voz que sale/de la ventana, o de humo que se pierde en los árboles*;

2- duplicación del adverbio de tiempo: *Aún todavía, más antes*;

3- el uso de una forma de tmesis, que en realidad no lo es y que se basa en la repetición-reduplicación de una misma construcción en final de verso e inicio del siguiente: *No,/no sea que me vaya sin que pueda volver, Ni/ni si..., helo/helo*;

4- repeticiones de un mismo término, uno en contigüidad del otro: *como/como, nos, nos veo*, a veces con aliteración continuada como en *quiero que sepan que/que ya se han ido y que la lumbre suele ceder y la quietud acosa, ni ni no*;

5- el uso de la hipálage: *El jilguero crepita en una jaula poca*, donde *poca* puede modificar tanto al verbo *crepita* como a *jaula*, en cuyo caso sería aquí sinónimo traslaticio de *pequeña* o de *breve*; un uso similar, aunque sin constituir una hipálage es *el poco/zaguán*;

6- el uso de una forma sincopada *dijon* para *dijeron*;

5- el uso de una forma sincopada *diz* para *dicen*;

7- el uso de *lo + adjetivo* o participio: *lo sumo, lo poco, lo otro, lo Otro* (con mayúscula), *lo invisible, lo antaño, lo postrero* (varias veces), *lo bajo, lo posible, lo fin, lo cuanto, lo postrer, lo sumo, lo acto, lo doblado, lo encorvado, lo oscuro, los muchos, los otros*;

- 8- el uso de *lo* + adverbio: *lo antes*;
- 9- el uso de *lo* + pronombre personal: *lo nos*;
- 10- el uso de *lo* + adjetivo o pronombre posesivo: *los sus precipicios, lo suyo de sí*;
- 11- el uso de demostrativo+ sustantivo adjetivo posesivo: *este refugio mío*;
- 12- el uso de *tan* + demostrativo: *tan eso se hace uno*;
- 13- el uso de *por cima* en vez de *por encima*;
- 14- el uso del artículo determinado en plural + el pronombre relativo: *Los quienes*;
- 15- el uso del artículo *los*+ el adverbio *casi* sustantivizándolo: *los casi, que eran muchedumbre, los casi*;
- 16- el uso del demostrativo con relativo hiperbatonizado como por influjo del verso 1 del carmen IV de Catulo, de un verso de Virgilio y del verso 1 de la elegía primera del cuarto libro de Propercio, lo utilizaron los poetas de nuestro Siglo de Oro (Siles 1983: 374-375 y Ruiz Sánchez 1996 II: 29, nota23): *Ése que cierra su cancela, ese ruido que se oye*;
- 17- el uso traslaticio del verbo *insultar*: *insulta cerradura y cadenas y llave*, y de *trastornarse* con el sentido de *transformarse*: *se trastorna en materia*;
- 18- el uso transitivo de verbos que no lo son como *renacer*;
- 19- el uso de un adverbio de lugar como sustantivo: *su ahí*;
- 20- el uso de *cuando si acaso* en vez de *por si acaso*;
- 21- hipérbata como *a ósea me reduce verdad*;
- 22- separación de la forma auxiliar del verbo y del participio: *hoy he, en la chimenea, ardido leña*;
- 23- tmesis: *por e-/por ejemplo, le pon/le pondré*; y
- 24- aliteración: *una tarde tiznada y al tufo de resina, a quebrantarle la querencia*.

En *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005) la mayoría de estas innovaciones se mantiene:

- 1- neologismos como: *disyacente, innacidos, su sú, hoyes* (plural de *hoy*) *ayeres* (plural de *ayer*), *fragilizado, functas, nonada, deslavar, deslumbres, brotante, rumoreo, encenizar*;
- 2- construcciones de adjetivo posesivo *su* + sustantivo (*un su rumor*); y de *sus* + preposición + sustantivo: *sus sin asideros*;
- 3- sustantivaciones del pronombre posesivo como *su sú, su su, un su rumor, cada su estancia*;
- 4- sustantivos usados como adjetivos: como *relámpago* aplicado como adjetivo al sustantivo *fervor* (*un fervor relámpago*);

- 5- el uso como reflexivos de verbos que no lo son como *pararalelarse*, *descoincidirse*;
- 6- el uso de *lo* + adverbio de tiempo o de lugar: *lo enantes*, *lo siempre*; *lo dentro*.
- 7- el uso de *lo* + adjetivo: *lo suave*, *lo rugoso*, *lo rudo*, *lo neutro*, *lo senecto*, *lo imposible*, *lo inaprehensible*, *lo indefinible*, *lo cierto*, *lo inseguro*;
- 8- el uso de *lo* + sustantivo: *lo amor*, *lo suelo*, *lo órbita*, *lo edad*, *lo luz*, *lo nube*, *lo cielo*, *lo inicio*, *lo flor*, *lo pluma*, *lo rumor*, *lo soplo*, *lo cerca*;
- 9- el uso de *lo* + pronombre personal: *lo vos*;
- 10- la sustantivación de formas personales del verbo: *uno es el acontece*;
- 11- la sustantivación del pronombre *lo*: *a cada sitio el lo que lo captura*;
- 10- construcciones preposicionales como *a detrás de*;
- 11- nuevas lexicalizaciones como *nieblas movedizas* (formado a partir de una desviación de *arenas movedizas*, que es lo lexicalizado);
- 12- giros como *cada que* + artículo determinado y sustantivo, aunque no siempre síncopa de *cada vez que*;
- 13- tmesis silábica: *con/contra*, *don/donde*, *honda-mente*;
- 14-repetición de una palabra en la última del verso anterior y en la primera del siguiente: *De/de los montes*, *su/su simiente*;
- 15- arcaísmos: *enantes*;
- 16- aliteraciones: *sea el sitio sillar*, *sitial*, *asiento*; y
- 17- gradaciones como *en hornacina*, *en páramo*, *en el agua*, *en la intemperie siempre cruel*; *en son*, *en luz*, *en dejo de calor*, *en triste signo sobrevivo*, *en hilos*, *paja*, *en trama apolillada*.

En *De la lenta eclosión del crisantemo* (2010) podría decirse que las innovaciones incluso aumentan:

- 1- arcaísmos: *nos* (varias veces);
- 2- neologismos: *ajenidad*, *ancianidad*, *preser*, *salidez* (en vez de *salinidad*), *paralelarse*, *postreridad*, *funebriedad*;
- 3- hipérbaton como en la construcción de sintaxis gongorina y tema quevediano *Cuántos ni polvo ya, ojos, habrán acudido a la contemplación*;
- 4- el uso de *lo* + adjetivo: *lo Otro*, *lo oscuro*, *lo claro*;
- 5- el uso de *lo* + adverbio + adjetivo: *lo nunca precedero*;
- 6- el uso de *lo* + adverbio de cantidad: *lo más*, *los más* (plural del anterior);
- 7- el uso de la gradación múltiple y en anáfora: *en pirita*, *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* *en acto de incrustación en el cosmos*;



- 8- el uso del sustantivo como adjetivo: *en panal maravilla, los pies palafitos*;
- 9- el uso de una forma de tmesis, que en realidad no lo es y que se basa en la repetición-reduplicación de una misma construcción en final de verso e inicio del siguiente: *como sí,/como sí*;
- 10- el uso como reflexivos de verbos que no lo son como *repulsarse, nacerse, esqueletizarse*;
- 11- el uso del adjetivo posesivo + pronombre posesivo sustantivado: *mis míos*;
- 12- el uso de *dondeque* en vez de *dondequiera que esté* o de *en donde*;
- 13- tmesis silábica: *in-/floración*;
- 14- duplicaciones en el mismo verso de preposición y sustantivo sin cambio del orden en las palabras: *desde/desde el advenimiento*;
- 15- aliteraciones: *Cumplido el rito regresamos, Me conmueven como me mueve la mudez, mirada movediza*;
- 16- anáforas de *no* y de *ni* como eje sintáctico-estructural que rige el sistema de dicción de la primera parte del poema (Pardo 2010: 39);
- 25- tmesis de la primera sílaba con repetición de la misma en el verso siguiente: *por e-/por ejemplo, le pon/le pondré*;

Las innovaciones lingüísticas en *Presente y cercanías del presente* (2020) son casi tan numerosas como en el libro anterior y constituyen una prueba más de lo asentados dentro de su sistema poético que estaban todos estos recursos y rasgos que han acabado conformando lo más singular de él. Así:

- 1- neologismos como *incapturable, huyente, estante* (adjetivo o participio de presente), *menuzado, diafanar, trasalmado, ilimitud, ancianidad, mañanía, predespertar, prehabla, prealiento, precelebración, premorir, preyó, pretú, prenós, precaricia, pretacto, prelamido, preneutro, precontiguo, presenecto, preasombro, posyó, postú, posnós, ancestrías, pospresente, incambiable, esfericidad, incrustes, vegetalía, fondón* (sustantivo y distinto de *hondón*), *cerca* (preposición) sustantivada y en plural (*cercas de inicios y de nuncas*), *yacidos, ardimiento, escuchante* como sustantivo (*el escuchante*, como ahora se dice en la radio en lugar del *oyente*), *cofusión, coamor, animalía, antañías, ajenidad, insaciado, lloviendo, vegetalidad, maculado, inexistir*;
- 2- el uso de *lo* + adjetivo o pronombre posesivo: *lo sú*;
- 3- el uso de *lo* + adverbio de tiempo: *lo antes, lo ayer*;
- 4- el uso de *lo* + prefijo: *lo pre*;
- 5- el uso de *lo* + adjetivo: *lo senecto*;

- 6- el uso de *lo* + adverbio de negación e infinitivo: *lo no ser*;
- 7- el uso de adjetivo posesivo + *Lo* como sustantivo: *su Lo*;
- 8- el uso de *lo* como nombre propio: *lo Lo*;
- 9- el uso de adjetivo posesivo *su* + *sú*: *su sú*;
- 10- el uso del adjetivo posesivo *su* + adjetivo: *su junto*;
- 11- el uso de cómo reflexivos de verbos que no lo son como *otoñarse*, *simultanearse*, *ladrarse*, *canticarse*, *mujirse*;
- 12- reduplicaciones como *qué qué*; y
- 13- tmesis de palabras como *uni-verso*.

### DESCRIPCIÓN Y HERMENÉUTICA

Esta sucinta gramática descriptiva de algunos de sus usos lingüísticos más característicos permite comprender cómo y cuándo su sistema de dicción se ha ido constituyendo y formando, qué rasgos y elementos lo definen, en cuáles de sus libros la presencia de ellos es mayor, y también cuáles son los que con mayor frecuencia se repiten. No es que una descripción así no hubiese sido hecha antes, pues tanto Isabel Paraíso (*apud* Pardo 1991: 7-13) como María Eugenia Matía Amor (2018) señalaron con notable precisión algunos: Isabel Paraíso (*apud* Pardo 1991: 10-11) insistió en “el uso frecuente del artículo neutro *lo* en usos agramaticales” poniéndolo en directa relación con un verso del propio Arcadio Pardo que afirma: *Lo neutro es más profundo*; y supo advertir cómo su “técnica del balbuceo” queda “lingüísticamente plasmada en varios tipos de tmesis o palabras cortadas”, de las que da los correspondientes ejemplos. Y María Eugenia Matía Amor (1987: 87-94; 2018: 106) aportó una rigurosa y exacta descripción de la abundante serie de recursos utilizados por nuestro autor y que prueban tanto la riqueza como la complejidad de su discurso poético a la hora de tratar uno de sus grandes temas, como el tiempo: “estilo nominal, balbuceo, atemporalidad, multirreferencia de la glosa narrante, condensación de lo neutro, amplitud léxica, morfosintaxis rupturista, pronominalización, adjetivación exquisita y variada verbalización”, entre otros y otras innovaciones lingüísticas de Arcadio Pardo han sido señaladas por Ricardo de la Fuente (1984: 113).

Lo que he querido hacer con estos inventarios de los más significativos de sus rasgos es ordenar un material lingüístico en el que todos esos recursos pueden verse, no de manera general, sino casi libro a libro reflejados. Y es que la ordenación de un material lingüístico así es la única forma de poder dominarlo y, a la luz de sus distintas peculiaridades,

estar en condiciones de extraer conclusiones que nos permitan un acercamiento lo más científico y objetivo posible a la obra que pretendemos estudiar. La poesía —sea ésta lo que sea— es, antes que nada, un acto de habla y un hecho lingüístico, porque la materia que lo informa es la lengua, y el modo en que cada autor la hace suya, la asume e interpreta es —mientras no se demuestre lo contrario— mediante y a través de la palabra, como sabía muy bien Mallarmé cuando le dijo al pintor Degas que la poesía no se hacía con ideas sino con palabras. De modo que todo lo poético es lingüístico, aunque no sé si todo lo lingüístico es poético. Y esto hay que tenerlo muy en cuenta al intentar estudiar una obra como la del poeta Arcadio Pardo, que —como se advierte muy bien, en la sucinta gramática descriptiva que de algunos de sus rasgos más singulares y frecuentes he hecho— se esfuerza desde muy pronto —debido, entre otras cosas, a las circunstancias de su vida— para crearse un idiolecto que lo distinga— y lo distingue y distinguirá— del resto de sus contemporáneos, y que le exige a la vez crearse su propia filosofía del lenguaje. Esto —que dicho así— parece casi petulante se comprende en el momento mismo en que se compara *Soberanía carnal* de 1961, que supone la cima de su etapa de juventud, con sus libros de madurez y, en concreto, con los últimos, publicados entre 1990 y 2020 (Matía 2018: 109 ss).

En *Soberanía carnal*, publicado en 1961 en Santander por la Isla de los Ratones, Arcadio Pardo todavía es un poeta español. Y más aún: quiere serlo. En los siguientes irá siendo y llegará a ser —como Manuel Álvarez Ortega, con el que tiene más de una afinidad— un poeta europeo. En *Soberanía carnal* hay influjos muy claros de sus lecturas de entonces y, en especial, de la poesía española de la primera generación de posguerra: Blas de Otero, presente en el poema 3; de Hierro, muy evidente en el poema 18, en el que también hay ecos de la poesía comprometida y social de la época como (*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*), o, como en el poema 19 (*años enteros he callado luto./ Verso herido de entonces,/ verbo de entonces luto*) junto con las de otros poetas como Pablo Neruda, aludido en el poema 4, o Rafael Alberti, de cuyas *Baladas y canciones del Paraná* tiene hasta un verso entero: *y el viento que viene y va*; o de Quevedo, a quien remiten tanto el primer verso del poema 9 (*He cantado la ruina de los muros*) como los dos últimos: *como las ruinas de la patria mía/me sea yo mi propio monumento*; o de cruce entre Góngora y Juan Ramón, como los cuatro últimos versos del poema

15: *a tu sombra olorosa abro cobijo/contra este sol de julio que ahora abrume,/y aquí tendido reino y rijo,/montaña, valle, nube, espuma*. En *Soberanía carnal*, un libro que incluye dos muy logradas elegías —como las dedicadas a su padre, poema 2, y a su amigo Domingo, su librero, poema 16— se advierte una sensualidad exultante, extraña en la poesía de aquellos años, un seguro dominio del verso como en *No volveré, ciudad de luz dorada,/a tus tardes de rama ennegrecida*, atisbos expresivos, productos de su inicial indagación en el lenguaje— sobre todo, con el uso adjetival de sustantivos como en *hembra vigor de muslos avideces, hembra pechos dolidos en mis manos, oleaje melena apetecido, vorágine oleada del deseo, vertiginoso cauce poderío, grajo mano carnosa, varón bisonte cuaternario, románico fervor talla menuda, hojas pechos pujantes, hojas deseos mudos, sexo caliza vigilado, cerro albor de la tierra, mi palabra pedernal entera, mano pezuña, verbo rabia de viento* y buena parte de las letanías que aparecen a partir del verso 9 del poema 2 dedicado a su padre, y que, en mi opinión, proceden de su contacto con la lengua francesa y, en concreto, con una construcción heterosintagmática como *amor pasión*, que él voluntariamente altera aquí en *libro pasión* en el poema 12. Y, sobre todo, cuando en el tercer verso del primer poema se declara *poeta del silencio boca adentro* y, en el décimo, confiesa: *Llevo años evadido de las lágrimas*.

En *Soberanía carnal* Arcadio Pardo demuestra conocer muy bien la poesía española de la generación inmediatamente anterior a la suya (Fuente. 1984: 112), pero no la de la suya propia, que desde 1953 está abriéndose camino y que en 1961 empieza ya a estar consolidada. Pero Arcadio Pardo aún no lo sabe y, por sus años en la revista *Halcón*, ha tenido trato directo con la producción poética anterior a la de su generación, que conoce muy bien y que ha leído, pero todavía no es contemporáneo de sí mismo, porque aún no es consciente de que la generación a la que pertenece, no es la del cuarenta, en cuyos moldes literarios se ha formado, sino la del cincuenta, a la que por año de nacimiento, por ser “un niño de la guerra”— por decirlo con la terminología de Juan García Hortelano (1978: 7-13)— y por su formación y evolución le corresponde y es la suya. Con razón el muy sabio Carlos Edmundo de Ory (*apud* Matía 2018: 32, nota 24) lo situaba entre Claudio Rodríguez y Antonio Gamoneda en una cartografía poética nada equivocada. Ahora bien lo que determina el hecho diferenciador en su obra es —como en el caso de Ory, que también vivió la mayor parte de su vida en Francia, y de José Ángel Valente, que vivió buena parte de la suya en Inglaterra y en Suiza— el hecho de haber

“vivido” lo que él mismo llama *la ajenidad*<sup>2</sup> y que le procuró lo que define como *los gozos del lenguaje liberado*, que explican no pocos de los mecanismos de su obra y que le llevaron a ser —como dice muy bien Antonio Gómez Yebra (1999) “un remozador del lenguaje”. *Poeta*, pues, *del silencio boca adentro* sólo lo podía ser renovando el lenguaje desde fuera: desde el francés, que era su lengua cada día, y desde otra tradición que inyectara un nuevo soplo, hálito y espíritu a la nuestra. Así se entiende el gran salto dado hasta *Relación del desorden y del orden* (1983-1986), en el que —como he dicho y he descrito antes— las innovaciones lingüísticas proliferan y en el que, además del influjo de los poemas de René Char sobre las pinturas rupestres de Lascaux, recogidas en la sección “La paroi et la prairie” de su libro *Les Matinaux*, hay también una mayor complejidad en la concepción y el desarrollo del poema, que se desdobra a su vez en glosa y en el que va exponiendo tanto el método de escritura seguido —*Toda emoción*— dice (Pardo 1991: 68, poema 3)— *se yergue si concentras/la mirada en un gesto,/y te comulgas con las cosas para /narrar,/contar lo que sucede: ver y crear en la abstracción los signos,/porque los signos son final*— como el procedimiento: *acaparar el mundo dentro/de ti* (poema 4); la idea del poema como *Prepalabra, palabra que se viene/de nuevo a ser su alteridad, su otro./En sus constante emanación de sí,/en su siéndose siempre*.

Es posible que en el origen de su uso del *lo* +adjetivo, que es uno de los rasgos distintivos del libro, esté un verso de Jorge Guillén: *Lo profundo es el aire*. Pero eso no explica la explotación a que Arcadio Pardo somete lo que hay que considerar como uno de sus hallazgos. El poema se le convierte en punto de encuentro y reunión con la alteridad y consigo mismo en ese tiempo *que es el Tiempo único,/intransferible, pétreo, el dominio al que cada cosa acude/para crear la claridad, la sucesión, el orden,/lo continuo,/lo junto, lo uno, sí,/lo uno*. En ese *Tiempo único*, que es todos los tiempos y es uno solo a la vez, se produce una permeabilidad de los espacios y en los mosaicos de La Olmeda reconoce los de Piazza Armerina en Sicilia porque *a veces* —dice— *el mundo te es bipolar*. Pero él, que se ha formado como historiador y es esposo de una gran historiadora, reconoce que *Difícil es narrar el tiempo*, ya que sólo *su ruido de arenas* escuchamos (79) y utilizando un lenguaje de la arquitectura habla de un

---

<sup>2</sup> Palabra ésta importantísima para el mundo y la escritura de Arcadio Pardo, que acabará incluyéndola en el título general de su poesía completa: *Ardimientos, ajenidades y lejanías* (2018).

recinto en el que *todo/se acompasa con ritmos que no son*. Y en una glosa lo combina con metapoésia: *Este poema es gestación del cosmos,/son espuma los otros de milenios*. Percepción del tiempo y metapoésia van de consuno porque, según declara (84), *El poema es encuentro,/iniciación de encuentro,/momento de antes de lo cierto, pre-texto, precomuni3n, preencarnaci3n*.

El punto de intersecci3n entre ambos es la verticalidad concebida como *medida,/como norma, mandato, instinto, como/finalidad, final, fin, pura/construcci3n contra el caos de los astros*. Y para ello precisa la *embriaguez de lo exacto*, ya que el mundo se le presenta ahora como *mera inmediatez: el mundo es mera inmediatez* (87), t3rmino 3ste que anticipa el luego por 3l muy explotado de *cercan3a*. El Tiempo es aquello en lo que nos vamos convirtiendo: *Y nos hacemos tiempo*. Y ese tiempo *viene desde el sol,/desciende,/cruza el espacio, p3sase en la piedra,/se encarna en la luz, se hace calor,/engendra la mutaci3n ruidosa de la selva*. Y todo, todo, tambi3n nuestros recuerdos y nosotros, estamos envueltos en 3l (93-94). En el poema vig3simo cuarto de este libro (95) el influjo de Claudio Rodr3guez se hace muy patente, ya que uno de sus versos son casi un calco de otro de aquel: *esto es final/y desembocadura* remiten directamente al poema “Espuma” de Claudio Rodr3guez: en concreto, a los versos *que es manantial y desembocadura*, como un *viento verde* tiene como intertexto el *verde viento* del “Romance son3mbulo” de Lorca. La idea de que *el tiempo no transcurre* es poetizada y glosada en el poema vig3simo sexto. Y el trig3simo primero tematiza la erupci3n del Vesubio y la destrucci3n de Pompeya: hay en 3l tambi3n un culturalismo no al modo de la est3tica *nov3sima* sino como homenaje a la latinidad como explica en la glosa: *Latinidad de piel,/de sue3no y de/respiraci3n de la cotidian3a*.

La visi3n de los signos le descubre tambi3n la *Densa maleza de los significados* y busca entonces *t3 asfal3s*, “lo seguro”, que es ahora el tiempo reducido a la historia que empieza cada d3a y que *es s3lo este espacio que se tiene hasta luego,/hasta despu3s, mientras el sol nos dura* y se entrega as3 a un *carpe diem*, que no es el horaciano ni el epic3reo sino un buscarse *en los poemas/casi perdidos, olvidados*: en la escritura, pues, como reflejo de uno mismo, como conciencia y consciencia, como conocimiento y como salvaci3n –todo ello junto y a la vez en lo que podr3amos llamar la unificaci3n y polivalencia del poema.

Los *Poemas del centro y de la superficie*, fechados entre 1986 y 1988, siguen profundizando en la indagaci3n ya iniciada, explota algunos de los hallazgos y recursos ya plenamente sistematizados y extiende al espacio

su reflexión sobre el tiempo: *El tiempo del espacio,/y el tiempo de antes del espacio/como mortaja nuestra*. Proliferan las gradaciones y, unido a ello, un modo de culturalismo atenuado, puesto al servicio de su reflexión sobre el tiempo y el espacio, que ahora aparece reformulada: *Sobre todas las cosas, el espacio./El espacio, y acaso,/tal vez las dimensiones/que el mundo adquiere a cada instante*. Entre esas *dimensiones* está no sólo la *ajenidad* sino también la *alteridad*, que hacen que *no estemos en el mismo sitio* (138) y que generan en el sujeto poético un *desdoblamiento*. De modo que cada cual es su propio *paralelo* (*yo soy mi paralelo, como tú,/mi paralela patria*). Pero esta *paralela patria* no es sólo una aliteración: es también —y, sobre todo— el territorio de la lengua en la cartografía del poema, donde *lo que transcurre siempre es ajeno*.

Arcadio Pardo entronca así con la *radical heterogeneidad del ser* de Antonio Machado, que él asume de una manera nueva y que tendrá en su escritura amplias y profundas consecuencias: especialmente, en su visión metafísica y su consiguiente representación lingüística y poética. *Cada su es otro lo* —escribirá en el poema noveno de este libro (141)— y este convencimiento le llevará a otra constatación que tendrá un significativo correlato en su obra: ese coordinar e incluir *entre los ejes de los tiempos* suyos tanto su propia identidad como la alteridad y la ajenidad en la que aquella ahora vive y se desarrolla y que el hecho de convivir en y con otra lengua multiplica y aumenta. De ahí que, consciente de ello, diga: *Lo que yo amo es el signo* (145). La lengua —o mejor: el poema y la lengua del poema— se convierten ahora en objeto de su amor, en su amante. Pero, a diferencia de Pedro Salinas, que decía a ésta *horizontal, horizontal te quiero*, Arcadio Pardo dirá: *Te quiero absuelta, abstracta y ordenada /entre mi sangre y las constelaciones,/entre mi cuerpo en pie y los yacimientos,/entre el tiempo yacido y lo solar,/inmóvil, transparente,/inexistente, ingrávida,/serena* (146) o —lo que es lo mismo— *en mi conciencia*: cf. *Sólo tú en mi conciencia, Sólo ese solo lienzo* (se refiere al que ha visto en el Museo Mayer van der Berg), *Tú sólo en mi conciencia*. Y lo primero que aparece en ella son imágenes de la guerra civil y de su infancia. De ahí que se sirva del siguiente símil: *Como yo en mi cercado con las bombas/caídas sobre mi niñez, así./Estás. España, en mi memoria más lejana* (149), mientras percibe *lo manantial de donde surge el tiempo* (151): *El tiempo que lo regresa a lo trugal* (154) y cuya *dimensión es la mirada* (155). Arcadio Pardo se apodera de la y su realidad cuando la aprehende y capta *entre el olor y los signos;/entre sentido y abstracción* (157), en los estíos —se refiere a las vacaciones del

verano que le permiten volver a su país— en los que vive *la verticalidad de los silencios*, *la quietud de altura* y, sobre todo, *Lo otro que se ha ido;/se ha hecho nombre que emana, campanada/de sol en la memoria* (157) y gongorinamente se desmaya *en polo astral, en aire,/en soplo, en noche, en nada* (158). Todo —como las flechas clavadas en el cuerpo de la leona herida del relieve asirio— está *donde lo puso el tiempo* y vuelve sólo *en dimensión de sueño* (163).

De ahí también su nueva patria ahora *Porque la patria es toda/rama, toda marea, todo monte, mar todo./Y habrá que florecer en todas partes* (168): la patria es ahora lo que José Ángel Valente llamó en el título de uno de sus libros de poemas *La memoria y los signos* (1966). De su memoria y de los signos de ésta, que es lo que reconoce amar (recuérdese su *Lo que yo amo es el signo*) extrae las *notas de su texto* (171), que son *emanación del ardimiento*, palabra ésta clave en su universo signico y simbólico. Y no es casualidad sino exigencia de su sistema poético, cada vez más consciente y definido, que, como los poetas del Barroco, vea el mundo como un enigma que hay que descifrar (*El mundo está hecho para que lo descifres* (172), y que su idea del poema ya no sea la de su expresión anterior, ahora sentida como antigua, sino otra, porque ahora sabe —y es consciente de ello— que *El poema está fuera y es lo que rodea y acompaña, pero está fuera y es lo otro* y el poeta está a su servicio: es *su siervo* (173)<sup>3</sup>.

Como consecuencia de esa alteridad que el poema es y supone, la metapoesía se le impone ahora como una exigencia y una necesidad: *Tiene/cada poema su sitio* (175), aunque en el poeta convivan muchos sitios, muchos tiempos y muchos espacios a la vez, *cada uno de los cuales está en su sitio/recién, primero, primogénito,/en sucesiva primacía siempre,/como en su siempre nacimiento* (176). De modo que los poemas no sólo tienen su propio espacio y sitio sino *su tiempo cada uno* también (177). Y lo tienen *en orden y en forma* (177). De modo que *Cada poema es el primero* porque *cada tu tiempo es primordial,/primigenio, recién, origen, fuente* (178) y *Sea de sangre en libertad o de/aluvión de memoria,/tiene cada uno edad sin fondo,/tiempo sin tiempo*. El nombre — que Aristóteles definía como *rhêma aneû chronoû*: como “palabra sin tiempo”— es, en Arcadio Pardo, como lo era la poesía en Antonio Machado, “palabra en el tiempo” y, por eso, *Siempre está incompleto./Inconcluso el poema/siempre y es siempre/interminado afán,*

<sup>3</sup> Sobre cómo la palabra esclaviza, cf. Ricardo de la Fuente (1984: 114).



*sin principio ni término: Es lo moviente del principio. Es/lo primero, sin más./Y lo final, sin término ni origen,/lo fósil y lo germen del futuro./Lo solo/por quien quizá quieres morir de veras* (179-180). Y es que —de nuevo la huella de Antonio Machado— *Lo andar que une camino y andadura/se hace signo de sí. O lo camino* (181). Por eso llega a la siguiente conclusión: que *Estos versos son lo otro/de ti. Y tú eres lo otro del poema* (183). El *yo es otro* de Rimbaud y la radical heterogeneidad del ser de Antonio Machado se han conjugado y alcanzado un claro y estable equilibrio aquí. Arcadio Pardo sabe algo que muy pocos de su generación van a saber —sólo Rodríguez, Valente, Gamoneda y tal vez también Brines—: la complejidad de la palabra como signo y que la poesía desde el Barroco —como advierte Lezama Lima (1968: 202)— “se vuelve sobre sí misma para oír su propio silencio”.

Arcadio Pardo conjuga metapoesía, sentimiento del yo y del tiempo, y del yo en el tiempo, con la idea de alteridad, ajenidad y heterogeneidad, y percibe que *Todo es variante de lo sí, que cada verso es otro, su anterior, su antes* (184), que —como intuyó mucho antes que Genette, Theodor Lipps— cada poema es un palimpsesto y que *los poemas son uno*: el que escribieron los muertos y el que escriben los vivos y el que en el futuro, si se sigue escribiendo, escribirán, porque *En los trazos que escribes está el mundo. En estas rayas verticales que/vienen una tras otra como el trote,/como el jadeo o la respiración...: Porque el mundo es el trazo, la escritura, ya que el cosmos es cadencia*.

Como se ve, la poesía de Arcadio Pardo experimentó, en los años ochenta del pasado siglo, un giro radical, que no fue ajeno —creo— a la polémica entre los partidarios de la llamada *poesía de la experiencia* y la de quienes sostenían —sosteníamos— la *del silencio, la metapoesía* o —como con exactitud la denomina él— la de *la inteligencia*. En aquella polémica que duró y dura todavía, aunque ahora ya con mucha menor intensidad, porque la llamada poesía de la experiencia ha degenerado en lo que Guillermo Carnero, en una entrevista que le hace Estefanía Caballero (2022: 38) denomina “seudopoesía” y yo, de manera más neutra, defino como *parapoesía a secas*, Arcadio Pardo se decantó por la segunda: *Entre la tendencia de los poetas de la experiencia y la intelectual me quedo* —dijo (Matía 2018: 140)— *con la segunda; tiene el riesgo de ser cerebral pero es más auténtica*.

Por eso creo que el pensamiento poético de Arcadio Pardo cristalizó del todo en la década de los ochenta, cuando la poesía española, sometida al fuego entrecruzado de dos o tres tendencias, hubo de revisar no poca de

la teoría poética y de los parámetros críticos en que se asentaba, buscar nuevos paradigmas y, sobre todo, fundamentar sobre bases sólidas lo que venía siendo casi todo su sistema de dicción. Arcadio Pardo no participó directamente en la polémica, pero expresó su opinión y se alineó con una de las tendencias contendientes. Y, por eso, la poesía que escribe en aquellos años no está al margen ni mucho menos de la que se escribía entonces en España y hasta podría decirse que desapareció de su obra el complejo o el privilegio —según se mire— de la *extemporeidad*: Arcadio Pardo dejó en los años ochenta de ser un *poeta lateral* para ser un *poeta extraterritorial*, dando a este término el mismo valor y significado que le asignan el Derecho Internacional, el lenguaje de la diplomacia y las Embajadas. Arcadio Pardo advierte —y así lo dice (Matía 2018: 78)— que “Cuando uno escribe, su lengua no es la misma que cuando conversa”.

En *Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990), su libro tal vez más culturalista —porque indica hasta la bibliografía secundaria y da referencias como si fueran notas al pie de página— hace una especie de épica de la historia de la humanidad, y, en una poesía que, más que culturalista, podría definirse como antropológica<sup>4</sup>, trata el nacimiento del habla (11), el ir y venir de los signos, los orígenes de la escritura, exponiendo su empatía con la evolución del ser humano y confirmando la permeabilidad de tiempo y espacio: *Y aunque estoy aquí estoy allá* (45), introduciendo en uno de los poemas, como intertexto, dos de los tres nombres del anónimo medieval “Tres morillas me enamoran/en Jaén: Axa y Fátima y Marién” (Blecua 1979: I, 87-88 n° 60). Y en el mismo libro advierte: *Nada/de signos. Lo otro es sólo lo vacío* (65). La identidad se diluye en el tiempo: *Ya no somos/quienes somos, sino tiempo que se viene/a oscuridad y muro* (79). Pero la metapoesía reaparece en *Y mis poemas que recojo aquí* (83) y explica la razón que le mueve a escribir: *Que éste que soy, creo yo, se sepa/entre los sedimentos más recientes/y más antiguos, al alcance de/el tiempo de mi regresar... Y tenga todo su sabor de fruto,/sea un solo zumo a trago lento, un único sabor* (92). Mediante y a través del poema Arcadio Pardo convierte el tiempo histórico en tiempo mítico: él es su propio Ulises y, como éste, también su propio *Nadie* en ese otro yo de la voz del poema que le presta y le da su propia identidad.

En *35 poemas seguidos*, cuyo primer texto (5-6) remite a “Esperando a los bárbaros” de Cavafis, ensaya una estructura estrófica que recuerda a

<sup>4</sup> Sobre el historicismo en la obra de Arcadio Pardo, cf. Ricardo de la Fuente (1984: 115)

la de los poemas de *Plantos de lo abolido y lo naciente* y que adelanta ya la experimentación estrófica de *Travesía de los confines* (2001), haciéndose preguntas sobre la escritura, vista como *andadura que no va o que/no sabe adónde va* (13) y que se concibe como *búsqueda* (15), con referencias al poema —*el poema digo* (17)— mientras metafísicamente siente *la culpa y el delito de arañar/lo siendo, lo es, lo sido* (20) y, por ello, de amar *todavía/lo que nunca no ha escrito* (22). Quiere recordar *cómo era/el centelleo de las noches so-/sobre el tiempo maduro* (24) y la escritura se convierte en objeto y tema del poema: *Como marea o flujo que se cierne,/así la frase abarca el territorio* (26) —expone en un símil de cuño homérico. Escucha una *canción como a horcajadas de milenios... que trae emanaciones de lo sido. Mi lengua* —explica (34)— *es aún contemporánea de lo hundido*, recreando imágenes paisajísticas como *con la espuma de la quilla hendiendo/el agua negra de la mar del norte* (36), que tiene precedentes en Ennio, Catulo y Virgilio. Se pregunta: *¿Hay algo/que no surgiera desde el sur?* (37). Acuña y desarrolla el término *consustanciación* en la mirada (45-46) y vuelve a la alteridad, *la ajenidad*, la radical heterogeneidad del ser y la reflexión sobre el tiempo: *Como uno/es a la par y ya no es/al mismo tiempo. Pues/si soy, si somos los que fuimos y/quienes estamos a esta orilla somos/fingida esencia de la fragilidad,/palpable estancia de nosotros sin/que seamos nosotros...* (48). Más adelante se pregunta si somos o fuimos *sólo movimiento en el espacio* (52) o *una fuga hacia lo otro y Lo opuesto al ser también, lo no* (54). Según él, cada uno *esgrime su armónica ficción*, y lo que el poeta hace es acercarse a *un acantilado de palabras, Arrimarse a su borde y desprenderse/en lo fatal, en la fatalidad de no ser; es ese su sentido* (62) y, como el otoño, *compone/su música apagada/con las irrealidades sucedidas* (63) —expresión ésta, muy próxima a lo que Hierro llama *alucinaciones*. Libro, pues, en que lo metapoético está incorporado al mundo y a la cosmovisión de Arcadio Pardo y a su propio sistema de dicción, como uno de los últimos poemas —el trigésimo tercero— indica: *La voz, mi esclava y a la par mi dueño,/y ella del verso que se incrusta/y me incrusta./Y el verso ese, esclavo de los dioses,/los que le dan la música inicial,/el soplo primordial que atrae, llama, y si uno acude, anega la vivencia/y se anega en su furia, en su ternura,/en su acaecer de cataclismo, y es/ya sólo porte, sedimento, manto,/en ese mantillo que depositamos/con o sin voluntad, pese a, queriendo* (66-67). Alude aquí a la teoría poética de Paul Valéry, que creía que el primer verso lo dictan o regalan los dioses,

pero que el resto del poema lo debe uno extraer con esfuerzo, trabajo, rigor y voluntad.

A comienzos del siglo XXI publica *Travesía de los confines* (2001), uno de los libros suyos que más innovaciones lingüísticas de todo tipo presenta y en el que ensaya un modelo de estrofa que, por su número de versos —diecisiete— remite a la estructura del soneto con estrambote, aunque su disposición versal no sea la misma sino otra compuesta por cuatro bloques de cuatro versos cada uno más un verso final, que a veces completa al último anterior o que es sintácticamente autónomo e independiente del resto, pero que funciona como síntesis de él y conclusión también. De las tres citas con que se abre —del Libro de Job, de Baltasar Gracián y de Philippe Jacottet— la primera se refiere al habla de los días y la sabiduría que los años atesoran; la segunda dice que *Las palabras son la sombra de los hechos*; y la última, que traduzco, se refiere al nacimiento del poema a partir del “estupor (...) de que lo más lejano aparezca en lo más próximo sin dejar de ser lo más lejano”. En la primera parte hay no pocas alusiones al mundo de su infancia, a anécdotas vividas y que dejaron honda huella en él —como el recuerdo de sí mismo (11), la muerte de un jilguero que tuvo, la de una mujer en los raíles del tren, de la que fue testigo ocular (14), el cuidado de los bueyes (15), hurtos (18), otros niños con los que jugaba (19), una higuera desaparecida (19), su casa que quieren derribar(20), tres personas vestidas de negro que generaban muertes (25), la necesidad de recuperar lo que dejó, *si aún queda* (26), de cinco hermanas, una de las cuales le gustaba (28), de personas y cosas que andan *buscando su sitio en la memoria*, de una visita al cementerio...(30). En la segunda intenta proteger lo que llama *este refugio mío*, que ve amenazado y a punto de desaparecer; recuerda los siete cipreses que abatió (34) y de cuya tala se arrepiente; oye ruidos de nadie en el desván (36); enciende la chimenea (37); se dirige a distintos espectros de un supuesto *Usted*, que es él mismo (39 y 40); habla de su libro *El mundo acaba en Tineghir* (41)<sup>5</sup>; cita a Aldana, San Juan de la Cruz y Ruy Belo como inter- e intratextos (42); increpa a objetos que fueron testigos de su presencia y existencia en otro tiempo allí (43); salta de pronto en el espacio y en el tiempo a Brujas (44); luego, en otro salto, a Olimpia (45) y extrae esta conclusión: *Uno nunca regresa a sus sitios de veras* (45) porque regresa al lugar que esos sitios ocupan en su memoria, de donde alguna vez, sin que sepa muy bien por qué, emergen y nos reviven y volvemos a habitarlos y ellos nos

---

<sup>5</sup> Sobre su libro *El mundo acaba en Tineghir*, cf. Isabel González Gil(2022: 207-216).

habitan. Pero no sólo lo vivido, también lo visto vuelve como nietzscheanamente dijo Azorín en “Las nubes”: *Vivir es ver volver*. Pero lo visto es también lo contemplado en los museos, como aquí las damas dentro de sus cuadros que *son sin tiempo, hermosas/como las espumas* y que el poeta ha visto *en algún lienzo, en su postura en una sala* de algún museo. También de textos que el autor ha leído y cuyo *relato* se va o se ha ido *a otras tinieblas* (48). Y de una amada *reducida sobre sí, ida, ausente*, a la que habla *con sombras vivas que no se ven* y a la que hallará *en el pasillo de lo Otro, como aquí* (51). La tercera parte es una afirmación del presente: *estar y ser presente a todo riesgo* (55). Y, para ello, recurre proustianamente a los olores; intenta corregir errores cometidos (57), y resucita viajes hechos; recuerda la muerte de un niño e insiste en lo que llama *los transcurros* pasados que ahora vuelven (61) y en su fallido deseo de morir (62); se pregunta por el origen del lenguaje (66). Pero, sobre todo, escucha *la voz de quien lo dice: Desde entonces escucho la voz de quien me dice* (68). Se siente *Leño de rama seca, tan eso se hace uno* (69) y quiere destruir sus poemas por si los encuentran (71). Y piensa que —aun sin saber *de qué manera y cómo*— vendrá *sin tiempo* de nuevo a su aldea y encontrará a *aquel Usted que se marchó* (71). *Travesía de los confines* es un libro de memoria existencial, que no excluye el tema del tiempo ni el tratamiento metapoético del mismo: que retematiza muchas de las obsesiones y fantasmas de Arcadio Pardo y que recoge su innovación lingüística, métrica y estrófica también.

En *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005) las innovaciones lingüísticas, incorporadas ya por completo al sistema de dicción de Arcadio Pardo —como se ha visto en el cuadro de su gramática descriptiva— se mantienen. Interesante, entre las citas que lo abren y que funcionan como clave de cifra del sentido de libro o de las más significativas de sus partes, es la de Starobinski, que traduzco: *El poeta no sabe si él ha hablado de él o del mundo*. Y, acorde con ella, Arcadio Pardo en el primer poema se solidariza con todo su entorno, del que —dice (11)— aprende: *Siempre se es contiguo de algo: del aire, de la lluvia, de algún roce/perpetrado, del frío, de los campos,/como el mar es contiguo de su fondo,/como la tierra de sus yacimientos. Uno aprende de su entorno, porque —glosando la famosa frase de Ortega y Gasset— Uno —dice— es su su (63) y su alrededor* y también es contiguo *lo inaprehensible* y de *lo indefinible* y él como poeta les investiga *el tránsito del uno/al otro, a ver cómo transmutan/su materia moviente y nos integran/en la continuidad que no concluye* (13). Esa *continuidad que no concluye* es la

del Tiempo entendido como *aion* griego y *aeuum* del latín, y *Uno es el acontece de su proximidad* (17). Los términos *cercanía* y *proximidad* forman una ecuación con *alteridad* y *ajenidad*, usados por el autor antes. La naturaleza del lenguaje y la arbitrariedad del signo son tratadas en el poema sexto (19): *Entre nombre y materia,/entre la voz y la sustancia,/ni sospecha de sombra de signo que pudiera/justificar la denominación. Y define el inicio del lenguaje, como el del poema, describiéndolo como ese silabeo en que se encarnan/tiempo, transcurros sucedidos, y lo que lo mueve a rastrear en esos nombres/que es un su rumor de olas iniciales* (20).

Su teoría del lenguaje le lleva a ver cómo *Los nombres se adherían a las cosas.../ Se emanaban el nombre y la sustancia, y, mutado el objeto en la palabra,/la cosa era vocal, la voz su componente* (21). Pero se pregunta: *¿Cómo acierto/a elevar la persona que me encarna/a su lugar en la sonoridad?* (21). Esto es: a cómo construir su persona poemática y poética, que es lo que todo creador debe construir y elaborar. La consciencia del tiempo le hace saber que éste *viene desangrándose/ya ni se sabe desde cuándo*, pero su propia experiencia le ha enseñado que *Alguna vez un sueño recupera/un signo* (49), y que *un silabeo repentino sobresalta la vida cuando eso que fue deslumbre un mediodía/impar en el recuerdo,/restaura su existencia renacida*. Afirma (53) que *el poema y el temor del poema (...) nos dictan/el desafecto o el afecto de la luz*. El poema es, a la vez, ensalmo y enigma, hechizo y emoción: *solemne canto, carmen latino y charme francés*. Por eso, con cierta duda, añade (59): *Estos textos, acaso/tienen su orden secreto, se disponen de modo/suyo, impar. Quizá nacen/por un imperio ajeno que designa/su advenimiento, su lugar, su momento,/su engarce con los otros ya venidos, con otros que vendrán*. Obsérvese la coherencia de esta afirmación con su propio mundo: ese *imperio ajeno* del que habla remite a su idea de *alteridad, de ajenidad, de heterogeneidad*, antes ya comentadas. Unos versos después, lo describe como *una ajena supremacía* de la que la palabra y el poema se reciben, y con la que el poeta, *obediente ignorante*, colabora, convertido en *instrumento inocente/de esa escondida voluntad/que dispone lo cierto y lo inseguro. Tiene sus horas la escritura* (61): puede venir a cualquier hora, no avisa ni *obedece/a norma alguna que te atrevas/a seguir*. Como Unamuno, disfruta la lingüisticidad de los topónimos: *Los nombres de lugar los amo* —interesante es aquí la sintaxis latina con la topicalización resaltando el primer término.

Según él, *Como las olas unas a otras,/las cosas se hablan entre sí* (35) y hay que saber oír *el habla de las cosas* (36). Pero es consciente de que, del mismo modo que las cosas disienten entre sí, nosotros sufrimos *esas sorpresas/de verse uno otro de cómo fue/prolongado a presentes que no viven/sino supuestos en la mente* (40). Y esta percepción de uno mismo se acentúa en su caso porque vive en dos lenguas y *se es la lengua que se habla* y él ha de transmutarse *en la lengua que enmaraña/su conciencia del entorno*. Y *esta lengua le vuelve su otro otro*, su *ajeno*, aunque también —y lo reconoce (43)— *aúpa* y *anexiona los dominios/con un distanciamiento del talante/del primero*. En cambio, *La otra es la pleamar* y será —dice— *la voz final:/la naciente, la estante, la brotante* (44). Percibe que no sólo el tiempo transcurre, sino que *Los parajes también se desplazan* (47) y que *Los sitios se transmutan, desconciertan/sus coordenadas, van,/tal las constelaciones,/hacia una dispersión imprevista y tenaz,/quizá sin fin y siempre rediviva* (48). Arcadio Pardo intenta *oír el rumoreo de la germinación* (65) y, a través de los nombres, *el tiempo enredado en lo imposible* (66). Reconoce que *Una vez le tentó lo neutro* y que *ciñó entonces las cosas/a esa altura de nuevo descorrida* (68). Pero lo que busca es el sentido de la escritura: *Al menos un sentido que da forma y que quiere/significar. Nos place* —afirma (70)— *que el texto recupere/su origen*. Y, refiriéndose a los poetas, especifica en qué consiste y cuál es su labor: *somos artífices del puro/milagro, del prodigio de envolver en nuestro aire,/algo que ya no es, ni siquiera su olor* (71).

El poeta se erige así en salvador de la realidad del mundo en la medida en que es capaz de recuperar todo cuanto ya ni existe ni es. Esta es la faceta arqueológica de Arcadio Pardo, que piensa que *En algún sitio habrá/su camposanto de palabras idas,/un enterrar para las voces muertas (...), un camposanto de palabras functas* (72), muchas de las cuales, al ser descubiertas y recuperadas, *respiran nuestro aire aún* y *Son todavía cosas transeúntes* (73). En el poema undécimo (76) hay claras referencias a Séneca y a Quevedo: *como aquel que hablaba/con los ojos a los muertos*. En el décimo cuarto ensaya un tipo de estructura que recuerda a la *Priammel* de Safo y hace esta interesante y atinada observación que suscribiría Manfred Fuhrmann: *Puede sea/sede la oscuridad de la pureza* (81). Como Paravicino ante el retrato suyo pintado por el Greco, en el décimo sexto poema reflexiona sobre el que es y el que en el cuadro está o estuvo representado. La cultura museística que —como la cultura histórica— forma parte del *background* y del sistema referencial de Arcadio Pardo le hacen no caer en las tentaciones de la memoria, cuya

*corrupción* —como advierte (87) a propósito de un cuadro de 1568, atribuido a Petrus Porbus contemplado en el museo de Gröenige de Brujas— *hace/una sustancia sola de lo ido y de lo estante*. Anota que *Varios son los peldaños/de la realidad* (88) y que *el tiempo que es transeúnte* (89) tiene *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* (90). Compara el advenimiento de la lluvia con el del poema y lo formula así: *Me place este constante balbuceo/previo, y la vocación de ser más tarde/nube que fue presagio,/tacto que fue preludeo,/triumfo en nueva presencia sucesiva,/resurrección inacabada siempre,/lo naciente y muriente confundidos,/la visible presencia o la invisible* (94). En el vigésimo tercero (97-98) introduce una forma de poema muy novedosa por la contraposición de tres elementos que funcionan como correlatos objetivos los unos de los otros y en el que los dos primeros sirven para realzar el tercero y su tema metapoético: *Uno es el mar, otro el rumor del mar; Uno el menhir/ otro la sombra que el menhir proyecta, Uno es el verso, y otro/el arranque que trajo la voz a resonancia*, concluyendo que *Habrá/que rastrear la unidad del mundo en otros signos, /en otras residencias donde cada/cosa derive de su emanación,/provoque cada cosa su propio seguimiento,/sean los tiempos sucesión de sí,/menhir y sombra sean uno (...),/se diluyan el verso y la impostura,/se resuelvan el ánfora y su forma,/sea senda la senda, luz la luz,/se abracen los confines con el tacto*.

En *De la lenta eclosión del crisantemo* (2010) el sistema de dicción es muy distinto al de los libros anteriores: se ha ampliado el verso, convertido en versículo; hay incrustadas citas como las de Unamuno (23), Anna Akhmatova (31) e intertextos de Antonio Machado y Salvatore Quasimodo (25) y lo que Arcadio Pardo llama *funebriedad*, visitas al cementerio y a los muertos, mezcladas con amplia cultura museística y alusiones a cuadros, como en el que comienza *No he visto en ningún lienzo,/ni en mosaicos ni en frescos, ni en murales...* (39) que corresponden a ese culturalismo atenuado y nada exhibicionista, al que nos referimos antes ya, como las hay (42) a una serie de poetas rusos; vuelve (46) a utilizar la *Priammel* de Safo, usada también por Horacio después, aunque no de la misma forma en que en su libro *Efectos de la contigüidad* lo había hecho y, en “De la inmovilidad de la mirada”, aporta un gran poema moral —otro rasgo muy de su generación: la del 50. Ensayo una poesía que podríamos llamar *ecológica* (60-61). Declara: *Los de este tiempo me repulsan; los de mi tiempo me espeluznan; Me repulso los muertos de mi*



ahora (58). Celebra ahora su *ajenidad*: *Pocos reciben la gracia de la ajenidad* que considera *una gracia* y a la vez *un don* (62); se reconoce *Weltbürger* (“ciudadano del mundo”) gracias a que —como dice (63)— *Se ha difundido en mí la ajenidad y me ha acogido:/en todo cualquier sitio me amanezco*. Interesante es lo que parece una autoelegía (66-67). Pero, aun reconociendo, lo que este libro tiene como indagación de nuevos caminos expresivos, su culturalismo de grado menor da la impresión de ser una desviación de su sistema.

*Presente y cercanías del presente* (2020) está preludiado, en parte, ya en el verso vigésimo de su libro *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005): *Uno es emanación de cercanías* (93). La cita de Novalis que abre *Presente y Cercanías del Presente* es una declaración de principios: “La poesía es la realidad absoluta. Es el núcleo de mi filosofía. Cuanto más poética es una cosa, más real es”. Y la tomada del *Juan de Mairena* de Antonio Machado, según la cual la poesía es “siempre un acto vidente de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera sean los ojos con que mire”, en el que la concepción de *acto vidente* remite directamente a Rimbaud, no hace sino insistir en la dimensión filosófica y en la poesía de pensamiento o de meditación, que tanto interesó a Cernuda y a algunos de los más representativos poetas del 50, pero que, en el caso de Arcadio Pardo, camina por otros derroteros y no sigue la línea inaugurada por John Donne ni tampoco la seguida por los poetas románticos ingleses Wordsworth y Coleridge: la práctica de la misma llevada a cabo por Arcadio Pardo parte de otras fuentes y tiene también otra realización. Guillenianamente afirma (13) que *El presente lo sume, lo rodea, lo inunda, lo conjuga y le exige y que toda creación es de ahora, encajada/en una breve sucesión de sí*. Ha dejado atrás su pasado y su espacio es el *de las cercanías/breves como el goteo de la estalactita*. El símil no puede ser ni más certero ni mejor. El poema ahora son gotas destiladas de las *cercanías de su entorno*, que no se recuerdan sino que *se ven, se atestiguan/y tienen su forma y desesperación,/y su esperanza* (14). Las cercanías son para él *estancia, arraigo, testimonio*: un modo —dice (14)— de armonizar *los contrarios*. Ahora *el presente* —como el poema— *gotea, se merma, se reduce y No ocupa un territorio que resulta/ajeno,/transmutado,/otro en suma del que es* (15): ha conseguido acotar su propio espacio, en el que, sin embargo, no coinciden tiempo y duración (15) porque su presente *se ha hecho nadie* (16) y él, un nuevo Ulises, *un estante siendo, su monumento inmóvil* (17) que espera y asiste a ese *Día fando que mueve y remoja y remueve./Y diafana lo oscuro de*

*este su atardecer* (20). Su personaje ahora es otro, como “yo es otro” — en alusión al verso de Rimbaud. Ahora extrema su exigencia de exactitud y siente *una querencia/de reducir a signo lo incontable* y sufre *el temor de lo perdido* y sabe que *esta exactitud que busca solo permanece un instante* (27). Las cosas dejan de ser lo que fueron y no son *lo que son/sino lo que serán* (31). Ahora *Se impregna de fin y de confín,/se hace realidad la ilimitud, impera la implacable/tiranía de lo siempre sin bordes* (33). Y su *lejanía* ahora son *los arbustos de ahí*. Busca *los tactos que perduran más allende/de hoy* (34) y la *nasalidad* del francés que lo rodea a él y a su discurso *se instala en sus misterios* (35). Ve poemas periclitados en *su recién/venida con su sombra en vez de luz/y su mudez en vez de griterío* (36) y espía el cielo *si anochece, porque/puede también que no anochezca* (37). La misión del poeta ahora es otra: *soplar vida a las cosas en quietud/y se perduren en belleza, en logro* (36). Y su poesía ahora es *cántico aplacado, Y sin, sola interlocutor: también sin planchar, sin bruñir, a secas nada más,/en recogida y en renuncia* (39). La *cercanía del presente* son *Sus aledaños, lo continuo de ahora,/lo antes, lo ayer* (40) en un territorio ampliado por *la intermitente dicha de decir sus poemas* (40). El poema resulta ser *un acto de amor/con nadie que está ahí: el poema — dice* (40)— *oye, ve, palpa, gusta/saborea y entonces, de repente, en un lugar/de un firmamento puro,/brotan sonos de luz en maravilla/en su lengua reseca que ahora bebe en ese solo manantial*. Alcanza aquí la máxima altura lírica y lingüística posible: se sabe en *Lo anterior a lo antes: en lo pre* y lo define como *Predespertar, prehabla, prealiento, precelebración, preamor y premorir, preyó, pretú, prenós, precaricia, pretacto, prelamido, preneutro, florecido después, precontiguo, presenecto, preasombro* (45) que produce un *posyó*, un *postú*, un *posnós* (46) y un *pospresente* (47) Los neologismos no son capricho sino necesidad surgida de las limitaciones de la lengua para verbalizar ese nuevo sentir.

Ahora *Todo lugar es sitio./Y también sitio todo tiempo* (56) como demuestran esas muchachas del mosaico romano de Piazza Armerina que allí juegan y siguen jugando aún si se *las contempo-/ranean* (57). El hablante en estos poemas se asume *como estante en otro yo* (59) desde el que habla y nos habla porque *Un rumor rumorea en derredor./Un silencio que acalla y que se enreda/en los ruidos que suenan y que son*. Ninguna de estas aliteraciones sobra: todas están puestas al servicio de su propio decir. *Envueltos en un tiempo sin aún* (70), lo que se intenta aquí es rescatar el Tiempo en el poema y para ello invoca: *Voces, rumor, cantos/cánticos,*

*aleteos, clamor del bosque,/no os apartéis de mí* (73). Y no faltan aquí plásticas pinceladas como la que describe la *armonía del vuelo de bandadas* (80) o ésta otra sobre las tonalidades del color: *Un amarillo es mancha proyectada/sobre el azul del cielo,/un primerizo verde aún/enredado todo él de amarillez/que aparece y se va y reaparece/en discontinuidad* (81). En el verso y *la mano arrimada a una mejilla* (83) están presentes tanto *el dolorido sentir* de Garcilaso como aquella *mejilla acelerada* de Gerardo Diego. Arcadio Pardo ha llegado a ese *único Tempo que es el que se es* y que él antes ha ido viviendo y captando en su transcurso (90): *Se ha hecho su afuera,/su propio alrededor, su lejanía,/contemporánea con el silencio pri-/migenio* y no ha querido irse sin dejarnos *el furor de su vivir*. Por eso he dicho que su metapoésía es siempre existencial<sup>6</sup>. De ahí su “Ahondamiento en lo contingente para entrar en la amplitud”.

Su “lirismo de la naturaleza” (Matía 2018: 109), sus imágenes plásticas y su ampliación de la representación verbal mediante la abundante creación de neologismos permiten a su autor *reducir a signo lo incontable*, evocarlo, paladearlo y salvarlo de su contingencia y desaparición temporal también. Arcadio Pardo es un poeta metafísico que extrae de su experiencia de la Historia y de su deslumbrado y consciente conocimiento de esta tanto su propia emoción del tiempo como —del estudio de la Tradición y de la métrica española— su idea del ritmo y de la pausa, del lenguaje vivido a veces como lengua y a veces como habla, de la creación como proceso y del poema entendido como conocimiento, desvelamiento y revelación. Todo esto está, de un modo u otro, en el fondo constitutivo de su obra. Y todo eso — separado o junto— está presente en su escritura y su creación.

## BIBLIOGRAFÍA

Blecua, José M. (1979), *Floresta de lírica española*, I, Madrid, Gredos.

Caballero, Estefanía (2022), “Entrevista a Guillermo Carnero”, *Anáfora*, 22 (XI 2022), pp. 35-40.

---

<sup>6</sup> Sobre el existencialismo en Arcadio Pardo cf. Ricardo de la fuente (1984: 113-116)

Fuente, Ricardo de la (1984), “La *Suma de claridades* de Arcadio Pardo”, *Castilla. Estudios de literatura*, 8, pp. 111-118.

García Hortelano, Juan (1978), *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus.

Gómez Yebra, Antonio (1999), A. “Arcadio Pardo. Remozador del lenguaje” (reseña de *Silva de varia claridad*) *Sur*, 30 de octubre.

González Gil, Isabel (2022), “Escribir el umbral. Espacio y lenguaje poético en *El mundo acaba en Tineghir*, de Arcadio Pardo” en J. M. Goñi Pérez; J. Avilés Diz; R. de la Fuente Ballesteros (coord.) *Poéticas del espacio*, Madrid: Universitas Castellae, pp. 207-216.

Lezama Lima, José (1968), “Sierpe de don Luis de Góngora”, *Lezama Lima*, La Paz: Editorial Jorge Álvarez S.A.

Matía Amor, María Eugenia (1987), “La innovación lingüística en un poeta castellano Arcadio Pardo”, *Castilla: Estudios de literatura*, 12, 1987, pp. 87-94

Matía Amor, María Eugenia (2018), *Las dimensiones de la memoria. La poesía de Arcadio Pardo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Pardo, Arcadio (1990), *Plantos de lo abolido y lo naciente*, Valladolid, edición del autor.

Pardo, Arcadio (1991), *Poesía Diversa. Tres Libros de Poemas*, Valladolid, Colección Autores Contemporáneos. Diputación Provincial de Valladolid. Recoge *Soberanía Carnal* (1961), *Relación del desorden y del orden* (1983-1986) y *Poemas del centro y de la superficie* (1986-1988). Va precedido de una introducción, titulada “Reflexión desde la belleza”, escrita por Isabel Paraíso.

Pardo, Arcadio (1995), *35 Poemas Seguidos*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Excma. Diputación Provincial de Valladolid.

Pardo, Arcadio (2001), *Travesía de los confines*, Valladolid, Ediciones Tansonville.

- Pardo, Arcadio (2005), *Efectos de la contigüidad de las cosas*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones.
- Pardo, Arcadio (2010), *De la lenta eclosión del crisantemo*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones.
- Pardo, Arcadio (2020), *Presente y cercanías del presente*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, Colección Licenciado Vidriera.
- Pardo, Arcadio (2018), *Ardimientos, ajenidades y lejanías*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín.
- Ruiz Sánchez, Marco (1996), *Confectum Carmine I. En torno a la poesía de Catulo. Confectum Carmine II*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Siles, Jaime (1983), “*Nvgae* sobre tradición y pervivencia clásica: I. Catulo en la poesía castellana. II. ¿Terencio en Da Vinci?”, *Studia Zamorensia*, IV, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 371-378.