

# La voz poética de Arcadio Pardo: *De la lenta eclosión del crisantemo*

**Marie-Claire Zimmermann**

*Sorbonne Université, CRIMIC*

Nous souvenant de ce jeudi 16 décembre 1999, où, invité par le Séminaire, Arcadio Pardo nous avait parlé de sa poésie (Institut Hispanique, salle 45, 17-19 heures)

En marzo de 2010, se publicó en Palma de Mallorca un libro de poemas de Arcadio Pardo, titulado: *De la lenta eclosión del crisantemo*<sup>1</sup>. Nos sedujo la inmediata belleza de la imagen y, al mismo tiempo, tales palabras suscitaban diversas preguntas y también posibles interpretaciones en función del sustantivo “crisantemo”. Para el gran público europeo, el crisantemo es, por esencia, la flor que acompaña al duelo, la que va asociada a la idea de muerte. Sin embargo, de entrada, el poeta introduce una cita que proviene del muy conocido *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant:

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<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> PARDO, Arcadio, *De la lenta eclosión del crisantemo*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 2010. Para evitar el exceso de notas a pie de página, ya que se trata de un solo poemario, figurará la paginación en el mismo texto.

<sup>2</sup> CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, 1997, p 7.

Se trata de una evocación del crisantemo cuyos pétalos sugieren la idea de un símbolo esencialmente solar, desde luego asociado con las nociones de longevidad, de inmortalidad, de plenitud y de perfección. Mirarlo es un verdadero placer. Añaden los dos autores que el poeta So-kong-Tu de los T'ang lo convierte en un emblema de sencillez y de espontaneidad natural y discreta. Según este análisis, pues, el crisantemo no tiene nada que ver con la muerte. Estamos en presencia de dos lecturas contradictorias: la primera es el reflejo de una costumbre mientras que la segunda se funda en el estudio histórico y literario de una palabra. ¿Qué representará entonces el crisantemo en el poemario de Arcadio Pardo? ¿Qué implica la “eclosión” de la flor y sobre todo su lentitud?

Si ya hemos leído otros libros del poeta, presentimos en seguida que *De la lenta eclosión del crisantemo* no consistirá en crear sólo contrastes, oposiciones o contradicciones y, en efecto, lo que destaca es la extrema complejidad de la experiencia poética que es, a la vez meditación, narración, evocación de las formas visibles, lo que asume totalmente el locutor que habla en primera persona, dirigiéndose a cualquier lector u oyente, es decir a todos los lectores u oyentes, sin ninguna excepción.

También llama la atención la arquitectura del poemario. Éste consta de tres partes: la primera, 1, es un solo poema (p. 11-12) y se titula “Los gozos de la flor”, con puntos suspensivos; la segunda, 2, consta de treinta y tres textos: “Lenta es la eclosión...”, también con puntos suspensivos (p. 13-80); la tercera, 3, “Son coetáneos...”, otra vez con puntos suspensivos (p. 81-84), es un solo poema, como en el caso de la primera parte. Cada poema se compone de estrofas muy variables, separadas por espacios en blanco. En el primer texto, que sirve de introducción (p. 11-12), el yo celebra la hermosura del mundo floral, los maravillosos colores que le entusiasman, pero en las dos últimas estrofas (p. 12) surge el crisantemo, el cual se asocia al duelo, a los muertos y a los camposantos. Mientras que las enumeraciones iniciales implicaban un ritmo creciente fundado en la anáfora “y”, ahora, para hablar del crisantemo, el locutor deja de mencionar el pronombre y el verbo que habrían de designar al yo. No sabemos lo que va a ser la parte central que contiene toda la materia poética del libro, es decir diversas experiencias vitales del locutor frente al universo y a la humanidad, una intensa meditación filosófica sobre el tiempo y la muerte y, por supuesto, una pasión por el crisantemo, a lo que se añaden o con lo cual se entremezclan las referencias a los versos, a los poetas y a los poemas. La tercera parte es una posible conclusión. Ya queda situado el crisantemo en su historia secular (desde el siglo quince antes de Jesucristo) mientras que el yo, en sólo dos versos, se auto representa hoy en su intensa relación con el crisantemo.

Este libro está escrito en versos sin rimas; predomina la polimetría y Arcadio Pardo se sirve de diversos metros situados entre el heptasílabo y el alejandrino, pero valiéndose también de versos libres. En el libro predominan cierto espacio versal, cierta amplitud verbal y pocos versos breves (“Tan”, p. 24, “y lo más”, p. 79). Sin embargo, habrá que analizar más detenidamente el uso del endecasílabo, tan clásicamente español, en particular el mismo título del libro que es un perfecto endecasílabo melódico:

De la **lenta** eclosión del crisantemo (3-6-10)

La armonía musical de este verso quedará en nuestra memoria y notaremos también que en diversos poemas en que aparece la palabra “crisantemo”, se mantiene el endecasílabo, cualquiera que sea la función de la flor.

Mi lectura constará de tres momentos. Me dedicaré primero a analizar los mensajes vitales del yo, todo lo que vamos conociendo, es decir su vida y su visión de la muerte, también las prácticas de una existencia cotidiana, la percepción del universo y de la humanidad. Luego, en una segunda parte, me referiré al crisantemo, a la valoración de diversas experiencias con la flor, a través de los sentidos y del espíritu. Por fin, analizaré más detenidamente lo que me parece esencial, es decir el camino hacia el poema, hacia los poemas, todo lo que se podría llamar metalenguaje, pero que consiste más bien en una práctica muy singular para alcanzar el significado del crisantemo, una práctica existencial, conceptual y espiritual.

|

Desde el principio aparece un yo que asume plenamente diversas funciones, de manera totalmente libre y personal, pero sin el menor asomo de vanidad, y con el constante deseo de comunicar, de explicar lo que es oscuro en el mundo. Para los lectores el yo es como un compañero, alguien que tiene por cierto una inmensa cultura, una riquísima percepción del mundo, que maneja el lenguaje con virtuosismo y que se presenta, ante todo, como un hombre cualquiera, como virtual hermano de sus hermanos. Le concierne todo lo humano y, al mismo tiempo, todo el planeta que es inseparable, para él, del universo, del cosmos entero.

En primer lugar, lo que importa es ver y mirar. Así, ya en el verso 7 del poema inicial que sirve de preámbulo, insiste el yo en la belleza de las flores que él mismo ha visto en diversos sitios o comarcas. Se vale de verbos conjugados en presente de indicativo, en pretérito perfecto compuesto y en pretérito perfecto simple:

y las vastas parcelas que he visto en Provenza de rojos tulipanes,  
y de amarillos tulipanes del color del mistral,  
y también injertaría aquí los nenúfares que veo en los estanques cercanos  
y me recuerdan otros de un estanque rectángulo pequeño  
que vi a diario en mi universidad los años de fervor; (p. 11)

En dos casos, se sirve de la anáfora verbal en el primer verso de dos estrofas:

He visto la flor del almendro en varias latitudes,  
y la del melocotón, la de azahar que huele a lisos cuerpos de virginidad,  
y las bellas y humildes flores del patatal,  
y las más aún humildes de los garbanzales y de los habares,  
y las también humildes violetas, breves, acurrucadas a la sombra,  
y flores de frutales en los huertos del sur,  
y la llamarada de las miserias en el alto Anáhuac.

También he visto el edelweis [...] (p.12)

Ver y mirar se asocian aquí con la belleza y la abundancia del mundo, pero en los poemas de Arcadio Pardo, una misma función puede implicar diversas actitudes que permiten también acceder a otras formas de belleza. En efecto, en un texto que empieza así: “De la inmovilidad de la mirada” (p. 52), el yo se refiere a los ojos de ciertos animales para evocar lo que ignoramos, es decir un espacio infinito, desconocido y un tiempo inmemorial. Esos ojos fijos no ven cosas concretas, valiéndose el poeta de conceptos y abstracciones que designan todo lo que no captan los sentidos humanos. Llama la atención el doble oxímoron que corresponde a la visión del búho: “los del búho que ven el fragor silencioso de las cosas ausentes.” (p. 52), y la referencia al gato da cuenta de una indecible realidad: “Y también la mirada del gato que es uno de los enigmas de la creación, / y trae fijos los ojos en lo invisible desde el nacimiento de los tiempos.” (p. 52). Coinciden y se resuelven diversas contradicciones en esta génesis poética que celebra la permanencia de lo desaparecido. El oxímoron y la paradoja son aquí los signos de la evidencia: “Lo suyo es la infinitud, las riberas del cosmos. / 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 [...]” (p. 52). El yo se entrega, pues, a la contemplación, llegando a afirmar su clara adhesión a una postura que, en él, es a la vez nativa y consciente: “En ese clan nací. / Les doy mi amor a los ojos inmóviles” (p. 52).

Se explica entonces la radical oposición del yo a la “mirada movediza” que se asocia al desorden y a la agitación, que impiden el verdadero descubrimiento del mundo. Aquí no se elabora sólo una ética o una política: se trata más bien del rechazo de una impaciencia que no permite llegar a una dimensión ontológica, ya que genera una pura ilusión sobre el cosmos y sobre el tiempo. En este caso, “mirar” significaría “no ver”. “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” (p. 53).

Como todos los verdaderos poetas del más remoto pasado, Arcadio Pardo nos dice su fascinación por la visión y la percepción del universo, ante todo a causa de los millones de años de que hablan los sabios. Podemos imaginar los trastornos que ocurrieron, esencialmente los movimientos de los elementos que se pueden calificar sólo de manera global o abstracta: “Toda una redundancia de rotaciones y de idas”, aludiendo a la vez a “la infinitud”, a “la finitud”, “a fragmentos de fragmentaciones”, “a cuerpos volantes”, y a “las galaxias” (p. 23). Aquí intervienen diversas nociones y denominaciones científicas, pero, ante todo, predomina la idea de vértigo frente a lo desconocido, frente a lo inimaginable cuando se vuelve imaginable. El poeta cita entonces, entre paréntesis, las palabras de Unamuno, que dan cuenta de un vértigo que coincide con la imposibilidad de contestar y con la vuelta a un impresionante silencio:

(Unamuno: “¿ qué es lo que hay del otro lado del espacio?”). (p. 23)

Medita Arcadio Pardo sobre la inscripción de la humanidad en medio de la creación cósmica, lo que él llama “acto de incrustación en el cosmos” (p. 24). Es perfectamente consciente de la dificultad que tiene el hombre para adaptarse, para hablar, para aceptar el hecho de ser mortal. Pero cree en una especie de armonía entre el cosmos y el hombre:

Tan,  
que nos somos coetáneos de los celestes enigmas,

fraternos con todos los misterios del preser y del ser  
que viven, perviven, superviven, nos arropan los gestos [...] (p. 24)

y luego acepta la sentencia de los sabios de Egipto, diciendo además que el tiempo cósmico es todavía más infinito:

Me tienta, con el escriba egipcio, repetir la sentencia milenaria:  
“millones de millones de años”, y cientos de millones de millones de años. (p. 24)

Pero, en este libro, el yo habla sobre todo del hombre y, en seguida, aparece como un hombre de hoy, un hombre de la modernidad, capaz de celebrar el presente en la medida en que incluye también todo un pasado: “Uno de los asombros: / la modernidad de las cosas antiguas.” (p. 29). En este mismo poema evoca “una pintura / cretense:” (p. 29) en que figura una bella pareja. La moza, pues, podría ser una estudiante: “La imagino entrevista en los corredores de mis universidades, / a lo mejor en una escena de cine. La aúno en mi conciencia / a las muchachas de mi tiempo, a una foto que tengo / de Mirna Loy (de 1934): un hervor de belleza. Puede sean la misma / la una en las otras reencarnada y transubstanciada.” (p. 29) Aquí aparece claramente expresado el optimismo del yo, el cual proclama la universalidad del hombre, la armoniosa síntesis entre pasado y presente:

Con sobresalto igual siempre descubro:  
todo acto es de hoy, fuere su edad cual fuere;  
la antigüedad convive en nos; con toda edad nos convivimos:  
uno es de todo tiempo y todo sitio. (p. 30)

Aquí no se alude a la nostalgia o a la melancolía. Sin embargo, no se trata de negar las dificultades con las que tienen que enfrentarse los hombres. En efecto, en muchos poemas, el yo consigna todas las destrucciones y calamidades que se pueden registrar en la naturaleza porque, en efecto, el hombre sabe poco de esos imprevisibles accidentes. Se ajan y se mueren a veces las flores, por culpa de los insectos: “Hoy anoche, las alimañas han roído los pétalos, las hojas / han devorado las corolas. Quedan / los esqueletos de sus nervaduras, el arranque del tallo, el muñón de sí sólo”. (p. 31). Pero el yo presente que hay otras amenazas, otras “alimañas” de otro tipo, es decir hombres que son capaces de “martirizar el cosmos”, de donde estos últimos versos de un poema: “y nos dejen un mundo carcomido en nuestras carnes, / pobres de nos, motas de motas de residuos.” (p. 31)

En otro texto, se alude a los que “presienten el gemido final de las especies que se extinguen.” (p. 47); también se evoca el hecho de golpear los suelos, y se insinúa la eventual “alternancia de los fríos,” (p. 47) y entendemos que el hombre, es decir la humanidad, está destruyendo el planeta: entonces, tal locura podría provocar una inevitable desaparición y en la estrofa final del mismo poema se expresa muy intensamente la consciente angustia del locutor que es un poeta visionario:

Así de nos la multiplicidad,  
como la de las cosas que nos han convivido y nos conviven:  
saurios, aguas, cometas, ventoleras, y ríos sumergidos,  
resinas coaguladas,  
y la ebriedad del cosmos, y la ebriedad de la ebriedad

y la sabiduría de saberse muriendo de continuo, aurora a aurora,  
cercanía a cercanía, sin cese,  
de sobresalto sin tregua a sobresalto. (p. 47)

Otro poema está dedicado a la evocación de la canícula: “Campos he visto de girasol abrasados por el sol” (p. 44). Insiste el locutor en la violencia de las consecuencias y se dice “men- guado, menudo, perdido” (p. 44). Sin embargo, añade: “Lee de pronto uno una noticia que le exalta: / unas estrellas vistas a miles de millones de años luz, y más” (p. 44). Pero ¿Cómo conciliar estas dos realidades? Entonces confiesa el yo su desamparo: “Voy de la maravilla a la zozobra” (p. 45). En el texto inmediatamente anterior el yo aludía aún a una “grande ventolera” que tiene malísimas consecuencias y, poco después, evoca otros fenómenos climáticos desastrosos (derrumbes, glaciares, pueblos invadidos por el mar), pero no se acaba así el poema, porque el yo describe entonces todo lo bello y lo bueno que persiste a su alrededor: el mar, el olor de la marea, todo lo que perciben los cinco sentidos: “Y el ruido de los guijarros de Étretat.” (p. 43)

Ya desde el principio, en los primeros poemas del libro, el yo es capaz de deshacerse de muchas cosas que, en realidad, le pertenecen y le gustan, pero le apetece hacer regalos, esto de mane- ra totalmente libre, y sólo cuando le parece posible y necesario: “Me desperdigo así mi residencia, de tal / que me sumo en el gozo de estar en mí y de no estar, / y serme uno y múltiple, disperso en mis atuendos, / en mis cosas que a otros extasían.” (p. 22)

Para el yo es esencial el contacto con la naturaleza. En un poema en que evoca una iglesia triste y oscura, expresa el deseo de que las piedras y las estatuas tengan contacto con la luz y el aire, acabándose el texto con un verso que es un verdadero acto de fe: “Y huelan a olor de monte las parroquias” (p. 28). Mientras vamos leyendo los poemas percibimos en el yo la clara voluntad de celebrar la belleza del mundo, pero sin idealizar tampoco esa belleza, sin hablar nunca de la perfec- ción de lo visible. Aquí radica la increíble inventiva del poeta, la capacidad que tiene de yuxtaponer experiencias contrarias o que nos parecen contradictorias. En este libro descubrimos muchos sitios o países que visitó el yo y que se refieren siempre a la naturaleza y a la cultura. El viaje es una rique- za que nos entrega el poeta con numerosos nombres propios: Provenza (p. 11), Normandía (p. 11), Jordania (p. 12), Gran Canaria (p. 12), Éfeso, El Atlas (p. 21), Brujas (p. 39), Thézy, en Picardía (p. 40), Chartres, Ruán (p. 40), Étretat (p. 43), Beauce (p. 48, p.7 8), Meudon (p. 64), Saint Germain (p. 65), Creta (p. 65)... Pero el yo acepta también el hecho de no volver a ciertos países más lejanos, y eso por razones muy diversas:

No volveré a Palmira, ni a las costas fenicias, ni a Cartago,  
ni a Tserkoïe Selo donde vivió Puchkin,  
ni su ebriedad de fasto será otra vez en mí,  
ni a las iglesias trogloditas de Capadocia,  
ni a los mágicos templos y palacios mayas de Yucatán,  
ni a Tineghir donde termina el mundo (p. 67).

Lo que predomina en estos poemas es la universalidad del yo. Aquí no hay contornos o límites precisos de la identidad porque el poeta se sabe hombre, miembro de la humanidad, huma- nista, ciudadano e individuo. Un poema, en particular, ilustra magníficamente la capacidad creativa

que permite fusionar lo que podría aparecer como radical paradoja. Admiramos la fuerte sobriedad de las definiciones que de sí mismo nos da el poeta:

Pocos reciben la gracia de la ajenidad.

Es una gracia y es un don,  
no una iluminación que las retinas quemé de súbita (p. 62)  
[...]

me he venido creciendo a multiplicidad;  
donde que esté soy suyo. Donde que esté, el paraje es mi paisaje.

De toda tierra me he hecho campesino,  
tengo ciudadanía en todo imperio, me soy de donde estoy,  
paramero selvático, isleño en toda isla, oriundo de todas variaciones.  
Se ha difundido en mí la ajenidad y me ha acogido:  
en todo cualquier sitio me amanezco. (p. 63)



Complejo y altruista, este recorrido ontológico se hace en armonía con el título del libro, *De la lenta eclosión del crisantemo*, aunque esta flor no aparece en todos los poemas. ¿Qué representa, pues, el crisantemo para Arcadio Pardo? ¿Signo, símbolo, indicio, suma o alianza de denotaciones o connotaciones?

El primer poema de la segunda parte (que es la parte central), nos orienta ya en nuestra lectura. Después de la afirmación inicial que es un postulado: “Lenta es la eclosión del crisantemo.” (p. 15), seguido de un espacio en blanco, el locutor revela lo que es el crisantemo, es decir su relación con el tiempo, de donde la presencia del nombre de los meses durante los cuales crece, lucha y va progresando la flor. Se trata, desde luego, de una experiencia concreta, humilde, plenamente cotidiana. El poeta se sirve casi exclusivamente de un lenguaje literal, raras veces figurado: “Desde febrero ya emánense sus tallos incipientes”; (p. 15) [...]; “Ya ha levantado algo en marzo y si advienen heladas y sequías, / ahí está penetrando en los días sin abejas y sin mirlos” (p. 15). Aquí surge lo esencial, la clave del libro: el yo no evoca sólo el crisantemo, sino lo que está a su alrededor, porque entonces entrevé la posibilidad de escribir un poema: “me pongo yo a mirar los bosques, atisbo algún inicio de poema” (p. 15).

Es decir que el crisantemo no será el “tema” del poemario sino el necesario acompañante exterior del yo poético, el otro, lo otro, frente al tiempo, con una doble eclosión, lo que sobreentiende la existencia de semejanzas y discrepancias. Lo primordial entonces es el poema, el hecho de escribir poemas, teniendo en cuenta la intensa relación con el crisantemo, a la vez vital y mortal, común y distinta: “Me hermano así con el ir a su sazón de crisantemo. / Ya vamos a la par, cada uno a su eclosión;”



(p. 15) [...] “cada uno a su sazón, él a su floración de octubre y noviembre / yo al encuentro que tengo que cumplir, quizás ya pronto, / cuando nos derramemos juntamente, / a su confín cada uno.” (p. 15). Y en otro poema, vuelve a decir el yo: “Me lo tengo hermanado en propia ajenidad” (p. 17).

Muy pronto el poeta se refiere al origen del crisantemo y a los espacios de donde proviene: “Vino desde el oriente del Oriente” (p. 16); “De oriente vino el crisantemo, desde el más oriental de los orientes” (p. 32). En seguida, subraya el yo las contradicciones que incluye y encierra el crisantemo:

Ha sido de todo asiento y de ninguno.

De todas las alturas y de nada. (p. 16)

Él no sabe de dónde vino ni de dónde es. (p. 17)

Pero, en el tercer poema de la segunda parte, con la misma lealtad de siempre, y antes de hablar de diversas experiencias contradictorias, nos orienta el poeta hacia la etimología del sustantivo “crisantemo”. Si se impone inmediatamente, para la mayoría de los lectores, el simbolismo fúnebre de esa flor tan presente en las tumbas europeas, en cambio, es poco conocido el sentido original de la palabra cuya etimología griega aparece en un verso: “Es el crisantemo, χρυσός άνθεμον, flor de oro,” (p. 19) y, en el verso siguiente, entre paréntesis, se efectúa la esencial coordinación con el mundo de los poetas: “(Louis Aragon: « Ma femme d'or, mon chrysanthème »)” (p. 19), pero por medio de una metáfora, en que veo también un signo humorístico.

Entonces el crisantemo es ambivalente: asociado al duelo sigue siendo puro oro, pura belleza, de donde su celebración por Arcadio Pardo, pero de diversos modos. El yo no se opone a la tradición funeraria, y evoca también el hecho de llevar personalmente esas flores al cementerio, sometiéndose así al rito: “Solemos llevar una maceta de crisantemos blancos.” (p. 25); “Antes de dejarla, aparto la maceta ya ajada del año anterior,” (p. 25), pero añade: “Volvemos cuesta abajo a la ebriedad.” (p. 26). Cita versos de Anna Akhmatova, dos veces mencionada en este poemario: “[...] (como un crisantemo pisoteado / cuando llevaban el ataúd).” (p. 31). En un largo poema, el yo evoca también diversos entierros en que no apareció el crisantemo. Lo hace con la sobriedad de siempre, lo que no impide, en ciertos casos la existencia de una intensa emoción, y de una verdadera compasión: “De los que en su morir los carecieron.” (p. 64). Aquí Arcadio Pardo se refiere a un amigo, a Mirna Loy, a Isadora Duncan, a una párvula que murió en su calle: “No creo hubo crisantemos, sí / un hacinamiento de flores de otras párvulas transparentes, / sollozo mucho, cuchillada de silencio / y un desgarrón en mí que se ha fosilizado.” (p. 65) y a tantos desconocidos ahora no identificables.

Muy a menudo el crisantemo no aparece en el arte: así no figura en la obra de Zurbarán ni tampoco en los museos. El yo se vale de las anáforas “no” y “ni”, para mencionar una cruel inexistencia, añadiendo, con cierto humor, que él mismo se atreve a evocar sus rojos crisantemos de octubre, esperando que no haya ninguna respuesta negativa: “de los que hablo con pudor en los poemas, no sea / me los derriben por herejes.” (p. 40). El poeta sabe perfectamente que hay amenazas contra la existencia del crisantemo, pero nos muestra que la flor, a pesar de un posible decaimiento, siempre estará buscando un soplo de vida: “una mata triste de crisantemos salvados de la nada / respirando el aire viejo de sabor a tomillos que llegue desde el sur.” (p. 38)

Presente o ausente, el crisantemo es sobre todo el objeto de un apasionado amor por parte del locutor. En los poemas queda notificada una relación excepcional entre la flor y el contemplador que es también el que la cuida. Se impone la afectividad, pero siempre interpretada, para que



el afecto se convierta en celebración universal de la belleza, de la vida y de la esperanza, a la que se integran las nociones de muerte y de finitud:

Es éste un otoño de crisantemos.  
Algunos son mi amante de estos días. (p. 41)  
El crisantemo es flor de postrimero. (p. 74)  
Te amamos, flor de postrimerías. (p. 75)

Asistimos a una armonización entre una tradición asociada a la muerte y la celebración del carácter solar del crisantemo que está en total conformidad con la etimología de la palabra.



En el primer poema del libro el locutor habla en primera persona, aludiendo a las flores que admira y ama (p. 11) y, por fin, en la penúltima estrofa, aparece el crisantemo (p. 12). No conocemos el proyecto del escritor. Sólo en el primer poema de la segunda parte descubrimos que el yo es un poeta y que aquí entrevé la posibilidad de escribir un poema (p. 15). La palabra “poema” es fundamental en este libro: Arcadio Pardo no cita nunca el sustantivo “poesía”. No identificamos ninguna teoría metalingüística, ningún precepto, ninguna receta en el dominio de la escritura. Veo aquí dos maneras de hablar de poemas: primero Arcadio Pardo se refiere a sus propios poemas, a sus deseos y a sus decepciones. El mismo es poeta pero no lo proclama y luego se refiere a una segunda vía, la que consiste en nombrar a los poetas, a ciertos poetas que cuentan para él y en citar versos de estos poetas que ilustran lo que él mismo acaba de consignar en su poema.

Llama la atención la modestia del escritor cuando habla de sus poemas. A veces, percibimos cierto humor, ya que en realidad, Arcadio Pardo alude firmemente y con una total libertad a los aspectos del crisantemo que acaba de abordar. Cuatro veces, el yo dice de paso que ha escrito algo sobre un tema dado, así a propósito de Marina Tsvetaeva, y este texto figura en un libro: “He escrito ese milagro en otro libro.” (p. 42). También hizo un poema sobre Porbus que está en otro libro: “Un poema una vez le hice a su sepulcro: / está en mi libro *Archivo de rescates*.” (p. 65). En otro caso alude a un público futuro que leerá sus poemas, pero él no conocerá a sus lectores: “Sé que no conoceré a quienes lean mis poemas / en los sitios futuros y sus tiempos futuros [...]” (p. 67). En estos versos aparece la fe del poeta en la propia obra: lo que cuenta ante todo es el hecho de leer, el hecho de que haya lectores. Por fin, en el penúltimo texto del poemario, Arcadio Pardo habla de un “junto aquí” (p. 78), es decir el espacio de la casa con diversas cosas y con “los crisantemos” (p. 78), donde se hace la obra, todo esto con la misma elegancia y la misma sencillez que ya notamos en las anteriores citas. En un mismo verso, el locutor repite dos veces la misma palabra “poemas” y se vale de la palabra “poeta”, porque aquí tiene que concentrarse toda la esencia del oficio poético: “y los poemas, y el poeta que ha escrito estos poemas,” (p. 78), “en el espacio poco de mi estancia que son estos escritos” (p. 78).

Muy consciente de las eventuales dificultades que plantea la escritura, el yo señala sólo el fracaso interior del hombre que no consigue dominar el idioma, que “pierde el don” y se siente

invadido por el silencio, lo que le puede pasar a cualquier poeta: “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.” (p. 69). En otro texto alude a otras amenazas sobre la existencia del poema: “Hay que decirle también de la miseria del poema truncado [...]” (p. 50).

Pero, en este libro de Arcadio Pardo, hay un poema en particular (p. 72-73) que fascina al lector porque en él el locutor explica todos los movimientos, opciones, irrupciones, cambios que actúan durante el acto de escribir. Habría que leerlo en voz alta y comentarlo paso a paso. No consiste en una doctrina poética: es un ejercicio plenamente asumido, una hazaña que no implica sólo el don, el deseo o la voluntad. Surgen, en efecto, cosas extrañas, que parecen negativas e incluso destructoras, pero Arcadio Pardo las justifica: “No, no son impurezas que se han integrado en los textos.” (p. 72). Surgen la voz y las voces, entonces:

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. (p. 72)

Se quiebran los signos, pero actúan dentro del poema y, entonces, el poeta inscribe palabras que no había previsto y que tienen nuevos sentidos:

Son anfractuosidades, no impurezas.  
Como rumor de floras iniciales. (p.73)

Destacan aquí la parte imprevisible de la creación poética y las desconocidas capacidades del poeta que recibe nuevas formas y nuevos significados, pero lo que admiramos más es la transposición de todos los movimientos lingüísticos que se operan durante la creación del poema. Se mezclan lo consciente y lo inconsciente: abundan los verbos, y es corriente la presencia de un punto en medio de ciertos versos. Oímos también los sonidos de la flor a través del poema, con la presencia de la aliteración “fl”: “aflora”, “infloracion”, “afloran” (p. 72), “flor” (p. 73), “floras” (p. 73).

Pero, al lado de los poemas existen los poetas a los que alude Arcadio Pardo, citando los nombres de algunos contemporáneos y de los que pertenecen a un pasado a veces remoto. Algunas veces, un verso del poeta así nombrado sirve para ilustrar lo que acaba de escribir el yo. Ya hemos hablado de Louis Aragon (p. 19), de Miguel de Unamuno (p. 23), pero también figura Saint John Perse (p. 46). En una larga estrofa de un poema aparecen algunos poetas rusos que seducen a Arcadio Pardo, el cual acaba de descubrirlos, aunque a través de la traducción, pero por ser lo que son, es decir hermanos poetas:

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 ignore  
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. (p. 42)

Otro nombre de poeta está evocado: el de Dionisio Ridruejo (p. 70-71); ya se sabe que los hispanistas hablan más de sus orientaciones políticas que de su obra poética. Pero aquí Arcadio

Pardo se siente conmovido por el hecho de que Ridruejo estuvo como él mismo en un monasterio cerca del lago Ladoga. Y entonces cita versos del otro poeta: “Dice uno de sus poemas: «las torres / diminutas del blanco monasterio.» / Otro: «algo errará de mí sobre este cementerio.»” (p. 71)

Por fin, ya en el penúltimo poema de la segunda parte del libro, Arcadio Pardo pasa a otra opción y a otra etapa, deshaciéndose pues de todo lo que precede: “Los para mí, ni flor ni crisantemos” (p. 76). Quiere acordarse siempre, y más allá de la vida, de los versos de catorce poetas, todos conocidísimos en el mundo, siete españoles, cinco franceses, un italiano y un peruano. Ya no viven estos poetas y los versos citados aluden a la vez a la vida y a la muerte, es decir a esa misma búsqueda ontológica que pueden compartir todos los hombres a través del tiempo: “Garcilaso, Ronsard, Fray Luis de León, Malherbe, Quevedo, Racine, Góngora, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, A. Machado, J. R. Jiménez, Fernando González y César Vallejo.” (p. 77)

En este poemario se inventa una escritura, que adopta ciertos ritmos y que es, ante todo, el lenguaje de una voz personal, inolvidable, la cual se expresa muy claramente, en frases más o menos largas, que implican y exigen la constante atención del lector o del oyente. Arcadio Pardo evoca las cosas, los espacios, los sentimientos con muchísima precisión. Su lenguaje es el de un hombre de inmensa cultura que es también un viajero y un lector. El poema es el sitio en que el yo se siente más cerca de su lector: insiste, matiza, da argumentos, afirma a veces con fuerza y le gusta definir, pero, de todos modos, lo que desea es compartir, sin someterse nunca, ni imponerse tampoco. Varía el espacio de la estrofa; no hay ningún modelo fijo: a veces consta de ocho o diez versos, otras veces aparecen tercetos y también versos aislados entre dos espacios en blanco. El discurso es elegante y amplio, valiéndose el poeta de un rico y extenso vocabulario. Le gustan las palabras y así evoca con placer la etimología de “topacio” (*tapas* en sanscrito) y la de “naranja” (*nari* en lengua tamil.) (p. 32). Muy a menudo el poeta repite las palabras, y eso con mucha satisfacción porque es siempre una necesidad, nunca un estorbo: “y la ebriedad del cosmos, y la ebriedad de la ebriedad” (p. 47). Ya hemos sugerido que Arcadio Pardo acude más al sentido literal que al sentido figurado: por eso no privilegia nunca el uso de la metáfora.

Hemos hablado de estrofas y de frases pero falta algo esencial, que es el verso. En sus poemas, Arcadio Pardo se vale muy a menudo del verso libre, de frases versales, de quince o veinticinco sílabas, así:

los hay que saben seducir a las abejas y entablan un amor que nadie más,  
y resuelven el porqué del negror de la piel de la mujer de Etiopía, (p. 46)

gozando, pues, de la libertad de los poetas modernos. En ciertos casos se siguen en una misma estrofa tres, cuatro, seis versos libres; en otros alternan con versos más breves o con formas clásicas. Pero, muy a menudo, hemos observado que un verso libre es la suma de dos versos clásicos, sobre todo un heptasílabo y un endecasílabo, un heptasílabo y un alejandrino. Por ejemplo, “cuerpos elaborados con materia de sol y de resinas.” (p. 84) consta de un heptasílabo (“cuerpos elaborados”) y un endecasílabo melódico (“con materia de sol y de resinas” = 3-6-10). Aquí pues se concilian la libre modernidad del siglo XXI y el saber poético de la tradición española. En este poemario, ya lo hemos dicho, llama la atención la frecuencia del endecasílabo. Es corriente su posición inicial o final en la estrofa; a veces se sitúa entre dos espacios en blanco. Citaremos algunos ejemplos entre los que aparece el endecasílabo heroico: “de todas las alturas y de nada” (p. 16); el endecasílabo enfático: “Vino desde

el oriente del Oriente.” (p. 16); el endecasílabo sáfico: “La convicción de la resurrección” (p. 74). Y los versos de los poetas preferidos (p. 76-77) son también endecasílabos, entre otros el verso de Fray Luis de León (p. 76) y el de Góngora (p. 77).

Pero falta algo en el análisis que hemos hecho de todos estos poemas en que se realiza la lenta eclosión del crisantemo: en efecto, en el discurso aparece, de vez en cuando, un uso gramatical que no está en vigor ahora y que es un signo voluntario del yo que nos está hablando. Así el arcaísmo “nos” en vez del pronombre “nosotros”: “antes de que llegase a nos, ha germinado en muchos territorios.” (p. 16); “discreta plenitud entre nos.” (p. 17); “tan, / que nos somos coetáneos de los celestes enigmas,” (p. 24); “seamos nos reducidos a vil desplazamiento,” (p. 31); “Vino hasta nos de Oriente el trazo de la silaba” (p. 33); “así nos, [...]” (p. 35); “no para todos nos” (p. 41); “los hay entre nos” (p. 46); “Así de nos la multiplicidad,” (p. 47). En los dos primeros poemas no aparece el “nos” y tampoco en los doce textos finales, quizás porque interviene más libremente el yo, pero hay otra lectura posible que no excluye tampoco a la primera.

En efecto, si desaparece el “nos”, surgen diversos neologismos y solecismos que sirven para intensificar y diversificar la dicción de las experiencias del yo: “como la aguja de Ruán que vi muy muchos tiempos.” (p. 41); “Tan, / que nos somos coetáneos de los celestes enigmas,” (p. 24); “Ni los otros mis míos del páramo, idos como desnudos [...]” (p. 65); “ni ni la voluntad, que es ahora can sumiso, presumen.” (p. 72); “y si los quienes que no han acudido pierden” (p. 74). Tales usos son signos de libertad, nuevos juegos con las palabras que servirán nada más que en estos poemas. Llamen la atención por su función fónica que sorprende y atrae a la vez. Mientras va avanzando la creación del poemario, más libre e independiente es el poeta. En los cinco últimos versos del último texto, vemos el triunfo del crisantemo y su rivalidad con la luz solar, a través de los siglos. Luego se posiciona el yo y se cuida de la flor, es decir de un vivir que determina también el acto de escribir poemas:

Pronto se hizo el crisantemo muchedumbre,  
y hurtándole a los hombres el camino del sol,  
avanzó siglos hasta este mi lar donde lo tengo,  
y le rezo, le contemplo y le apaciento.

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

El yo que interviene en estos últimos versos es capaz de acoger al crisantemo, es decir de hablar con él, de mirarlo, de darle pasto material y espiritual. Pero el último verso, después de un espacio en blanco, suscita otra reflexión. En efecto, vuelven a inscribirse dos palabras del título, “lenta” y “eclosión” que se referían al crisantemo, pero se manifiesta aquí, una vez más, la imperturbable lucidez del poeta: en efecto, Arcadio Pardo concluye aludiendo al tiempo que necesitan los hombres –los testigos– para acceder a la clara conciencia de lo que es vivir y morir.

## Bibliografía

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, 1997.

PARDO, Arcadio, *De la lenta eclosión del crisantemo*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 2010.