MAS ALLA DE LOS CUADROS

Antonio Blardony, un nuevo por qué metafísico

Cada vez que una escuela o un sistema de metafísica logra abrirse camino a través del intrincado mundo de problemas del pensamiento, el análisis de las notas que caracterizan esta nueva forma cultural nos descubre antecedentes claros en el mundo del arte y, dentro de éste, sobre todo del campo de la pintura.

De esta manera, el significado del planteamiento filosófico se ilumina aclarando no sólo su trayectoria, sino también los móviles primeros que nos hicieran capaces de este modo de pensar, al mismo tiempo que la obra artística incrementa sus valores al poner de manifiesto los gérmenes de nuevos rumbos culturales que encerraba.

Para ilustrar estos principios, nada mejor, en nuestra opinión, que recordar, del modo más esquemático, el paralelo tan conocido que se encuentra entre la fenomenología y la pintura de Velázquez.

La mentalidad filosófica de todos los tiempos anteriores a la Edad Moderna, incluso la época Renacentista, entendió, sin dudarlo siquiera, que el conocimiento era una actividad de acomodación de la mente a las cosas, que sólo el mundo poseía todo el ser y que, por tanto, el conocimiento no podía consistir en otra cosa que no

fuese la reproducción en nuestra mente de la realidad externa. El mundo era así centro absoluto en torno al cual giraba el hombre.

De esta actitud no se libraba tampoco el arte. Los pintores debían acercarse lo más posible a los objetos para observarlos detenidamente, aprender su forma, y sólo después podían, desde el caballete, reproducir las cosas tal como sabían que eran.

La superación de esta mentalidad no se produjo hasta bien avanzada ya la Edad Moderna. En el siglo XVII Descartes inicia una revolución filosófica al tomar al yo de su «yo pienso» como punto de apoyo para toda certeza. Ha de pasar todavía algo más de un siglo para que Kant nos descubra que el «yo pienso» acompaña a todas las actividades mentales del hombre. Y es por fin Husserl, ya en nuestro siglo, quien nos advierte que al yo pienso acompaña siempre lo pensado como un verdadero mundo fenomenológico, como el mundo visto en realidad por el hombre.

La filosofía necesitó, pues, tres siglos de grandes esfuerzos para lograr una solución satisfactoria del problema planteado. En cambio, el arte afrontó y resolvió de una vez el mismo problema en la dimensión del sentir. Bastó la obra de un solo pintor, Velázquez, contemporáneo de Descartes, para que en el mundo del arte se salvara la distancia entre la actitud medieval del mundo como centro y los más altos niveles fenomenológicos.

En efecto, los cuadros de Velázquez nos muestran la realidad no como sabemos que es, sino como se ve, al fijar, según Ortega, el punto de vista en el ojo del pintor.

Es evidente aquí cómo la fenomenología de Husserl se aclara al contemplar y sentir los cuadros de Velázquez y cómo, a su vez, los cuadros de Velázquez se enriquecen con la perspectiva de haber presagiado las líneas clave de un nuevo sistema metafísico.

Hoy, a nuestro entender, estamos asistiendo al nacimiento de un nuevo ciclo semejante al que acabamos de describir. Como es obvio, sólo contamos con datos parciales para su interpretación, lo que dificulta de un modo considerable la tarea, pero, al mismo tiempo, nos encontramos con la facilidad de disponer de esos otros ciclos ya completados para poder diagnosticar acerca de la evolución futura del pensamiento o, lo que es lo mismo, adivinar en nuestro caso los elementos de que carecemos.

Hace algunas décadas apareció en el arte lo que ha dado en llamarse pintura metafísica, quizá sin que los que así la denominaban alcanzasen a descubrir plenamente el sentido del término «metafísica» aplicado al arte pictórico.

En líneas generales, tanto los pintores mismos como los críticos entendieron que este movimiento intentaba adentrarse en un mundo que está «más allá de la física». Este nuevo mundo, por tanto, tendría espacios y objetos creados por la mente, sería un mundo trascendente a la realidad.

El análisis de la temática de los cuadros que merecieron entonces los mayores elogios y que aún hoy siguen atrayendo la atención de los interesados por el mundo del arte, sin embargo, nos hace vislumbrar motivos muy diversos, actuando en lo profundo de la sensibilidad creadora de estos artistas y es, en última instancia, a esta actividad del subconsciente a la que deben incluso el nombre de metafísicos tales pintores.

En nuestra opinión, no se trata, en modo alguno, de una pintura que traiga de nuevo a luz dimensiones del ser ya alumbradas por el filósofo Aristóteles. Nos encontramos, por el contrario, ante un movimiento que inicia nada menos que un concepto de la metafísica valedero para filósofos que han de sucedernos en un futuro más o menos inmediato.

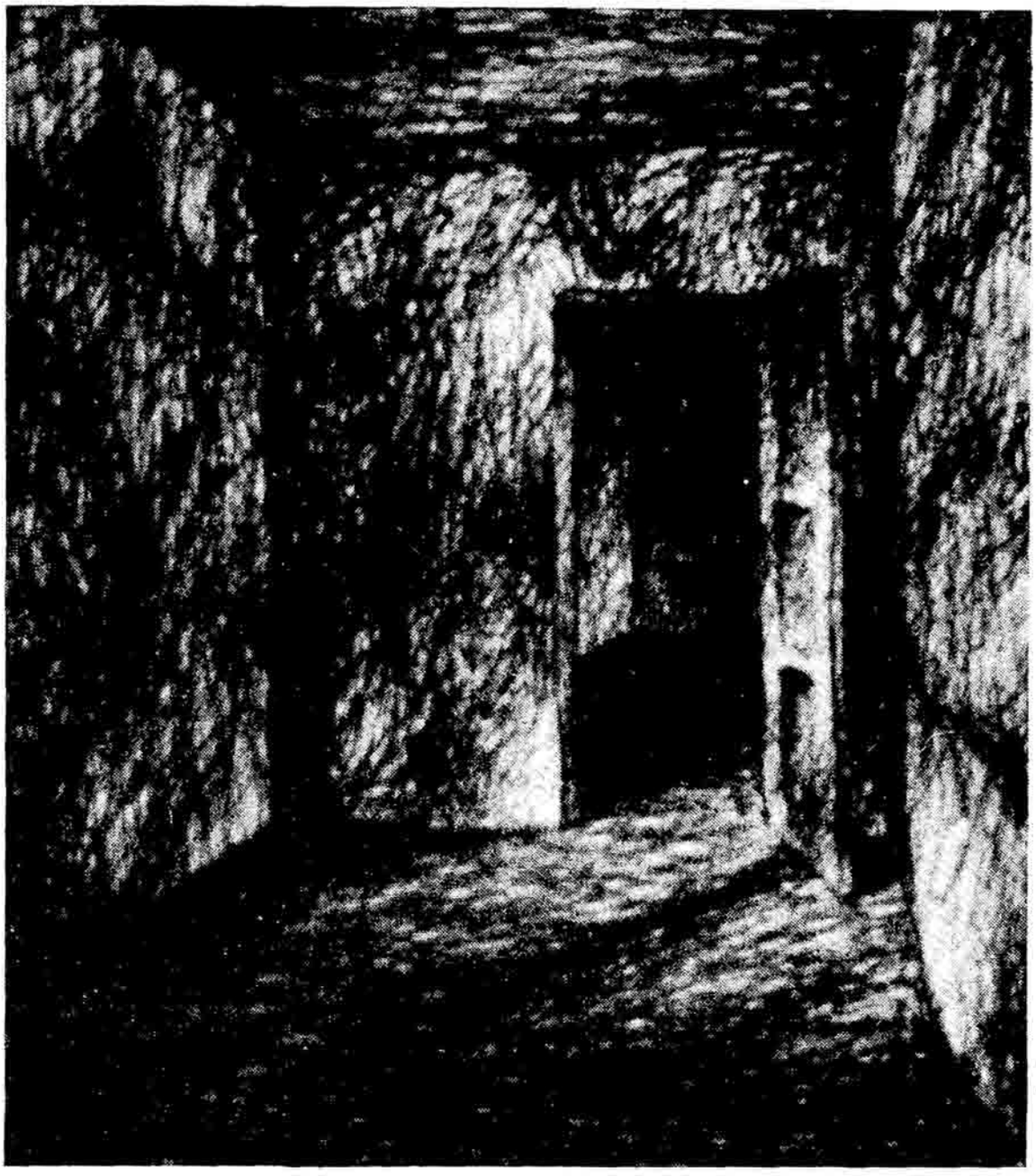
Es ya un fenómeno digno de atención el hecho de que varios de los pintores que protagonizan con más derecho el movimiento metafísico procedan de otro movimiento inmediatamente anterior, el futurismo, al que pretendían entonces oponerse.

No es fácil pasarse sin más de una tendencia a la opuesta. En líneas generales, cuando algo así acurre, el análisis detenido de los movimientos considerados contradictorios debe descubrir algunos elementos sutiles que fueron la causa común de que una determinada mente se sintiera atraída ahora por uno y después por el otro.

El futurismo fue un movimiento revolucionario que pretendió la destrucción de la ciudad histórica, de la cultura tradicional, implantando en su lugar una ciudad activa, una cultura viviente adornada de tales cualidades que después hubo de creerse que tal ciudad no era otra cosa que la correspondiente a las actividades industriales que vienen invadiéndonos progresivamente desde entonces.

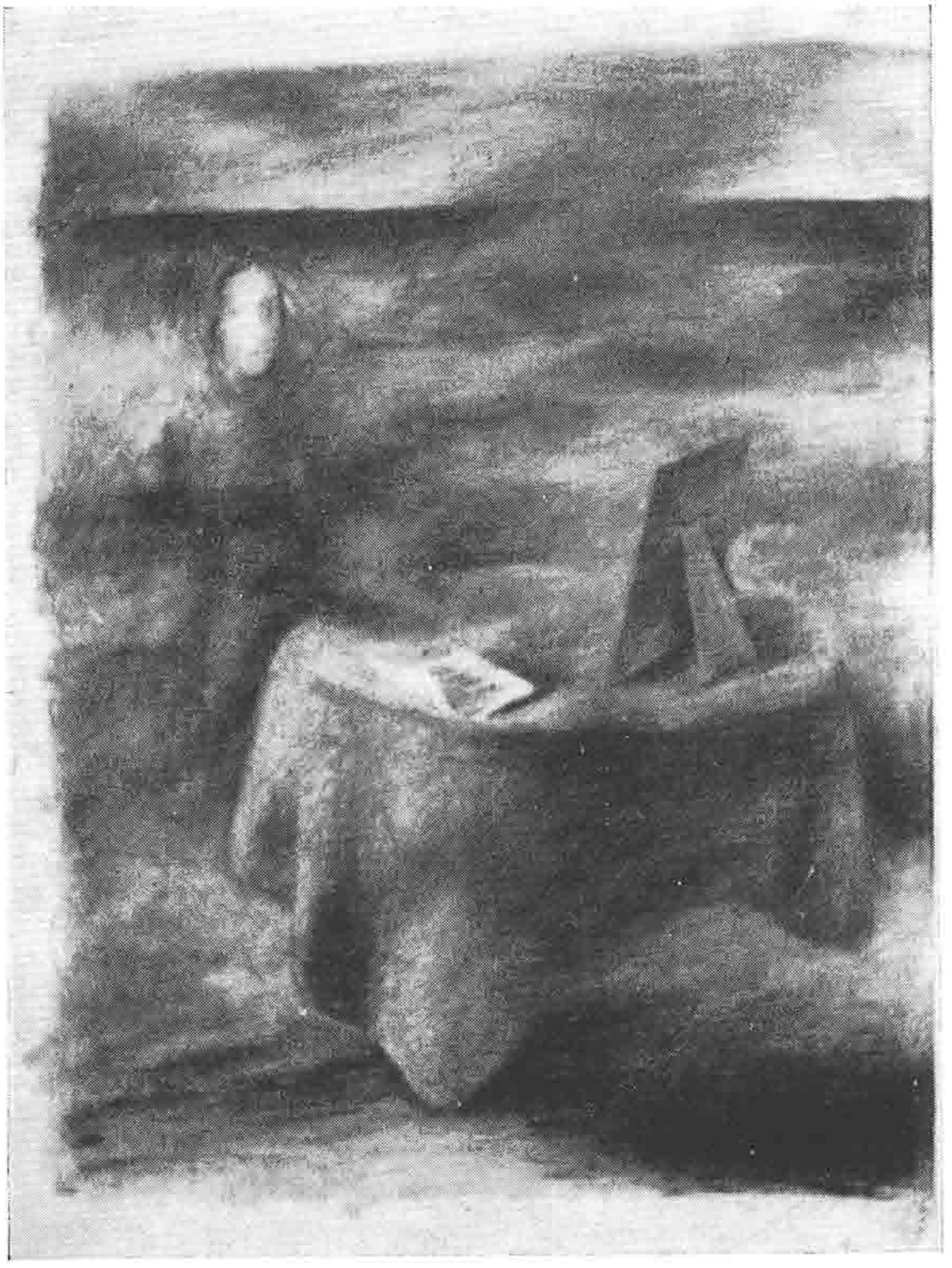
Ahora bien, el hecho de que unos artistas quisieran en un momento traspasar nuestros límites de ciudad tradicional, diríamos de la cultura que durante siglos ha venido dominándonos, y al descubrir esa nueva ciudad como la industrializada de nuestros tiempos, hayan sentido una desilusión profunda, indica claramente que su meta era otra muy distinta.

Si una desilusión de estas características es la causa generadora del movimiento metafísico tendremos que pensar: por una parte, que la intención del movimiento futurista no era, en modo alguno, alcan-



«... el hombre, con toda seguridad, estuvo.»

«... una niña, figura del subconsciente, corre entre árboles huyendo.»



«Las cosas están sólo un momento en el tiempo.»

«... nos habla del origen del ser humano, del alguien adviniendo igualmente del nadie.»

zar esos objetivos determinados que se expresan en su manifiesto y, por otra, que al menos en parte, las pretensiones del nuevo movimiento, del metafísico, habrán de coincidir con los deseos no logrados mediante la fórmula anterior.

El análisis nos lleva, pues, a concluir que en la unión del principio motor del futurismo con las metas finales del movimiento metafísico debe subyacer el elemento esencial de ambas tendencias. Es decir: en la búsqueda de una *nueva ciudad* situada en un mundo trascendente «más allá de nuestras sensaciones físicas» radica el verdadero valor de la trayectoria artística a que nos estamos refiriendo.

Ahora bien, una ciudad *activa* sólo puede serlo por medio de los seres humanos que abriga y si, además, ha de trascender nuestro mundo físico, queda condicionada a que su ser nuevo se refiera a valores de humanidad como tal, a valores del ser mismo del hombre.

Tan sólo con los datos apuntados estamos seguros de que ya el panorama de cuadros que ofrece la escuela de pintores metafísicos cobra un sentido nuevo; no obstante, el camino está apenas iniciado.

Un simple paseo a través de algunos de los cuadros de Carrá nos deja la impresión de un lenguaje subrayado de intenciones profundas que con seguridad no fueron del todo advertidas por la conciencia del artista:

En *Persecución* (1914) advertimos que el caballo carece de patas, *El caballero de occidente* (1917) muestra un jinete maniquí montando un caballo de madera, *El ídolo hermafrodita* (1917) es, igualmente, un maniquí asexuado del que nos llama la atención además su actitud de bendecir.

Si en nuestro recorrido pasamos a los cuadros de De Chirico, la tónica continúa. Tanto en *Las musas inquietantes* (1916) como en *Héctor y Andrómaca* (1917), por tomar sólo estos ejemplos, los maniquíes se suceden: con un agujero a la altura del estómago, sin cara, sin cabeza.

Como puede comprenderse fácilmente, el intento de pintar un *mundo* más allá de lo físico se plasmó sobre todo en dos formas negativas: la de las carencias —*sin patas, sin cabeza, sin cara*— y la de las apariencias —maniquíes como seudorrepresentaciones humanas, caballos de madera.

Alcanzado este punto en el desarrollo de nuestro trabajo nos sale al encuentro uno de los temas más fecundos de todo verdadero estudio de problemas metafísicos.

Cuando Kant necesitaba el concurso de un a priori del sujeto para alcanzar con la mente un conocimiento de valor universal no advertía que la universalidad de todo conocimiento depende de una negación y una negación no es un a priori, sino la aprehensión de un objeto en dos tiempos; es decir, un conocimiento auxiliado por un recuerdo o un proyecto.

La pintura metafísica, por tanto, nos está enfrentando con un problema del conocimiento en el sentido filosófico más riguroso al enseñarnos con su doble negación, por una parte, que no es sólo el mundo de lo físico el posible para el hombre y, por otra, que también el hombre mismo puede ser negado metódicamente para alcanzar nuevas dimensiones de lo humano.

Pero tras estos vislumbres se eclipsa durante un tiempo la pintura metafísica. Se agotó en el esfuerzo, ciertamente; no obstante, quedaba abierta una vía de acceso a nuevos puntos y a nuevos aspectos no sólo que ampliasen de un modo considerable las posibilidades pictóricas, sino, sobre todo, que hiciesen una vez más del arte un estadio previo a una gran revolución en el campo filosófico. Una tarea de esta índole es la que va a corresponder, en opinión nuestra, al pintor Antonio Blardony, autor de unos cuadros cuyo sentido más hondo nos proponemos, en última instancia, aclarar en este trabajo.

Hace algunos años, los críticos de arte tuvieron repetidas oportunidades de ocuparse de Antonio Blardony cuando en un corto lapso celebró varias exposiciones y obtuvo no pocos premios. A continuación, los activos e inquietos pinceles de Blardony se detuvieron por una larga temporada hasta hacernos sentir una profunda inquietud a quienes esperábamos de él una obra sumamente valiosa. Ultimamente, por fin, de un modo repentino, se ha presentado de nuevo ante el público con una exposición considerable en verdad en cuanto al número de cuadros, pero, sobre todo, desbordante de interés.

Sin duda, este paréntesis de inactividad entre dos períodos fecundos del artista tiene un valor significativo y puede servirnos para comprender mejor su trayectoria y, en especial, el sentido último de su pintura.

En los cuadros de la primera etapa de Blardony puede observarse ya una tendencia evolutiva, sin que esto implique un sentido cronológico en que coincidan la aparición de los cuadros y el desarrollo de los temas. Lo que pretendemos destacar es más bien una actividad oscilante en cuyo conjunto se encuentran los elementos esenciales que determinan los pasos necesarios para componer un período de formación de una cultura.

Son frecuentes, en efecto, los cuadros en que Blardony pinta con manifiesta y primordial intencionalidad el desorden, diríamos el caos.

El hecho, en principio, podría parecer, por sí mismo, sugeridor en tal grado que no necesitase comentarios. Toda cultura que comienza aprende a imaginar un caos, que es la causa originaria de que procede el mundo y, aun a veces, el hombre. Pero no es éste, en absoluto, el problema que nos sugieren los cuadros de Blardony. Muy al contrario, los ejemplos de caos que aquí nos encontramos no preceden a un orden que dé sentido a las cosas, sino que siguen a lo que alguna vez tuvo sentido.

Un trastero o un desván son ejemplos claros de lo que el pintor quiere expresar. Lo que sirvió ya no sirve porque su valor pertenece al pretérito y ahora no son más que cosas arrumbadas. Del mismo signo son sus muñecos rotos, que nos hablan de un modo elocuente, no sólo de un tiempo que ya no es, sino, además, de ilusiones desvanecidas, de ideales que pasaron.

Ahora bien, un caos con tales características se asemeja de alguna manera a un apocalipsis o incluso a una conflagración.

La historia mítica de los pueblos nos hace asistir a diversos apocalipsis y conflagraciones, siempre condicionados por tener al fuego o al agua como agentes destructores de un mundo o un ciclo cósmico. Ahora estamos, en cambio, ante una destrucción que sólo precisa del tiempo como implacable martillo ante el que todo acaba. Se trata, pues, de un nuevo planteamiento, tanto de caos como de apocalipsis.

El trastero y el desván son lugares que el hombre destina a guardar, no los objetos de desecho, sino los que han caído en desuso. No son lugares donde lo inservible se recoge, sino, más bien, donde los objetos que fueron valiosos esperan que el olvido les borre su carácter de reliquias.

Por su parte, los muñecos rotos nos ayudan a descubrir un nuevo matiz que determina, o al menos caracteriza, la intencionalidad creadora del subconsciente de Blardony.

Un muñeco es por su naturaleza objeto lúdico infantil, lo que equivale a decir que sobre él recaen los proyectos afectivos del niño, así como por su forma adecuada al ser humano tiene la capacidad de representar, o al menos sugerir de algún modo, el ser del hombre mismo.

Dadas estas características, el muñeco roto nos afecta en principio a nivel de nuestra sensibilidad, ciertamente, porque nos recuerda, una vez más, el tiempo, que pasa implacable, y la desvalorización de lo que fue un día estimado; pero, sobre todo, porque

advertimos que el tiempo, además de pasar sobre las cosas, sobre nuestros objetos queridos, desvalorizándolos, pasa también sobre nuestra figura humana, sobre nosotros mismos.

El trastero y el desván se convierten ahora en creaciones humanas para el olvido. Nos descubren al hombre mismo como dotado con la capacidad de olvidar.

En suma, el caos y el apocalipsis de nuestro artista reciben su sentido del ser propio del hombre, que tiene como destino olvidar, pasar y ser olvidado.

Como en De Chirico, abundan en Blardony los maniquíes, con frecuencia igualmente mutilados, cuyo sentido puede hacerse ahora transparente: sin desaparecer del todo el influjo del tiempo, aflora aquí al primer plano el descubrimiento del valor apariencial del ser del hombre. Sin personalidad, el humano maniquí se deja utilizar, sirve a fines impuestos por un mundo que le es ajeno y que, a su vez, lo aliena. Si el tiempo destinaba al hombre al olvido, su ser apariencial lo devalúa en su propia esencia.

En la misma etapa del pintor aparecen también cajas o baúles alargados, lo que sugirió a la crítica, a nuestro modo de ver con todo acierto, la impresión de ser ataúdes un tanto disimulados.

El dato es muy significativo, pues nos permite seguir la trayectoria de Blardony en su progreso hacia la dimensión humana de su pintura.

Ahora el cementerio no es sólo obra del hombre, sino para el hombre; la muerte misma se hace sentir, pero en modo alguno se trata de la muerte que siglo tras siglo nos había presentado la historia. No estamos ante un ser personal que siega las vidas, sino ante algo muy distinto que comprenderemos más fácilmente al examinar los cuadros que siguen y que igualmente pertenecen a lo que aquí denominamos la primera etapa del artista.

La frecuencia con que Blardony representa en sus cuadros habitaciones vacías llegó a sorprendernos. Flotaba en el aire un misterio que ahora, desde nuestra perspectiva, es fácil esclarecer. Las habitaciones son, sin duda, obras de factura humana y de fines claramente humanos. El hombre, sin embargo, no está. Cabría pensar que la habitación vacía espera al hombre, pero más bien sentimos que es de nuevo un signo de pasado el que conservan sus paredes. El hombre, con toda seguridad, estuvo.

Nos encontramos, pues, ante un nuevo cementerio que ya ni siquiera guarda los cadáveres como reliquias. Del hombre en estas habitaciones no queda nada. Lo pintado resulta entonces ser el nadie, y la muerte, en consecuencia, pierde esa similitud que tiene con

un ser personal y viviente para convertirse en el más absoluto *no* del hombre.

Por otra parte, las habitaciones vacías vuelven un momento a recordar ese caos que marcaba una línea final, aclarando de nuevo su sentido:

Aparecen las habitaciones vacías unidas por puertas que las comunican de un modo infinito de la primera a la segunda, de la segunda a la tercera..., como si siempre se pudiera esperar que un paso más allá, en la próxima habitación esté todavía el hombre, pero inútil, el caos, tras el acabarse, es un mundo laberíntico al que no puede, en modo alguno, encontrársele sentido unitario.

El sinsentido en sí, o al menos la posibilidad del sinsentido, es para el artista en esta etapa el mayor problema del hombre.

Por todo lo que hemos dicho, se comprende que una de las características más destacadas en los cuadros de Blardony sea la sensación de estar viviendo inmersos en un ambiente que nos sobrecoge.

Se asoma aquí a lo visible un sentimiento profundo de miedo, igualmente despersonalizado. No nos referimos, en absoluto, al miedo que puede sentir el hombre ante determinados hechos concretos. No se trata del sentimiento de miedo como opuesto al de valentía, ni siquiera como opuesto a la posesión de la paz.

El miedo que nos transmiten los cuadros de Blardony tiene sentido sólo dentro de la antropología evolutiva y es, por tanto, opuesto, al sentimiento de vergüenza.

A medida que el hombre adquiere capacidad de ser sociable, a medida que se adentra en el mundo de la cultura, su capacidad de naturaleza se resiente, produciéndose en su intimidad un movimiento oscilatorio que le lleva tan pronto a la vergüenza si actúa en el mundo de la cultura con elementos pertenecientes a su ser solitario, tan pronto al miedo si con sus elementos de solitario pretende volverse a la soledad, al mundo de naturaleza. Estas fuerzas contrapuestas explican que el avergonzado se refugie en la soledad, mientras que el miedoso busque la compañía de otros seres humanos.

Pues bien, a quienes vivimos más o menos inmersos en un mundo de formas culturales, los cuadros de Blardony nos hacen sentir nuestra soledad radical como irresistible, nos provocan miedo en contraste con nosotros mismos al hacernos perder la compañía de los otros, que nos ampara de la fuerza atrayente de nuestra soledad originaria.

Todas las características que acabamos de exponer nos llevan a la conclusión de que estamos ante el pavor que nos impone la natu-

raleza, ante el miedo de la madre tierra que amenaza con devorarnos y que estamos seguros de que lo conseguirá.

El hombre destinado a la muerte, a su propio caos apocalíptico, es, en concordancia con la filosofía heideggeriana, la conclusión de la primera etapa artística de Blardony. Una mujer, nuestro subconsciente, ante un espejo no encuentra su imagen, comtempla únicamente su propio nadie. El nadie de cada uno de nosotros observados en el espejo de la propia reflexión.

Como hemos podido comprobar en las líneas que anteceden, esta primera etapa de la pintura de Blardony se cierra en un conjunto de cuadros que miran todos hacia la esencia del ser humano, hacia el interior del hombre. La naturaleza adquirida de ser sociable no se ha vislumbrado todavía y, aún es más, ni siquiera ha podido el hombre otear su mundo, asomarse al exterior. No faltaron, sin embargo, los intentos. Las ventanas aparecen con alguna frecuencia, pero a través de ellas nada podemos ver que nos informe suficientemente de lo que ocurre fuera. Incluso, a veces, las ventanas mismas muestran las señales del tiempo destructor actuando sobre ellas: los cristales están rotos, diríamos nuestros ojos, condicionados por las sombras, embotados por una oscuridad milenaria, ya no ven.

El intento de mirar es, pues, únicamente un síntoma, y tras él el manantial creador del artista se agota y el pintor entra en una prolongada crisis, en un debate infructuoso por alcanzar inspiraciones nuevas que se retrasan día tras día, y así transcurren varios años.

Pero las crisis de creación no suelen ser nunca estériles. En ellas, por el contrario, el espíritu se renueva y las energías acumuladas van poco a poco posibilitando empresas más arduas y de mayores alcances.

La crisis de Blardony no fue excepción a la regla. Tras ella su capacidad creadora se despierta de nuevo; sus cuadros iluminan sendas inesperadas de nuestro caminar cultural.

Intentaremos en lo que sigue hacernos entender en el intrincado panorama de problemas que ofrece la última etapa pictórica de Blardony, imponiéndole por nuestra parte un cierto orden conceptual que en modo alguno corresponde ni a la intención ni a la cronología del autor.

Ahora sí nos encontramos de vez en cuando ante espacios abiertos, ante exteriores que, a primera vista, contrastan en alto grado con las representaciones de la etapa primera. No obstante, los síntomas de continuidad acuden pronto a explicarnos los móviles profundos de la apertura: en la playa, ante el mar, una mesa camilla nos recuerda que el mundo es sólo una representación del interior del

hombre. De nuevo ante el caos apocalíptico, sin finalidad, las cosas están hechas de momentos, de huellas humanas que el mar o el tiempo borrarán sin duda.

Lo laberíntico extiende sus dominios hasta cobrar rango de universalidad.

Se dice que los españoles son «los más laberínticos de los europeos»; Blardony es una prueba de ello. En una ocasión tan sólo uno de sus personajes femeninos, una niña, figura de su subconsciente, corre entre árboles huyendo. Sin duda alguna su mente creadora trataba entonces de salirse un momento de lo intrincado sin fin al mundo como esfera, como totalidad con sentido, a un mundo donde existiesen las causas finales. Pero este cuadro hiere al artista y, con razón lo considera como algo impropio, ajeno a sus constantes.

Además de en estado laberíntico, el mundo aparece ahora en los cuadros de Blardony en situación de inestabilidad. No hay patas en que se apoyen la cama o la mesa camilla, ni aparecen tampoco las piernas de algunas de sus figuras humanas.

Las cosas están sólo un momento en el tiempo; pasan también sin detenerse. En su esencia, diríamos no existe el ser y esto no tanto porque dependan del hombre como por pertenecer en sí al reino de lo sin sentido, a la inestabilidad.

Tampoco el hombre se libra de esta condición universal del sentir de Blardony y éste es, sin duda, el punto culminante de su carrera artística.

Después de que en la primera etapa logra pintar el nadie de cada uno porque el hombre en términos heideggerianos es un ser destinado a la muerte, la aparición de la figura humana en su etapa reciente nos conduce por sendas sutiles a un grado más allá.

En una intuición instantánea se presenta ante nosotros el alguien. Es el alguien de cada uno, cruce de hombre y de esfinge que, si bien surge espontáneo, ha perdido por completo la ingenuidad y, en consecuencia, viene, sin palabras, cargado de señales, de interrogantes y quizás de mensajes.

Los estudios filosóficos han dejado muy claro el alcance de la revolución cartesiana fijando el yo como punto de apoyo para el conocimiento, así como el valor de las lucubraciones kantianas por las cuales el hombre queda verdaderamente constituido en centro del universo. Tras ellos Husserl hace progresar su ciencia, pero sigue siendo el yo quien da sentido a toda la arquitectura fenomenológica.

Está igualmente claro el significado de Heidegger culminando esta línea con su interrogante de pretensiones radicales sobre la metafísica: ¿por qué el ente y no más bien la nada?

Desde Descartes a Heidegger el mundo pudo tener naturaleza de un todo o de un laberinto, pudo tener sentido por sí mismo o recibirlo del hombre, pero apenas hubo en este período crisis sobre el sentido del yo. Ni tampoco tras de Heidegger se ha puesto en duda que su pregunta fuera la más radical de todas las cuestiones metafísicas.

Pues bien, ante la pregunta que ahora creemos nos hace la esfinge: ¿qué es el alguien? las convicciones tradicionales se conmueven en su última radicalidad.

Entre los maestros de Heidegger figura, ciertamente, Husserl como el más destacado por lo que respecta a la enseñanza de la filosofía a nivel filosófico o, si se quiere, como maestro del pensar, pero sería injusto no poner en equivalencia con él a Reiner María Rilke, un artista en verdad, un poeta cuyo trasfondo de sentir presagia y aun condiciona la mentalidad filosófica de Heidegger.

A Rilke le gustan los surtidores por ese fluir constante que los hace estar cambiando y permanecer al mismo tiempo; los espejos porque en ellos las imágenes se mantienen sólo accidentalmente y pueden variar con toda la rapidez que se quiera y, sobre todo, las pelotas por sus curvas magníficas, por su estar en el aire siendo pura inestabilidad.

En estas imágenes encuentra el poeta los elementos para expresar del modo más fiel la esencia del hombre.

Al mismo tiempo siente Rilke al hombre doliente en su mundo «arrojado sobre las cumbres escarpadas del corazón». El ser humano pasa por la existencia maltratado por cuantos elementos lo rodean y envuelto en una noche que no le permite ver la senda por donde camina.

No es preciso añadir nuevos aspectos del enfoque rilkeano del hombre para comprender el sinsentido del mundo y el sentido del hombre dentro de su caos laberíntico.

A partir de unas intuiciones con tales características puede fácilmente comprenderse una filosofía en la que se distinga lo óntico del mundo frente a lo ontológico del ser ahí y aún dentro de ella el interrogante sobre la existencia misma: ¿por qué el ente y no más bien la nada? Si el hombre uno camina hacia la muerte como único fin que le da sentido, ¿queda razón alguna que justifique la existencia?

En cierto modo las figuras humanas de Blardony coinciden con la mentalidad que origina la trayectoria Rilke-Heidegger. También lo humano aparece en nuestro pintor en la más completa inestabilidad como hemos visto y arrastrado hacia la muerte como único destino:

una niña corre veloz hacia un muro. Su figura, un tanto difuminada, como recordando una generalización, está, probablemente, a punto de estrellarse o porque no ve, o porque no entiende, o porque no es voluntaria su carrera. Quizá las tres cosas condicionen al ser humano de los cuadros de Blardony a estar abocado a la muerte.

De esta suerte la postura de Blardony empieza a diverger de las de Rilke y Heidegger por la duda misma sobre la naturaleza humana. Sobre ese yo que servía de base al conocimiento y aun a la constitución del mundo se plantea ahora con firmeza el interrogante: ¿qué es el alguien? ¿Constituye de verdad el yo un fundamento para el conocer? y, aún más, ¿es el yo de cada uno una unidad permanente durante toda la existencia humana?

De este planteamiento primario se deduce una conclusión filosófica que nos hará variar de manera extrema la pregunta radical de Heidegger. En efecto, preguntar ahora ¿por qué el ente y no más bien la nada? aparece como un antropomorfismo, como una reminiscencia de la mentalidad mágica del primitivo. Los entes están ahí ocupando en su totalidad un mundo laberíntico. La nada sólo existe en la mente del hombre por analogía con el nadie. La pregunta radical, por tanto, debe ser: ¿por qué alguien y no más bien nadie?

Sólo de una pregunta así puede seguirse una filosofía que se preocupe en primer lugar de fundamentar ese yo que está dentro del mundo y no de tomarlo como base para explicar como proyección todo un universo.

A la pregunta radical de ¿por qué alguien y no más bien nadie?, debe seguirle la que en la intuición de Blardony le precedía: ¿qué es el alguien?

Aquí la duda se nos explica mediante un cuadro en el que un espejo, a diferencia de los espejos de Rilke, no refleja la imagen del hombre, sino que la reproduce en paralelo. La crisis sobre el yo nos hace perder la confianza en nuestra propia reflexión.

Una última interpretación filosófica cabe, en opinión nuestra, extraer de esta segunda etapa de la pintura de Blardony. En un cuadro que podríamos llamar inverso al de la niña corriendo hacia el muro nos encontramos otra, o la misma, niña saliendo de él.

Las deducciones pueden hacerse sin dificultad. No obstante, no nos será lícito atribuirle la misma fuerza inspiradora por el hecho de haber sido pintado con posterioridad y cuando todavía la actitud del artista conservaba las influencias de la inspiración primera.

Esta segunda figura de la niña puede estar en la ultravida, y con ello rompería gravemente la línea artística de Blardony, o ser imagen de la vida como ensayo, como un repetirse sin cesar, lo que

supondría simplemente una nueva evasión de su actitud o, finalmente, en consonancia ya con toda la obra, estamos ante un cuadro que completa la idea expresada en el anterior: si la una nos explicaba el correr del hombre hacia la muerte, hacia el nadie, la otra nos habla del origen del ser humano, del alguien adviniendo igualmente del nadie. El hombre sería así, como primera respuesta, un alguien limitado por dos nadies.

Antes de poner punto final a este trabajo queremos expresar, una vez más, nuestro parecer de que la obra de Blardony viene a aclararnos el significado de lo metafísico que la pintura planteara hace unas décadas. Metafísica no podrá ya ser en adelante la disciplina que se ocupa de lo que está más allá de nuestro mundo físico, sino el quehacer humano que trate de fundamentar el ser del hombre mismo.

Y ahora, pues, sólo nos queda esperar que la filosofía nos dé pronto nuevos frutos que iluminen y fundamenten en la línea del pensar lo que ya el arte está diciendo con su sentir.—*ENRIQUE PAJON MECLOY (Prim, 3, MADRID-4).*

FACETAS EN LA ESTETICA DE RAMON LOPEZ VELARDE

López Velarde es considerado por muchos como el más grande poeta mexicano del siglo XX, y se admira en él una estética diversa e interesante por la multiplicidad de aspectos. Su clasificación más general es la de posmodernista, pero está lejos de ser ésta una clasificación rigurosa. Fácilmente puede errarse al pretender enmarcarlo en una escuela, movimiento, tendencia o grupo literario determinado porque se resiste al encasillamiento. No puede situársele en un compartimiento estanco, ya que se aprovechó de las tendencias literarias de su época y de las anteriores, sin que tomara bandera por ninguna. Comenzó a escribir cuando ya el modernismo agonizaba, pero no puede desconocerse que tiene residuos de los modernistas y que conocía a fondo la producción lírica de Darío, Herrera y Reissig y de Lugones, aunque sólo aprovechara del modernismo las renovaciones que estimó más convenientes para enriquecer sus modos expresivos. Trató de superar lo que ya se había hecho, llevándolo a un grado último, o de seguir una vía distinta dentro de su gran preocupación: crearse un lenguaje novedoso, intenso, atrevido y personal.