

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 maniqués 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—maniqués 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 fértiles 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 maniqués, 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