

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, contempla 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 óptico 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 Bardon coincide 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: