

ANA LAMATA MANUEL

SUPERREALISTAS

Rayos-x y vanguardias artísticas

Fundación Jorge Juan
Marcial Pons Historia
2017

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN. SUPERREALISTAS. DE LA CONTRIBUCIÓN DE LOS RAYOS-X A LA VISIÓN Y PRESENTACIÓN DE LA REALIDAD EN EL ARTE DE COMIENZOS DEL SIGLO XX...	13
CAPÍTULO I. LA EMERGENCIA DE OTROS MODOS DE VER...	25
Un nuevo tipo de rayos	26
Mitología radiográfica	28
<i>Memento mori</i> y condición esencial: semejanzas y simulacros	35
CAPÍTULO II. UNA RUEDA POR UNA PIERNA.....	67
« <i>Homo aditus naturae</i> »	78
<i>Überrealismus</i>	92
Adendalter Benjamin: su(pe)rrealismo-iluminación profana	98
CAPÍTULO III. UNA SEMEJANZA MÁS PROFUNDA, MÁS REAL QUE LO REAL, ALCANZANDO LO SUPERREAL	107
«No hace falta aprender a dibujar. ¿Has puesto un prisma ante la luz de los rayos-x?»	115
«No radiografiando mi retrato...».....	136
CAPÍTULO IV. LA REALIDAD ES SÓLO UN MODO DE APARE- CERSE DE LAS COSAS	157
El <i>metarealismo</i>	157
Desnudar: <i>Dulcinée</i>	165

	<u>Pág.</u>
Descarnar: <i>Nu descendant un escalier (n.º 2)</i>	169
Desentrañar: <i>Mariée</i>	171
Desvelar el pensamiento: <i>Portrait de joueurs d'échecs</i>	177
El <i>metarealismo</i> encarnado: <i>Grand Verre</i>	184
CAPÍTULO V. ELOGIO DE LA REALIDAD O LA REALIDAD EXTRAÑADA.....	 203
La clarividencia metafísica.....	203
El anacronismo de De Chirico.....	206
Apollinaire, «El ritornante».....	208
¿Y qué he de amar sino el enigma?.....	224
¿Y qué he de amar sino la metafísica?.....	225
¿Y qué he de amar sino la realidad?.....	231
CAPÍTULO VI. LA CLARIDAD VELADA DE LAS COSAS.....	239
«Historia de ver».....	242
«Vivir es vibrar».....	251
CAPÍTULO VII. EL ÚNICO REALISMO ES EL DINAMISMO.....	265
«¿Quién puede creer aún en la opacidad de los cuerpos?».....	265
Pliegues y repliegues de la realidad.....	273
A MODO DE CONCLUSIONES.....	283
NOTAS.....	287
BIBLIOGRAFÍA.....	383
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	405
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	413

Introducción

SUPERREALISTAS. DE LA CONTRIBUCIÓN DE LOS RAYOS-X A LA VISIÓN Y PRESENTACIÓN DE LA REALIDAD EN EL ARTE DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

El presente trabajo se ocupa de la contribución de los rayos-x a la reconfiguración epistemológica y plástica de la realidad en el primer tercio del siglo xx. Desde el último cuarto del siglo xix la realidad estaba siendo redefinida en términos de relaciones de fuerzas y se comenzaba a poner en cuestión la intemporalidad del conocimiento. En ese contexto, los rayos-x y su huella radiográfica contribuyeron al descrédito del paradigma de realidad positivista y ofrecieron a los artistas un insospechado modelo tanto de visión como de presentación de la realidad; esto es, un modelo tanto procesual como formal con el que ver y dar a ver sus visiones. Los rayos-x y la radiografía desplegaron el horizonte de visión de científicos, filósofos y artistas en un momento, 1895, en el cual el cinematógrafo, el psicoanálisis y, en poco tiempo, la aviación, comenzaron a revolucionar los modos de ver y de pensar la realidad, la visión y el conocimiento mismos.

El arco temporal que abarca esta investigación se extiende, esencialmente, desde los últimos días de 1895, cuando Wilhelm Conrad Röntgen descubría los rayos-x, hasta los años treinta del siglo pasado. Lo difuso de sus límites temporales se debe, por un lado, al hecho de que la reformulación del paradigma de realidad y la vindicación de su complejidad e indeterminación hacía medio siglo que había comenzado y, por otro, al de que las resonancias de aquella revolución en los modos de percibir, pensar y presentar la realidad siguen sintiéndose actualmente. Una vez observada la naturaleza de los rayos-x y atendido a la variopinta mitología generada por aquella visión de perspicacia insólita en la prensa y en la literatura de la época, este trabajo aborda casos de estudio como los de Guillaume Apollinaire, Pablo

Picasso, Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Loïe Fuller, Ramón Gómez de la Serna y José Bergamín, a quienes no pasó desapercibido cómo aquella «luz invisible» y su «pintura de sombras» realizaban su propósito, ampliamente compartido, de poner en cuestión lo visto y tenido por sabido, para ver de nuevo y siempre de nuevas. La radiología y la radiografía, huella aurática ejemplar, desplegaron la realidad en profundidad, permitiendo a filósofos, poetas y pintores bascular entre la superficie y el espesor de las cosas, dejándolas aparecer confundidas y evidenciando que lo visible y lo invisible, lo conocido y lo posible se contienen mutuamente.

Esta particular incursión en las manifestaciones artísticas de aquellos años expone cómo los rayos-x y la radiografía realizaron el deseo hiriente experimentado por muchos artistas de sondear lo visible y lo invisible, cómo unos y otra contribuyeron a dotar a la visión de una profundidad insospechada y cómo el resultado de sus exploraciones fue el descrédito definitivo del viejo paradigma de realidad positivista, única y unívoca, así como de los sistemas de representación ilusionista que lo refrendaban. A la luz de los rayos-x la realidad desveló tanto el misterio como el velo que lo cubría, tanto la densidad e insustancialidad de las cosas como lo parcial de la percepción y lo contingente de los conocimientos; o, dicho con otras palabras, tanto la necesidad de pensar lo visto como la vista. En manos de aquellos artistas, los rayos-x y la radiografía funcionaron esencialmente como una analogía procesual y formal de la visión y presentación de la realidad, que, desde el ámbito de la física y de la filosofía, estaba siendo redescubierta como una entidad abierta y porosa, dialéctica, vibrante, indeterminada y reversible; una función de relaciones de fuerzas; una singular profundidad sin sustancias.

Se ha trabajado en torno a dos momentos esenciales: el del descubrimiento de los rayos-x y el de los ecos en pintura y en literatura que comenzó a tener una década más tarde. La bibliografía empleada gira en torno a los mismos núcleos. La amplia selección de textos publicados en el momento del descubrimiento, tanto en prensa cotidiana como especializada, en revistas de divulgación científica, humoristas y espiritistas, pone de relieve el impacto causado por la noticia del descubrimiento visto a través de los ojos de sus contemporáneos y permite apreciar la variopinta mitología generada por el mismo. Las consideraciones con respecto a las resonancias del descubrimiento en la práctica artística europea a comienzos del siglo XX se fundamentan en los escritos y conversaciones legados por sus protagonistas, que hi-

cieron referencia expresa a los rayos-x vinculándolos precisamente a algunos de los aspectos esenciales de su pensamiento y de su práctica artística. Observando la historiografía de la relación, no ya entre arte y ciencia, sino específicamente de aquella entre las manifestaciones artísticas de las primeras vanguardias y los rayos-x, se hace evidente que ésta ha sido analizada en contadas ocasiones y siempre de forma tangencial. Stephen Kern, Willard Bohn y Linda Dalrymple Henderson fueron los primeros y prácticamente los únicos en señalarla, a comienzos de los años ochenta. Sin embargo, la incuestionable trascendencia de un descubrimiento que revolucionó la visión y el conocimiento de la realidad, demandaba un acercamiento más pormenorizado e interdisciplinar. El presente trabajo constituye una primera aportación orientada en este sentido.

Este libro se articula en una constelación de escenas autónomas e interdependientes que presentan las incógnitas esenciales despertadas por los rayos-x en el pensamiento y en la práctica artística de la época; una articulación que permite ofrecer un panorama dinámico y de una riqueza que una estructuración lineal y en progresión habría hecho imposible. En primer lugar se aborda la irrupción de otros modos de ver en un contexto histórico en el cual el cine, la aviación y el psicoanálisis vinieron a sumarse al despliegue de los horizontes de visión y de conocimiento de artistas, científicos o burgueses curiosos cualesquiera. El encuentro iniciático con los rayos-x y con la huella de su paso a través de los cuerpos es observado desde el punto de vista de los articulistas que presentaron el descubrimiento en la prensa de la época, así como desde el de los protagonistas de cuentos, novelas y folletines de vario pelaje que se hicieron eco del mismo. Estos artículos y relatos dan cuenta de la curiosa, extravagante, a menudo descabellada y, en ocasiones, siniestra mitología generada por aquella «luz invisible». Por un lado, los rayos-x aparecieron como la panacea universal, capaz de diseccionar los cuerpos vivos sin contrariar el juramento hipocrático, curar la ceguera o leer el pensamiento; por otro lado, dieron pábulo a las teorías higienistas que pretendieron encarnar al hombre nuevo en el «hombre de vidrio», también llamado «hombre de rayos-x», sujeto transparente habitante de una sociedad transparente y trágica degeneración de la utopía de unos en la pesadilla modelada por otros.

Los rayos-x revelaron una sociedad enferma que, como la presentada por Thomas Mann en su *Sehenroman* sobre la visión abolida, se tenía por seguramente encarrilada hacia el progreso. Aquel *farmakon*

maravilloso dotó de visión a una sociedad invidente de la mejor manera, que es escamoteando a la vista lo visto, para ir viendo. Los rayos-x y su huella o proyección radiográfica actualizaron la idea romántica, recuperada por Cézanne y tras él Apollinaire y Marc, entre otros, del artista clarividente, sujeto dotado de una sensibilidad extraordinaria que ve y hace ver realidades invisibles, y contribuyeron a la liquidación del paradigma de realidad positivista, sólido, resuelto y absoluto. Para aquellos artistas empeñados en el arte de ver, unos y otra constituyeron un fabuloso recurso tanto de visibilidad como de invisibilidad. *Vanitas vanitatis*, los rayos-x y la radiografía no sólo resultaron ser incomparables distracciones fúnebres que dejaban ver la forma tan íntima en que la muerte se inscribe en el cuerpo vivo, sino espejitos reveladores donde se hacía visible la condición esencial del sujeto moderno: su condición fantasmal.

Guillaume Apollinaire fue quien enunció la idea de «superrealismo», a la cual han ido confluyendo las incursiones emprendidas con ocasión de observar las resonancias del descubrimiento de los rayos-x en la práctica artística de sus contemporáneos. El superrealismo planteado por Apollinaire fue el espíritu nuevo de la época o, si se prefiere, *l'air du temps*; una actitud que no era otra cosa que un profundo realismo que había dejado de ser el sistema o escuela que había venido siendo; un realismo desplegado en profundidad y no en altura como el surrealismo bretoniano. Un realismo, digamos, immanente, no trascendente, que, del mismo modo que se conjugan lo visible y lo invisible en el turbio cristal de una radiografía, quería conjugar la posibilidad realizada con la realidad en potencia. En el espacio rizomático de la radiografía se hacía manifiesta esta permeabilidad de las cosas, del espacio y de los cuerpos, de lo tenido por real y por ficticio; o, dicho con otras palabras, se ponía en movimiento la realidad invisible. El arte, como apuntaba Apollinaire, es «creación de nuevas ilusiones», de nuevas mitologías, realidades hipotéticas a partir de las cuales acaba reformulándose la realidad convenida y que obligan al sujeto a desdecirse y a reposicionarse en ella, realidades inconvenientes que descolocan, dislocan, descoyuntan, descarnan y descargan de sentido único. Ser superrealista no sería otra cosa que tratar de distender y desplegar la realidad dada, vaciarse los ojos para llenarlos de magia, y, visto y no visto, cambiar, como decía Apollinaire, una pierna por una rueda. Un juego de manos al alcance de todo aquel que se quiera poeta, sea científico o artista, de todo aquel que sepa, como Baudelaire, que lo maravilloso nos envuelve y nos mantiene, de todo

aquel consciente de que entre realidad e irrealidad sólo hay una insustancial diferencia de intensidad o de repetición.

A partir del derrumbamiento de buena parte de las certezas epistemológicas y categorías de pensamiento que sostenían el positivismo científico y el realismo académico, precipitado en el último tercio del siglo XIX por las investigaciones en física, matemáticas, filosofía, estética o antropología, el conocimiento de la realidad se reveló manifiestamente incierto y contingente, tan movedizo como la belleza y como la historia, que también dejaron de tenerse por únicas y unívocas. En aquel contexto, los rayos-x y su huella radiográfica aparecieron como recurso analógico con que mostrar la densidad de la realidad, tanto individual como colectiva, con que evidenciar la complejidad y el dinamismo de la misma, contribuyendo de manera decisiva a desmontar el paradigma de realismo mimético. El superrealismo que demandaba aquel modo extraordinario de visión efectuado por los rayos-x no pretendía otra cosa que ser fiel a la realidad allí donde el ojo dejaba de serlo, abrirla, desentrañarla y presentar aquello que la apariencia y la costumbre opacan. Los rayos-x y su huella radiográfica aparecieron como el correlato perfecto de la irrenunciable actitud crítica, dialéctica, irreverente y nunca satisfecha, de que hablaba Apollinaire, pues, como apuntaba en sus *Meditaciones estéticas*, «no se descubrirá jamás la realidad de una vez por todas. La verdad será siempre nueva». Esta conciencia de que la realidad es siempre otra, no porque su naturaleza sea esencialmente distinta, sino porque es un insustancial entramado de relaciones de fuerzas en reconfiguración constante, constituiría el núcleo genético del superrealismo. El superrealismo no se limitaría a apreciar la realidad por lo que es efectivamente real, sino por lo potencialmente real, dado que realidad e irrealidad son anverso y reverso del mismo pliegue. La victoria será, como decía el poeta, cuestión de ver, cuestión de no dejar de ver de nuevo y de nuevas las cosas, cuestión de no dejar de cuestionar la realidad, de interpelarla, de desdecirla, de volverla a pensar y a decir.

Una pintura o poema superrealista sería aquel susceptible de hacer resonar en quien lo observe una armonía sencilla e inédita y conformar un nuevo orden de cosas. *Homo aditus naturae* o, lo que es lo mismo, el hombre, añadido a la naturaleza, añade algo a la naturaleza con el arte, distiende la realidad, le afloja el sentido y la despliega. El superrealismo planteado por Guillaume Apollinaire no era otra cosa que un sistema de analogías sorprendentes con el cual dar cuenta del espesor de la realidad, de su naturaleza dinámica y

dialéctica y de sus lógicas y absurdos, y con el cual reactivar la capacidad crítica del individuo. La sencilla y maravillosa pretensión de Apollinaire era hacer ver la realidad con otros ojos, responder a sus interpelaciones, cuestionarla, desdecirla, repensarla y re-posicionarnos en ella con honda jovialidad. Irreverente e intrépida actitud la de aventurarse a ver, que el poeta y un buen número de sus contemporáneos encontraron encarnada ejemplarmente en las perspicaces visiones abiertas por los rayos-x. Aquella luz reveladora evidenció que la realidad, las condiciones de existencia, lejos de ceñirse a lo conocido y de ser única y unívoca, se extendía más allá de toda certidumbre epidérmica y se revelaba reversible y reformable al placer de los artistas y al de cualquiera que se pusiera a sentir y a pensar para dar lugar a otra realidad tan posible y paradójica como la antes convenida. Como habían hecho Alfred Jarry, Raymond Roussel, Alphonse Allais o Charles Cros, y como harían Picasso, Duchamp, Picabia o De Chirico, Apollinaire se esmeró en poner de relieve este carácter dinámico y dialéctico de la realidad, dislocando la visión y el pensamiento. No se trataba de deslocalizar o trasponer el modelo de realidad convencional sustituyéndolo por otro con parámetros tan alejados de los de aquél como fuese posible, deslizándolo en el lugar del otro, sino superponiendo al modelo dado otros tantos posibles. Este modo basculante de ver, digamos, radiológicamente, sólo apto para ojos avezados, es el arte de ver en que aquellos artistas se empeñaron y del que se ocupa este trabajo.

Pablo Picasso, quien en 1935 decía sentir su epidermis como una placa sensible cubierta de unguentos hechiceros y albergando una suerte de aparato radiológico en lo más profundo de su interior, constituye un ejemplo paradigmático de este arte de ver. Los rayos-x y la radiografía efectuaban una tarea análoga a la que debía darse el pintor, que es ver en lo invisible y buscar «una semejanza más profunda, más real que lo real, alcanzando lo superreal». Unos y otra se revelaron como un estupendo correlato de la práctica artística de quien Apollinaire consideraba capaz de diseccionar los cuerpos con su radiológica mirada como un cirujano disecciona un cadáver, que basculaba entre lo mágico y lo científico y que revelaba el cálido espesor de la materia, ese espacio matricial donde Picasso situaba el núcleo genético, menos material que procesual, de las obras de arte. El vertiginoso bombardeo de fotones de la radiografía desvelaba ese espacio genético y retenía tanto las «visiones primeras» que Picasso se lamentaba de perder inevitablemente según veía y pintaba, como los suce-

sivos estados evolutivos de la obra; esto es, sacaba a la luz todas las realidades, todos los cuadros que se esconden bajo el último cuadro y que no suelen acceder al plano de lo visible.

En los rayos-x y las plaquitas de *ombres portées*, Marcel Duchamp encontró maravillosamente encarnadas la «metaironía» y el «metarrealismo» que le ocupaban. Unos y otras le ofrecieron una estupenda analogía tanto procesual como formal, de la forma en que quería desnudar, descarnar y desentrañar la realidad y retenerla, incierta y reversible, en una especie de «cristales de tiempo» bergaminescos. Duchamp hizo mención a los rayos-x al menos en dos ocasiones, entre 1914 y 1926, y lo hizo vinculándolos a algunos de los elementos claves para comprender sus reflexiones y su práctica artística: lo infraleve, la transparencia, el corte y la cuarta dimensión, palabras casi mágicas que van combinándose y recombinándose de mil maneras a lo largo de sus notas. Como aquellas enigmáticas plaquitas, los «retrosos en vidrio», o en lo que fuese, de Duchamp no sólo lanzaron un desafío a la pintura y a lo visible, sino que constituyeron uno de los mayores elogios a la realidad, inquieta y reversible, al *clinamen* universal, diríamos, y una de las más agudas críticas a su representación habitual. Duchamp planteó otras formas de ver y presentar la realidad sin escamotearle ninguna de sus dimensiones formales ni de significado; esto es, no una representación equívocamente realista sino una presentación superrealista de la realidad.

Duchamp estaba en el secreto de los cuerpos y en el secreto aún más profundo de los mecanismos que rigen lo visible. Los desnudamientos duchampianos dejan translucir estructuras biológicas, plásticas y culturales latentes, «visibles o subyacentes», como apuntaba él mismo. De aquí que digamos que los rayos-x constituyeron un recurso revelador de lo invisible tanto formal como procesual; es decir, como registro infraleve en vidrio, así como proceso heurístico de conocimiento. Además, las radiografías evidenciaron la reversibilidad de las formas y de los sentidos y la inminencia de los contactos que tenían fascinado a Duchamp. «Ver es tener a distancia», apuntaba Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*, enunciando la esencia de la poética duchampiana y de la técnica radiográfica, una paradigmática «técnica del cuerpo» que «figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne» y que, como la pintura, «da existencia visible a lo que la visión profana creía invisible» y permite «à-voir la voluminosidad del mundo». En efecto, la radiografía, de la que podríamos decir que es una especie de fotografía elevada a $n+x$ dimensiones, ofreció a Du-

champ un rico campo de experimentación y de reflexión acerca de las cuestiones que, como esos invisibles aflorados o esas diferencias infinitesimales que restan entre los seres, le intrigaban. Indagación en la génesis de lo visible, en aquello que late en lo invisible, a la que contribuyeron los rayos-x y las huellas o proyecciones de su paso a través del espacio y de los cuerpos.

Los rayos-x enunciaban la posibilidad de una visión a $n+x$ dimensiones que percibe el espacio como una extensión o profundidad hecha de un sin número de planos infraleves y que se encontraba maravillosamente encarnada en aquellos retrasos en vidrio, estremecidos y carentes de orientación única, desorientados y desorientadores. Esos translúcidos visores portables situados entre *Air de Paris* y *À regarder de près*, entre molde de aire e instrumento óptico de precisión inverosímil, revelaban que lo visible es una dimensión que se descubre en y desde la profundidad, evidenciaban el «principio bisagra» que articula una realidad reversible y efectuaban la intención de Duchamp de desacreditar todo modelo de representación, plástico o filosófico, y toda convención con pretensión de absoluto. Duchamp, como Alfred Jarry, Alphonse Allais o Albert Robida, quienes también manifestaron en relato o en caricatura su interés por los rayos-x, encontró en los «rayos incógnita» un instrumento de descarga sin par con el cual librar de toda obligación con la memoria o con la historia a la tenida por única y resuelta realidad, aligerándola y presentándola como una posibilidad más entre otras no afloradas.

«Todo objeto tiene dos aspectos: uno habitual que vemos casi siempre y que es visto por los hombres en general, y otro que es espectral y metafísico y visto sólo por raros individuos en momentos de clarividencia y abstracción metafísica», decía Giorgio de Chirico en 1919, en su célebre artículo *Sobre el arte metafísico*. Lo que De Chirico continuaba diciendo, pero rara vez se escucha, es que esos momentos reveladores son como cuando «ciertos cuerpos ocultos formados por materiales que son impenetrables por los rayos solares sólo aparecen bajo el poder de luces artificiales, como podrían ser, por ejemplo, los rayos X». Los rayos-x y su huella radiográfica anticiparon la clarividencia metafísica de la realidad esencial de las cosas tanto en su forma como en su proceder. En cuanto a su forma, porque, tal como pretendía De Chirico que ocurriese en sus pinturas, en el espesor, profundo y translúcido, del vidrio se hacía visible lo invisible, el enigma de la cosa, su maravillosa geometría interna, su «íntimo esqueleto», su «espectralidad»; esto es, su realidad meta-

física, su sencilla e insensata belleza. Y en cuanto a su proceder, porque en ambas oquedades abiertas a lo invisible quedaba en suspenso la lógica racional y la memoria; los órdenes histórico y estético canónicos desde el Renacimiento quedaban súbitamente desintegrados, esto es, revelaban la esencia ahistórica de las cosas que, a tono con la realidad metafísica de las cosas defendida por De Chirico, podría decirse metahistórica.

Como en radiografía, De Chirico revelaba en pintura lo que late en la «profundidad habitada» de los cuerpos y del espacio. Unas y otras funcionaban como «trampas de espectros» que, como el espejito que el pintor llevaba consigo, descubrían el *daimon* en cada cosa o, si se quiere, las cosas en calidad de fantasma. Unas y otras eran visores para ver visiones y ser «sorprendidos» por la metafísica de las cosas, por esos otros aspectos de la realidad que la cotidianidad, la historia y la memoria hurtan a la vista. Unas y otras hacían ver al no-metafísico, encarnando esos invisibles y dando ocasión a los momentos cruciales en los cuales se rompe el hilo de la lógica racional y se conjugan pasado y porvenir por un instante. De Chirico quería que sus pinturas fuesen la ocasión de tornar la ceguera banal en invidencia vidente, o la visión ordinaria en clarividencia metafísica. Esa visión en enigma, esa visión metafísica, esa visión superrealista que, como los *kritikshallen* de Jules Verne, pone en crisis lo visto, la visión y lo visible, es la que De Chirico descubrió en los rayos-x y la radiografía con sus ojos de clásica astucia.

Francis Picabia encontró en los rayos-x y la huella de su paso a través de los cuerpos un insólito recurso con el que explorar las que fueron sus mayores inquietudes desde la infancia: perder gravedad, en términos de peso y de seriedad, extender la visión a todo lo invisible contenido en lo visible, y afinar la «métrica interior», haciendo resonar las vibraciones energéticas que tejen la realidad tanto en el artista como en sus obras y en quien las observa. Desde que de niño tratase de pesar la luz y la sombra e intuyese que ésta era mucho más pesada que aquella y que lo que queda a oscuras es mucho más que aquello que es visible, creció su deseo de ver a través de lo opaco y de hacer de sus pinturas fuentes de luz y cristales de aumento con los que otros pudiesen escrutarlo. Las conversaciones con Louise Alphonse Davanne, abuelo de Picabia y director de la Sociedad Francesa de Fotografía en los años del descubrimiento de Röntgen, quien estaba convencido de que la fotografía terminaba con la razón de ser de la pintura, están en el origen de la toma de conciencia de Picabia de que

la pintura debía ser registro vibrante de las visiones del artista, susceptible de resonar en cada fibra sensible y sistema coloidal de quien la observe. Esa pintura dinámogena, que hace retremblar el protoplasma del observador, sería indudablemente más realista que toda fotografía. La radiografía sería a la fotografía lo que Picabia pretendía que fuese su pintura a la pretendidamente realista pintura académica. Éste fue el intento valiente y entregado de Picabia por salvar la pintura, por re-encantarla, por restituírle su potencia resonante y su poder transformador.

Su pintura, como los *Pensamientos sin lenguaje* que publicaba en 1919, quería ser, según sus propias palabras, «la radiografía de los rayos mostrando mejor la claridad velada de las sustancias»; quería desvelar los cuerpos y las convenciones sancionadas por camarillas estéticas, institucionales o, sencillamente, por la costumbre. En las radiografías, como quería que ocurriese en sus pinturas, los cuerpos se revelaban claros en su opacidad, aireados, insustanciales; en unas y otras se hacía visible y transitable ese *Doble mundo* de sentidos y contrasentidos, sin sentidos únicos, de lógicas y paralogismos. Francis Picabia quiso hacer de sus pinturas invitaciones evocadoras inmarcesibles, tan veloces como el pensamiento y capaces de transportarnos más allá de ellas mismas y de uno mismo. Imágenes dialécticas tan potentes como las radiográficas. No hay ni arte nuevo, ni hombres nuevos, decía Albert Cozanet, alias Jean d'Udine, en *El arte y el gesto* en 1910, sino individuos capaces de sentir, de ver visiones y de expresar lo que otros no supondrían jamás. Y ¿qué visión más insospechada que la visión radiológica del espesor aéreo de los cuerpos y del espacio? La radiografía facilitó el intercambio de vistas más insólito y extraordinario. Quien cerca de 1920 formulaba la ecuación no resuelta «whisky + consolador rayos-x» compartía la apreciación de Cozanet de que «vivir es vibrar», generar desequilibrios y «cacodilatar» los ojos, o, dicho de otro modo, es estremecerse sencillamente.

«¿Quién puede creer aún en la opacidad de los cuerpos?», se preguntaban los pintores futuristas en su manifiesto técnico de 1910, cuando su multiplicada sensibilidad y su agudeza visual podían dar resultados análogos a los de los rayos-x. Los futuristas fueron los primeros y los únicos que, en tanto que grupo, oficializaron su admiración por el descubrimiento, arrogándose la capacidad de ver como con rayos-x. Esta visión radiológica descubriría las cosas, los cuerpos y el espacio en que se inscriben como una profundidad abierta, «unánime» y dinámica. En el turbio cristal de las plaquitas radiográficas

se había hecho visible aquella nueva sensibilidad, de la cual los italianos decían ser los primitivos, que descubriría las resonancias de todo en todo, liquidando con ello la otrora incuestionable y preciosista delimitación de los cuerpos. Boccioni formuló aquel dinamismo, fundamentalmente coincidente con las tesis de Henri Bergson, como la suma del movimiento absoluto y del movimiento relativo de los cuerpos; o, dicho con otras palabras, la síntesis plástica de la evolución creadora enunciada por Bergson donde se conjugaban el movimiento de los cuerpos observados «desde fuera» y el estremecimiento de los mismos observados «desde dentro». Como en una plaquita radiográfica, el dinamismo de los cuerpos debía hacerse visible despojándolos de su materialidad hasta tornar inciertos sus perfiles rigurosos y dejar translucir en su epidermis los múltiples planos del ambiente en que se inscriben y del que forman parte constitutiva. Con mayor o menor fortuna, las pinturas y esculturas futuristas quisieron abrir pasajes radiológicos «entre el infinito plástico exterior y el infinito plástico interior»; quisieron «dar esqueleto y carne a lo invisible, a lo impalpable, a lo imponderable, a lo imperceptible».

Tres años después que los futuristas, fueron los rayonistas rusos quienes, en su manifiesto de pintura, hicieron referencia a los rayos-x al exponer su «doctrina de la luminosidad». Los rayonistas, como los futuristas y los vorticistas, consideraban el universo como un entramado de radiaciones electromagnéticas de las que la pintura debía ser superficie de registro y catalizador. Es decir, que aquella mirada de radiaciones electromagnéticas no sólo quedaría recogida en las obras de arte, sino que éstas a su vez irradiarían, dejando su huella fosfénica impresa en la retina de quien las observase. La buena pintura, no necesaria ni exclusivamente la de estos rusos, italianos y británicos, sino la buena pintura en general, reverbera e impresiona, literalmente.

No obstante, donde mejor se encarnó la evolución creadora de Bergson, el dinamismo de los futuristas o la doctrina de la luminosidad rayonista no fue en pintura, ni en escultura, sino en danza; y más concretamente en las danzas de la *féé électricité*. Thomas Alba Edison y los Curie fueron quienes introdujeron a Loïe Fuller en el mundo de los rayos-x y de la radioactividad, respectivamente. En sus danzas luminiscentes, elogiadas por Valéry, se hacía evidente el devenir de las formas, los pliegues y repliegues de la realidad. La Loïe, «reveladora inconsciente» a decir de Mallarmé, se desprendía y volvía a prenderse de los metros de organdís y muselinas que, como epidermis finísimas, descubrían y cubrían su cuerpo, mostrándola siendo continua-

mente otra. Loïe Fuller, iniciada en los *misterios* de la luz y entusiasta de todo descubrimiento científico revelador de lo invisible que late bajo la dermis de las cosas o simplemente queda fuera del alcance de la vista, brindaba esas ocasiones extraordinarias en las que uno se sumerge en el dinamismo de la realidad y, como decía Picasso, «cierra los ojos y baila».