

Las manos en el Surrealismo: *mode d'emploi*

Hands in Surrealism: *mode d'emploi*

IRENE VALLE CORPAS  0000-0001-5153-5994

Irenevalle1991@mail.com

Universidad de Valencia

Recibido: 24 de febrero de 2024 · Aceptado: 17 de abril de 2024

Resumen

El surrealismo hizo de la experiencia contemporánea del cuerpo fragmentado una clave de su imaginario. Diversos investigadores de finales del siglo XX plantearon una renovación de la historiografía tradicional sirviéndose de esta aceptación del cuerpo en piezas y de las pulsiones destructivas inherentes a la creación artística (porque lo son a la vida). Este artículo pondera primero esta ruptura teórica apoyada en el cuerpo surrealista y hace recuento después de los usos que tienen las manos en el repertorio del movimiento. Pues, dado ese cuerpo roto, en el surrealismo, las manos son constantes, introduciéndonos a varias de sus obsesiones (establecer un puente con el inconsciente, propiciar una actitud primitivista con el mundo, evocar alegorías de índole sexual, etc.).

Palabras clave: Surrealismo; manos; cuerpo fragmentado; arte y sexualidad; historiografía del arte.

Abstract

Surrealism made the contemporary experience of the fragmented body a key of its imaginary. Different researchers at the end of the twentieth century proposed a renewal of traditional historiography on the basis of this acceptance of the body in pieces and the destructive impulses inherent in artistic creation (for they are in life). This article first considers this theoretical rupture based on the surrealist body and then reviews the uses of the hands in the movement's repertoire. Since, given this broken body, hands are ubiquitous in surrealism, introducing us to several of its obsessions (establishing a bridge with the unconscious, fostering a primitivistic attitude with the world, evoking allegories of sexual nature, etc.).

Keywords: Surrealism; hands; fragmented body; art and sexuality; art historiography.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Valle Corpas, I. (2024). Las manos en el Surrealismo: *mode d'emploi*. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 117-137.

Moi les mains ouvertes
Paul Éluard

Los años noventa: la relevancia historiográfica del surrealismo

En su texto “El cuerpo en piezas: el fragmento como metáfora de la modernidad” (1994), Linda Nochlin descubría una genealogía de la pintura moderna en virtud de una aceptación de la pérdida de integridad del sujeto para con su propio organismo. La atomización “social, psicológica e incluso metafísica que parece marcar la experiencia moderna —la pérdida de la completitud, el resquebrajamiento de la conexión, la destrucción o desintegración del valor permanente—” (2020: 118), se ceban especialmente con el cuerpo, que habría perdido su coherencia y su verticalidad sin freno en los dos últimos siglos: desacralizado y separado de sus garantes divinos (Dios y la monarquía), sometido a clasificaciones de toda índole (científicas, estatales), a la mirada médica dispuesta a distinguir con ojo de bisturí órganos, tejidos, moléculas, desmembrado en guerras cada vez más cruentas, expuesto a los ritmos de la gran ciudad, vendido en un intenso mercado sexual basado en la pulsión escópica de sus miembros, observado al detalle por toda suerte de aparatos (telescopios, objetivos, cámaras fotográficas y de cine, ese arte que inventara el primer plano), acoplado a máquinas de trabajo o transporte dinámicas, dominado por formas variadas de violencia física y simbólica así como atravesado por un deseo que, según el psicoanálisis, no se fija en una visión totalizadora sino en un cúmulo de objetos parciales. Llorado por unos, aplaudido por otros, este despiece del cuerpo es un tropo de la retórica visual contemporánea, parte esencial de su programa poético y político: “[El arte sería, desde entonces] la unión de fragmentos no relacionados entre sí [...] un proyecto que incluye a la vez figuras de amor y de sufrimiento” (Nochlin, 2020: 129). Ello es patente desde la caricatura de la Francia revolucionaria que celebraba la decapitación del Rey —mutilación fundacional para destronar al cuerpo orgánico del Antiguo Régimen—; a los bodegones humanos de Géricault, o las figuras recortadas de mil maneras en Edgar Degas y Édouard Manet; por no hablar del catálogo de piernas sueltas que ofrecía la fotografía erótica de la época, como aquel famoso fotomontaje de Eugène Disdéri; hasta llegar, cien años después, a las prótesis de Cindy Sherman.

Este artículo plantea un repaso por el debate historiográfico suscitado en estos primeros noventa en torno a las consecuencias artísticas de la corporalidad fragmentada. Para hacer después una lectura iconográfica y conceptual de las manos en el movimiento surrealista.

Puesto que, solo un año antes del artículo de Nochlin, en 1993, su compañera de filas en *October*, Rosalind Krauss, había publicado otro ensayo importante en esta arqueología del cuerpo desarmado, motivada por un interés análogo por desenterrar historias

subterráneas que tensasen el falaz —por rígido— discurso de la historiografía tradicional. Para ello, Krauss echó mano del surrealismo, sin duda el movimiento que exploró con mayor profundidad las consecuencias del troceamiento físico y simbólico del sujeto. Consagrado casi cabalmente al mismo, *El inconsciente óptico* de Krauss tenía como propósito escribir una contra-historia de las vanguardias, una que se opusiera al ansia de fundamentación hiperracionalista, inclinada únicamente hacia lo visual y basada en una concepción aproblemática, masculina y erguida del cuerpo, como la que había prevalecido hasta entonces. El relato de Krauss estaría, contrariamente, salpicado por “miles de oscuras oquedades, el espacio ciego, irracional, del laberinto. [Por] conceptos como lo informe, el mimetismo, lo inquietante, la *bassese*, la escena del espejo, la *Wiederholungszwang*, figuras como el acéfalo, el minotauro, la mantis religiosa” (2015: 36). Y, cómo no, por esa carnalidad desquiciada (dedos, bocas, manos, cabezas, cortadas, engullidas, ojos, únicos, rasgados, lágrimas, sangre, semen, piernas, pechos, penes, vaginas, deformados, pútridos, repetidos, extasiados, articulados o solitarios) omnipresente en las obras surrealistas.

La atracción de Krauss por este materialismo bajo entroncaba con una tendencia, cada vez más asentada en la filosofía del tercio final del siglo, a proponer alternativas o, en su lugar, lecturas dialécticas al cesarismo de lo ocular en la tradición occidental, que tan bien analizó Martin Jay en las mismas fechas en su canónico *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (1993). Sin ir más lejos, amparándose en el psicoanálisis, Hal Foster recuperaba estas ideas para sentenciar, en *Belleza compulsiva*, escrito también en ese *annus mirabilis* de 1993: “El surrealismo es una referencia crucial para un posmodernismo crítico” (2008: 13).

A esta vía anglosajona hemos de añadir la diestra ayuda que prestó el giro antropológico que por esas mismas fechas se daba en Europa con un autor como Georges Didi-Huberman. En sus numerosos libros se hace una defensa de las imágenes como presencias de la figura humana —no solo representaciones—, a través de una mirada que se posa en todo tipo de gestos y detalles, en cráneos, exvotos, moldes, rostros, manos, cuerpos dislocados por la histeria, el dolor, el placer o la danza. Según ha reconocido en frecuentes ocasiones, esta reivindicación de una carne desmembrada y conmocionada se asienta, una vez más, en una recuperación del surrealismo (en especial el practicado por el entorno de *Documents*) para su propio quehacer como pensador. De ahí que su definición de la determinación de Georges Bataille (a quien dedica un libro en 1995 y cuya influencia sobrevuela toda su ensayística) valga también para sí mismo, pues en él encuentra:

Una iconografía en la que el cuerpo humano ya no es una justa medida armónica entre dos infinitos, sino un organismo destinado a la desfiguración, a lo acéfalo, al suplicio, a la animalidad (Didi-Huberman, 1995: 10)¹.

1 En este giro figural le acompañó Hans Belting, aun cuando sus abordajes del nudo cuerpo-imagen presentan diferencias. Por ejemplo, si en Belting la imagen es, en esencia, el médium de los muertos, la manera que tienen los cuerpos

En la estela de estos autores, desde finales del XX y aún hoy, la búsqueda de una sensorialidad amplia, los estados desgarrados del organismo, el remontaje de sus restos o esta revuelta contra lo visual siguen inspirando multitud de trabajos académicos o creativos en todo el mundo. Sin embargo, entre todas esas porciones de cuerpo, al observar el surrealismo, algunos de estos autores resaltaron el interés que reviste una muy concreta: las manos, un hecho que ha quedado eclipsado a la hora no solo de releer sus ensayos sino —y esto es más significativo—, cuando se vuelve la vista sobre el movimiento. La fascinación que ha ejercido el ojo, aun cuando fuera para negarlo, así como la comodidad de la mención a los genitales para explicar la inclinación surrealista por lo erótico y lo onírico, han oscurecido la importancia de las manos que, sin embargo, aparecen de manera continua y a lo largo del arco cronológico que comprende las actividades del grupo. Aisladas, repetidas, implicadas en diversos usos, integradas en distintas metáforas, manteniendo una relación conflictiva con lo ocular y con otros pasajes del mapa corporal, son siempre necesarias para dar cumplida cuenta de sus postulados. Así, al comentar grabados de Max Ernst, Krauss señala:

El efecto que produce una parte del cuerpo —ojos, torso sin cabeza y muy a menudo manos— que emerge truncada en el campo de visión es un *leitmotiv* en la obra de Ernst. La mano que hurga por la ventana de *Oedipus Rex*, o las dos manos que sostienen el globo ocular, en la cubierta de *Répétitions* [...] Unas manos que parecen hacer gestos, señalar, enseñar, siempre incitando a acercarse a ellas [...] Porque lo que la mano ofrece al observador —a Ernst— es invariablemente una especie de agujero en la visión (Krauss, 2015: 91, 100).

La atención a la mano se encuentra, pues, en el centro de la argumentación de su ensayo: horadar lo visual. En otra ocasión, la cualidad de las manos para *escribir*, le sirve para reforzar su presunción del carácter gramatical tanto del surrealismo como de la producción de aquellas vanguardias de corte más abstracto que también hicieron uso abundante del motivo:

Pertenece a todo un filón de imágenes de los años 20 y 30 que presentan al fotógrafo como compositor de líneas, que utiliza su mano, instrumento de la escritura, para marcar la imagen. [En El Lissitzky, Moholy-Nagy la cámara fotográfica aparece] en tanto que sustituto de la mano [...] Esta particular relación que se teje entre la fotografía y la obra de la mano o la escritura, la encontramos en todas las imágenes producidas por la “nueva visión”. [...] El movimiento de la mano, el movimiento de la huella, el movimiento que registra está presentado y representado con toda una variedad de estrategias como algo que desplaza e invade la visión hasta ahuyentarla (Krauss, 2002: 207-208, 214).

difuntos de hacerse presentes en el tiempo (de ahí su fijación en máscaras funerarias y tumbas), en Didi-Huberman la imagen es, ante todo, un artefacto de alteridad, un mecanismo para encontrarnos con los otros (de ahí su interés reciente por las manos abiertas a los otros). O, lo que es lo mismo, la muerte sobrevuela los escritos de Belting como lo común y lo erótico lo hace en los del francés. De igual manera, mientras que los ensayos de Belting —en los que, dicho sea de paso, el cuerpo aparece más entero o se habla de sus partes más nobles (el rostro)— recurren a tradiciones como la oriental o los usos culturales de las imágenes previas al Renacimiento, Didi-Huberman se apoya más en el surrealismo.

Aunque es posible deducir lecturas que no sigan hechizadas por el paradigma lingüístico, es innegable que Krauss supo atisbar la abundante presencia y la trascendencia de las manos en todas las vanguardias. Porque el uso de manos no es exclusivo de los seguidores de Breton o Bataille. Igualmente, el expresionismo alemán, el constructivismo soviético, las distintas variantes de la fotografía y el cine de entreguerras —por mencionar solo a sus coetáneos y no remontarnos a esos albores de la pintura moderna—, se sirvieron asiduamente del detalle de las manos². Mas puede decirse que en el surrealismo, en sus libros y pinturas, son obsesivas, como cantara Luis Cernuda “las manos llueven, manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas, cataratas de manos”³. A veces como un mecanismo para establecer una comunicación entre el sujeto y su inconsciente, como parte de una actitud primitivista con la que reencantar el mundo, con gran frecuencia para despertar alegorías sexuales no exentas de tintes patriarcales, en ocasiones con la voluntad de borrar fronteras de todo jaez. Aunque con aspiraciones modestas, aquí quisiéramos ofrecer un breviario a la fuerza incompleto pero preliminar de los significados recurrentes que han sellado las manos en el ideario surrealista.

Prière de toucher. Ojos cerrados y uñas abiertas

De tanto mirarla, aunque sea por el rabillo del ojo, la imagen se ha vuelto tópica: una navaja raja el ojo de una muchacha en la primera secuencia de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929). El corte alude al nacimiento de una mirada no convencional, nunca pasiva ni mimética sino interior, más certera porque es capaz de desentrañar las pulsiones, sensaciones y misterios ocultos en la realidad sensible. Esta ceguera desencadena en la película un flujo de imágenes oníricas desprovistas de toda lógica racional y de indudable contenido erótico. Lo sabemos, la negación de la vista en favor de un ojo inocente, maravilloso o en “estado salvaje” como pedía Breton, se volvió iconografía entre los adeptos al surrealismo (Guillén, 2000): Paul Nogué fotografía a una modelo cortándose los párpados con unas tijeras, Ernst hace pasar un hilo por un globo ocular, antes de dañarse el suyo Brauner dibujó muchos otros en diversas trasposiciones anatómicas, Bataille hizo del sacrificio del ojo pretexto de numerosos textos y todos ellos aparecieron en fotografías con los suyos cerrados, pues así es como trabaja el poeta, soñando, mirando hacia sí en un trance ciego.

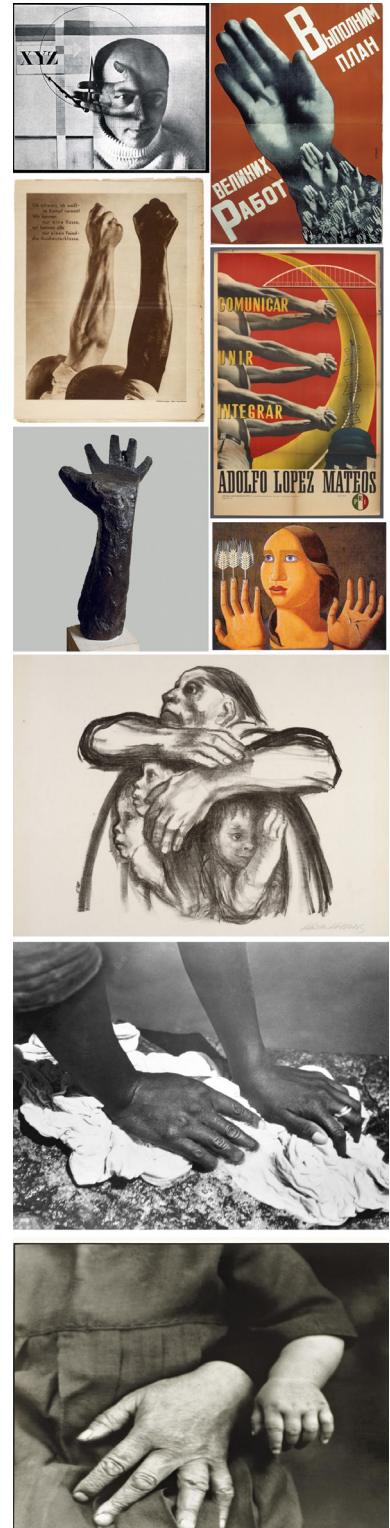
2 En términos generales, aparecen en sus alabanzas al arte como construcción activa de la realidad (en los montajes de Dziga Vertov, Efher Safir o Herbert Bayer) en sus cánticos a la clase trabajadora que se acopla a la máquina, ara con sus manos la tierra, se abraza a la de sus camaradas o lucha contra las manos opresoras del patrón/fascista (Tina Modotti, John Hearfield, Gustav Kultsis, Serguei Eisenstein, Josep Renau, Maruja Mallo) dentro de su programa de denuncia de los estragos de la guerra (esas manos que gritan y protegen de Julio González, Käthe Kollwitz) o, sencillamente, para jugar con las formas y extrañar la visión (los primeros planos de manos que acaban por separar a la fotografía de su herencia pictorialista en Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Germaine Krull y, a su modo, August Sander). (Fig. 2).

3 Existen varios libros de poemas ilustrados sobre manos: Benjamin Peret, *La main Forte* (París: Revue Fontaine, 1946) con dibujos de Victor Brauner; *Les Reines de la main gauche*, de Pierre Naville (Aleñçon: Feu Follet, 1924); *Les Mains libres* de Paul Éluard e imágenes de Man Ray (París: Gallimard, 1947).



Fig. 1. Manos y ojos en obras surrealistas (Francis Picabia, Gertrude Stein, Hans Bellmer, René Magritte, Marcel Mariën, Max Ernst).

Fig. 2. Manos en obras de El Lissitzky, John Heartfield, Gustav Klutsis, Maruja Mallo, Josep Renau, Käthe Kollwitz, Tina Modotti, August Sander.



Todo esto es de sobra conocido pero con menor frecuencia se repara en que, cerrados los ojos, no es raro que lo que aparezca después sea una mano: a veces cortada pero poderosa (como en *Un perro andaluz* en la que una mano comida de hormigas o seccionada y palpada por un bastón proyecta las pulsiones libidinales del protagonista), siendo devorada (en *La edad de oro* los amantes se llevan a la boca las manos del otro y él acabará, como Edipo, con los ojos rotos en sangre), acercándose a zonas erógenas (en *La sangre de un poeta*, de Jean Cocteau el protagonista desliza su mano hasta sus genitales y en mitad de su ocupación onanista un plano nos muestra unos ojos falsos). No sorprende entonces que se repitan las alabanzas a los ojos cerrados o agredidos, que han de convivir con manos enérgicas o bocas devoradoras⁴. Las manos agreden los ojos, los boicotean o los superponen a sus palmas (Fig. 1). Con ellas se hace alusión a esa urgencia por apagar el sentido de la vista como hecho pasivo para abrirse a una estética experiencial capaz de ver, tocar e incluso engullir aquello que queda a flor de piel y por debajo, allí donde gobiernan las pasiones, el miedo, a la muerte, a la castración, el dolor y el deseo.

Así, en un poema del número 7 de *La révolution surréaliste*, se repite la imagen de unas manos surgiendo de la invidencia para acariciar un cuerpo desmembrado: “Mes yeux qui se ferment sur des larmes imaginaires, mes mains qui se tendent sans cesse [...] je ne connais que les vêtements et aussi les yeux, la voix, le visage, les mains, les cheveux, les dents”. Siendo así tiene sentido que narren sus sueños —o sea, situaciones vividas con los ojos cerrados— en los que aparecen manos que los arrastran a situaciones caprichosas, a menudo algún encuentro amoroso. En *Minotaure* Léon-Paul Fargue escribe:

Je vois ma main devenir géante, et dans chacun de mes doigts, je m'aperçois, minuscule. Si je cours à la recherche de tes secrets, si je continue, *les yeux fermés*, tout ce que ce grain commence [...]. Ma main t'aime (cit. Powell, 1997: 520).

De hecho, esta idea de la mano gigante que se asocia ambigua y libremente con otros elementos flotantes es muy recurrente: aparece en *El cazador* (1933) de Óscar Domínguez, en la que del abrigo de un hombre con la cabeza tapada fluye una materia viscosa de la que, a su vez, sale una monja desnuda expuesta a una mano-jaula enorme; se halla en *El gran banquete* (1929), de Adriano del Valle, donde un grupo de burgueses se prepara para trinchar con sus gigantescas manos el busto de una venus clásica; o en los dibujos de Victor Brauner (*Image de l'inconnaissable*, 1946; *Visage et main*, 1963) en la que varias manos desproporcionadas se funden con rostros de seres totémicos que se agarran opresivamente entre sí. La sucesión de manos poblando la superficie visual se convierte en otro cliché: en *Le femme introuvable* (1928) de René Magritte, varias manos acechan un cuerpo de mujer; en collages de Del Valle (*La casa de tócamerrique*, 1930) en los grabados de Ernst (*Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux*, 1934), las manos

4 La boca es otro de los hitos en esta inversión surrealista del mapa corporal. Si Tristán Tzara afirmaba que “el pensamiento se hace en la boca”, Dalí inventaba la categoría de lo comestible, Roger Callois alababa la mantis religiosa porque se traga al macho tras la cópula, Alberto Giacometti no ocultaba su fascinación por las bocas abiertas y mortíferas, como las de Jacques-André Boiffard y el canibalismo fue largamente discutido entre sus publicaciones (Cunillera, 2010: 89-127).

viven por sí solas; pero también en *Tactos sutiles* (1936) de Nicolás de Lekuona en la que a la celeberrima mano de Dios de Michelangelo se le suma una tercera, reforzando el valor de lo táctil para la pintura.

Ninguna de estas manos, huelga decirlo, tiene ocupaciones nobles como el trabajo. Contra esas habrá que revolverse, porque como se quejaba Rimbaud, venerado por los surrealistas, el trabajo adormece los sentidos —“¡Qué siglo de manos! ¡Yo nunca tendré una mano! “¡Yo nunca trabajaré!”⁵—. Son más bien manos fatales, que impulsan un ver erótico, encarnado, “con los ojos desorbitados” como sugería Bataille. O preferiblemente no ver sino tocar, como en la portada de ese catálogo *Le surréalisme en 1947* de Duchamp, en el que se nos invita a posar nuestra mano sobre un pecho de mujer —este gesto se materializó en la fotografía *Primacía de la materia sobre el pensamiento* de Man Ray (1929) o en aquella otra de Ernst agarrando el de Leonora Carrington captada por Lee Miller en 1937—. Según Duchamp, cuyo retrato de 1924 por Man Ray lo presenta como un espectro ausente dejando solo las manos visibles para operar, el sentido más subversivo era el tacto, capaz de aprehender el espacio en su totalidad, y consideraba que el acto amoroso era una exploración de la cuarta dimensión.

Eros y Tánatos. Trocear el cuerpo, tomar al otro (o la otra)

Por su parte algunos fueron algo más lejos aún en esa aspiración a un arte que pudiera dar cuenta de los espasmos del cuerpo. Para alguien como Hans Bellmer la función de las imágenes era turbar las representaciones anatómicas regladas, armónicas, bellas, en favor de otras que, en sus palabras, pudieran dar cuenta de la propagación de una sensación a la totalidad del organismo, una que, por ejemplo, mostrara la traslación de un dolor de muelas o de una sacudida erótica hasta la última de las falanges, hasta en las “uñas que se hunden en la piel” (Bellmer, 2010: 5). Era necesario avanzar hacia una estética del síntoma, un inconsciente físico, como gustaba decir, que no confiara en el ojo, pues este no era sino “un doble de la imagen condenada del sexo” (Bellmer, 2010: 12). La opticalidad es un mecanismo compensatorio tras la represión, por lo que es preferible producir una transferencia del ojo a la mano, de modo que esta pueda trasladar toda esa energía que subvierte el cuerpo en la violencia, la enfermedad, el sacrificio o

5 Esas manos de la clase trabajadora, en antagonismo con la lumpenburguesía que vive del otro serían glorificadas por creadores de tradición izquierdista. Por ejemplo, Miguel Hernández escribe: “Dos especies de manos se enfrentan en la vida/brotan del corazón, irrumpen por los brazos/saltan y desembocan sobre la luz herida/a golpes, a zarpazos./ La mano es la herramienta del alma, su mensaje/y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente./Alzad, moved las manos en un gran oleaje/hombres de mi simiente./Ante la aurora veo surgir las manos puras/de los trabajadores terrestres y marinos,/como una primavera de alegres dentaduras/de dedos matutinos”. Por otra parte, la mano telúrica que toca la materia primigenia, mar, tierra, cuerpo, que se funde con ella como si hombre (trabajador, popular) y mundo fueran una misma esencia, es cantada por otros compañeros. Rafael Alberti: “Entre mis manos cogí/un puñadito de tierra./ Soplabla el viento terrero./La tierra volvió a la tierra/Entre tus manos me tienes/Tierra soy”. Esta mano tectónica-popular resuena en las composiciones de la Escuela de Vallecas, hechas con pequeños objetos cogidos con la mano en los paseos por el extrarradio de Madrid.

el sexo. Este otro orden perceptivo, bajo pero profundo implicaría, a su juicio, “una capacidad supranormal consistente en poder ver con la mano [...] las sensaciones táctiles, las facultades auditivas y olfativas que se les asocian” (Bellmer, 2010: 13, 6-7).

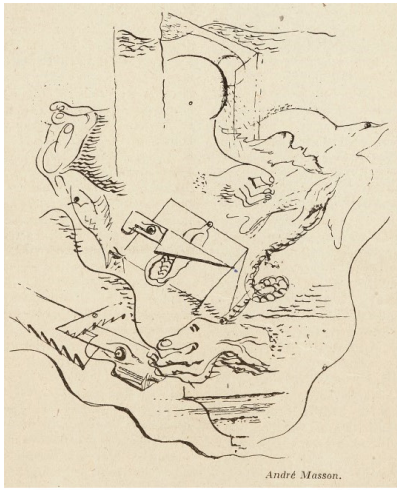
Al rebajar la visión ocular (vinculando los ojos a las manos, las piernas o el ano) para hacer del organismo íntegro un “centro de excitación”, las manos que tocan se multiplican, se enlazan en cadena, se buscan en pares. Y se disponen a penetrar el cuerpo (siempre femenino y con frecuencia púber) hasta poseerlo, deformarlo e incluso decapitarlo. Bellmer describe así anatomías abiertas con “una lengua, dos manos, cuatro pechos, mil dedos”. Las manos funcionan aquí para subvertir la vertical del cuerpo: son posesivas, se mueven sueltas, se llevan a las partes menos honrosas, sus dedos se emancipan (como pretendía el Dalí de *L'alliberament dels dits*), para tocar senos, pies (a la manera de las fotografías de Boiffard o los elogios bataillanos del dedo gordo) o se adentran en cada membrana que encuentran. Ni que decir tiene que este ensamblaje polimórfico presenta una componente sádica y machista indudable:

Casi todos los *cadavres exquis* eran femeninos [...] En la mayoría de las ocasiones [en Ernst, Masson, Tanguy...], de la disección sádica de la imagen de la muerte por parte de los surrealistas resulta un monstruo cargado de connotaciones sexuales, una *dissecta membra* que representa de forma inequívoca el rechazo de una integridad (la fantasía masculina de “castración” femenina) (Spector, 2003: 312-313).

En efecto, aun con tintes menos siniestros, también Masson dejó muestras de una fascinación por la sexualidad posesiva de un otro femenino recurriendo a las manos. En su vocabulario visual son continuas las manos masculinas que penetran a la mujer, ser pasivo, terrestre y maternal al que aspiran a dar vida —como Auguste Rodin, Masson cree en la mano del hombre que, como Dios, primer artista, es capaz de esculpir esa masa indeterminada que es la naturaleza, o sea la carne femenina—:

Una y otra vez nos encontramos con la imagen de una Tierra pasiva, fecundada y acariciada por una enorme mano masculina, una mano invasora que, junto al falo se convierte en órgano privilegiado de penetración; una mano que forcejea y prolifera por doquier, acariciando un seno, la curvatura de un astro, infiltrándose en los recovecos de la carne, celebrando su victoria sobre el universo maternal (Mayayo, 2002: 138 y 215)⁶. (Fig. 3).

6 La fascinación por la maternidad fue compartida por otras vanguardias pero, nuevamente, para notar sus diferencias al respecto acudamos a las manos. Desde la sangría de la Primera Guerra Mundial, la maternidad fue un tema importante, discutido y representado a uno u otro vértice del arco político. Para personajes como Julio González, Käthe Kollwitz, Pablo Picasso, para buena del arte comprometido, las madres son seres que tienden sus brazos para cuidar a unos hijos que representan al pueblo o la humanidad herida. También para clamar justicia. Los surrealistas, sin embargo, se alejan de esta madre-pueblo, que bebe de la iconografía mariana, en favor de visiones míticas del matriarcado donde lo femenino es esa gea primigenia origen del mundo (de ahí que al hablar de las madres, se centren en la vagina antes que en las manos protectoras). Cuando no, rechazaron esta temática por cuanto, para el surrealismo, “la maternidad, necesariamente opuesta al deseo, constituía una barrera para la liberación absoluta de las pasiones a la que confiaban el proyecto revolucionario” (Sousa, 2022: 89).



M. ANDRÉ MASSON :



Fig. 3. Manos en obras de André Masson.

Asimismo, en alguien como Federico García Lorca encontramos este cuerpo hecho de recovecos en ese enredo que es el acto amoroso, horizontal, despiezado y confuso. Aunque con tintes mucho menos masculinistas, Lorca vuelve sobre esas manos que viajan, rincón por rincón, por toda la geografía corporal para tomar al otro en la relación sexual:

Se amaban por encima de todos los museos. Mano derecha, con mano izquierda. Mano izquierda, con mano derecha. Pie derecho con pie derecho. Pie izquierdo con nube. Cabello con planta de pie. Planta de pie con mejilla izquierda. ¡Oh mejilla izquierda! ¡Oh, noroeste de barquitos y hormigas de mercurio! Dame el pañuelo, Genoveva; voy a llorar. Voy a llorar hasta que de mis ojos salga una muchedumbre de siemprevivas. Se acostaban. No había otro espectáculo más tierno. ¿Me ha oído usted? ¡Se acostaban! Muslo izquierdo con antebrazo izquierdo. Ojos cerrados con uñas abiertas. Cintura con nuca y con playa. Y las cuatro orejitas eran cuatro ángeles en la choza de la nieve (García Lorca, 2019: 94-95).

Los dibujos y poemas lorquianos abundan en manos cortadas y ojos que lloran, sangran o carecen de pupilas. No solo nos hablan del juego erótico. Tienen también un sentido traumático asociado a la muerte. “Yo no quiero más que una mano /una mano herida, si es posible”. En efecto, las manos de sus ilustraciones están aserradas, sangrantes, se unen por líneas laberínticas, como venitas, al ojo o el corazón: “lleno de manos cortadas/y coronitas del flores” (del poema “Muerto de amor”); “brincan tus manos cortadas”, “los muertos están embebidos, devorando sus propias manos” (del poema “Danza de la muerte”). En el dibujo *La muerte*, un esqueleto de doce manos nos mira vigilante (Madariaga, 1999). (Fig. 4).

Su amigo Dalí dibuja algunas de estas manos lorquianas de las que son distinguibles las venas en varios retratos que le dedica en 1927 (*La playa, El poeta en la playa de Ampurias*). Dalí pintaría un sinfín de manos y brazos amputados, vinculados al tema del onanismo, el temor a la castración y su fascinación por los fluidos y la podredumbre. Son visibles ya en la fundamental *La miel es más dulce que la sangre* (1926) en la que se unen a sus símbolos más queridos (hormigas, burros, paisajes vacíos); en estudios para *Un perro andaluz*; en sus primeras pinturas plenamente surrealistas: *Aparato y mano* (1927), *La mano cortada* (1928), *La mano, remordimientos de conciencia* (1930) o *La mano. Obra estereoscópica* (1975). Y en *Retrato de Paul Éluard* (1929) donde una gran mano cubre la frente del poeta cuya lírica está, por lo demás, igualmente repleta de ellas. (Fig. 5).

Así pues, cuando Dalí y Buñuel filman aquella poderosa imagen de una mano seccionada en *Un perro andaluz* el motivo no era nuevo. La mano que se independiza del cuerpo y camina según su deseo, lejos del control racional depositado en la cabeza, cumpliendo apetitos prohibidos (como la posesión sexual o la masturbación), provocando el espanto de quien la contempla es, de hecho, una divisa en la trayectoria de Buñuel. Viejo tema del romanticismo y el costumbrismo gótico de su gusto (Nerval, Maupassant, Gómez de la Serna), luego retomado por el cine de terror, recurrente también en el tenebrismo español, desde los martirios barrocos a las mutilaciones goyescas

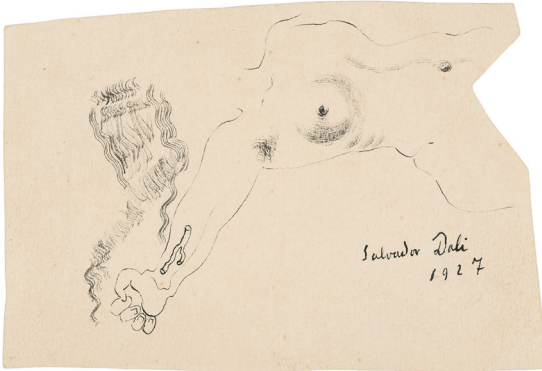
que tanto le inspiraron, la mano que “vive sola, sola sufre y goza” —en sus palabras—, lo acompañan desde sus primeros guiones. Amén de las alusiones sexuales las manos sueltas son en Buñuel objetos alucinatorios que remiten a la angustia.



Fig. 4. Manos en dibujos de Federico García Lorca y obra de Salvador Dalí.



Fig. 5. Manos en obras de Salvador Dalí.



En *Un perro andaluz*, las hormigas hablan “del deseo del protagonista, que le produce un estremecimiento en su mano. Son el flujo sanguíneo que provoca la erección, la putrefacción de la muerte. El agujero en la mano de donde salen las hormigas es el de los clavos de Cristo. La mano cortada simboliza la masturbación y su castigo” (Tusiet, 2018). En *Alucinaciones en torno a una mano muerta* (1944), guion no llevado a la pantalla (aunque se sabe que se usó para *The Beast with five fingers* de Robert Florey), una mano suelta y vengativa provoca el horror de un hombre que trata de escapar de ella, pero esta se introduce en su ser provocándole una autolesión. Esta mano demoníaca ataca de nuevo en *El ángel exterminador* (1962) cuando, en mitad de la noche, se lanza al cuello de una señora que rezaba febril en la mansión donde está encerrada. La mujer trata de aplastarla aunque como todo lo reprimido resucitará, por ejemplo, en los primeros planos de manos atadas en los juegos eróticos de *Belle de jour* (1966), agarrando comida con ansia en *Viridiana* (1961), etc. (Fig. 6). Porque:

La idea de la mano “viva” connota algo monstruoso, perturbador y peligroso. [...] La mano cortada, como agente principal del terror y la perturbación, es un leitmotiv del surrealismo. [...] Las manos cortadas son otra expresión de la mutilación física y de lo muerto inanimado-animado, de un miembro que necesita estar integrado a un cuerpo para vivir, pero que, una vez cortado, toma vida propia (Gabriel Martín, 2004: 311, 313).



Fig. 6. Manos en obras de Luis Buñuel.

“Je est un autre”. Mano inconsciente

Una pintura de René Magritte titulada *Le soupçon mystérieux* (1928) muestra a un hombre mirando reflexivo su mano derecha. Hay quien ha identificado una cita al Descartes que se desconcierta ante su cuerpo, momento crucial en la formación de la subjetividad moderna: “El extrañamiento pasa por la sospecha de lo propio [...] de que ella, esa mano, posea vida propia o pueda dejar de quedar bajo el control del sujeto” (Puelles, 2007: 86). Nuestras manos se nos escapan de las manos, como los brazos desencajados de las histéricas que dibujaba Charcot, por más que las filosofías del sujeto se empeñasen en celebrar la mano industrial, gobernada, humana. Pero antes que espantarse ante esta libertad, correr a contenerla como quiso la tradición cartesiana, habríamos de aprovecharla o, al menos, abandonarnos al lugar adonde nos lleven las manos. Tal sería el verdadero desafío surrealista que hace de ellas un puente hacia los estados rebajados de la consciencia. En ese sentido, el automatismo en escritura o imagen no sería más que el triunfo de la mano que actúa sin pensar. Sin pedir permiso a la razón, esta mano involuntaria, ágil y fecunda, maniática, sería capaz de transmitir todas esas experiencias en estados de trance, como si la creación artística no fuera ni trabajo arduo ni técnica sino una dádiva del inconsciente:

La escritura automática separa la mano del cerebro, o la desprende del brazo. Esta mano autonomizada, corriendo sobre el papel [...] se limita a registrar un “dictado mágico”, como una aguja de sismógrafo: es el otro, el muy otro o el gran otro quien sostiene la pluma. [...]. La mano cortada entronca con la “anti-cabeza”, el “acéfalo” o el policéfalo de esta literatura anticartesiana (Roger, 2013).

La retórica surrealista está pues plagada de manos que dirigen a sus dueños hacia las oscuras lindes del subconsciente. Lorca reconoce en una carta que al dibujar “abandonaba la mano a la tierra virgen y la mano junto con mi corazón me traía los elementos milagrosos. Yo los descubría y los anotaba. Volvía a lanzar mi mano y así, con muchos elementos milagrosos” (cit. Madariaga, 1999: 34). Por su parte, Breton confiesa sus sensaciones al escribir: “Era como si una vena se hubiera roto dentro de mí, las palabras se sucedían unas a otras [...]. Los pensamientos acudían con tal rapidez [...] y me apresuraba, con mi mano en constante movimiento” (Breton, 2001: 41). Podríamos pensar también que las fotografías de objetos minúsculos después de su manipulación compulsiva de Brassai o los objetos cogidos en los paseos por el *Marché aux puces* están emparentados con esta apología del automatismo de la mano.

Además, esta inclinación hacia lo irracional les hará sentir predilección por todo tipo de prácticas adivinatorias como la alquimia, el Tarot o la lectura de manos. Breton publicó en *Minotaure* el artículo “Revelaciones psíquicas de la mano”, de la doctora Lotte Wolff que se ilustró con huellas palmares, de Duchamp o Éluard y fotografías de Man Ray. Este último, en su película *L'étoile de mer*, vuelve a la imagen del hombre que mira atentamente sus manos como si sospechara que guardan algo extraño. Acto seguido sus

palmas, que tienen pintadas esas líneas de la vida, cubren por entero la pantalla. Ya antes, en 1925, había fotografiado las de Antonin Artaud tocando unas piezas de dominó a la manera de un brujo. Podemos tomarla como una más de las *boutades* surrealistas, quizá una provocación a la retratística clásica (qué mejor retrato del verdadero ser de un sujeto que uno en el que no se vea su rostro sino sus manos), pero lo cierto es que esta mano “mágica” es constante en el imaginario surrealista. Su presencia alude a un movimiento que acaba con la contradicción entre lo real y lo maravilloso, lo natural y lo artificial.

En este último sentido, sin ir más lejos, durante los años veinte, el propio Man Ray tomó multitud de fotografías de manos aisladas en un juego de luces y sombras que las hacen parecer un objeto irreal. En su caso, la mano en consonancia con la cámara es ese aparato que manipula el mundo, nos ayuda a verlo como realmente es, es decir, artificial, sensible, soñado. Las fotografías de manos de Man Ray combinan la artificiosidad del proceso (solarización, negativo, distorsión) con la propia artificiosidad que supone distorsionar el cuerpo (sobre todo femenino). En *Dora Maar* (1936) dos manos blancas y dos negras se reflejan sobre el rostro, también doble, de la artista. En los célebres posados de Meret Oppenheim en una imprenta que tituló *Erotique-voilée* (1933), el negro de la tinta resaltando sus brazos sobre el blanco desnudo de su piel invita a pensar en un contraste entre lo humano y lo mecánico, lo femenino y lo masculino, la huella y lo reproductivo.

Estas manos doblemente artificiales ponen en cuestión las nociones de representación clásica. Incluso de la propia concepción de la realidad sensible. Pues muchas de las manos que fotografía pertenecen a maniqués o guantes, otras de las obsesiones surrealistas para seguir indagando en los estados transitorios entre lo vivo y lo muerto. Los guantes o las manos pétreas del maniquí son ese fetiche sustitutorio, simulacro de cuerpo en la frontera entre lo animado y lo inanimado, suplicando ser tocado, pero incapaz a su vez de responder. “Su musa”, Meret Oppenheim, compuso no pocos guantes que llevan macabramente pintadas las venas sobre la superficie o parecen unas garras de animal, peludas y toscas, de las que, sin embargo, asoman unas uñitas en rojo carmesí. Valentin Hugo representa escenas de sometimiento sexual plantando dos guantes sobre una mesa en *Object à fonctionnement symbolique* (1931) que recuerdan a los tantos guantes que compone Marcel Mariën. Breton narra en *Nadja* un episodio en el que ruega a una mujer que le entregue su guante ante lo cual esta se niega, regalándole, en sustitución uno de bronce (Fig. 7). La convivencia entre lo duro y lo blando en las manos vuelve en trabajos de Dora Maar, como *Main-coquillage* (1934), donde la mano sale de una concha a la manera de un caracol. Según Bellmer, el propio cuerpo es como un doble, con un exterior y un interior que ha de verse como un “guante girado”.



Fig. 7. Guantes en obras surrealistas.





Fig. 8. Manos en obras de Claude Cahun.

Finalmente, la libertad de la mano significa también caminar hacia un arte de lo performativo en el que las manos sirvan para construir otras identidades o, al menos, subrayar el carácter artificioso de las existentes. Las manos adquieren por ello una enorme relevancia en las mascaradas de una artista como Claude Cahun. Asisten en este trastoque de la biografía al que se consagran sus fotografías: sosteniendo sus ojos, agarrando espejos donde ella se refleja, indicando al espectador dónde mirar, repetidas y desdobladas en otras de maniqués de menor tamaño y diferente textura o manipulando objetos de la vida íntima de la autora. Esta desfamiliarización del yo revierte en la propia materia: *Je tends le bras* (1931-2) capta el abrazo de dos monolitos de piedra del que surgen sendas manos de mujer ataviadas con joyas. La roca se humaniza, el brazo se desnaturaliza y los seres quiméricos que surgen de esta metamorfosis se buscan unos a otros, pues ni las identidades, ni los géneros ni la propia materia son completamente fijos en las obras de Cahun (Fig. 8).

En resumen, dentro del surrealismo, la mano adquiere diversos papeles, sirviendo como un puente entre estados psíquicos profundos y manifestándose como un objeto mágico y perturbador. Vale la pena dejarse llevar por ellas, acaso también porque ninguna otra vanguardia ha explorado el cuerpo como un campo de investigación, y como un terreno de lucha poética, sugerente todo él hasta en cada uno de sus dedos. Como se ha dicho, el cuerpo en el surrealismo “no es una cosa única sino una especie de repertorio heterogéneo de palabras y de frases figurativas (una especie de alfabeto) con el que se podrían componer discursos interminables” (Ramírez, 2003: 224-225).

Bibliografía

- Bellmer, H. (2010). *Anatomía de la imagen*. Madrid: Ediciones La Central.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Cunillera, M. (2010). *Metáforas de la voracidad en el arte del siglo XX*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/a316cc2c-6896-4239-8521-5eb2d07485e4>
- Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe*. París: Éditions Macula.
- Foster, H. (2008). *La Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gabriel Martín, F. (2004). La mano «viva» de Buñuel y «The beast with five fingers». En I. Santaolalla & E. Al. (eds.), *Buñuel, siglo XXI* (pp. 309-326). Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- García Lorca, Federico (2019 [1929]). *Poeta en Nueva York*. Ed. Marcus Cabada Candal. Pontevedra: Rara Avis.
- Guillén, E. (2000). El ojo como objeto de indagación en el arte contemporáneo. En *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español* (pp. 511-520). Granada: CEHA.

- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Krauss, R. (2015). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Madariaga, B. (1999). *Los dibujos poéticos de Federico García Lorca*. Santander: Museo de Bellas Artes del Ayuntamiento.
- Mayayo, P. (2002). *André Masson: mitologías*. Madrid: S.I.
- Nochlin, L. (2020). El cuerpo en piezas: el fragmento como metáfora de la modernidad. En Isabel Valverde (ed.), *Situar en la Historia. Mujeres, arte y sociedad* (pp. 109-133). Madrid: Akal.
- Powell, K. (1997). Hands-On Surrealism. *Art History*, 20(4), 516-533.
- Puelles, L. (2007). *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*. Murcia: Cendeac.
- Ramírez, J. A. (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte*. Madrid: Siruela.
- Roger, T. (2013). L'oeil et la main dans *Capitale de la douleur*. *Colloques Fabula* s/n. <https://doi.org/10.58282/colloques.2241>
- Sousa, C. (2022). Deconstruir una imagen. Algunas notas sobre la iconografía del (des) amor maternal en el surrealismo. *Boletín de Arte*, (43), 89-99.
- Spector, J. (2003). *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Madrid: Síntesis.
- Tusiet, A. (2018). *Un perro andaluz: el guion y otras peripecias*. Recuperado de <http://tausiet.blogspot.com/2018/03/un-perro-andaluz-el-guion-y-otras.html>