

# ***Una época minotauresca***

Estado de la cuestión de la mitología  
clásica en la pintura surrealista



---

Trabajo Final de Grado  
Historia del Arte  
Facultat de Geografia i Història

**Miriam Toma**  
Tutora Dra. Nuria Peist  
2022-2023



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>pág. 5</b>
Objetivos e hipótesis	pág. 6
Estado de la cuestión y justificación del trabajo	pág. 7
Metodología	pág. 9
<b>1. Los mitos clásicos y sus fuentes en la pintura surrealista</b>	<b>pág. 13</b>
1.1. El mito clásico	pág. 14
1.2. Los mitos del surrealismo	pág. 17
1.3. Las fuentes literarias y filosóficas del mito clásico para el surrealismo	pág. 18
<b>2. Interpretaciones del papel del mito clásico en la pintura surrealista</b>	<b>pág. 21</b>
2.1. El mito en el proceso de constitución del surrealismo como movimiento	pág. 22
2.2. El mito como búsqueda de la totalidad perdida del ser humano	pág. 35
2.3. El mito como respuesta a los traumas y temores del periodo de entreguerras	pág. 41
<b>Conclusiones</b>	<b>pág. 47</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>pág. 53</b>
<b>Anexo de imágenes</b>	<b>pág. 55</b>



## INTRODUCCIÓN

En el momento de escribir estas líneas, restan escasamente cuatro meses para cumplirse cuatro años desde que su autora inició los estudios de historia del arte en esta Universidad. Un recuerdo de gran impacto que todavía perdura de esos inicios son las clases de *Fonaments de les Arts Escèniques*, programadas a las ocho de la mañana, donde por primera vez se nos explicó la idea de la relación entre la tragedia griega antigua y los cultos dionisiacos bañados por lo extático. La obligación de leer veinte de esas obras pertenecientes al género literario teorizado por Aristóteles se ha trasmutado, pues, casi cuatro años después, en un trabajo final de grado que, en su expresión más general, parte de la voluntad de establecer relaciones entre el mundo antiguo y el mundo contemporáneo.

El paradójico interés compartido entre lo más antiguo y lo más nuevo que motiva el presente texto sabemos que no es algo necesariamente particular de una servidora, o ni tan sólo reciente en el tiempo histórico. No resulta menester resumir los reiterados modos en que diferentes sociedades y contextos a lo largo de la historia posterior a la Antigüedad han recurrido a ella, a su conocimiento o a su arte, a su filosofía o a sus construcciones. Sin embargo, creemos que hay un punto de especial inflexión en este proceso, aunque no lo parezca a primera vista. Nos referimos al siglo XIX y las miradas que la naciente modernidad ponía sobre los vestigios grecorromanos, fueran directas, como las de los intelectuales de los *Grand Tours*, o fueran, en muchos casos, imaginativas, desde la distancia. Sin poder afirmar nada debido a nuestra aún gran ignorancia sobre el tema, creemos intuir que corrientes como la del romanticismo de un Friedrich Hölderlin o de un Percy Bysshe Shelley recurrieron a la antigua Grecia como una manera de buscar referentes para la ruptura de su viejo mundo norteño dominado por la superstición religiosa y la rígida escolástica filosófica; como una manera no sólo de anhelar una primigenia unidad de todo lo viviente consigo mismo —tan clara para los griegos que Heráclito la pudiera describir con oscuros aforismos— sino de establecer metáforas para la creación de nuevas maneras de hacer y relacionarse.

Lejos de pretender establecer vínculos de continuidad entre ambos, creemos que el surrealismo, si ha mirado hacia la antigua Grecia, lo ha hecho en unos términos similares, ayudado por la expansión de nuevos prismas, y por su voluntad revolucionaria. Para la pregunta que nos hacíamos antes de definir nuestro tema de trabajo, ¿qué relación se establece entre antigüedad clásica y modernidad ya entrado el siglo XX?, acabamos escogiendo, entre otras opciones disponibles, como la del expresionismo alemán, o el arte propiamente contemporáneo —aunque en este caso no estamos seguros de poder hablar de modernidad— la pintura del surrealismo como objeto concreto desde el que comenzar a indagar sus respuestas.

## OBJETIVOS E HIPÓTESIS

La incipiente búsqueda de dichas respuestas ha conllevado, finalmente, centrar nuestra atención en el surrealismo como movimiento integrante de las llamadas vanguardias artísticas históricas de inicios del pasado siglo, y su particular representación pictórica de los mitos clásicos. Esta es la forma en la que más hemos conseguido concretizar nuestro abstracto interés para adaptarlo a las condiciones de realización de un trabajo final de grado, si bien consideramos que puede resultar un fructífero punto de partida. Como tal punto de inicio, partimos de lo ya dado.

El presente escrito, así, tiene por principal objetivo proporcionar una panorámica sintetizadora de los estudios que han tratado nuestro tema, lo que también se conoce como realizar un estado de la cuestión. De ello se deriva la necesidad de empaparnos de las lecturas que nos permitan acometer dicho propósito, esto es, llegando a conocer los principales autores académicos cuyo objeto de estudio coincide en mayor o menor medida con nuestro tema. Asimismo, teniendo en cuenta que hablamos de historia del arte, nuestro interés también radica en familiarizarnos mejor con algunos creadores y artistas que tal vez no conocíamos en profundidad anteriormente. Por lo tanto, nuestro estado de la cuestión acerca de la presencia de la mitología grecolatina en la pintura surrealista pretende ofrecer una visión amplia de los diferentes modos en que se ha interpretado y leído el recurso del mito por parte de determinados artistas contemporáneos. Debido a que se trata de un tema relativamente poco tratado, soterrado por muchas otras consideraciones a las que el arte de las vanguardias es particularmente proclive, creemos que el presente esfuerzo por compendiar aquello que sí se ha centrado en nuestro objeto de estudio es un modesto primer paso en el camino de la investigación alrededor de los significados detrás de los signos surrealistas. Justamente, es por la compleja relación que el arte moderno —comprendido como aquel que, desde mediados del siglo XIX, comienza a romper con las premisas y las reglas del arte académico, y que se extiende hasta las vanguardias del siglo XX— establece entre expresión formal y comunicación de contenidos que una de las tentativas que motivan este trabajo es la de preguntarse por aquellas líneas de investigación más hermenéuticas y contextuales.

Es por ello que, a la hora de comenzar nuestra pequeña investigación bibliográfica, algunas de las preguntas e hipótesis que nos hacemos van en la mentada dirección: sobre el más que probable vínculo que los surrealistas podrían establecer entre su concepción de la irracionalidad y la estela nietzscheana de una Grecia antigua donde Dionisos tiene un papel preponderante, ¿se podría explicar la representación de los mitos clásicos en la pintura surrealista desde la adscripción de los artistas del movimiento a la idea de una Grecia antigua irracional, “primitiva”, puesta en relación con el interés arqueológico y etnográfico del cambio de siglos? Desde otro ángulo, ¿el recurso a la mitología se explicaría por el clima de pesimismo existencial del periodo de entreguerras, momento en que se configura el movimiento surrealista? Asimismo, ¿por qué el surrealismo se interesa por algo que, en principio, iría en contra de sus premisas, como es el recurso a la mitología griega propio del arte académico? A la vez, en este sentido, lo que preside nuestro interés y determinación por el tema escogido es la pregunta por las relaciones que, a lo

largo de la historia del arte, se han establecido entre tradición y clasicismo, por un lado, y modernidad y ruptura, por el otro.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

Anna Balakian, en la introducción de la tercera edición de su pionero estudio sobre el surrealismo, analiza, en 1986, el *revival* del interés por el surrealismo a partir de la década de 1970, señalado entre sus causas el movimiento estudiantil francés de 1967-1968 y la apertura de la universidad a la investigación científica de los textos históricos del surrealismo y sus primeras críticas, estableciéndose nuevas revistas académicas como *Mélusine* en París y *Dada/Surrealism* en los Estados Unidos<sup>1</sup>. En este contexto, algunos estudios también comenzaron a atender a las relaciones entre mito y surrealismo en la pintura, como el estudio de Jean-Paul Clébert sobre André Masson<sup>2</sup>, publicado en 1971. Continuando con Masson, por ser un artista cuya producción artística está especialmente poblada por referencias mitológicas clásicas, en 1976 se le dedica una retrospectiva en el MoMA, comisariada por William Rubin, quien en el catálogo realiza asimismo unas primeras interpretaciones acerca del particular significado que algunos signos míticos, como el laberinto, tienen para el surrealismo en general<sup>3</sup>.

Basándose en estos estudios, y mediante un trabajo de investigación de fuentes literarias primarias y fuentes contemporáneas a los artistas, Whitney Chadwick elabora su tesis doctoral sobre el mito en la pintura surrealista, cuyo resultado en forma de libro aparece en 1980 y constituye, todavía, el trabajo más reseñable que trata de manera extensa la cuestión del mito en las artes plásticas del surrealismo<sup>4</sup>. No obstante, estas muestras —dos de ellas focalizadas en la figura de Masson— son como unas pequeñas y aisladas luces en un camino dominado por los estudios centrados en la literatura surrealista por lo que hace al mito. Pese a la aparición en tierras norteamericanas del estudio de Chadwick, durante las siguientes dos décadas los estudios de habla francesa se centrarán en la línea de la literatura y de la figura de André Breton. En este marco ubicamos los estudios de Philippe Lavergne<sup>5</sup>, de Anette Tamuly<sup>6</sup>, el congreso organizado por Jacqueline Chénieux-Gendron e Yves Vadé<sup>7</sup> —tres obras, por cierto, más complicadas de acceder desde Catalunya— o el número VII de la revista *Mélusine*<sup>8</sup>.

Paralelamente, al otro lado del Atlántico, a mediados de los 1980, algunos autores comienzan a plantear la posibilidad de estudiar el *otro* surrealismo, cuyos artífices fueron rechazados por Breton, y que se agruparían en torno a la figura de Georges Bataille. Aquí entrarían

---

<sup>1</sup> Anna BALAKIAN, *Surrealism: the road to the absolute*, pp. 3-4. Estudio pionero por aparecer su primera edición en 1959.

<sup>2</sup> Jean-Paul CLÉBERT, *Mythologie d'André Masson*.

<sup>3</sup> William RUBIN; Carolyn LANCHNER, *André Masson*.

<sup>4</sup> Whitney CHADWICK, *Myth in Surrealist Painting 1929-1939*.

<sup>5</sup> Philippe LAVERGNE, *André Breton et le mythe*.

<sup>6</sup> Anette TAMULY, *Le surréalisme et le mythe*.

<sup>7</sup> Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON; Yves VADÉ, *Pensée mythique et surréalisme*.

<sup>8</sup> *Mélusine*, 1985, n. VII.

las figuras de Rosalind Krauss<sup>9</sup> y Dawn Ades<sup>10</sup>, pero sus renovadoras aportaciones por lo que hace a ofrecer una visión más amplia y compleja del surrealismo no incluyen el uso de la mitología como un elemento central de sus estudios. Sin embargo, si las mencionamos es porque será la figura de Bataille la más fructífera a la hora de analizar el interés de los pintores surrealistas por la mitología clásica, como muestra, por ejemplo, el artículo de Jennifer Mundy sobre surrealismo y mito<sup>11</sup>. Mundy, por cierto, es la comisaria de la muestra *Surrealism: Desire Unbound*, que creemos recoge esta atención hacia Bataille, aunque las referencias al uso de la mitología que pueden encontrarse en su catálogo son dispersas y aisladas —pudiéndose encontrar otros artículos de los mismos autores de mayor interés para nuestro trabajo, como es el caso de David Lomas<sup>12</sup>. Es más, es desde la posibilidad de la perspectiva de la influencia de Bataille sobre los surrealistas que Patricia Mayayo realiza su estudio sobre la mitología en la obra de André Masson, explorando de manera profunda y extensa los lazos teóricos y filosóficos que les unían<sup>13</sup>. Los encuentros y desencuentros entre Breton y Bataille y la visión de la mitología que tenía cada uno se ha estudiado, asimismo, desde la perspectiva de las publicaciones y revistas creadas para la expresión de las ideas surrealistas desde distintos lenguajes y campos del conocimiento. En sentido estricto, tenemos la exposición que el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra realizó en torno a la revista *Minotaure*<sup>14</sup>, pero este tipo de aproximación se encuentra en mayor o menor grado en gran parte de los estudios ya mencionados, así como en algún otro autor como Didier Ottinger<sup>15</sup>.

A medida que nos internamos en el nuevo milenio empiezan a surgirnos múltiples estudios que conjugan el surrealismo, la mitología y el contexto bélico en que emerge y se desarrolla el movimiento. Empezando por la exposición que William Jeffett dedica a la obra de Masson de la década de los 1930<sup>16</sup>, continuando con los estudios de Robin Adèle Greeley sobre el surrealismo y la Guerra Civil española<sup>17</sup>, llegamos al estudio mucho más amplio en temática de Theodor Ziolkowski<sup>18</sup>. De no ser por los artículos publicados por Samantha Kavky a lo largo de la década de los 2010, sobre la figura de Max Ernst y su vinculación con el psicoanálisis<sup>19</sup> —cuyo precedente se podría ubicar en la obra de Elizabeth Legge de los noventa<sup>20</sup>—, parecería haber un cierto vacío en los estudios sobre el surrealismo que se interrogan por su uso del mito. Esto es, hasta el año

---

<sup>9</sup> Rosalind KRAUSS; Jane LIVINGSTON. *L'amour fou: Photography & Surrealism*, p. 64.

<sup>10</sup> Dawn ADES; Simon BAKER, *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*.

<sup>11</sup> Jennifer MUNDY, «Shades of Darkness: Mythology and Surrealism».

<sup>12</sup> David LOMAS, «The Metamorphosis of Narcissus: Dalí's Self-Analysis» y «Time and Repetition in the Work of André Masson».

<sup>13</sup> Patricia MAYAYO, *André Masson: mitologías*.

<sup>14</sup> Charles GOERG, et al. *Regards sur Minotaure: la revue à tête de bête*.

<sup>15</sup> Didier OTTINGER. *Surréalisme et mythologie moderne*. París: Gallimard, 2002.

<sup>16</sup> William JEFFETT (ed.). *André Masson: The 1930s*.

<sup>17</sup> Robin Adèle, GREELEY. *Surrealism and the Spanish Civil War*

<sup>18</sup> Theodore, ZIOLKOWSKI. *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*.

<sup>19</sup> Samantha KAVKY. «Max Ernst in Arizona: Myth, mimesis, and the hysterical landscape» y «Max Ernst and the Second World War: Witches, Chimeras, and Totems».

<sup>20</sup> Elizabeth, M. LEGGE. *Max Ernst. The Psychoanalytic Sources*



2018 y la exposición coordinada por Oliver Shell y Oliver Tostmann<sup>21</sup>, que nos lleva hasta el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Con todo, el tratamiento del mito en estos últimos estudios mencionados varía de uno a otro, siendo quizás el catálogo de Jeffett y esta última exposición los que le otorgan un papel más preponderante.

Una vez planteado este sintético estado de la cuestión, siguiendo la cronología de las publicaciones, podemos ubicar mejor la razón de ser de nuestro trabajo. Nuestra principal aportación es ofrecer, vista la casuística del tema, una exposición relacional y organizada de las ideas de los autores mencionados. Es decir, estableciendo diferentes nexos entre las aproximaciones que dominan las investigaciones de cada uno de los autores, proponemos tres líneas de interpretación generales acerca del papel de la mitología clásica en la pintura surrealista. Esta operación, que comporta la selección, el análisis y la síntesis de los resultados propuestos por la bibliografía que hemos resumido se justifica no sólo por corresponder, en general, a un estado de la cuestión como el que un trabajo de fin de grado supone, sino también porque la creemos necesaria debido a ser un tema aún escasamente tratado e investigado. Nuestro trabajo se ubica, por tanto, en un momento donde es posible entresacar ideas generales acerca del significado del mito clásico en las artes plásticas del surrealismo, mediante los vasos comunicantes que existen entre los diversos autores y los diversos puntos de apoyo que emplean en sus argumentaciones — teorías en las que se basa el surrealismo, publicaciones de sus artífices, hechos biográficos, marco contextual, etc. A la vez, consideramos que este podría ser un punto intermedio, a partir del cual se podrían aventurar nuevos estudios que profundizaran desde una de las líneas de investigación principales que proponemos definir —por ejemplo, llevando su concepto base a otros artistas que han recibido menor o nula atención en los estudios aquí analizados.

## METODOLOGÍA

Debido al carácter y propósitos de nuestro trabajo, el diseño metodológico a emplear se fundamenta en sus bases por la búsqueda y la lectura bibliográfica. Esta actividad se correspondería con la primera etapa de nuestro proceso, aquella en la que nos centramos en el estudio en extensión, en la obtención de todo el conocimiento posible dentro de nuestras limitaciones temporales y la formulación en forma de apuntes de nuestras primeras ideas. La segunda etapa será aquella en la cual, posteriormente a esta primera acumulación, analizamos y sintetizamos lo leído, estudiado y anotado. Comentaremos más concretamente la metodología empleada para ambos momentos.

Antes de nada, la búsqueda bibliográfica debe realizarse en las bases de datos adecuadas, un filtro para las cuales, en nuestro caso, debido a nuestra familiaridad con ellos, son los servicios ofrecidos por el CRAI de la Universidad de Barcelona. De los resultados obtenidos gracias al uso de conceptos clave y sus diferentes combinaciones se descartan aquellos que ya, en una primera

---

<sup>21</sup> Oliver TOSTMANN; Oliver SHELL (eds.). *Monsters & Myths: Surrealism and War in the 1930s and 1940s*.

mirada, se desvían de nuestro tema central de estudio como tal, mientras se guardan y clasifican provisionalmente aquellos que nos parecen útiles para nuestro trabajo (por ejemplo, separados por idioma, fácil accesibilidad o no, tipo de material —libro o artículo—, foco del estudio —un artista o una panorámica— etc.). La lectura rápida y la consulta de la bibliografía de las fuentes que ya tenemos nos permitirá seguir descartando y a la vez seleccionando nuevos elementos. Asimismo, a medida que avanza este primer análisis de las lecturas, podemos empezar a clasificar ya por los enfoques o ideas empleados por los autores, algo de gran utilidad a la hora de plantear la estructura del trabajo.

En este sentido, pasamos a justificar el segundo momento de la elaboración del texto, correspondiente a la síntesis de todo el material recopilado y trabajado. Por lo que hace a la selección de las fuentes empleadas para la redacción final, nos hemos guiado por el objetivo último de realizar un estado de la cuestión centrado claramente en el tema de la mitología clásica en la pintura surrealista. Esto implica tener que ajustarnos a aquellos estudios que tratan esta cuestión de una forma preponderante, suficientemente extensa y a la vez con los mínimos elementos necesarios para poder extraer ideas claras y más o menos concisas. En lo concreto, hemos operado una jerarquización del material recopilado, según la cual hemos priorizado aquellos estudios cuyo objetivo de estudio coincide con nuestro tema, esto es, el libro de Chadwick dedicado al mito en la pintura surrealista, el estudio de Mayayo sobre la mitología en la obra de André Masson, y el catálogo de exposición editado por Shell y Tostmann, acerca del uso de mitos y monstruos en la pintura surrealista entre las dos guerras mundiales. Como se podrá ver, ninguna de estas tres fuentes corresponde en su integridad a nuestro tema de estudio, sea por desbordarlo (Chadwick y Shell & Tostmann), sea por limitarse a un autor (Mayayo). No obstante, teniendo esta primera base, hemos podido acudir a materiales que, no obstante limitarse a la obra general de un solo artista, también nos podían ofrecer interpretaciones y aproximaciones a nuestro tema. Como se seguirá insistiendo a lo largo del texto, los estudios dedicados a André Masson seguramente se encuentran en desproporción numérica respecto a otros artistas. Sin embargo, ello encuentra su justificación en el hecho de ser el autor que más parece haberse dedicado a la representación de mitos antiguos, cuestión que ha suscitado a su vez el interés de mayor número de investigadores.

Una vez hecho este proceso, planteamos la estructura del texto que debía resultar del contenido del material trabajado. A causa de la problemática, ya mencionada, de la escasez de bibliografía con el mismo grado de especificidad que nuestro trabajo (la mitología clásica en la pintura surrealista) y la manera dispersa en la que la hemos encontrado, decidimos realizar un primer apartado cuyo objetivo sea la presentación de los elementos básicos que iban a componer nuestro texto. Para cumplir su objetivo, este apartado introductorio debe organizar de una determinada manera las diversas piezas que, por la propia naturaleza iconográfica del tema, se presentan en la bibliografía siguiendo otros criterios. Así, siguiendo en cierta medida la división que señala Chadwick en su estudio, distinguimos entre mitos clásicos en sí y los mitos creados por el surrealismo en su devenir. A esta presentación desdoblada de los temas mitológicos, creemos adecuado añadir un tercer subapartado que permita ya de entrada asentar el marco contextual de los enfoques que los surrealistas van a adoptar a la hora de tratar la mitología en sus obras. Dicho

marco interpretativo se resume en las fuentes más o menos contemporáneas a los artistas a partir de las cuales van a elaborar sus obras pictóricas.

A su vez, como aportación propia de este trabajo, en aras de dotar de una mayor claridad esquemática al tema, hemos subdividido en tres tipologías los mitos clásicos empleados por los surrealistas, basándonos en la bibliografía empleada (subapartado 1.1). Es decir, de todos los mitos clásicos existentes rastreables a lo largo de la pintura surrealista, hemos escogido aquellos que han sido señalados con mayor asiduidad en la bibliografía seleccionada, sea por la extensión que los autores le dedican, por el interés de la interpretación de su significación en manos de los surrealistas que realizan, o por ser obras empleadas de manera cruzada por diferentes autores en sus investigaciones. En tanto en cuanto la pretensión de este trabajo es presentar un estado de la cuestión lo más riguroso posible, estableciendo unas líneas conceptuales que puedan resultar de utilidad para otras investigaciones alrededor de los significados de la pintura surrealista, nos hemos ceñido, por tanto, a lo ya dicho por otros autores que han trabajado el tema previamente. No hemos realizado, así, una tarea propia de investigación comparada entre fuentes literarias y obras surrealistas que representan mitos clásicos, aunque existan este tipo de obras sin tratar por la bibliografía, por ejemplo, por desbordar el marco de este texto como trabajo final de grado.

Así, la distinción en tres grandes tipologías de mitos que proponemos parte de la síntesis comparada del agrupamiento que ya realizan otros autores. Ziolkowski es quien más explícitamente habla del ciclo de Creta como tipología mítica, agrupando todos aquellos seres, héroes y símbolos relacionados con la historia mítica de dicha isla preponderante en el periodo arcaico e incluso anterior de Grecia, como se explicará en el texto —aunque hemos notado como una característica común de la metodología de varios autores el tratamiento conjunto de los mitos de Creta en su análisis de la obra de los artistas. Por su parte Chadwick distingue los “mitos de metamorfosis” en el capítulo segundo de su libro, dedicado específicamente al mito clásico en la pintura surrealista. En general, la ordenación de dicho epígrafe de la norteamericana resulta un tanto confusa y fragmentaria en su lectura, y nos hemos limitado a rescatar para nuestros propios fines la denominación “de metamorfosis” para aludir a aquellos mitos que comprenden este proceso de transformación, presentes en la pintura surrealista y analizados de manera reiterada en la bibliografía. Por último, proponemos la distinción del mito de Edipo y todo aquello relacionado con éste por considerar que contiene una significación específicamente autónoma, ligada al interés surrealista por el psicoanálisis, y en este sentido ha sido interpretado por los diversos autores. A la vez, desde campos más cercanos a los estudios clásicos, intuimos que el mismo contenido del mito y su legado a través de la forma específica de la tragedia griega debe ser razón suficiente para su consideración aparte de las otras dos agrupaciones mitológicas.

Con este primer apartado introductorio ya planteado y definido, el grueso del trabajo consistirá en la ordenación y desarrollo de tres grandes líneas de interpretación que pretenden sintetizar lo más relevante acerca de nuestro tema según la bibliografía seleccionada. Siguiendo con los criterios de selección de los autores a emplear para este objetivo, una vez establecidos los estudios que atienden de una manera exhaustiva nuestro objeto de trabajo, nos hemos guiado por el enfoque de sus aproximaciones a nuestra temática. Esto es, tanto desde el punto de vista de la

novedad de las ideas desarrolladas como de su reiteración entre diversos autores, o entre diferentes artículos del mismo autor. En el equilibrio entre estos dos elementos, hemos comenzado a delinear las tres líneas de interpretación que acabamos proponiendo, realizando un tercer proceso de selección y ubicación de los autores para cada una de las tres subagrupaciones. Es cierto, no obstante, que la base o premisa para cada una de las líneas se encuentra en uno de los tres textos principales o prioritarios que mencionamos al inicio de este subepígrafe (Chadwick, Mayayo, la exposición de Shell & Tostmann). Hemos prescindido de aquellos estudios de tratamiento más superficial o simple, que repetían un mismo concepto desarrollado en mayor profundidad en otros textos (del mismo autor o no). En este sentido, tal vez la mayor dificultad que conlleva esta estructuración sea la exigencia de ubicar a un autor en un determinado enfoque o línea interpretativa, cuando tal vez no encaje del todo o lo haga con menor seguridad que otros. Hemos intentado solventar este hecho mediante nuestra propia capacidad interpretativa y relacional de las ideas expresadas por los textos tratados, así como por la agrupación de los artistas objeto de sus estudios (por ejemplo, aquellos autores que más importancia han dado a los métodos del psicoanálisis de Ernst o Dalí). En definitiva, insistimos, nuestra principal aportación pretende ser la sistematización y delimitación de, por un lado, los mitos clásicos de mayor presencia y relevancia en la pintura surrealista y, por otro lado, la propuesta de tres líneas de interpretación que abarquen los resultados de la bibliografía existente hasta ahora sobre nuestro tema.

## **1. LOS MITOS CLÁSICOS Y SUS FUENTES EN LA PINTURA SURREALISTA**

Como un primer y breve bloque introductorio, este apartado pretende ofrecer una visión panorámica y sintética de la mitología clásica en la pintura del surrealismo. Su objetivo concreto es ordenar, a partir de una clasificación tipológica, los mitos de mayor peso dentro de las producciones pictóricas de los artistas que, posteriormente, van a tratarse a lo largo del texto. Esta necesidad de sistematización y organización, como ya se ha adelantado en la Introducción, surge del propio proceso de investigación y lectura bibliográfica. Gran parte del material base empleado para el presente estudio carece de visiones de conjunto satisfactorias, siendo habitual el tratamiento disperso y aislado de la influencia del mundo clásico en los artistas del surrealismo dentro de trabajos más amplios. Así, partiendo del breve estado de la cuestión planteado más arriba, para los propósitos de este primer apartado nos centraremos en los estudios de Chadwick y de Mundy, por un lado, por ser los que ofrecen unas perspectivas más panorámicas de los diferentes mitos usados por los pintores surrealistas. No obstante, necesitaremos a Mayayo para acabar de configurar una imagen lo más rigurosa posible de la variedad de fuentes filosóficas y de pensamiento empleadas por los artistas. Por otro lado, Ziolkowski será útil a la hora de definir y explicar el interés concreto por los mitos vinculados a la isla de Creta.

Así, la ordenación que aquí se propone está articulada a partir de tres subapartados. El primero, dedicado a la mitología clásica en sí, comprende los mitos directamente relacionados con el mundo clásico, entre los cuales destacan, por su reiteración y profundidad de significados, aquellos vinculados al ciclo de Creta (Teseo y el Minotauro, el laberinto, Ariadna, Dédalo); el tema de Edipo, transfigurado en muchos casos por la lectura freudiana, y la Esfinge; y lo que podemos llamar, siguiendo a Chadwick, “mitos de metamorfosis”, como Pígalión, Narciso o Leda. La limitación a estas tres tipologías míticas se justifica, como explicamos al hablar de la metodología, por su voluntad de representar de la manera más fiel y rigurosa posible el alcance de la investigación realizada hasta el momento acerca del mito en la pintura surrealista. Proponemos, por tanto, una síntesis de lo más destacado por la bibliografía al respecto, sea en un sentido cuantitativo, de la reiteración de comentarios al respecto de las mismas obras que tratan un mito específico, sea por la profundidad del contenido interpretado y su ligazón con las premisas ideológicas y artísticas del movimiento surrealista. Continuando con la estructura de este apartado, en segundo lugar, expondremos brevemente la cuestión de la creación de mitos propios por parte del surrealismo. Si bien estos se distancian en gran medida del tema concreto del presente trabajo, por desbordar el marco de referencia de la antigüedad, creemos poder exponer, en base a la bibliografía analizada, que dichos nuevos mitos se originan en diálogo con el mundo clásico, de una u otra manera. Así, Gradiva parte de la novela de Jensen inspirada en Pompeya; el *alter-ego* Loplop de Max Ernst ha tenido lecturas y representaciones asociativas a figuras

mitológicas clásicas; y el Acéphale de Masson y Bataille ha sido leído como un emblema de la concepción que los dos amigos tenían del mito y su necesidad contemporánea.

## 1.1. EL MITO CLÁSICO

El interés por el mito dentro del surrealismo tiene su auge durante la década de los 1930, continuando a través de la siguiente. Este período vería la mayor concentración de temas e imágenes provenientes, de manera más indirecta que directa, de fuentes mitológicas; coincide temporalmente, asimismo, con el momento de mayor disgregación del grupo surrealista, dividido por polémicas tanto políticas como artísticas<sup>25</sup>. No obstante esta fragmentación, nosotros consideramos que la atención hacia la mitología es un rasgo común para lo que entendemos como las dos vertientes principales del surrealismo. Por un lado, el llamado surrealismo ortodoxo capitaneado por André Breton; por el otro, fruto de las excomuniones y las deserciones desde éste, el heterodoxo o “disidente”, que se vería nucleado en torno a la figura de Georges Bataille y sus teorías. Por cuanto aludiremos a las divergencias de fondo entre ambos, en el plano filosófico y del pensamiento, en la segunda parte de este trabajo, nos limitaremos a señalar aquí que esas diferencias se originan en preocupaciones y objetivos distintos. Si para Breton, siguiendo a Chadwick, la cuestión del uso del mito como fuente para imágenes (literarias o iconográficas) tiene que ver con los problemas del conocimiento y de la comunicación artística, en la entronización del inconsciente como objeto de la experimentación surrealista<sup>26</sup>, para Bataille, en cambio, la cuestión toma un cariz antropológico, según la visión de Mayayo<sup>27</sup>.

Por lo que hace a la mitología clásica como tema particular dentro del interés general por el mito durante esos años, creemos poder adelantar aquí, como resultado de nuestra investigación, que su presencia es relativamente limitada, al menos de manera autónoma y directa. Es decir, creemos que el uso del mito clásico en la pintura surrealista de los años 1930-40 está casi siempre filtrado por las interpretaciones modernas de Grecia y por las necesidades particulares de la intelectualidad europea inmersa en el inquieto clima de entreguerras. No se trata tanto, así, de representaciones de valor iconográfico o literario, sino que son resultado de experimentaciones más generales de los artistas con conceptos como los provenientes del psicoanálisis, por ejemplo.

Dicho esto, en primer lugar, los temas que podemos englobar dentro de lo que llamamos ciclo de Creta son algunos de los más comunes de entre los tratados por el surrealismo en particular, pero también por la intelectualidad de las vanguardias históricas de la época de entreguerras, en general. Theodore Ziolkowski ha dedicado todo un estudio a esta cuestión, presidido por la pregunta por el nacimiento de la fascinación por esta primigenia isla y su historia

---

<sup>25</sup> CHADWICK, *Myth in Surrealist Painting*, p. xiv.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>27</sup> MAYAYO, p. 47.

mítica en pleno siglo XX<sup>28</sup>. Nada más ilustrativo, quizás, que esta preponderancia que el nombre adoptado por la principal revista del surrealismo ortodoxo, internado el movimiento en la década de los 1930, *Minotaure* (fig. 1); y su sucesora, *Labyrinthe*. Todo apunta a que la propuesta del nombre de la publicación procedió del surrealismo “heterodoxo” o “disidente”, por parte del dúo Masson y Bataille<sup>29</sup>. Si señalamos este hecho es tan sólo para remarcar la idea de que el interés por los mitos vinculados a Creta son objeto de una atracción compartida por todo el grueso de lo que podemos englobar como surrealismo por esos años. Parece haber cierto *quorum* entre los estudiosos en explicar este fenómeno por la visión oscura y trágica que destilan los mitos de Creta en contraposición a otros temas de la mitología clásica, que habrían sido utilizados por los artistas desde el Renacimiento por su adscripción a los términos de belleza pura y luminosa asociados a la Grecia antigua<sup>30</sup>. En términos históricos, el interés por Creta desatado entre finales del XIX y las primeras décadas del XX puede explicarse, por un lado, por el camino empezado a trazar por Nietzsche para una interpretación trágica de Grecia, donde lo irracional tuviera autonomía propia; por el otro, por las excavaciones arqueológicas en la isla y los trabajos de Evans, quien creyó encontrar el Laberinto en el palacio de Knossos, y que abrió la puerta a la investigación de la Grecia primitiva, anterior y diferente a la sociedad clásica asociada a Atenas.

En la década de 1930, así, se constituirá como una suerte de icono surrealista la figura del Minotauro. A parte de las dos revistas de los años 1930 mencionadas, podemos enumerar otra serie de ejemplos para argumentarlo. Picasso crea dos series de estampas de inspiración clásica, la *Suite Vollard* y las *Metamorphoses* basadas en Ovidio, donde esta figura monstruosa ya aparece, si bien en unos términos diferentes al que adoptará en sus grabados posteriores —del que destaca la *Minotauremachie* (fig. 2)— y que servirán de base, según las interpretaciones de Greeley, para la composición del famoso *Guernica*. La híbrida figura también será objeto de numerosos ejercicios por parte de André Masson, inspirado probablemente por el artista español, y en relación con la fascinación que le provocó la práctica de las corridas de toros durante su troncada residencia en España, como expone, por ejemplo, Mayayo. Esta obsesión por el Minotauro, asimismo, se complementaba en el pensamiento de los años 1930 con la idea del laberinto, como expresión de una arquitectura insensata, irracional, oscura, desorientadora<sup>31</sup>, reflejo o símbolo de esa otra parte de la mente humana que preocupaba a los surrealistas. Este significado, dentro de una concepción más amplia de las relaciones entre microcosmos y macrocosmos, será insistentemente explorado por Masson. En su obra, además, siguiendo con Mayayo, la restitución de la “parte maldita” del ser humano se canaliza a través de las demás figuras de la otredad que pueblan la historia mítica cretense, en oposición a Teseo, a parte del Minotauro (Ariadna, Dédalo, Pasífae).

---

<sup>28</sup> Theodore ZIOLKOWSKI, *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*, p. 10.

<sup>29</sup> MAYAYO, p. 162.

<sup>30</sup> Vid. CHADWICK, pp. 10-11; MAYAYO, p. 41; ZIOLKOWSKI, pp. 23-24.

<sup>31</sup> Rosalind E. KRAUSS, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, pp. 87-88.

En segundo lugar, el interés por la historia edípica dentro del surrealismo es indesligable de la influencia freudiana que permea a todo el movimiento. Tanto Breton como Max Ernst cursaron estudios de psicología y psiquiatría en los años de la Primera Guerra Mundial, lo que permite explicar el gran interés de ambos por las teorías del psicoanálisis desarrolladas por Freud y que estaban teniendo repercusión en la Francia de los años veinte<sup>33</sup>. Así, el mito de Edipo fue uno de los pocos mitos griegos que podemos rastrear en la producción artística del surrealismo en esa década. La obra de Ernst *Oedipus Rex*, de 1922 (fig. 3), es el ejemplo más destacado por la historiografía, ya que, por un lado, nos dice Chadwick<sup>34</sup>, es la primera obra pictórica del artista dadaísta que puede adscribirse al surrealismo; y, por el otro, por su contenido, es ya expresión de la problemática relación paterno filial que Ernst explora a través del prisma del complejo de Edipo, según la propuesta de Legge<sup>35</sup>. Como parte del mito de Edipo, tenemos la figura de la Esfinge (fig. 4). En el pensamiento surrealista, la Esfinge será instituida por Breton como figura icónica de la necesidad de una nueva mitología moderna, en la afirmación de la producción de imágenes desde el inconsciente. De esta manera, su representación tenderá a connotarse no sólo desde el ángulo del amor y de la mujer tal como eran tratados desde el surrealismo ortodoxo, sino también, y a través de aquellos elementos, como expresión del problema de la creación artística, en la vivencia del artista hombre surrealista.

En tercer lugar, podemos considerar en conjunto lo que llamamos mitos de metamorfosis, siguiendo la denominación de Chadwick, comprendidos como aquellos que narran sendos procesos de transformación, y cuya fuente primaria estaría en la obra de Ovidio. Las principales figuras que el surrealismo extrae de aquellas narraciones son las de Pigmalión, Narciso, y Leda. En general, estos temas vendrían a reflejar las preocupaciones de los pintores surrealistas en torno al problema de la creación, que tomaría expresión desde la cuestión de la subjetividad individual, así como desde la relación entre los dos polos de la dualidad de lo que llaman principios femenino y masculino. Una vez más, Masson se distancia particularmente de estas interpretaciones, asumiendo en su caso la representación del mito de Narciso un rango de experimentación con la pintura, en un intento de materialización de sus ideas sobre un cosmos heracliteano en constante flujo y movimiento, como coinciden en señalar tanto Chadwick, como Mundy y Mayayo.

Con estos tres subgrupos que proponemos, pues, hemos tratado de mostrar los temas de la mitología clásica presentes en la pintura surrealista, y que mayor tratamiento han recibido por parte de la bibliografía. Como se ha comentado al inicio de este texto, las razones para su propuesta y distinción, a parte de su asiduidad en las fuentes bibliográficas, responde al mismo interés que tienen para los autores consultados, verificable en la profundidad de sus significados —explorados en su diversidad en la segunda parte del trabajo—, y, también, en la reiteración de su uso por parte de diferentes artistas dentro del surrealismo.

---

<sup>33</sup> LEGGE, *Max Ernst. The Psychoanalytic Sources*, p. 2.

<sup>34</sup> Chadwick, p. 19.

<sup>35</sup> LEGGE, p. 3.



## 1.2. LOS MITOS DEL SURREALISMO

Tal como se ha anunciado más arriba, trataremos a continuación los mitos originados por la propia práctica artística del surrealismo. No obstante su alejamiento respecto de las fuentes clásicas, creemos que es menester hacer una somera exposición de estos mitos para presentar una imagen global más fiel a la efervescencia teórica y práctica del movimiento surrealista, en su búsqueda por presentar una nueva mitología que respondiera a los problemas e inquietudes de la sociedad contemporánea. En cierto sentido, tampoco serán construcciones del todo indesligables de la influencia del mundo clásico, como veremos.

Primero, trataremos la figura de Gradiva. Este personaje se origina en la novela del escritor alemán Wilhelm Jensen *Gradiva: ein pompejanisches Phantasiestück*, publicada en 1903. La fascinación surrealista por esta historia se encuentra en la importancia que Freud mismo le dio en su artículo de 1907 *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen*, donde afirma que dicho texto literario representa la confirmación, en el campo artístico, de sus propias tesis sobre el sueño y los delirios, según la lectura de Mayayo<sup>36</sup>. Esta interpretación freudiana coadyuva al interés de los surrealistas por la novela y el personaje de Gradiva, que de por sí entroncan con muchos elementos de la poética surrealista (el poder de los sueños, la potencia del deseo, el inconsciente). Pero, sobre todo, el foco de interés está en la figura de la mujer como redentora, salvadora y curadora. Esta visión es meridianamente clara en las obras de Salvador Dalí, donde suele relacionarse a Gradiva con Gala (que “curó” a Dalí de los ataques de risa que le impedían dedicarse a la pintura). Coincide asimismo con Breton, en su visión de la feminidad como utopía que alcanza su máxima expresión en *Arcane 17*<sup>37</sup>, y que ya había expresado anteriormente en un texto dedicado al personaje de Jensen. Por último, en el caso de la *Gradiva* de Masson (fig. 5), según la historiadora española, se da una clara identificación entre la figura de Gradiva como heroína y sus figuras de la Madre, también en un sentido utópico<sup>38</sup>.

Segundo, el personaje alter-ego de Max Ernst, Loplop. Ya durante los años 1920 las imágenes de pájaros poblaban las obras de Ernst, pero la auto-identificación del pintor con esta figura no ocurre, para Chadwick, hasta la serie *Loplop Presents*<sup>39</sup>. Una de las posibles fuentes para esta imagen, siguiendo con la norteamericana, se encuentra en la influencia ejercida por Leonardo en Ernst, visiblemente, su obra perdida *Leda y el cisne*, accesible al alemán por copias, en las similitudes entre el cisne-Zeus y las representaciones de Loplop en la mencionada serie. Tercero, cabe hablar aquí de la figura de Acéphale, instituida en la portada de la revista homónima dirigida por Bataille (fig. 6), con la estrecha colaboración de Masson. Él es quien crea esta imagen de la efigie del dios decapitado, que partiría de un sello gnóstico del siglo III o IV d.C. donde aparece un dios acéfalo de origen egipcio, descubierto por Bataille durante su trabajo en la Biblioteca Nacional de París. Emblema de la concepción antropológica y revolucionaria de Bataille y Masson,

---

<sup>36</sup> MAYAYO, p. 223.

<sup>37</sup> MAYAYO, p. 221.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, pp. 228-229.

<sup>39</sup> CHADWICK, p. 89.

así como, en menor parte, de las posiciones generales del surrealismo por lo que hace al racionalismo, la figura tiene incorporado en sus entrañas el laberinto, estructura antijerárquica por antonomasia, como ya hemos delineado brevemente al ocuparnos de los mitos cretenses.

Estas tres figuras, Gradiva, Loplop y Acéphale, no obstante la presentación conjunta realizada aquí, tendrán una influencia desigual en el grupo surrealista. Si la heroína pompeyana sí consigue expandirse entre el grueso del movimiento, tanto Loplop como Acéphale serían más bien figuras ligadas a una individualidad (a Ernst y a Masson, respectivamente). Ahora bien, mencionarlas nos permite trazar un cuadro más completo del uso de la mitología por parte del surrealismo.

### 1.3. LAS FUENTES LITERARIAS Y FILOSÓFICAS DEL MITO CLÁSICO PARA EL SURREALISMO

Metodológicamente, desde la iconografía hemos presentado primero lo que serían los temas (los diferentes mitos tratados por el surrealismo), para pasar, ahora, a exponer sus fuentes textuales. Aquí también hemos operado una distinción en tres tipologías, correspondiendo a tres áreas del conocimiento.

En primer lugar, la fuente más conocida de la que bebe el surrealismo es el psicoanálisis. Freud, y su discípulo Jung, en el análisis de Mayayo, contribuyeron a la hermenéutica del mito principalmente desde la exploración de las relaciones entre material mítico e inconsciente<sup>40</sup>. Los surrealistas se apropian de algunos conceptos y terminología del desarrollo teórico del vienés sobre el sueño, básicamente la distinción entre contenido manifiesto y contenido latente. En este último se expresaría verdaderamente el deseo subterráneo que, a través de los procesos de condensación y desplazamiento, adquiere otros significantes en el contenido manifiesto<sup>41</sup>. Estableciendo una comparativa entre los procesos de elaboración onírica y aquellos de elaboración mítica, el mito resultaría corresponder a una otra forma de expresión de los deseos inconscientes. A su vez, Freud, compartiendo las concepciones comunes a su contexto del evolucionismo tomado de la biología, llega a señalar semejanzas entre las sociedades “primitivas”, en un estado arcaico de desarrollo, y el estadio infantil de un individuo. Es decir, pone las bases para una identificación, común en los movimientos de vanguardia de los primeros decenios del siglo XX, entre ellos el surrealismo, entre el pensamiento del niño y del “salvaje”: “el mito es un producto de la inteligencia humana en su etapa infantil”<sup>42</sup>. El siguiente paso hacia la comprensión del mito como “inconsciente colectivo” será dado por Jung.

En segundo lugar, para comprender la forma concreta en que se presentó el interés por el mito clásico en el surrealismo, es cabal referirse a Friedrich Nietzsche y a su obra *El nacimiento de la tragedia*, de 1876. Para el *ethos* surrealista, resuenan tres elementos de este texto, siguiendo

---

<sup>40</sup> MAYAYO, p. 28.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibid.*

a Mayayo: la idea de que la cultura y el arte griegos están determinados por la contradicción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, cuya síntesis y unión más elevada se encontraría en la tragedia ática de Esquilo y Sófocles —y su decadencia en Eurípides, dentro de la era “racionalista” de Sócrates—; la novedosa hipótesis, para la época, sobre un origen ritual de la tragedia, hallado en el coro de sátiros de las ceremonias rituales ligadas al culto de Dionisos; y el llamamiento final a la regeneración de la Alemania de su tiempo mediante el retorno a sus raíces míticas, y su trasposición moderna en el drama wagneriano<sup>43</sup>. De esta manera, Nietzsche es de los primeros en oponerse a la imagen imperante de Grecia que se había establecido en los siglos XVIII—XIX, con Winckelmann a la cabeza. A la imagen de Grecia como cuna de la civilización occidental, dominada por la razón y las ideas de equilibrio, armonía, belleza, medida y pureza —la Grecia “clásica”, en definitiva— Nietzsche opone la imagen de una Grecia extática y excesiva, oscura y salvaje, irracional. A la vez, el filósofo alemán historiza aquella noción de Grecia clásica, situándola en lo concreto en la Atenas del siglo V a. C., de manera que permite ampliar la visión hacia la Grecia más arcaica, primitiva<sup>44</sup>. Es esta visión, por tanto, oscura y terrible de la antigüedad griega la que fascina a los surrealistas y a sus contemporáneos<sup>45</sup>. Además, con las proposiciones sobre el futuro de Alemania, Nietzsche ofrece una primera muestra de la posibilidad de usar la antigüedad clásica como vehículo para la investigación y resolución de los problemas modernos<sup>46</sup>. En última instancia, es también a través de Nietzsche y su visión de Grecia cómo los surrealistas, y especialmente Masson, leen a los Heráclito y otros presocráticos, otra de sus fuentes filosóficas de referencia.

En tercer lugar, los surrealistas prestan especial atención a los avances de la ciencia antropológica y etnográfica incipiente. Cronológicamente, según la genealogía propuesta por Ziolkowski, el primero en elaborar un estudio moderno acorde a una visión no hegemónica respecto a Grecia en el siglo XIX es Johann Jakob Bachofen y su *Das Mutterrecht*, aparecido en 1861. Si bien sus ideas sobre un matriarcado originario, presente por ejemplo en Creta, fueron mayoritariamente rechazadas en su momento —a excepción quizás, y con algunos matices, de Friedrich Engels—, para los antropólogos de inicios del XX supuso un revulsivo<sup>47</sup>. Para poder analizar aquella hipotética sociedad primigenia, Bachofen recurre a los mitos griegos legados como huella. Y sus ideas sobre una ginococracia primordial, como una sociedad primitiva de fusión entre todo lo viviente, son una fuente clara, según Mayayo, para el estudio de las obras de Masson donde las figuras femeninas matriarcales son protagonistas<sup>48</sup>. El segundo texto que causó gran impacto entre la intelectualidad general a principios de siglo, incluso fuera de los círculos de la antropología, nos dice Ziolkowski, fue *La rama dorada*, de Sir James Frazer, publicado

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 38-41.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 38-41.

<sup>45</sup> Dirá Masson: “[cuando] los pintores cubistas, e incluso Matisse (y Bonnard) han recurrido a veces a la mitología griega ha sido para ilustrar temas puramente sensuales, como el rapto de Europa”; mientras que él y los surrealistas se interesarán por los mitos griegos sombríos, particularmente aquellos relacionados, como hemos visto, con Creta y el culto dionisiaco. *Ibidem*, p. 41.

<sup>46</sup> ZIOLKOWSKI, p. 16.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>48</sup> MAYAYO, p. 209.

originalmente en 1890. Para Mayayo, Frazer establece lo que Nietzsche había anticipado: la estrecha ligazón entre mito y ritual en las culturas “primitivas”. Paralelamente a Frazer, la historiadora española expone cómo los trabajos de la llamada escuela de sociología francesa, con Emile Durkheim y Marcel Mauss como máximos representantes, estudian los orígenes de las religiones y a los pueblos llamados primitivos para desentrañar las formas esenciales, universales de las leyes fundamentales que rigen toda sociedad humana, hallando en el mito un tipo de “hecho social total” (Mauss). Todos estos desarrollos de la antropología y la sociología francesa hallaran un cauce de continuación en los años 1930, entre los surrealistas “disidentes”. Sus investigaciones encontraran un espacio de colaboración en la revista *Documents*, dirigida por Bataille y, después de su desaparición, en el Colegio de Sociología, concluye.

En definitiva, en este primer apartado hemos expuesto, en una serie ordenada, los principales temas mitológicos empleados por el surrealismo, tanto clásicos y ajenos, de larga tradición, como modernos y propios. Seguidamente, hemos realizado un escueto resumen de las principales obras textuales y corrientes de pensamiento, a caballo entre los siglos XIX y XX, que determinan las interpretaciones surrealistas del mito. Todo ello nos debe servir como un marco general que nos permita, en lo que sigue, atender al estado de la cuestión del mito en el surrealismo de forma más detallada y teórica, desde las interpretaciones más “iconológicas”, si se quiere, habiendo sentado ya su enumeración iconográfica de antemano.

## **2. INTERPRETACIONES DEL PAPEL DEL MITO CLÁSICO EN LA PINTURA SURREALISTA**

Como núcleo fundamental del presente escrito, este segundo gran bloque está destinado al desarrollo del estado de la cuestión del tema que nos ocupa. Su planteamiento estructural no es cronológico, sino temático o conceptual. Nuestra propuesta quiere aportar una ordenación basada en tres ejes interpretativos, que corresponderían a tres grandes ideas, *grosso modo*, vertidas en la bibliografía sobre el mito clásico en la pintura surrealista. De esta manera, estos tres subapartados responden a tres enfoques distintos sobre la cuestión, suficientemente delimitados en sus conclusiones para poder presentarlos por separado, no obstante ser conscientes de que no constituyen visiones cerradas en sí mismas (un mismo texto puede contener elementos entrecruzados entre los tres). Por ello, el criterio principal para la adjudicación de una fuente o autor en uno u otro apartado responde a su tendencia predominante; es decir, en otro sentido, a la propia importancia que un determinado autor otorgue en su escrito a una u otra idea, o a ciertos hechos particulares (como pueda ser, por ejemplo, la biografía del artista tratado, o su relación con la Primera Guerra Mundial). Creemos que esta manera de organizar la información facilita advertir las principales líneas de investigación respecto el tema presente, a la vez que su contraparte, la ubicación de vacíos temáticos. Asimismo, no solamente señala los principales autores que han estudiado y publicado sobre la materia, sino que los sitúa dentro de una de esas líneas. A nuestro juicio, estos aspectos cobran especial relevancia en nuestro caso, en tanto en cuanto, como ya hemos indicado, hay un número escaso de trabajos que se hayan dedicado al tema que nos ocupa de forma monográfica, de tal modo que una ordenación exclusivamente cronológica de los textos podría llegar a ofrecer una visión distorsionada de la atención que se ha prestado al tema que nos ocupa.

Entrando en materia, justificaremos brevemente las citadas tres líneas principales de interpretación del papel del mito clásico en la obra de los pintores surrealistas. En primer lugar, con central atención en el campo estrictamente artístico, hemos agrupado aquellos estudios que interpretan el mito en función de la constitución del surrealismo como movimiento, así como, particularmente, aquellos centrados en las explicaciones del mito como recurso en la construcción de la imagen pictórica y su significado para determinados artistas (Ernst o Dalí). En segundo lugar, ampliando ligeramente el campo de lo artístico para abarcar cuestiones de carácter más filosófico, hemos reunido aquellos análisis que ponen el foco en el mito como medio privilegiado para la búsqueda restablecedora de la totalidad perdida del ser humano, y de la relación de éste con su entorno y el mundo. Particularmente, como se verá, en este caso el principal artista objeto de estudio será André Masson. En tercer lugar, como contextualización más general, se presentan conjuntamente todas aquellas explicaciones del mito en función tanto de los traumas ocasionados por la experiencia de los artistas en la Primera Guerra Mundial, como los temores, inquietudes, incertezas y tomas de posición frente a la guerra civil española y la preparación y estallido de la

Segunda Guerra Mundial. Es claro, así, que se ha empleado un criterio de ordenación desde lo más particular, referente a lo artístico, a lo más general, de calado histórico.

## 2.1. EL MITO EN EL PROCESO DE CONSTITUCIÓN DEL SURREALISMO COMO MOVIMIENTO

Uno de los principales puntos de apoyo para la realización de este trabajo ha sido Whitney Chadwick, historiadora del arte que ha centrado su investigación en el surrealismo desde los años ochenta en adelante, y su libro, *Myth in Surrealist Painting*. El objetivo de su estudio no es tanto ofrecer una visión completa de la pintura surrealista que emplea el mito, sino, más bien, contribuir a los primeros intentos de indagación en la iconografía empleada por el surrealismo. La razón para ello estriba en una problemática que muchos otros autores seguirán señalado después<sup>49</sup>, y es la escasa atención prestada a los temas y significados de la pintura del surrealismo. Diríamos que se trata de una falta de investigación del contenido de la pintura surrealista, más allá de lo formal y los experimentos técnicos o metodológicos. Para Chadwick, el análisis concreto de los usos del mito que propone ayudaría a revelar la calidad y cualidad particular de la imaginación surrealista durante esos años, para lo cual plantea una exposición dividida en diferentes temáticas míticas<sup>50</sup>. Como se podrá intuir, su investigación no se restringe a lo que identificamos como mito clásico o antiguo, sino que también dedicará gran espacio a los mitos propios del surrealismo y a otros de procedencias no grecolatinas. No obstante, cuantitativamente, destaca la presencia de la mitología clásica en sus análisis.

Siguiendo los propósitos ya aludidos, la historiadora norteamericana señala desde el principio que el mito tiene una cualidad de herramienta para la investigación de la mayormente oscura y compleja iconografía del surrealismo, fungiendo como metáfora para lo que no puede enunciarse directamente; los símbolos del mito “are the means of unravelling the Surrealist world view”<sup>51</sup>. Esta es la premisa principal explorada en su trabajo, y de la cual nosotros hemos establecido esta primera línea interpretativa. Sitúa la búsqueda del surrealismo para la expresión mítica a partir de 1929, cinco años después de los inicios de la experimentación surrealista con nuevas formas y técnicas (el automatismo o la narración de los sueños), coincidiendo con el Segundo Manifiesto de Breton y la crisis con las posiciones más explícitamente comunistas. Así, el problema general al que apuntará Breton, el de *la expresión humana en todas sus formas*<sup>52</sup>, sintetizará tanto el giro más teórico y esotérico del surrealismo en la década de los 1930, como la creciente decepción con los postulados marxistas y el fracaso del movimiento surrealista por

---

<sup>49</sup> Como Oliver TOSTMANN, en «The Surrealists and their Monsters in a “Time of Distress”», p. 20.

<sup>50</sup> CHADWICK, p. xiv.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>52</sup> “El problema de la acción social es —me interesa insistir sobre ello— sólo una de las, formas de un problema más general, que el surrealismo se ha hecho un deber agitar, y que es el de *la expresión humana en todas sus formas*. Quien dice expresión, dice ante todo lenguaje.” André BRETON, *Manifiestos del surrealismo*, p. 115.

constituirse como fuerza política y social. Siguiendo esta óptica bretoniana, el mito pasará a jugar un papel clave como recurso para encauzar los nuevos modos de expresión demandados en esta etapa, en sus dos vertientes (clásico y moderno). El interés surrealista por los mitos arcaicos y clásicos, asimismo, se inscribe en el giro más amplio de cambio de actitud que marca la mirada del siglo XX hacia la antigüedad, que se vuelve desde los valores predominantemente arqueológicos hacia los antropológicos<sup>53</sup>. En este sentido, el mito, siempre según Chadwick, opera como un artefacto formal que trasciende las limitaciones del pensamiento racional y del espacio—tiempo, sirviendo a la comunicación en la misma medida en que transmite históricamente valores sociales. En tanto en cuanto la comunicación, como expresión, remite al lenguaje (Breton), y la pintura puede considerarse una de sus formas, el mito deviene una mediación para la transmisión del pensamiento surrealista:

“In the area of Surrealist painting, where there exists no single and identifiable Surrealist ‘style’ and where the value of the work is determined almost exclusively on the basis of its content, myth became one way of organizing and synthesizing Surrealist beliefs within a recognizable set of symbols. The creation of a Surrealist myth was never a quest for an idiosyncratic personal iconography but the search for a collectively understood means of conveying knowledge”<sup>54</sup>.

Tomando a Freud y Nietzsche como ejemplo, los surrealistas habrían llegado a concebir la construcción mítica como una vía para establecer continuidades entre su contemporánea reivindicación de lo irracional y el hilo que los une desde la Grecia arcaica, pasando por los cultos órficos y dionisiacos, ignorados hasta hacía poco por los pensadores clasicistas de perfil racionalista. Por tanto, sintéticamente, para Chadwick, el mito se situó, junto al automatismo y lo onírico, como un tercer pilar desde el cual los surrealistas trataron de dar salida a sus investigaciones artísticas por lo que hace a la pintura. De hecho, es también durante la década de 1930 cuando las publicaciones del surrealismo concentran una mayor exploración teórica y literaria de las relaciones entre el sueño, el mito, el “primitivismo” y el lenguaje poético, deudoras de Nietzsche, Frazer y Freud. Este hilvanado de modos alternativos de conocimiento, según Chadwick, mostraría a los surrealistas como herederos y continuadores de ciertas tradiciones históricas (el Romanticismo o el Simbolismo), así como validaría su interés por los modos de inconsciencia y el saber extra—empírico, en tanto en cuanto éste se encontraría presente en los fundamentos del pensamiento occidental (en el descubrimiento de una Grecia arcaica y su influencia oriental). Lo fundamental aquí es la idea de una necesidad y voluntad, por parte del surrealismo, de referenciarse y fundamentarse históricamente dentro de la cultura occidental; de

---

<sup>53</sup> “The Surrealist reinterpretation of pre-classical and classical myth in the light of their own needs and desires is closely connected to the general shift in attitude toward ancient myth that occurred at the beginning of this century and replaced the formal and archaeological values of post-Renaissance Humanism with the anthropological views of the Cambridge school with its emphasis on the significant social role and collective content of ancient myth.” CHADWICK, p. 7.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 9.

legitimarse mostrando que lo “surreal” y sus métodos existían previamente a su constitución en los años 1920<sup>55</sup>. En lo concreto, por lo que hace a la pintura, dice Chadwick:

“Ancient myth and Surrealist painting both contain fantastic figures—men and animals whose appearance undergoes a continual process of metamorphosis, magical occurrences and natural phenomena endowed with supernatural powers in a world dominated by a sense of mystery and the unforeseen. One means of access to the Surrealist Marvelous was through metamorphosis and the Surrealists were quick to note a corresponding interest in the metamorphosis of the gods as a means to communicate a sense of a supra-rational quality of life among ancient Greek writers”<sup>56</sup>.

Las reinterpretaciones surrealistas de los temas clásicos van de la mano, en cierto sentido, con el deseo de crear nuevos mitos colectivos del propio surrealismo<sup>57</sup>. En pocas palabras, la pintura surrealista cuyo tema representa mitos clásicos es la expresión más plena del pensamiento de los pintores del movimiento hacia el mito, constituyendo esta transformación hacia el medio pictórico enunciados específicos<sup>58</sup>. Este desarrollo teórico por parte de Chadwick, que aquí acabamos de resumir, es detallado a través de ejemplos concretos y estudios de caso. Concretamente, su libro atiende a la obra de tres pintores, Salvador Dalí, Max Ernst y André Masson<sup>59</sup>. Su producción compartiría diversos temas mitológicos, entre los cuales destacan los de Edipo, Narciso y Teseo y el Minotauro. No obstante, esta metodología, más analítica y descriptiva que sintética y reflexiva, es uno de los puntos endebles del trabajo de la norteamericana<sup>60</sup>. En tanto en cuanto sus interpretaciones del uso del mito parten siempre de los textos publicados de Breton, y de las mismas intenciones de los artistas, no escapa al marco estrecho del campo puramente artístico. No llega a preguntarse, en definitiva, por qué los surrealistas, en plenos años 1930, emplean la mitología griega en sus obras, más allá de establecer que era un recurso útil para la construcción de imágenes pictóricas —algo que, en cierto sentido, es compartido por muchas obras de la historia del arte.

Volviendo al texto, por lo que hace a Max Ernst, Chadwick comenta sus obras edípicas, *Oedipus Rex*, de 1922 (fig. 3), y *Oedipus and the Sphinx*, de 1935 (fig. 4). Criticando la interpretación en términos estrictamente freudianos de Carlo Sala<sup>61</sup>, la norteamericana propone

---

<sup>55</sup> “The problem for Surrealism was one of validating itself historically and at the same time preserving its place as a contemporary and revolutionary movement. Myth, which could not be submitted to completely rational explication, allowed the resolution of this contradiction.” *Ibidem*, p. 104.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>59</sup> “Paintings by Masson, Dali and Ernst based on Classical myth reveal above all else the painter’s desire to use myth as a device for legitimizing their personal imagery and proving that surrealism, or the surreal, did in fact exist before Breton’s group was formed, that present and past could be telescoped into a single eternal reality. The next step was to mythologize their own images.” *Ibidem*, p. 45.

<sup>60</sup> Patricia Mayayo lo expresa de la siguiente manera: “La segunda gran crítica que se le podría hacer al libro de Chadwick es la superficialidad con la que analiza la obra de Masson. Debido a la brevedad y a la naturaleza misma de su estudio (dedicado a tres pintores distintos), su interpretación de la pintura massoniana (y lo mismo cabría decir, en realidad, de su aproximación a la obra de Ernst y Dalí) es necesariamente fragmentada y apresurada.” MAYAYO, *André Masson*, p. 19.

<sup>61</sup> Carlo SALA, *Max Ernst et la démarche onirique*.



una lectura conjunta de las obras, en términos de las transformaciones particulares que Ernst hace de los elementos presentes en la imagen. De esta manera, podemos entresacar tres ideas que, para la autora, estarían presentes, de manera latente, en estas dos obras. En relación con el texto original de Sófocles, la historia de Edipo remite a la búsqueda del conocimiento y sus consecuencias, que para el surrealismo toma la forma del laberinto como símbolo del inconsciente y el auto-conocimiento del ser humano<sup>62</sup>. La fusión entre un joven Edipo y la Esfinge de la obra más tardía lleva a la figura del andrógino y la primordial confrontación entre ser humano y monstruo; sumándole a ello el significado que la Esfinge tomará para los surrealistas, como un poderoso símbolo del principio femenino, en su dualidad como a la vez origen y fuerza destructora del hombre<sup>63</sup>.

En segundo término, tanto las representaciones del mito de Pigmalión como de Narciso remiten, en primera instancia, al proceso de metamorfosis que cobra, en manos surrealistas, un valor metafórico para el propio proceso creativo del artista, según la interpretación de Chadwick. En este sentido, el caso de Pigmalión y la escultura que cobra vida sirve a la revelación de las íntimas relaciones entre sueño y vela, inconsciente y consciente, que para los surrealistas eran esenciales para la generación artística. Otro ejemplo de ello, señala, es el cuadro de Masson *Pygmalion*, de 1938 (fig. 7). Sin embargo, en este caso vemos ya la resignificación que el surrealismo realiza en esta lectura clásica del mito, añadiendo una segunda capa de significado. En la inversión de los personajes que vemos en el *Pygmalion* de 1939, de Paul Delvaux (fig. 8), la figura femenina exhala vida a la estatua masculina. Pero en esta operación, si bien se mantiene la concepción surrealista de la mujer como salvadora y heroína, a la vez, al eliminar el rol jugado por la diosa Afrodita en el mito, se enfatiza el poder creador, generador y espiritual, del hombre, paralelo a la capacidad de generar vida, biológicamente, de la mujer<sup>64</sup>. Así, se añade a este mito un plano de lectura que responde a los complejos de “inferioridad” de los pintores surrealistas por lo que hace al conflicto entre el principio femenino y el principio masculino. Una forma de resolución de este problema se encontraría en la figura del andrógino, antes citada también para la obra de Ernst, como fusión de las fuerzas de ambos sexos, unidos en la “procreación espiritual” (Balzac)<sup>65</sup>. Vemos, con estos ejemplos, una expresión de la idea que proponíamos en al inicio del subapartado sobre el mito clásico (1.1.), de cómo el mito, en manos surrealistas, cobra significados mediados muy distanciados de sus fuentes originales, poniéndose al servicio de las necesidades particulares de estos artistas contemporáneos.

Asimismo, para Chadwick, el mito de Narciso, como mito de metamorfosis del ser en un inicio, acabaría también tendiendo a una interpretación fuertemente tintada por las teorías freudianas. La obra de Dalí *Metamorfosis de Narciso*, de 1937 (fig. 9), constituye un ejemplo paradigmático, tanto para la norteamericana como para otros autores como Lomas, del intento particular por parte de un artista de construir un nuevo sistema de representación pictórica

---

<sup>62</sup> CHADWICK, pp. 20-21.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, pp. 30-31.

siguiendo los preceptos anunciados por Breton —obviando aquí los conflictos y problemas entre Dalí y el movimiento. En base a su método paranoico-crítico, el artista catalán opera en esta obra una transformación visual de una metamorfosis originalmente física, exterior, hacia una psicológica y perceptiva<sup>66</sup>. Para Dalí, la metamorfosis ocurriría cuando el espectador, después de observar la obra desde una cierta distancia y por cierto tiempo, viera camuflarse la figura de Narciso con el fondo de la composición. Por lo que hace al contenido, aquí la tensión Eros/Thanatos, originaria en el mito en la consumación de Narciso a causa de su imposible amor por sí mismo, es superada por Dalí con la inclusión de Gala como figura redentora. No obstante, el Narciso freudiano —el individuo cuyo desarrollo normal queda detenido en la segunda etapa sexual-emocional, donde se experimenta el “libido narcisista” hacia el propio cuerpo— niega el amor heterosexual, aquel entronizado en el surrealismo por las ideas acerca del amor de Breton y el poder salvador de la mujer. La intercambiabilidad que Dalí hace de las figuras Narciso/Gala iría en la dirección de tratar de triunfar sobre la pulsión mortal a la que conduce el mito de Narciso, y que Chadwick parece aceptar<sup>67</sup>. Aun así, algunos otros autores, como David Lomas, tal como veremos más adelante, creen que la propuesta por Dalí es una solución en falso, que no puede obviar los problemas y ambigüedades que tanto el surrealismo en general, como íntimamente el catalán, guardaban con el amor homosexual.

En este sentido, consideramos oportuno señalar aquí, aprovechando la anterior incursión acerca de Dalí, la importante diferencia que separa al artista de Figueres del resto de surrealistas que prestaron especial atención al mito. Tanto Chadwick como Jennifer Mundy coinciden en apuntar al fondo biográfico e individual que tiene la construcción pictórica y el uso de la mitología en Dalí, como recurso, junto al método paranoico-crítico, para su auto-exploración psicológica. Es decir, si el mito es, en términos generales, un dispositivo ideológico colectivo<sup>68</sup>, el uso que de él hace Dalí dificulta la expansión de sus resoluciones pictóricas y teóricas a otros artistas. Ejemplo de ello es el hecho de que, a pesar de que el método paranoico-crítico llegó a proponerse como medio de expresión surrealista, cuando el grupo de Breton se encontraba en su mayor disgregación, en la práctica no fue empleado por nadie más que el propio Dalí. Asimismo, los problemas a los que apunta en su reinterpretación de los mitos clásicos tienen un sustrato y significado profundamente biográfico y personal (en muchos casos, expresión de su relación con Gala). Para una mejor comprensión de esto, es ilustrativo citar a Masson, que se encontraría, creemos, en el otro extremo, concibiendo una obra repleta de mitología clásica como respuesta al desgarrar vital que le asoló después de la Primera Guerra Mundial, y que por tanto refleja una situación general vivida por su generación. Abundando más en ello, podemos aludir a la comparativa que la misma Chadwick establece entre las representaciones del tema (también de metamorfosis) de Gradiva por ambos pintores: “Dalí was willing to accept Freud’s mechanistic schema of cause and effect (...) thereby reducing Hanold’s delusion to repressed personal sexuality [figs. 10-11]; but it was Masson who explored the social implications of the Gradiva theme [fig.

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 38.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>68</sup> Según Roland Barthes, tal como es parafraseado por Mayayo, *vid. infra*, p. 23.

5]”<sup>69</sup>. Un caso intermedio es el de Ernst, en tanto en cuanto su obra también parte de unas necesidades de autoexploración psicológica, pero los problemas a los que apunta son de un calado similar a los del francés.

Hecha esta observación, podemos pasar a reseñar el tratamiento particular que Chadwick realiza de la obra mitológica de André Masson. Por lo que hace al mito de Narciso, a diferencia del caso de Dalí, para Masson la idea de metamorfosis es nuclear en su visión de un mundo en perenne cambio y transformación, cuyo motor es la violencia. Dicha concepción del mundo surge de la lectura que el francés realiza de Heráclito, a través de Nietzsche, así como su combinación con los trabajos de Frazer; filtrados todos ellos por su vivencia personal durante la Primera Guerra Mundial<sup>71</sup>. En el caso de Masson, es este mismo proceso de metamorfosis física lo que debe devenir expresable mediante el medio pictórico, nos dice Chadwick. Seguidamente la autora realiza una interpretación en términos progresivos de un seguido de obras massonianas. Empezando por su *Narciso* de 1934 (fig. 12), quizás la versión más “fiel” al mito original, donde la tensión se muestra no tanto en la violencia explícita —que en ese momento definía toda su obra, especialmente los dibujos— sino en la oposición de direcciones que muestra el cuerpo de Narciso, llegamos a sus metamorfosis de hacia los años 1940. Si el Narciso era demasiado estático para el pintor, su *Metamorfosis* de 1939 (fig. 13) trataba de reflejar, por medio de la forma y de la pincelada, el mismo proceso físico del cambio, volviendo a los mecanismos del automatismo que había practicado durante los años veinte. Finalmente, para la historiadora norteamericana, la culminación de esta búsqueda se encontraría en la obra *Combat and Metamorphosis*, de 1944 (fig. 14), donde la técnica del automatismo parece someterse a un objetivo específico y predefinido. Así describe la fallida de los objetivos de Masson durante la década de los 1930:

“Masson’s painting of the 1930’s has been widely criticized for its literary content and lack of formal coherence. The problem is one of a painter caught in the conflict between his commitment to a representational style and his desire to express both philosophically and physically a process of change in his world. The works of the 1930’s above all demonstrate his failure to find a pictorial form which would adequately express the emotional paroxysms and physical transformations essential to his art”<sup>72</sup>.

Esta conclusión del proceso creativo, descrito con las palabras de Chadwick, nos hace insistir en nuestra opinión de su punto de vista en ocasiones demasiado descriptivo y formalista, a pesar de su voluntad manifiesta por explicar el significado detrás de las obras. En cualquier caso, la

---

<sup>69</sup> CHADWICK, p. 84. A este respecto, también es interesante señalar como la misma autora, en un artículo anterior, había hecho una interpretación más explícitamente directa entre la Gradiva de Masson y la Primera Guerra Mundial: WHITNEY CHADWICK, «Masson's *Gradiva*: The Metamorphosis of a Surrealist Myth», p. 422.

<sup>71</sup> Más sobre las fuentes filosóficas del pensamiento de Masson sobre el mundo: “To Heraclitus’ and Novalis’ ideas of elemental transformation Masson added his belief in the physical transmutation of the animal and vegetal worlds. His reading of Frazer’s *Golden Bough* confirmed his belief that the animal and vegetal fragments that compose the universe may be interchangeable. He found additional support for his ideas in ancient Greek literature, especially that relating to the metamorphosis of the gods, but his commitment to a totality of existence subsumed in a fluid and essential relationship between microcosm and macrocosm, finds its immediate source in German Romanticism.” CHADWICK, *Myth in Surrealist Painting*, p. 35.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 36.

cuestión de un mundo caracterizado por una unidad primigenia, que interconecta todos los niveles, desde el mineral al animal, y que se expresa a través de la violencia, es también perceptible, según nuestra consideración, en las obras de Masson dedicadas al ciclo de Creta, o de Teseo y el Minotauro. De hecho, para Chadwick, sus imágenes de toros, derivadas de la experiencia de las corridas en España, ya reflejan esta actitud, pues su *Reve tauromachie* de 1937 (fig. 15) recuerda más a los rituales de la Creta antigua que a la propia tauromaquia (estableciendo, aquí, una diferencia respecto a Picasso<sup>73</sup>). No obstante, la norteamericana insiste en la línea de enfatizar las dificultades encontradas por el pintor francés a la hora de trasponer sobre el lienzo toda su amalgama teórica —entre mito y ritual, entre diferentes fuentes filosóficas y la idea de la metamorfosis. Así, critica su obra *Le Labyrinthe* (fig. 16) por pecar de demasiada literalidad<sup>74</sup>. En cambio, su *Pasifae* de 1943 (fig. 17) supondría un progreso en este sentido, a su juicio, por haber conseguido deshacerse del recurso de la “colección de imágenes simbólicas específicas para dar a la pintura su contenido y sus referencias mitológicas”, sustituyéndolo por la simple referencia literal en el título, pudiendo la obra expresarse a través del automatismo y unas formas más tendentes a la abstracción<sup>75</sup>.

Todo esto que venimos comentando, siguiendo de cerca el discurso de Chadwick, sobre la trasposición de una particular visión del mundo en la pintura por parte de Masson, se aplica de forma aun más clara, según la norteamericana, en las representaciones de Dionisos. Durante la década de los 1930, como hemos mencionado, la obra de Masson se caracteriza por las representaciones de escenas de violencia (asesinatos, masacres, violaciones). En concreto, la gradual transformación de estos temas de violencia y de “muerte erótica” en temas mitológicos debe leerse desde su amistad y colaboración con Georges Bataille<sup>76</sup>. Así, durante este periodo vemos una intensa colaboración entre los dos, desde los dibujos que Masson realiza para el texto *Sacrifices* (1933/1936), al emblema y las ilustraciones de *Acéphale* (1936-1939), cuyo tercer y cuarto número estaban dedicados, justamente, a la figura de Dionisos (fig. 18), desde la lectura de Walter Otto. Anteriormente, Masson ya había realizado las pinturas *Bacchanale* (fig. 19) y *Petite Tragédie* (fig. 20), ambas de 1933, sobre este dios griego. Por ser obras cargadas de contenido erótico, Chadwick las asocia a la noción de amor extático para el surrealismo<sup>77</sup>. El éxtasis amoroso, en un sentido general, como una otra manera de ser y relacionarse con el mundo a través de un compromiso pasional, no racional, sería la forma de amor más liberadora para el movimiento. Entendida, para el surrealismo, como un proceso interior, la unión Eros-éxtasis, de este modo, está vinculada al concepto de locura; la experiencia del amor extático implica el salirse fuera de sí, la trascendentalidad y la unión mística. Esta conjunción Eros-éxtasis-locura está

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>76</sup> Como inciso, mencionamos la diferencia de consideración de la relación Bataille-Masson para Chadwick y Mayayo. Para la historiadora norteamericana se trataría de una influencia (en la idea de que el pintor trasladaría las ideas de su amigo a la forma plástica), mientras que para la española se trataría de una relación más horizontal, de complicidad tanto vital como intelectual. Vid. *ibidem*, p. 51; Mayayo, p. 18.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 52.

presente, de forma evidente, en la figura de Dionisos y los cultos que le rodean. No obstante, para la historiadora norteamericana, el surrealismo no consigue escapar del todo a las costuras sociales y morales de su época, provocando la retirada de la exploración de este tipo de amor al uso de las imágenes mitológicas<sup>78</sup>. En resumen, para la autora, si bien lo que llena la producción del pintor francés en la década de 1930 es la variada referenciación mitológica, “it was Nietzsche’s Dionysos who crystallized the painter’s most violent and tragic impulses and whose spirit suffuses Masson’s attitude toward his mythological sources”<sup>79</sup>.

Continuando con nuestra aproximación a la primera línea de interpretación establecida —el mito como recurso para la construcción pictórica surrealista y su constitución como movimiento—, después de tratar el texto de Chadwick, donde hemos visto predominar un punto de vista más bien descriptivo, prolijo en detalles, pasamos a comentar la visión mucho más sintética de Jennifer Mundy. En primer lugar, percibimos una notable diferencia de enfoque en tanto en cuanto aquí se da prioridad a la figura de Bataille sobre la de Breton por lo que hace al mito. La justificación para ello reside en el hecho de que, para Mundy, el caso de *Acéphale* y Bataille representa una “extrema manifestación” del interés contemporáneo para con el mito<sup>80</sup>. Dicho interés, por tanto, lo entiende como un fenómeno compartido por toda la intelectualidad francesa, y europea en general, durante los 1930. En concreto, se trata de la creencia de Bataille de la necesidad social por “recover a sense of the mythic if it were to overcome its modern propensity to anomie and atomisation, and become organically integrated and spiritually fulfilled”<sup>81</sup>. El mito operaría como vía de canalización para esta inquietud, cuya resonancia debía ser especialmente vivida por el surrealismo, con su doble objetivo emancipatorio (individual y social). En gran medida, la comprensión de Mundy respecto el uso del mito por los pintores surrealistas se asemeja a la de Chadwick: “For such surrealists as Dalí, Max Ernst and André Masson, myths, whether classical or newly invented, provided a store of images with which to address profound, and normally repressed, aspects of the human psyche.” No obstante, añade una nueva variante interpretativa, al advertir:

“myth was something of a two-edged sword. In seeking to use myths, and in particular those ancient myths that touched on the darker sides of human nature, to free the individual from the trammels of rationalist convention, the surrealists found themselves in the 1930s using the same currency as their political opponents —those on the right who were employing myth to underpin the dissolution of the individual in the collective will and life of the community”<sup>82</sup>.

La ambivalencia con la cual los surrealistas se aproximaron al mito, para Mundy, se manifiesta en las salidas tomadas por los artistas frente el clima conservador desatado en la Francia de posguerra, donde el “retorno al orden” fue encauzado por una vuelta a la concepción

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>80</sup> MUNDY, «Shades of Darkness», p. 120.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibid.*

apolínea de lo clásico. Si bien los surrealistas mostraron su rechazo inicial a este *revival* clasicista (véase el conflicto con Cocteau y su *Orpheus* mencionado por la autora), muy pronto se percataron de la importancia del mito para sus propósitos, la exploración de los recónditos recovecos de la mente, y, por tanto, la imposibilidad de ignorarlo<sup>83</sup>. El problema volvió a hacerse patente con el clima de preparación bélica para la Segunda Guerra Mundial, en el uso del mito y las antiguas leyendas folklóricas nacionales para la movilización de masas del fascismo<sup>84</sup>. Con todo, y pese a las reticencias de Breton (que, para Masson, tendrían que ver con su rechazo a los “mitos nietzscheanos”<sup>85</sup>; oscuros), Mundy coincide con Chadwick en que el mito devino un rasgo distintivo del surrealismo en los años 1930<sup>86</sup>.

Según la propuesta de esta autora, es en parte por su fuerza de cohesión social, en parte por expresar perfectamente la fascinación surrealista con lo inconsciente, con los instintos y deseos humanos confinados por la razón pero aún latentes<sup>87</sup>, que el mito se instituyó como un elemento central para el surrealismo. Así, en segundo lugar, considera que el uso de temas mitológicos durante los 1930 partía de la comprensión de la mitología como algo que atañe tanto a lo personal como a lo universal. Analizando la misma tríada de artistas que Chadwick —aunque añadiendo, como influencia, a Giorgio de Chirico—, Mundy habla del uso que hace Ernst del mito de Edipo en términos de rebelión contra su padre, como representante de la generación responsable de la guerra. De igual manera que para el caso de Ernst, el mito, para Dalí y Picasso, funciona como vehículo para la exploración de su propia biografía, aunque disfrazada de valor universal<sup>88</sup>. Por el contrario, Masson se opondría a esta mezcla de autobiografía y mito, desarrollando, en cambio, una “mitología de los instintos”. Por ejemplo, Mundy destaca sus obras de violencia y erotismo de los 1930; fuerzas para las cuales los mitos servirían de símbolo<sup>89</sup>.

En tercer lugar, otro elemento de novedad que este segundo artículo aporta respecto al libro de Chadwick es la insistencia en la pregunta por el uso del mito en el surrealismo *a pesar* del advenimiento de la Segunda Guerra Mundial. Como respuesta, desde un prisma más interpretativo, atendiendo al periplo vital de los artistas, sugiere una revalorización del mito como elemento definitorio de una sociedad, como “consecuencia paradójica” del exilio forzoso a los Estados Unidos que la mayoría de los artistas surrealistas tuvieron que acometer. La influencia del paisaje americano, y de los propios mitos creados por esta nación, coadyuvaron en la obstinación del surrealismo en la importancia de la mitología durante los años 1940<sup>90</sup>. Pese a todo, con la exposición realizada en el retorno a Europa, en 1947, se certificó que “el tiempo del mito ya había pasado”, como incluso Bataille, su más acérrimo defensor, llegó a admitir<sup>91</sup>.

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 140.

Seguidamente, trataremos los textos de alcance más restringido, referidos a la obra de un único artista. Primero, el estudio de Elizabeth Legge sobre las fuentes psicoanalíticas de Ernst<sup>92</sup> proporciona una mayor profundización en algunas cuestiones ya planteadas, como es la particular resolución de la imagen pictórica a la que llega el artista alemán a través de su conocimiento del psicoanálisis. Por operar en términos parecidos, comentaremos a continuación el análisis de David Lomas sobre la *Metamorfosis de Narciso* de Salvador Dalí. Por último, haremos una breve mención a la lectura que Lisa Florman ofrece de los grabados de Picasso sobre el Minotauro.

Prosiguiendo con Legge, pues, la idea-fuerza fundamental que ofrece respecto las obras edípicas de Ernst durante los años 1920 es la siguiente: “The psychoanalytic symbolism of the oedipal son as hero, whose revolt against these figures of authority [“God, King and Fatherland”] is the source of progress and creativity, is Ernst’s constant subtext”<sup>93</sup>. Es decir, el uso del complejo de Edipo, que Ernst había estudiado a partir de diversos autores, y que podía conocer con amplitud gracias a su formación en el campo de la psiquiatría y el psicoanálisis, servía tanto para la transmisión de claros mensajes contestatarios (con su mezcla entre lo personal y lo político), como para la experimentación de la aplicación de esas teorías en el proceso productivo de imágenes. De hecho, su caso es paradigmático de la manera en que los surrealistas siguieron el ejemplo de Freud a la hora de recurrir a la mitología clásica en busca de argumentos para constituir nuevas mitologías y modos de entender el mundo contemporáneo. En palabras de Legge:

“...Ernst, after his own shocked experience of the war, and like so many artists and poets, had wanted to find a structure of thought and imagery that would enrich and make sense of his own time and place. To do so, Ernst looked to the psychoanalytic interpretations of classical mythologies. To interpret the mythology of his own age Ernst followed the psychoanalytic model, because that mythology was inseparable from his own personal life and emotional experience. So the myth of Oedipus, central to Freud, was taken by Max Ernst to embody his own recovery from the war, which took the form of a rebellion against his father: as stern disciplinarian, as artist, and as representative of the generation responsible for the war”<sup>94</sup>.

En lo concreto, por lo que hace a *Oedipus Rex* (fig. 3), la interpretación de Legge en los términos que estamos señalando permite comprender mejor la citada obra que los elementos antes sugeridos por Chadwick, según nuestra consideración. En última instancia, *Oedipus Rex* puede ser tomada como la “pintura—manifiesto” de Ernst por lo que hace al proceso creador de imágenes en sí<sup>95</sup>. Partiendo de esto, las capas de lectura que cada elemento de esta pintura ofrece son múltiples y complejas, por lo que detenernos en ellas desbordaría nuestro marco de trabajo. Así, principalmente queremos poner el acento en la relación que Legge establece entre esta obra y el símbolo de la Esfinge para Breton. El autor del *Manifiesto Surrealista* escribió, unos años antes, una reseña acerca de Giorgio de Chirico donde le encomendaba a éste la creación de la

---

<sup>92</sup> LEGGE, *Max Ernst. The Psychoanalytic Sources*.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 5.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 3.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 36.

nueva mitología moderna a través de la figura de la Esfinge, como símbolo del mismo proceso de creación de símbolos (lo que constituye, en cierto modo, la mitología). Asimismo, es conocida la influencia que de Chirico ejerció sobre Max Ernst, ya durante los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. En este sentido, Legge sugiere la posibilidad de que Ernst se apropiara de la tarea que Breton adjudicaba al pintor italiano: consolidar la nueva mitología moderna en formación, creando un modelo equivalente de Esfinge a aquella imagen arcaica del león con cabeza de mujer. La resolución de dicha tarea se encontraría en la Esfinge de *Oedipus Rex*, como aproximación a la imagen “sobredeterminada” [*Überdeterminierung*], generada mediante los procesos del inconsciente<sup>96</sup>. Por tanto, el complejo de Edipo presente en la pintura de Ernst no es solamente la referencia mítica a la neurosis incestuosa, sino que su significado psicoanalítico va más allá e infiere el tema de la generación de imágenes en el inconsciente<sup>97</sup>, adoptando los métodos freudianos:

“The picture establishes the meaning that the Oedipus complex will have for Ernst: the posing of a new language, recalling Freud’s description of the images of dreams as vestiges of an archaic symbolic language. By interpreting the symbols to be found in the unconscious, unfolding trains of underlying associations, Freudian analysis translated these rich, archaic images into long passages of conventional language. (...) *Oedipus Rex* poses itself as a conundrum that, unlike the old decoded Sphinx’s riddle, is beyond the access of reason and the play of language. And yet, as a manifesto of Ernst’s ideas about picture-making, it is paradoxically quite accessible to deconstruction as a set of humorous, but rigorously and logically derived, associations, which, like other images from the unconscious, are expressible in language”<sup>98</sup>.

En síntesis, para el pintor alemán, según la interpretación última de Legge, el sujeto de su pintura son las fuerzas inconscientes que generan la imagen irracional de la Esfinge, y que se encuentran a la raíz de las nuevas formas de creatividad imaginadas por Breton<sup>99</sup>. Su exposición es tal vez el mejor ejemplo que hemos encontrado de análisis que, dentro de la línea interpretativa del rol jugado por el mito en la construcción pictórica del surrealismo, parte y se apoya en las teorías psicoanalíticas conocidas por los artistas.

Por lo que hace a otra obra ya referida en este trabajo, la *Metamorfosis de Narciso* de Dalí (fig. 9), la bibliografía de la cual es asimismo difícilmente abarcable, nos remitimos a la lectura de Lomas en el catálogo *Salvador Dalí: a Mythology*<sup>100</sup>. Emplea una metodología similar a la de Legge respecto a Ernst, otorgando una central importancia a la manera en que las ideas freudianas se materializan sobre el medio pictórico. De esta manera, en primer lugar, tenemos que:

“Painted with all the *trompe l’oeil* resources Dalí could muster, the *Metamorphosis of Narcissus* aims to replicate for the viewer the predicament of Narcissus himself; both are taken

---

<sup>96</sup> Ibídem, p. 42.

<sup>97</sup> Ibídem, p. 46.

<sup>98</sup> Ibídem, p. 48.

<sup>99</sup> Ibídem.

<sup>100</sup> David LOMAS, «The Metamorphosis of Narcissus: Dalí’s Self-Analysis».



in by the power of an illusion. Over and beyond merely illustrating the narcissus myth, then, Dalí task was, more ambitiously, to interpolate the beholder into a viewing structure that is intrinsically narcissistic”<sup>101</sup>.

La dualidad de imágenes de Narciso es un factor sobre el que Dalí también insiste en el poema escrito para acompañar a la obra pictórica. En segundo lugar, el “narcicismo” de esta repetición, entre la figura de Narciso y el campo de flores de narciso, de hecho, presupone la idea de la pulsión de muerte que permea este mito inevitablemente. En esta obra, Narciso, de algún modo, está muerto antes de que la muerte haya acaecido<sup>102</sup>. Justamente, la gran mano osificada que acecha sobre Narciso, agachado en posición fetal, es el recuerdo de esta pulsión mortal<sup>103</sup>. En tercer lugar, Lomas encuentra una relación clara entre este doble y una cierta alusión a la homosexualidad, presente en el poema y en la pintura, por lo que hace al grupo del fondo del cuadro, del que Narciso parece estar excluido en su solipsismo<sup>104</sup>. En esta dirección, la lectura final del artículo propone lo que ya adelantamos más arriba, en contraposición a la interpretación de Chadwick. El contenido homosexual inherente al mito de Narciso es causa de su poca representación en las obras surrealistas, para Lomas. Dalí trata de resolver esta cuestión por medio de la figura de Gala, pero la sinceridad de esta resolución puede ponerse en duda. La idea de Gala como heroína coincide con la figura de Gradiva, que en aquel mismo año era entronizada como musa surrealista en la galería que Breton abre con su nombre (fig. 21). Por tanto, la resolución que Dalí ofrece en esta pintura iría en la línea de asegurar su profesión surrealista. No obstante, es esta misma idealización de la figura femenina, cultivada por el surrealismo de Breton, lo que hace pensar en una auto-proyección del ego masculino sobre la *femme aimée*, de tal modo que todas las implicaciones latentes en el mito de Narciso se cumplen, en el auto-amor de Dalí, disfrazado de Gala<sup>105</sup>. En otras palabras, en este caso se emplea el mito como medio ambiguo desde el que poder tratar cuestiones de índole autobiográfica, sumándole tantas capas de lectura que su interpretación total es prácticamente inabarcable.

Por último, incluimos en este subapartado el estudio que Lisa Florman dedica a los grabados clásicos de Picasso<sup>106</sup>, por su aproximación original al tema, leyendo las figuras del Minotauro de la *Suite Voillard* (fig. 22) y de la *Minotauromachie* (fig. 2) desde las ideas de Hegel filtradas por Bataille<sup>107</sup>, así como desde la amistad del pintor malagueño con Leiris. La imagen de la *Minotauromachie*, y por lo que hace a su interés en este punto, representa la mitología no de manera directa, sino a través de asociaciones de imágenes<sup>108</sup>, en un proceso similar de sobredeterminación que el empleado por Ernst. La diferencia respecto las tradicionales

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>105</sup> *Ibidem*, pp. 98-99.

<sup>106</sup> Sobre el surrealismo de Picasso: Lisa FLORMAN, *Myth and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints of the 1930s*, pp. 12-13; Robin Adèle GREELEY, «The Minotaur in its Labyrinth: Art and Politics in the Surrealist's World», pp. 106-110.

<sup>107</sup> FLORMAN, pp. 142-173.

<sup>108</sup> *Ibidem*, pp. 186-191.

interpretaciones de la figura del toro-Minotauro como alter-ego de Picasso está en la idea de que no se trataría tanto de identificar al pintor con el monstruo, sino de que la imagen refleja el mismo proceso creativo de su producción; es decir, el monstruo con cabeza de toro “is an apt figure for Picasso’s experience –the experience, that is, of being helpless before one’s own irrational, alien, and overpowering ‘imagination’”<sup>109</sup>.

Sintetizando este largo subapartado, explicitaremos los nexos que se establecen entre los diversos autores dentro de esta línea interpretativa. Hemos intentado resumir las principales ideas de sus textos útiles para nuestro propósito en este caso concreto, el de demostrar la mitología clásica como recurso de los artistas surrealistas para, por un lado, legitimarse como movimiento artístico e intelectual y, por el otro, como herramienta más para la construcción de la imagen surrealista (al lado de lo onírico y del automatismo). Estas dos principales ideas, base de nuestra primera línea de interpretación, son adelantadas por Chadwick. No obstante, su argumentación en términos descriptivos de las obras, así como su metodología fragmentaria, nos impelían a buscar otras aproximaciones que encajaran en este marco interpretativo. El texto de Mundy, si bien contiene elementos explicativos en términos históricos, responde, según nuestra consideración, al mismo objetivo que el libro de Chadwick. Considerando el mito como recurso para expresar la concepción del mundo surrealista, advierte —y esta es la principal diferencia respecto de la otra autora— sobre la ambigüedad política del uso de la mitología en el contexto de entreguerras. Por último, podemos considerar de manera conjunta el estudio de Lomas sobre Dalí, el de Legge sobre Ernst y el de Florman sobre Picasso. Los tres se detienen en detallar, casi paso por paso, el proceso creativo de sendos artistas, como trasposiciones de los mecanismos psicoanalíticos descritos en las fuentes teóricas. De todo lo dicho hasta ahora, por tanto, podemos señalar que, excepto quizás el caso de Mundy, los demás autores emplean una metodología fundamentada en la comparación entre obra pictórica y fuentes teóricas.

## 2.2. EL MITO COMO BÚSQUEDA DE LA TOTALIDAD PERDIDA DEL SER HUMANO

La consideración del mito como llave de acceso a una totalidad perdida permea, ciertamente, diversas corrientes interpretativas a inicios del siglo XX, entre ellas la del surrealismo bretoniano, en su deseo de explorar la psique humana en toda su integridad<sup>110</sup>. El estudio de Patricia Mayayo acerca de la mitología en la producción artística de André Masson pretende ser, así, un primer intento de interpretación, a través de un caso particular, del papel que cumple el mito en el ideario surrealista en general. Es más, este objetivo se vincula a la crítica que la historiadora del arte española lanza a Chadwick: “uno de los problemas más graves” del libro de la norteamericana “es que carece de visión de conjunto”<sup>111</sup>. Asimismo, un punto de especial relevancia aquí es la

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, p.194.

<sup>110</sup> MAYAYO, *André Masson*, pp. 48-49.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 20.

comprensión del mismo concepto de “mito”. Mayayo se acoge a una noción más próxima a la propugnada por Roland Barthes, donde el mito se entiende como un dispositivo ideológico mediante el cual se produce la transmisión y naturalización de los discursos dominantes, así como de los arquetipos, por lo que hace a las imágenes<sup>112</sup>. Por el contrario, considera que Chadwick emplea en su estudio una concepción del mito más restringida, en un sentido descriptivo —la identificación y análisis de los mitos grecorromanos y los nuevos mitos surrealistas, pero partiendo siempre de la imagen que el propio surrealismo trazó de sí mismo como movimiento. En cambio, Mayayo trata de responder, principalmente, a la siguiente pregunta: “¿por qué los surrealistas, a pesar de su voluntad de arrasar las tradiciones de Occidente, se interesan por uno de los pilares más firmes de la cultura occidental (la mitología griega)?”<sup>113</sup>. A su juicio, este interés surrealista por el mito se basa, ante todo, en el valor holístico e integrador que le es atribuido; en la voluntad y ambición del movimiento surrealista de abordar al ser humano en su totalidad, superando la renegación de su “parte maldita” (Bataille) que había instituido el racionalismo sobre el que fue levantada la sociedad occidental. Toda esta ambición, empero, no puede entenderse sin atender al clima de pesimismo y desánimo que embriaga a la intelectualidad francesa después de la Primera Guerra Mundial, y que es causante del rechazo que ésta profesará a los valores de la misma estructura social que ha generado la guerra. Siguiendo con ello, la autora nos dice que, frente a la consecuencia más devastadora de la escisión que define al hombre contemporáneo (naturaleza contra cultura; animalidad contra humanidad; racionalidad contra irracionalidad), la guerra, “Masson vuelve la mirada hacia el mito, en el que espera hallar un impulso generador capaz de restituir al *yo* escindido del hombre moderno la unidad fundamental del ser”<sup>114</sup>. Mito como promesa de totalidad: concepción que vertebró toda la pintura mitológica de Masson, y que, como Mayayo, creemos puede ser aplicable a gran parte de sus coetáneos. Justamente, esta aproximación de la autora a la obra de Masson es también nuestra base para distinguir el presente subapartado, dedicada a la segunda gran línea interpretativa del mito en la pintura surrealista, como promesa de totalidad.

Como hemos apuntado en apartados anteriores, siguiendo a la propia Mayayo, el renovado interés surrealista por el mito se inscribe en los nuevos horizontes hermenéuticos de los estudios mitológicos que tienen lugar en el período de entreguerras. Es desde este punto que la historiadora traza una genealogía de pensamiento sobre el mito en la tradición occidental, distinguiendo dos grandes corrientes surgidas en el siglo XIX y que continuarían en el siglo siguiente. La primera, la corriente “simbolista” (término que Mayayo adopta de J-P. Vernant), es la que recorre el hilo que va del romanticismo de Schelling hasta el surrealismo ortodoxo, pasando por Freud y Jung; la segunda, la “antropológica”, se remonta a Nietzsche, Frazer y la sociología francesa, hasta dar con el surrealismo disidente y el Colegio de Sociología de Bataille, Leiris y Caillois<sup>115</sup>. Desde aquí, el mito supondría, para la óptica surrealista, el retorno a un problema

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 26.

gnoseológico ya enfrentado por el romanticismo, a saber, ¿podemos limitar la verdad al saber científico, positivista, o debe contemplarse la posibilidad de una verdad más profunda, subterránea? En otro sentido, se trata de la dicotomía entre *mythos* y *logos*, que el surrealismo recupera al confrontar la imaginación poética, onírica y mítica al discurso racional<sup>116</sup>. En el pensamiento surrealista, confluyen, así, las ideas románticas sobre la mitología como expresión de la dimensión perenne, universal, del ser humano, con las teorías de Freud, que relacionan estas cualidades del mito con el mundo del sueño y los deseos reprimidos. De este modo, el mito deviene expresión de los deseos colectivos de la humanidad; y, por tanto, se constituye en un mecanismo para explorar la dimensión total, integral, del ser humano<sup>117</sup>.

Teniendo como fundamentación esta aproximación filosófica, el estudio de Mayayo se construye mediante una división temática del conjunto de la obra de Masson, en la que trata de demostrar, por lo que hace a cada uno de los grandes mitos que constituyen esos temas, la idea principal del mito como medio para expresar una concepción totalizadora del universo y del hombre. Antes de entrar en detalles, advertimos que, tanto por una razón metodológica nuestra, por la cual el principal y más amplio estudio del que disponemos con este enfoque es el dedicado a Masson, como por la posible hipótesis de que sea el caso del francés donde de manera más clara, directa y constante se expresan estas inquietudes existenciales, el presente subapartado se dedicará exclusivamente a los análisis de la producción massoniana.

Empezando por los temas de violencia de los años 1930, Mayayo plantea su lectura desde la idea del “cuerpo en pedazos”; un retorno obsesivo de Masson al tipo mitológico del héroe descuartizado, mutilado y torturado<sup>118</sup>. Es un tema que podemos inscribir, más ampliamente, en el de la poética surrealista sobre el cuerpo y su representación extrema —teorizada, por ejemplo, por J. V. Aliaga<sup>119</sup>. Según la principal lectura que hace Mayayo, en términos generales, la manera en que Masson plantea el tema del sacrificio del héroe, inspirado en figuras de la mitología clásica —de su serie *Sacrifices*, de los cinco aguafuertes, tres aluden a “héroes” grecorromanos: *Mithra*, *Minotaure*, *Orphée* (figs. 23-25)— parte del rechazo a la noción cartesiana del sujeto. Es decir, para la historiadora española, Masson se alza contra la idea de un sujeto racional, estable y perfectamente delimitable; escindido, justamente por ello, del entorno. El proceso de desestructuración de los límites del sujeto que emprende en estas representaciones implica su disolución en un espacio más amplio, en el cosmos. En otras palabras, la fusión sujeto-objeto, parece decirnos Masson, siguiendo a Mayayo, sólo es posible en el acto de la muerte que implica el sacrificio:

“el sacrificio del héroe forma parte de ese proceso de desestructuración del sujeto, de disolución de los límites de la identidad que el surrealismo habría de llevar a sus últimos extremos. En las ceremonias sacrificiales, la integridad ontológica del individuo se disipa: sujeto y objeto, sacrificador y sacrificado, hombre y entorno se funden en la experiencia

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>119</sup> Juan Vicente ALIAGA, «Ese cataclismo que era mi cuerpo».

compartida de la muerte, sumergiéndose, ya sea por un instante, en el *continuum* indeterminado del que originalmente proceden”<sup>120</sup>.

Es desde estas consideraciones que Mayayo trata la figura de *Acéphale* y las ilustraciones de Dionisos que Masson realizara para la revista homónima, *La Grèce tragique* (fig. 26) y *L'univers dyonisiaque* (fig. 27). Por un lado, en la interpretación particular que realiza la historiadora española sobre el mito acefálico, la ostentación de emblema del surrealismo de esta figura está totalmente justificada. No se trata únicamente del rechazo a la autoridad del jefe (sea esta política o religiosa; sea Breton como autoproclamado líder del surrealismo), sino de una negación de la misma autoridad de la conciencia: “la decapitación, que en las fuentes mitográficas implica el castigo del monstruo, la victoria sobre el mal (...), adquiere, por el contrario, en el imaginario surrealista, el valor de una auténtica liberación”<sup>121</sup>. La liberación respecto la hegemonía que la razón había ostentado en el pensamiento occidental, podemos resumir nosotros. Por el otro lado, en la semejanza que se establece entre *Acéphale* y la representación de Dionisos en *La Grèce tragique*, tenemos que ambos refieren a lo que, en términos batailleanos, Mayayo denomina la continuidad fundamental del ser (su inmersión en un ciclo infinito de generación y muerte). Es más, en la línea de Nietzsche y Otto, la vinculación entre esta concepción de la vida y su posible existencia primigenia en lo “primitivo”, encarna en Dionisos

“una concepción circular de la existencia: al morir, lo viejo da luz a lo nuevo, la agonía genera el nacimiento. Si los mitos olímpicos suponen la instauración de rígidas jerarquías y el establecimiento de una visión lineal de lo existente, en el mito dionisiaco persisten las huellas de una primitiva religión de la Tierra: aún no aparecen fijadas categorías universales, aún no se ha impuesto claramente el principio de identidad y no contradicción”<sup>122</sup>.

De manera complementaria, Françoise Levailant realiza otra aproximación a los grabados de *Sacrifices* y *Acéphale*, destacando sus consideraciones acerca de la visión mitológica de Masson, desde una perspectiva que parte del análisis contrapuesto de los signos propios de los dos lenguajes empleados por los dos compañeros. Enfocando la ausencia del mito en el texto de Bataille, la francesa pone el acento en la manera en que ambos amigos empleaban dos lenguajes diferentes para expresar un fondo de pensamiento común. No solamente eso, sino que las incongruencias del lenguaje de Masson se muestran en la misma construcción que realiza de los personajes mitológicos. Constatando que el pintor francés, entre 1931-1933, se interesa por la potencia del “Eros negro”, detrás de todos los mitos, más que por las interpretaciones espiritualistas, y que “ni un sol dels personatges mitològics de les planxes dels *Sacrifices* no és ‘arqueològicament’ just”, dice:

“Ara bé, les inversions, les adicions, les substitucions, els ‘oblits’, tenen, cadascun d’ells, una raó de ser. Podríem trobar una justificació sàvia a la seva incongruència en una zona de

---

<sup>120</sup> MAYAYO, p. 117.

<sup>121</sup> Ibídem, p. 123.

<sup>122</sup> Ibídem, p. 132.

l'antropologia o de la psicoanàlisi: Masson, fora de la ciència, va reinventar *el trastorn del mite*, i el donà a veure, cosa que cap teoria no fa”<sup>123</sup>.

Hibridaciones que podemos ver, por ejemplo, en la contaminación de la figura de Dionisos en la plancha de Osiris; o del Minotauro en el mismo Dionisos a través de las páginas de *Acéphale* (fig. 26). De este signo-emblema, en su erección a figura mítica, confirma Levillant la necesidad perenne del mito de lograr una verdad histórica o psicológica<sup>124</sup>. No obstante, a la vez, la ambigüedad de Acéphale y las representaciones de Dionisos que se le asemejan, producen sus dudas a la autora, pues no queda claro si nos encontramos delante del héroe, o más bien vemos el monstruo, podría responder a la voluntad de arrancar el mito al fascismo, oponiendo a la sociedad “monocéfala” la sociedad “bicéfala” (en términos de Bataille) con tal de liberar las potencias de la existencia humana. La incertidumbre por sus posibilidades y consecuencias, con todo, nos dice, sigue existiendo<sup>125</sup>.

A continuación, volviendo a Mayayo, es interesante prestar atención al tratamiento singular que realiza acerca del significado del laberinto para la poética massoniana. Insistimos en que el ciclo de Creta guarda para Masson especial relevancia, como uno de los que más fascinó al pintor durante los 1930 y 1940. Para Mayayo, la lectura hegemónica referida al laberinto en la poética surrealista sería de un corte psicoanalítico freudiano similar a la que realiza William Rubin para Masson:

“In the center of the labyrinth —the recesses of the mind— resides the Minotaur, symbol of irrational impulses and mindless energy expressed by a bull's head "collaged" on a human body. Theseus' quest is an allegory of the conscious mind threading its way into its own unknown regions. Sought out in the heart of darkness, the Minotaur is slain, and Theseus finds his way back again by virtue of intelligence, that is, self-knowledge —Ariadne's thread symbolizing the fabric of revelations provided by free association and dream analyses”<sup>126</sup>.

Frente a esta interpretación alegórica, que sitúa a Teseo como protagonista de un viaje introspectivo, donde la complicada arquitectura dedálica es símbolo de los recovecos del inconsciente, Mayayo señala la inversión operada por Masson del carácter teleológico del laberinto, inspirándose en Nietzsche: el héroe de Atenas es condenado a la total desorientación, al eterno vagabundeo por la arquitectura dedálica; “en la obra de Masson, Teseo pierde para siempre el hilo de Ariadna”<sup>127</sup>. Por una parte, su óleo *Le labyrinthe*, de 1938 (fig. 16), muestra el rechazo de Masson a la oposición entre instinto y racionalidad, manifestado en la hibridación entre la figura del Minotauro (el monstruo del relato mítico, símbolo de lo insensato, del desorden) y la del laberinto (alegoría de la pericia intelectual y técnica de Dédalo); “el monstruo

---

<sup>123</sup> Françoise LEVAILLANT, «Masson, Bataille o la incongruència dels signes (1928-1937)», p. 33.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>126</sup> William RUBIN, «André Masson and 20th century painting», p. 47.

<sup>127</sup> MAYAYO, p. 166.

ya no se halla dentro del laberinto, sino que él mismo *es* el laberinto”<sup>128</sup>. Por la otra parte, señala Mayayo, esta misma pintura era considerada por el francés como el manifiesto de su cosmología, heredada, como para muchos otros surrealistas, de los presocráticos y la tradición hermética. Esta concepción de un universo unitario, constituido por la metamorfosis y la interpenetración de todo lo viviente, encuentra su expresión alegórica, continúa, en el laberinto como espacio definido por una intrincada red de caminos y flujos que se unen y separan constantemente. De hecho, a partir de 1938, el tratamiento del ciclo mítico cretense en la obra de Masson virará hacia una cada vez mayor inclusión de elementos cosmológicos<sup>129</sup>. En este último sentido, es ejemplar la evolución de las representaciones del mito de Pasífae. Si la pintura de 1937 (fig. 28) describe el mito de forma relativamente literal, la unión del toro de Minos y la reina como una escena de brutal violación, la de 1943 (fig. 17) hace realidad los deseos del pintor, según expresados a Leiris: “sueño con pintar un cuadro que represente a una pareja integrada en el Macrocosmos, en el Universo”<sup>130</sup>. Como ya señalamos con Chadwick, en esta obra Masson retorna al automatismo, pero con unas claras intenciones simbólicas de tipo cósmico. Los cuerpos de los amantes *contra natura* son difícilmente distinguibles en medio de los trazos fragmentados. No obstante, la lectura se hace descifrable a partir de los símbolos que pueblan la composición. En su lectura, Mayayo se apoya en el artículo de Doris Birmingham, dedicado exclusivamente al análisis del mito de Pasífae en la obra massoniana. La culminación de esta “serie”, el cuadro de 1943, incorpora todo un repertorio de símbolos de fecundidad, que nos hablan no sólo de la fusión entre los sexos, sino también de la unión entre los mundos espiritual y material. Así el sol y la luna de la parte superior, identificados tradicionalmente con los opuestos sexuales, y también una forma similar a un cometa, que Birmingham identifica con el huevo cósmico, y que remitiría a una suerte de momento posterior al Caos originario, justo antes de que de él emerjan los opuestos<sup>131</sup>. A la vez, la norteamericana identifica la posición de Pasífae con la de las madres telúricas massonianas, como un símbolo de fertilidad, por tanto, pero también de muerte, en el carácter esquelético de su organismo. De igual manera el toro encarna simultáneamente la fertilidad y las fuerzas destructivas del universo. En síntesis, la representación de Pasífae para Masson expresa, por un lado, las ideas acerca de una sexualidad liberadora, no restringida, “animal”, del surrealismo (Mayayo<sup>132</sup>); como, por otro lado, ilustra uno de los objetivos más altos del movimiento de Breton, el logro de la unidad universal mediante la reconciliación de los contrarios (Birmingham<sup>133</sup>).

Resta un tercer aspecto a comentar, el de la temática de las Madres massonianas, que tal vez es el que se encuentra más alejado de los temas mitológicos clásicos. A grandes rasgos, la

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>130</sup> Citado en MAYAYO, p. 193.

<sup>131</sup> Doris A. BIRMINGHAM, «Masson's *Pasíphaë*: Eros and the Unity of the Cosmos», p. 288.

<sup>132</sup> MAYAYO, p. 195.

<sup>133</sup> BIRMINGHAM, p. 291. Aprovechamos para mencionar aquí la lectura que Birmingham hace de las diversas Pasífae de Masson en relación con sus fuentes teóricas. Las representaciones más cercanas a Bataille, en su erotismo violento, informe y bajo, serían los diversos dibujos y ensayos del tema a lo largo de los 1930; en cambio, la obra cosmológica de 1943 se vincularía más bien al surrealismo ortodoxo, por su énfasis en la unidad y no en la desintegración. *Ibidem*.

aproximación de Mayayo relaciona estas figuras con la lectura de Masson de la obra de Bachofen sobre el matriarcado, siendo así representaciones de lo femenino estrechamente vinculadas a la Tierra, a lo telúrico, a lo vital, símbolos de fecundidad; pero, a la vez, encarnaciones de la muerte. Ambivalencia presente en la tradición de las grandes mitologías antiguas (Afrodita, esposa de Ares; dualidad de Isis-Hathor; Ishtar), la Madre es asimismo, para Masson, personificación del origen, del principio inaugural del que todo nace y en el que todo muere<sup>134</sup>. Así, la representación particular de Gradiva, en el óleo de Masson (fig. 5), se puede asociar a la figura de la Madre<sup>135</sup> (por la analogía entre sus poses y por la iconografía de la concha como símbolo del sexo femenino, además de por el trasfondo del pensamiento massoniano). Asimismo, las alusiones a la idea/esperanza de un matriarcado originario aparecen, según la historiadora, en las obras que Masson dedica a la heroína del ciclo cretense, Ariadna (fig. 29), en la representación del laberinto entendido como *regressus ad uterum*<sup>136</sup>; el retorno al bienestar del origen en el interior del vientre materno.

Con esta somera panorámica por las expresiones plásticas concretas de la visión del mundo de Masson y su deseo de totalidad, concluimos el presente subapartado. Tras presentar los principales autores que han estudiado el papel del mito clásico en la construcción de la imagen surrealista, y las interpretaciones de la obra de Masson que relacionan su interés mitológico con el deseo de encontrar vías de reconciliación del ser con el mundo, podemos pasar a tratar su encuadramiento en el marco del periodo europeo de entreguerras más detalladamente.

### 2.3. EL MITO COMO RESPUESTA A LOS TRAUMAS Y TEMORES DEL PERÍODO DE ENTREGUERRAS

En el primer apartado ya aludimos a Theodor Ziolkowski y su investigación sobre el renacimiento de los mitos cretenses a inicios del siglo XX. Ahora podemos extendernos más en esta cuestión, cosa que nos permitirá asentar un marco contextual general a partir del cual hilvanar las aproximaciones que otros autores han hecho de casos singulares de obras surrealistas desde la óptica del ambiente bélico que marcó aquella época.

Ziolkowski establece una relación directa entre el giro hacia la antigüedad y los temores y consecuencias de la Primera Guerra Mundial<sup>137</sup>, tomando la forma de una urgente búsqueda por recobrar unos principios de orden que pudieran compensar y sanar el caos desatado por el enfrentamiento bélico. Ello sin obviar lo aparentemente paradójico de esta respuesta, dado que la generación responsable de la guerra, así como sus combatientes, recibieron aún una educación tradicional clasicista. Sin embargo, es posible explicarlo trazando una línea de continuidad entre el interés de una parte de la intelectualidad del siglo XIX por la antigüedad (Marx, Nietzsche,

---

<sup>134</sup> MAYAYO, pp. 211-213.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>136</sup> *Ibidem*, pp. 229-230.

<sup>137</sup> ZIOLKOWSKI, *Minos and the Moderns*, p. 18.



Freud, Frazer, Bachofen, Malinowski...), los fascinantes descubrimientos arqueológicos en Creta, y las nuevas perspectivas de estudio de lo antiguo para responder a los problemas modernos (aquí Ziolkowski cita a Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*, entre otros ejemplos del campo de lo artístico). Usando estrategias como la ironía, los artistas y escritores de la primera mitad de siglo vieron en el mito clásico un vehículo para la exploración de las profundas preocupaciones de la modernidad<sup>138</sup>. Sintiéndose atraídos por el “mito de Creta” que se estaba generando alrededor de Knossos y Evans, estos artistas y literatos emplearon los mitos clásicos oscuros que este ciclo ofrecía para ocuparse de los nuevos temas de la sexualidad y el erotismo, la violencia y el totalitarismo que, a sus ojos, compartiría el mundo contemporáneo de las entreguerras con aquel arcaico de Creta.

En la historia mítica, con el rapto de Europa por parte de Zeus da comienzo, simplificando mucho, el ciclo de dicho mundo arcaico, correspondiente a una Grecia anterior a la guerra de Troya<sup>139</sup>. Su uso por parte de los artistas modernos constituiría un ejemplo claro de cómo lo clásico sirvió a la exploración de problemas contemporáneos, desde una distancia crítica, como podían ser todos aquellos relativos a la sexualidad, pero también referidos a cuestiones sociales y políticas de órdenes mayores: “it was further used and abused both as a symbol of European unity and as a motto for the business of transportation”<sup>140</sup>. Como ejemplo de tratamiento surrealista, tenemos el caso de *Europe after the Rain II*, de Max Ernst (fig. 30). Pintada entre 1940-42, a caballo entre Europa y los Estados Unidos, la escena mítica es prácticamente imperceptible (y así pasa para algunos autores, como Gimferrer<sup>141</sup>), pero el cuadro expresa el desdén y la brutalidad de la existencia en la que se vio sumido el continente<sup>142</sup>, como veremos más adelante.

Con todo, Ziolkowski coincide en atribuir al tema de Teseo y el Minotauro el lugar de honor por lo que hace, al menos, a su extensión cuantitativa entre los artistas. ¿Por qué un tema que había tenido escasa, por no decir nula, representación iconográfica en las artes con anterioridad a la modernidad aparece como un cataclismo en los años 1930? Para el surrealismo, en particular, el Minotauro vendría a encarnar sus aspiraciones epistemológicas, éticas y políticas (unión consciente-inconsciente; la promesa de la libertad desencadenada, la revolución violenta, etc.). Esta es, como decíamos al inicio del texto, una de las principales razones que justifican la focalización en los mitos de Creta como una de las tres tipologías delineadas en el primer apartado. El que la revista destinada a competir con la influyente *Cahiers d'Art* en aquel momento acabase denominándose *Minotaure* no es, como advertíamos, casual. En este sentido, es clarificador constatar que la bestia que encabeza esta publicación no aparece en su interior; la cuestión del Minotauro, así, podría entenderse como síntesis de un determinado estado anímico,

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>139</sup> Vid. Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 188; 359.

<sup>140</sup> ZIOLKOWSKI, p. 64.

<sup>141</sup> A pesar de describir la figura, Gimferrer no parece identificarla iconográficamente: “Entre estas formas, que proliferan hasta invadir la zona superior, distinguimos un bucráneo, unas pezuñas, un desnudo turbador cuyo rostro ha sido desafectado, y un entrelazamiento múltiple de raíces que son gárgolas y filamentos fibrosos.” Pere GIMFERRER, *Max Ernst*, p. 10.

<sup>142</sup> ZIOLKOWSKI, p. 63.

generacional, estrechamente vinculado a un período de preparación y engendramiento de los monstruos reales que iban a venir, tal como desarrolla más poéticamente Jean Starobinski:

“Sans la moindre connivence avec les meurtriers qui s'étaient déjà mis à la tâche, ils se tournaient vers la nuit, parfois vers le crime, comme à la recherche d'un exorcisme, mais sans échapper à une fascination angoissée. Ils travaillaient presque ingénument sur les représentations esthétiques du mal; peut-être s'instruisaient-ils de la sorte en vue d'une prochaine résistance au mal en acte, qui est irréprésentable. Ils savaient que l'atroce n'était pas impossible, mais ils persistaient à attendre les révélations du 'merveilleux'. Rien n'est plus frappant que les décrets, conjugués au futur, par lesquels ils définissaient ce que la beauté sera. Car il leur importait de trouver le mot ou l'image capable d'engager tout le devenir'. (...) Une utopie, entre le sérieux et l'humour noir, affichait ainsi ses blasons, à une date où l'avenir, hélas, n'appartenait pas aux visages nouveaux de la beauté”<sup>143</sup>.

Resuenan las palabras de Masson: “Nuestra época era totalmente ‘minotauresca’”<sup>144</sup>. Y de ahí el emblema que iba a definir el surrealismo por casi una década. Con todo, retomando a Ziolkowski, el espacio que este investigador dedica al compañero de Bataille es bastante limitado, empleando, en cambio, como principal caso de estudio el de Picasso y sus escenas de toros— Minotauros (figs. 3; 22)<sup>145</sup>. Sorprende la aproximación en términos biográficos que emprende aquí, después de las anteriores consideraciones. Es cierto, no obstante, que este tipo de lecturas de las estampas de Picasso han sido las más habituales, resumidas en la idea de que “Picasso's understanding of the myth was so profoundly personal that his minotaurs show little or no trace of their mythic source”<sup>146</sup>. La única excepción que hemos encontrado sería la de Florman, detallada más arriba.

Las interpretaciones que otorgan un peso, si no determinante, al menos sí explicativo, a los sucesos de guerra pueden subdividirse atendiendo a los tres principales momentos bélicos de la primera mitad del siglo: la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil española, y la Segunda Guerra Mundial. Por lo que hace al primer enfrentamiento bélico, su presencia en el arte surrealista tiene que ver más bien con el trauma de guerra que padecen los artistas que estuvieron en el frente. Dentro de la primera línea interpretativa propuesta, del mito en el proceso de constitución del surrealismo, ya hemos comentado el caso de Max Ernst, siguiendo el análisis de Legge. Su ubicación en ese subapartado tiene que ver con el peso que la autora otorga a las consideraciones formales en relación con las fuentes del psicoanálisis. Caso diferente, nos parece, es el del artículo de Lomas que incluimos aquí al respecto de Masson, pues sus conceptos clave —temporalidad y repetición— se fundamentan en las experiencias del pintor francés en la guerra y su trasposición en la década de 1930. Seguidamente, el tema del surrealismo frente a la Guerra Civil española ha sido estudiado por Greeley, en quien nos basamos para lanzar la pregunta por la vigencia del mito en un contexto de gran y directo tensionamiento entre dos bandos muy definidos. Por último,

---

<sup>143</sup> Jean STAROBINSKI, «Face diurne et face nocturne», p. 33

<sup>144</sup> Citado en MAYAYO, *André Masson*, p. 159.

<sup>145</sup> ZIOLKOWSKI, pp. 74-80.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 74.

respecto el advenimiento, proceso y momento posterior a la Segunda Guerra Mundial, volvemos a Ernst desde dos autores cuya visión difiere ligeramente.

En cuanto al efecto que la Primera Guerra Mundial tuvo sobre los artistas surrealistas, destacamos, en primer lugar, los ensayos del catálogo que acompañó la exposición monográfica de André Masson comisariada por William Jeffett, a finales del decenio de 1990. Con la voluntad de poner luz sobre una época, en aquel momento poco conocida, de la obra de Masson,<sup>147</sup> la retrospectiva se centra en la década de 1930. Lo más relevante respecto el tema que nos ocupa es la conceptualización que realiza David Lomas en su artículo sobre el tiempo y la repetición en la producción massoniana. Argumentando la existencia de un paralelismo entre el trauma experimentado por el pintor en el frente y la noche en que él y su compañera quedaron atrapados en la cima de Montserrat durante la noche<sup>148</sup>, habla de la sensación que universalmente debió sentir la generación de Masson en el periodo de entreguerras, la de la historia repitiéndose a sí misma. Esta idea de repetición sería, de este modo, asimilable a un principio estructural de la pintura de Masson en esa década, al mismo tiempo que constituiría un importante *locus* de significado en su obra. Por tanto, en este sentido, tendríamos un elemento analítico más a la hora de valorar la “obsesiva” insistencia de Masson por las escenas de masacres y violencia que ya hemos comentado en varias ocasiones; “one can assert that the preponderance of wounds and wounding as metaphors for the human condition would be inconceivable without its link to events a decade before”<sup>149</sup>. La repetición, asimismo, es un mecanismo propio de la mitología; y es desde la dupla Nietzsche/Heráclito como Masson fundamenta una visión del mundo caracterizada por la constante autodestrucción y autogeneración.<sup>150</sup> Es por todas estas consideraciones, sumadas al anterior subapartado sobre Masson, que no nos parecen del todo rigurosas y adecuadas las interpretaciones de Robert Belton y de Laurie J. Monahan. Ambos sitúan las obras y dibujos de los 1930 dentro de un pensamiento reaccionario, “patriarcal”, por parte del pintor. Sin entrar a cuestionar esto necesariamente, los argumentos que ofrecen tienen un alcance bastante limitado. Belton argumenta que las Madres telúricas massonianas reflejarían las políticas de pronatalidad del Estado francés tras la Primera Guerra Mundial<sup>151</sup>; por su parte, Monahan fundamenta la misoginia de los dibujos de *Massacres* (fig. 31) en experiencias biográficas del artista, otorgando mucha importancia a su presencia y actuación en la manifestación de la derecha de febrero de 1934<sup>152</sup>.

En cualquier caso, concluye Lomas, donde se entrelazan el trauma de la guerra, la repetición y la mitología es en el laberinto que Masson coloca justo en el punto central de su particular negación del hombre vitruviano, la efigie de Acéphale (fig. 6):

---

<sup>147</sup> William JEFFETT, «André Masson: Painting as a Bullfight», p. 9.

<sup>148</sup> David LOMAS, «Time and Repetition in the Work of André Masson», pp. 38-43.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>151</sup> Robert BELTON, «André Masson's Earth-Mothers in Their Cultural Context», p. 53. Para la crítica de Patricia Mayayo a esta interpretación, vid. MAYAYO, p. 203.

<sup>152</sup> Laurie J. MONAHAN, «Violence in Paradise: André Masson's *Massacres*», pp. 717-722.

“the significance of the labyrinth and associated myths stem from the fact that it embodies the same structural relation to trauma and repetition as the work itself. (...) Labyrinthine is the oeuvre whose many divagations repeatedly lead back to that same uncanny and traumatic point”<sup>153</sup>.

Es en este sentido que podemos entender las metáforas mitológicas clásicas con las que Masson alude a su experiencia bélica<sup>154</sup>. Con ello, podemos avanzar hacia el período de la Guerra Civil española, que es el mismo que el de la preparación para el segundo gran conflicto bélico en suelo europeo. Robin Adèle Greeley es una de las autoras que principalmente se han encargado de estudiar la actitud y respuestas del surrealismo frente a la Guerra Civil<sup>155</sup>. Por lo que hace a la mitología, nos interesan sus lecturas de las actividades de Masson y Bataille durante su estancia en Tossa de Mar, así como la lenta formulación del *Guernica* por parte de Picasso, aunque en un plano secundario. Así, con el propósito de escudriñar las complejas relaciones que el surrealismo estableció con la acción política, en su afán de mantener, incondicionalmente, la autonomía artística, a pesar de su compromiso social<sup>156</sup>, la autora estudia detenidamente la plancha de cobre que llama “Acéphale de Barcelona” (fig. 32). Sin detenernos en ello, lo novedoso de su aproximación es la atención prestada a las aparentes contradicciones entre la concepción que Masson compartía con Bataille acerca de la violencia nietzscheana como una parte inherente de la subjetividad humana<sup>157</sup>, y la manera en que el pintor llegó a renunciar temporalmente a estas ideas y someter su creatividad a la toma de posición por el lado republicano—comunista. El mito clásico, en estas iniciativas, queda, si acaso, relegado a permear por debajo las ideas de Bataille y Masson sobre el sacrificio y la violencia (elementos constitutivos del mito, claramente ejemplificadas en el Minotauro). Ello nos permite lanzar la siguiente pregunta, con Greeley<sup>158</sup>: ¿hasta qué punto un contexto de alta tensión social y política como el de la Guerra Civil dificulta o imposibilita la ambigüedad, las evasivas o las metáforas, que habían podido permear las representaciones del mito hasta ese entonces? Es decir, tal vez podríamos señalar, como una vía cerrada a los artistas, el uso de la mitología clásica como metáfora efectiva para la defensa activa de las posiciones del antifascismo.

Al hilo de esto, introducimos aquí un segundo estudio centrado en las relaciones entre el surrealismo y la guerra, que atiende más directamente a nuestro estado de la cuestión: la exposición *Monsters & Myths*, comisariada por Oliver Shell y Oliver Tostmann, dedicada a explorar, de manera, diríamos, tardía (2018) los diversos monstruos y criaturas de procedencias diversas que pululan por el imaginario surrealista de las décadas de 1930-1940. En la panorámica que Tostmann realiza de las apariciones de monstruos en las obras de diversos pintores, destacamos su interpretación de una obra ya aludida, y que cobra especial importancia a medida

---

<sup>153</sup> David LOMAS, «Time and Repetition...», pp. 49-50.

<sup>154</sup> Muestra de lo cual encontramos también en el artículo de Oliver SHELL, «André Masson’s Monsters: making Art in a Minotaurian Era», p. 60.

<sup>155</sup> Robin Adèle GREELEY, *Surrealism and the Spanish Civil War*.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>157</sup> *Ibidem*, pp. 123-128.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 121; 145.

que nos internamos en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Ésta es *Europe after the Rain II* (fig. 30). Vemos un mundo posterior al momento del colapso, un paisaje ruinoso y vegetal —en sintonía con el tipo de obras que Ernst se encontraba realizando en esos años—, del que emergen diversos elementos de tintes clásicos, junto a la figura antropomorfa con cabeza de pájaro. En la lectura de Tostmann, como metáfora de la devastación de la sociedad europea, y del exilio forzoso de gran parte de su intelectualidad, el rapto de Europa se confirma, pues, como el mito más sugerente. El pasado clásico, la supuesta cuna de la civilización occidental, es contrastada con sus últimas y trágicas consecuencias en esta pintura, parece decirnos Ernst, siguiendo al autor<sup>159</sup>. Acerca de esta monumental pintura también se ha detenido Samantha Kavky. Considerando conjuntamente la obra de los 1940 con *Europe after the Rain I*, de 1933-34 (fig. 33), las alusiones a las dos guerras mundiales parecen ya, nos dice, inevitables. Junto a la mirada de la figura del pájaro —que ella, a diferencia de Tostmann, identifica sin duda con Loplop— hacia el oeste (¿América?), en *Europe after the Rain II*: “perceived time collapses within a synchronic structure that includes the mythological past, historical present, and prophetic future<sup>160</sup>”. Casi una década después, la autora insiste en el uso del psicoanálisis y de la mitología comparada por parte de Ernst en la construcción de este cuadro, sirviéndole a la vez para su integración y arraigo en el paisaje americano<sup>161</sup>. Más en general, el interés del surrealismo por la mitología comparada y la etnología puede ser explicado, justamente, por el creciente ambiente racista y xenófobo que acompañaba la Segunda Guerra Mundial. Sin menoscabo de las probables críticas que puedan hacerse a la aproximación surrealista al “primitivismo”, aquí tenemos un elemento que conecta con los problemas de la ambigüedad del mito clásico comentadas más arriba. Frente a la apropiación fascista, “the Surrealists drew on transcultural myths as a way to connect humanity across ethnic, religious, and racial barriers”<sup>162</sup>. En definitiva, si para Tostmann las dos pinturas de Ernst hablan de un mundo postapocalíptico, de una Europa devastada de la cual se exilian numerosos artistas e intelectuales, dejando atrás su pasado clásico (evocado por las figuras mitológicas camufladas y el templo en ruinas), para Kavky, el hecho de encontrar supervivientes, y las formaciones vegetales en crecimiento que dominan el lado izquierdo de la composición (seguramente inspiradas en los paisajes de Arizona visitados por Ernst), son síntomas de un nuevo mundo aún por explorar<sup>163</sup>.

Con esta última aproximación en positivo al futuro, damos por cerrada la exposición de la tercera gran línea interpretativa que habíamos delineado. Empezando por una reflexión de carácter más conceptual, en el análisis de Lomas, pasando por una de tono más político, con Greeley, finalizamos con la amalgama de elementos presentes en la pintura de Ernst, que de alguna manera recoge, en las lecturas que realizan sus autores, elementos que se han ido depositando a lo largo de nuestro texto. Esto es, por ser una obra que, para Kavky, se construye

---

<sup>159</sup> Oliver TOSTMANN, «The Surrealists and their Monsters in a “Time of Distress”», pp. 33-35.

<sup>160</sup> Samantha KAVKY, «Max Ernst in Arizona: Myth, mimesis, and the hysterical landscape», p. 214.

<sup>161</sup> Samantha KAVKY, «Max Ernst and the Second World War: Witches, Chimeras, and Totems», pp. 85-88.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 86.

desde los métodos freudianos del desplazamiento y la condensación —aludiendo, así, a nuestra primera línea interpretativa, sobre la construcción de la imagen surrealista—, por representar un pesado clima existencial, como el que Mayayo entresacaba de la obra de Masson —en la segunda línea interpretativa—, determinado por la violencia bélica assolaba el mismo continente europeo nacido de la supuesta luminosidad clásica griega.

Acabamos con una idea antes brevemente señalada de Mundy. Tal vez el impacto de la repetición de un enfrentamiento bélico a gran escala, así como el forzado exilio a los Estados Unidos, sean dos de los causantes para que, una vez de vuelta en París, la exposición surrealista de 1947, el hermetismo y la alquimia acabaran por despojar al mito, para el surrealismo, de su capacidad paliativa para con las brechas de la sociedad moderna<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Mundy, «Shades of Darkness», p. 142.

## CONCLUSIONES

La fascinación por la antigua Grecia perdura hasta nuestros días. Como hemos tratado de reseñar, incluso movimientos de voluntad subversiva como el surrealismo no se mantuvieron al margen de esta continua mirada de Occidente hacia su pasado, a pesar de encontrarse en el marco temporal más legítimo para querer rechazarlo absolutamente. No obstante, también podemos afirmar que la mirada surrealista hacia la mitología antigua tenía unas particularidades propias.

Nuestro principal objetivo con este texto era ser capaces de proporcionar una perspectiva panorámica de los estudios más destacados que se habían ocupado con anterioridad de nuestro tema, el de la mitología clásica en la pintura surrealista. Esta síntesis de mirada amplia debía permitir ofrecer los lineamientos básicos para que el lector pudiera hacerse una idea clara sobre “qué se ha dicho” y “cómo se ha dicho” acerca del mentado objeto de estudio. De esta voluntad nace nuestra propuesta: distinguir tres grandes líneas interpretativas, correspondientes a tres enfoques diferentes, aunque no antagónicos, donde ubicar las lecturas e hipótesis más importantes de la bibliografía disponible sobre el tema. Podemos, asimismo, justificar y argumentar la necesidad de nuestra aportación por el hecho de que esta bibliografía es relativamente escasa. O, más bien, hasta la fecha contamos con tan sólo un estudio dedicado en extensión a la cuestión del mito en las artes plásticas del surrealismo, el de Whitney Chadwick. Pero desde su publicación en 1980, como hemos tratado de demostrar, han surgido otros puntos de vista y tipologías de análisis que esta autora no contemplaba. Sin embargo, esos estudios son más fragmentarios o dispersos, bien porque su objeto de estudio es de alcance más limitado, o bien porque el análisis sobre el mito en la pintura surrealista se inscribe dentro de temáticas más amplias. Es por ello por lo que hemos considerado óptimo proporcionar una ordenación en términos de líneas interpretativas para realizar nuestro estado de la cuestión sobre la mitología clásica en la pintura del surrealismo.

Creemos, asimismo, que nuestras preguntas han sido en gran medida contestadas. El vínculo que podíamos imaginar entre el surrealismo y las proposiciones de Nietzsche sobre Grecia y la tragedia ha resultado ser más directo de lo que pensábamos, teniendo en cuenta la lectura directa que muchos artistas, encabezados por André Masson, hicieron de su obra. En este sentido creemos que se ha explicado la insistencia de los surrealistas en los años 1930 por los mitos “oscuros” del arcaísmo cretense, con el Minotauro como auténtico emblema de la década. A la vez, hemos señalado como algunos autores vinculan este interés con las inquietudes del momento de preparación de la Segunda Guerra Mundial, en el que ubicamos la Guerra Civil española. Por lo tanto, también podemos contestar afirmativamente a la pregunta por el vínculo entre recurso a la mitología y el clima pesimista de entreguerras, no obstante creer que puede ser una vía para realizar futuras investigaciones. Algo que en cierto modo también consideramos adecuado plantear por lo que hace a nuestra tercera pregunta, ¿por qué el surrealismo se interesa por algo que, en principio, iría en contra de sus premisas, como es el recurso a la mitología griega propio

del arte académico? Si bien entre las tres líneas interpretativas que hemos desarrollado podemos forjar una respuesta bastante completa —porque el mito les permitiría legitimarse como movimiento a la vez que operaría como un recurso plástico para transmitir nuevas preocupaciones; porque el mito simboliza la idea de totalidad; por los cambios en la hermenéutica del mito descritos por Mayayo; por ser promesa de unidad en medio del desgarramiento bélico, etc.— consideramos que no hemos sabido encuadrar las escasas referencias habidas en la bibliografía analizada en nuestro texto por lo que hace a establecer relaciones entre arte surrealista como novedad y la historia del arte anterior.

Dicho esto, entrando en lo concreto con nuestra propuesta, insistimos en su adecuación dadas las particularidades de la investigación habida del tema que nos ocupa. Con la idea en mente de solventar la problemática de la falta de sistematización de los mitos grecolatinos empleados por los artistas surrealistas propusimos el primer apartado que estructura nuestro trabajo. Sin querer pecar de esquematismo, pero en aras de ofrecer mayor claridad y orden, decidimos subdividir los mitos clásicos de mayor enjundia detectados en la bibliografía —por su reiteración entre diversos autores, por la profundidad y extensión de sus interpretaciones según las premisas del surrealismo, por ser empleados por diversos artistas—. Así, nuestra exposición detalla ordenadamente lo que llamamos mitos del ciclo de Creta (según Ziolkowski); los mitos de metamorfosis (según Chadwick) y el mito de Edipo. Seguidamente, pasamos un breve repaso a los mitos que el propio movimiento surrealista engendró en su seno —Gradiva, Loplop, Acéphale. Como final del apartado, adelantamos las fuentes literarias que sirven de lente a los artistas para su concepción de Grecia y del mito clásico, esto es, el psicoanálisis de Freud, Nietzsche y sus ideas sobre el origen de la tragedia, las vinculaciones entre ritual y mito de Frazer, la sociología y la incipiente etnología francesas, que encuentran un vocero en Bataille. En nuestra idea original, este primer apartado debía servir al lector para situarse y tener predispuestos los elementos básicos desde los que los diversos autores desarrollan sus interpretaciones, de tal modo que, a la vez, la redacción pudiera descargarse de señalarlos reiteradamente y desarrollarlos en el segundo apartado del trabajo.

Así, el núcleo duro de nuestra exposición corresponde al segundo apartado, siendo el primero más introductorio. Es en este donde desarrollamos más extensamente nuestro estado de la cuestión, organizado, como decíamos, según tres grandes líneas temáticas e interpretativas. Las tres líneas de interpretación que proponemos como aportación a nuestro tema, pues, pretenden sintetizar el estadio actual en el que se encuentra nuestro objeto de estudio. Mediante la ubicación de los diversos autores y textos en una u otra, establecemos, a la vez, las ideas principales acerca de nuestro tema, así como permitimos visualizar de forma ágil los huecos y puntos muertos. Ya desde su ordenación particular podemos aventurarnos a señalar que, *grosso modo*, el tema se ha estudiado desde los tres ángulos principales que suele emplear la historia de arte, esto es, desde el campo estrictamente artístico —primera línea interpretativa—, desde lo filosófico —segunda línea interpretativa—, y desde la contextualización histórica —tercera línea interpretativa. Este es, justamente, el criterio que hemos empleado a la hora de ordenar nuestra estructura tripartita,



yendo desde lo más concreto y específicamente surrealista hasta lo más general e histórico que, por ello, podría no reducirse al surrealismo.

Para la primera línea interpretativa, cuyo enfoque corresponde al uso del mito como recurso para la constitución del surrealismo como movimiento —como elemento legitimador— o como método para la resolución de los problemas formales y de transmisión de significado que la pintura surrealista acarrea, nos basamos, en gran medida, en el estudio de Chadwick. Esta autora plantea la idea del uso del mito como medio para el desarrollo de la concepción del mundo surrealista. De hecho, esta concepción del mundo y del individuo como determinados por lo inconsciente presentaba dificultades a la hora de expresarse plásticamente, necesitando recurrir a la técnica del automatismo o a la reproducción de los sueños para transmitir lo inconsciente. Junto a estas dos herramientas, el mito fue ganando más peso a partir del distanciamiento político de los surrealistas respecto de los postulados marxistas, en la década de los 1930. El psicoanálisis y las nuevas investigaciones antropológicas y etnográficas, que cada vez más permitían vincular inconsciente y mito, serían las vías para la apertura del surrealismo al uso del mito clásico, a pesar de su larga honda dentro de la tradición occidental racionalista. Es por ello que en este apartado hemos incluido los estudios de Lomas sobre Dalí, de Legge sobre Ernst y de Florman sobre Picasso. Al detallar como, desde los mecanismos freudianos aplicados a la pintura, los surrealistas construyen sus propias representaciones plásticas del mito, podemos aventurar a considerar, además, que el mito clásico empleado por la pintura surrealista se distancia en mucho de sus fuentes y usos tradicionales.

No obstante, como decimos en repetidas ocasiones a lo largo del texto, si bien el estudio de Chadwick aporta mucha información relevante, su metodología tiende a la descripción y a ceñirse a las palabras de los propios artistas, sin colocarlas en contextos más amplios. Es por ello que estudios más cortos como el de Mundy nos han permitido, desde una exposición más sintética y reflexiva, abundar en algunos otros elementos como, por ejemplo, la preponderancia de Bataille respecto a Breton a la hora de entender la noción de mitología del surrealismo, así como las problemáticas que el uso del mito podía acarrear en el periodo de gestación del fascismo y su paralelo empleo de la mitología nacional y el folklore. En general, asimismo, esta primera línea interpretativa tiene un fuerte punto de unidad en el uso de una metodología que parte de la comparación detallada entre fuentes teóricas y obras pictóricas.

Para la segunda línea interpretativa nos hemos basado en el estudio de Patricia Mayayo acerca de la mitología en la obra de André Masson, donde desarrolla de manera amplia la idea del recurso al mito por parte de Masson por ser fuente de totalidad, del ser humano consigo mismo (entre su parte racional e irracional) y entre individuo y cosmos. Metodológicamente, también Mayayo parte de la aplicación de conceptos teóricos y filosóficos a unos análisis muy pormenorizados de las diferentes series de obras del pintor. En este sentido, tiene clara la estrecha conexión que se estableció entre el artista y Bataille, compartiendo ambos las mismas concepciones acerca de la mitología, el ritual y la violencia —todo ello fuertemente tintado por Nietzsche, a su vez. Es, por ello, un ejemplo de las posibilidades de profundización en el surrealismo desde la perspectiva de Bataille y sus revistas, publicaciones y propuestas, abierta

entre otros por Krauss, tal como decíamos en la Introducción. Dentro del discurso de Mayayo, nos hemos detenido también en Levillant y sus interpretaciones en clave casi semiótica y de lectura comparada de los signos empleados en sus correspondientes lenguajes por Masson y Bataille. Asimismo, en el análisis de Birmingham que ahondaba en las implicaciones cosmológicas de la serie de Pasifae massoniana. Con todo, en sentido estricto, esta línea de interpretación creemos que se reduce a Mayayo. Por lo tanto, es la línea de interpretación más frágil de la que proponemos, debido a ser la menos tratada por la bibliografía. No obstante, justamente por ello creemos que puede ser un buen filón de continuidad, debido a la profundidad de sus consideraciones.

Por último, nuestra tercera línea interpretativa se centra en aquellas lecturas que otorgan un peso fuertemente explicativo del recurso al mito por parte del surrealismo debido al clima belicista que domina la primera mitad del siglo XX, en sus diferentes momentos. Partiendo de las consideraciones de Ziolkowski acerca del resurgimiento de determinados mitos clásicos en el siglo XX —los mitos de Creta—, ejemplificadas por numerosos ejemplos de las artes y la literatura, más allá del surrealismo, ordenamos el subapartado de manera cronológica según los enfrentamientos armados. El Minotauro como emblema de los años treinta reaparece aquí, desde su significación surrealista como unión consciente-inconsciente, pero también como icono monstruoso de un cierto sentimiento compartido por toda una generación, de aproximación de la oscuridad de un nuevo conflicto. Antes de su desencadenamiento, los surrealistas ya habían pasado por el trauma de la Primera Guerra Mundial. A este respecto, volvemos a Lomas para tratar su estudio sobre Masson y el concepto de repetición de la historia que, para el autor, explicaría su insistencia en las representaciones de violencia en la década de los 1930. Se basa tanto en la biografía del pintor como en el análisis de su concepción filosófica, esta vez remarcando la influencia de Heráclito. Si bien tenemos otros textos que recurren en gran medida a la biografía para explicar estas escenas de violencia, como el de Belton y el de Monahan, los tratamos de manera superficial por considerar que sus planteamientos, a parte de alejarse de nuestro tema de estudio acerca del mito, son argumentativamente más frágiles, por recurrir a un hecho vital muy concreto. Seguidamente, incluimos las investigaciones de Greeley respecto a Masson durante la Guerra Civil española, para concluir que de la poca atención prestada al uso del mito en las obras analizadas se pueden derivar interesantes preguntas respecto a sus posibilidades como recurso surrealista. Para ir finalizando, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial destaca Max Ernst, uno de los artistas surrealistas que inicia un nuevo periplo vital en los Estados Unidos. Su uso del mito en este momento, interpretado desde el análisis formal de la obra (Tostmann) o desde su construcción según los mecanismos freudianos (Kavky) sirve, en todo caso, para contraponer los momentos pasado, presente y, tal vez, futuro de Europa.

De esta síntesis nos queda entresacar que las líneas de investigación más trabajadas corresponden a aquella que analizan el mito como recurso pictórico para la transmisión de significados surrealistas, en fuerte vínculo con el psicoanálisis, y a aquella que lee el uso del mito en función del clima de preocupaciones e inquietudes del periodo de entreguerras. Tal vez, sobre esta segunda, un punto difícil de tratar sea la indagación en la posibilidad de significados políticos

que podría acoger el mito en la representación pictórica surrealista. Con todo, creemos que la idea del mito como llave de acceso a la totalidad tiene un carácter general que podría ser aplicable a más artistas del periodo, dentro del surrealismo o no. En definitiva, este repaso por el estado de la cuestión acerca de la mitología clásica en la pintura surrealista es nuestro aporte a la cuestión, aún poco explorada, del legado de la Grecia clásica en las artes plásticas del siglo XX.



## BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn; BAKER, Simon. *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- ALIAGA, Juan Vicente. «Ese cataclismo que era mi cuerpo». En *Gorputzen leizea: gorputzaren irudiratzea Frantzian = Formas del abismo: el cuerpo y su representación extrema en Francia: 1930-1960*. Guipúzcoa: Diputación Foral, 1994, pp. 65-116.
- BALAKIAN, Anna. *Surrealism: the road to the absolute*. Chicago: University of Chicago, 1986.
- BELTON, Robert. «André Masson's Earth—Mothers in Their Cultural Context». *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 1988, Vol. 15, No. 1, pp. 51-57.
- BIRMINGHAM, Doris A. «Masson's Pasiphaë: Eros and the Unity of the Cosmos». *The Art Bulletin*, 1987, Vol. 69, No. 2, pp. 279-294
- BRETÓN, André; PELLEGRINI, Aldo. *Manifiestos del surrealismo*. Segunda edición. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- CHADWICK, Whitney. «Masson's *Gradiva*: The Metamorphosis of a Surrealist Myth». *The Art Bulletin*, 1970, Vol. 52, No. 4, pp. 415-422.
- CHADWICK, Whitney. *Myth in Surrealist Painting 1929-1939*. Ann Arbor (Michigan): UMI, 1980.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline; VADÉ, Yves. *Pensée mythique et surréalisme*. París: Lachenal & Ritter, 1996.
- CLÉBERT, Jean-Paul. *Mythologie d'André Masson*. Ginebra: Pierre Cailler, 1971.
- FLORMAN, Lisa. *Myth and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints of the 1930s*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- GIMFERRER, Pere. *Max Ernst*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1983.
- GOERG, Charles et al. *Regards sur Minotaure: la revue à tête de bête*. Gêneve: Musée d'Art et d'Histoire, 1987.
- GREELEY, Robin Adèle, «The Minotaur in its Labyrinth: Art and Politics in the Surrealist's World». En: TOSTMANN, Oliver; SHELL, Oliver (eds.). *Monsters & Myths: Surrealism and War in the 1930s and 1940s*. Baltimore, Maryland: The Baltimore Museum of Art, 2018, pp. 95-120.
- GREELEY, Robin Adèle. *Surrealism and the Spanish Civil War*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2010.
- JEFFET, William. «André Masson: Painting as a Bullfight». En: JEFFETT, William (ed.). *André Masson: The 1930s*. St. Petersburg (Florida): Salvador Dalí Museum, 1999, pp. 9-25.
- KAVKY, Samantha. «Max Ernst and the Second World War: Witches, Chimeras, and Totems». En: TOSTMANN, Oliver; SHELL, Oliver (eds.). *Monsters & Myths: Surrealism and War in the 1930s and 1940s*. Baltimore, Maryland: The Baltimore Museum of Art, 2018, pp. 69-95.

- KAVKY, Samantha. «Max Ernst in Arizona: Myth, mimesis, and the hysterical landscape». *RES: Anthropology and Aesthetics*, 2010, No. 57/58, pp. 209–228.
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2015.
- KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane. *L'amour fou: Photography & Surrealism*. Nueva York: Abeville Press, 1985.
- LAVERGNE, Philippe. *André Breton et le mythe*. París: José Corti, 1985.
- LEGGE, Elizabeth M. *Max Ernst. The Psychoanalytic Sources*. Michigan, Ann Arbor UMI Research Press, 1989.
- LEVAILLANT, Françoise. «Masson, Bataille o la incongruència dels signes (1928–1937)». En: *André Masson*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985, pp. 29–39.
- LOMAS, David. «The Metamorphosis of Narcissus: Dalí's Self–Analysis». En: ADES, Dawn; BRADLEY, Fiona (eds.). *Salvador Dalí: A Mythology*. Londres: Tate Gallery, 1998, pp. 78–106.
- LOMAS, David. «Time and Repetition in the Work of André Masson». En: JEFFETT, William (ed.). *André Masson: The 1930s*. St. Petersburg (Florida): Salvador Dalí Museum, 1999, pp. 37–55.
- MAYAYO, Patricia. *André Masson: mitologies*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, 2002.
- Mélusine*, 1985, n. VII.
- MONAHAN, Laurie J. «Violence in Paradise: André Masson's *Massacres*». *Art History*, 2001, Vol. 24, No. 5, pp. 707–724.
- MUNDY, Jennifer. «Shades of Darkness: Mythology and Surrealism» En: ADES, Dawn; BRADLEY, Fiona (eds.). *Salvador Dalí: A Mythology*. Londres: Tate Gallery, 1998, pp. 118–144.
- OTTINGER, Didier. *Surréalisme et mythologie moderne*. París: Gallimard, 2002.
- RUBIN, William; LANCHNER, Carolyn. *André Masson*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1976.
- SALA, Carlos. *Max Ernst et la démarche onirique*. París: Klincksieck, 1970.
- SHELL, Oliver. «André Masson's Monsters: making Art in a Minotaurian Era». En: TOSTMANN, Oliver; SHELL, Oliver (eds.). *Monsters & Myths: Surrealism and War in the 1930s and 1940s*. Baltimore, Maryland: The Baltimore Museum of Art, 2018, pp. 47–69.
- TAMULY, Anette. *Le surréalisme et le mythe*. Nueva York: Peter Lang, 1995.
- TOSTMANN, Oliver. «The Surrealists and their Monsters in a "Time of Distress"». En: TOSTMANN, Oliver; SHELL, Oliver (eds.). *Monsters & Myths: Surrealism and War in the 1930s and 1940s*. Baltimore, Maryland: The Baltimore Museum of Art, 2018, pp. 19–47.
- ZIOLKOWSKI, Theodore. *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth–Century Literature and Art*. Oxford: Oxford University, 2008.

## ANEXO DE IMÁGENES

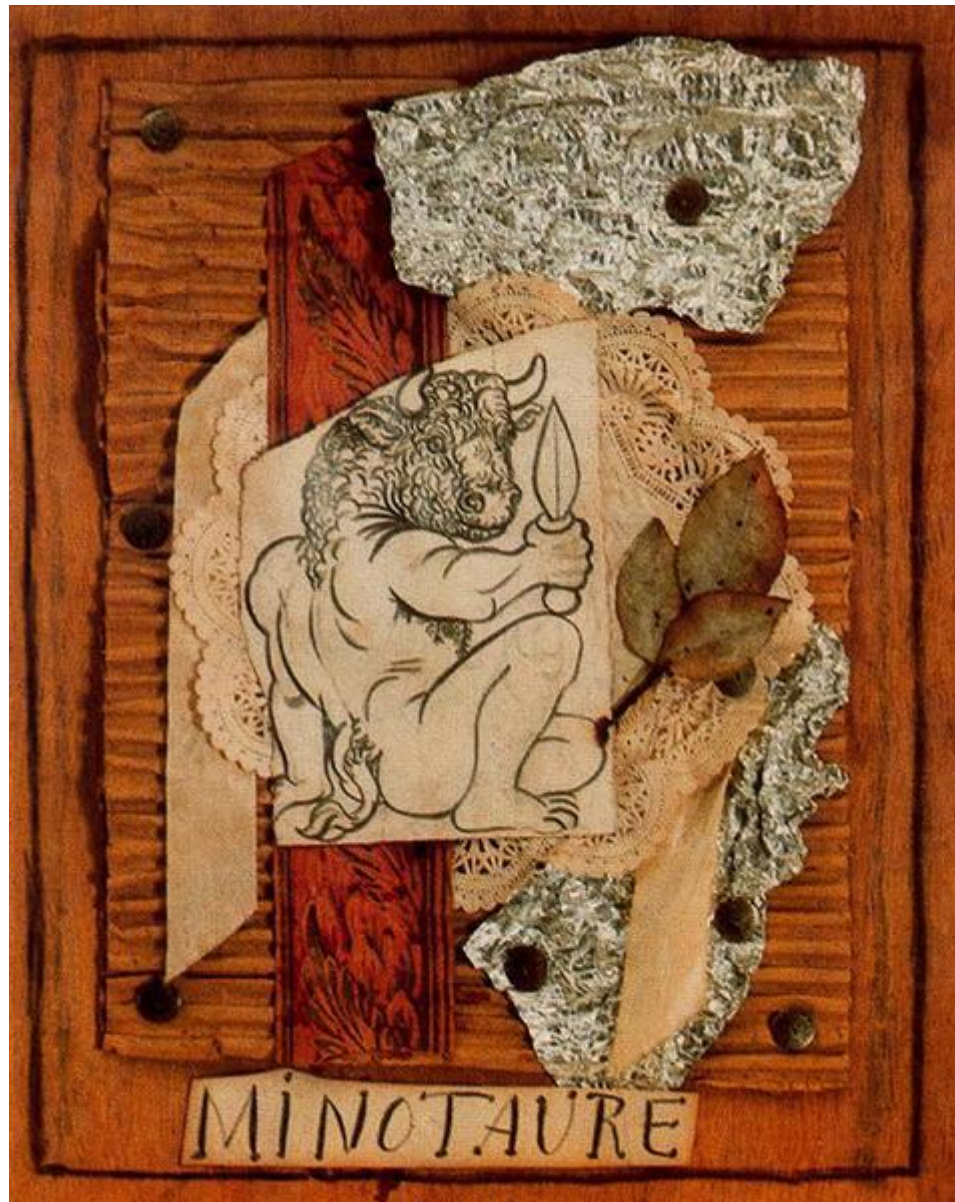


Fig. 1.  
Portada del n. 1 de *Minotaure*, diseñada por Pablo Picasso.

[En: <https://uploads3.wikiart.org/images/pablo-picasso/model-for-the-cover-of-minotaur-1933.jpg!Large.jpg> ]



Fig. 2.  
Pablo Picasso: *Minotauromaquia*, 1935.

[En <https://static3.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00052.jpg> ]





Fig. 3.  
Max Ernst: *Oedipus Rex*, 1922.

[En <https://www.max-ernst.com/oedipus-rex.jsp> ]

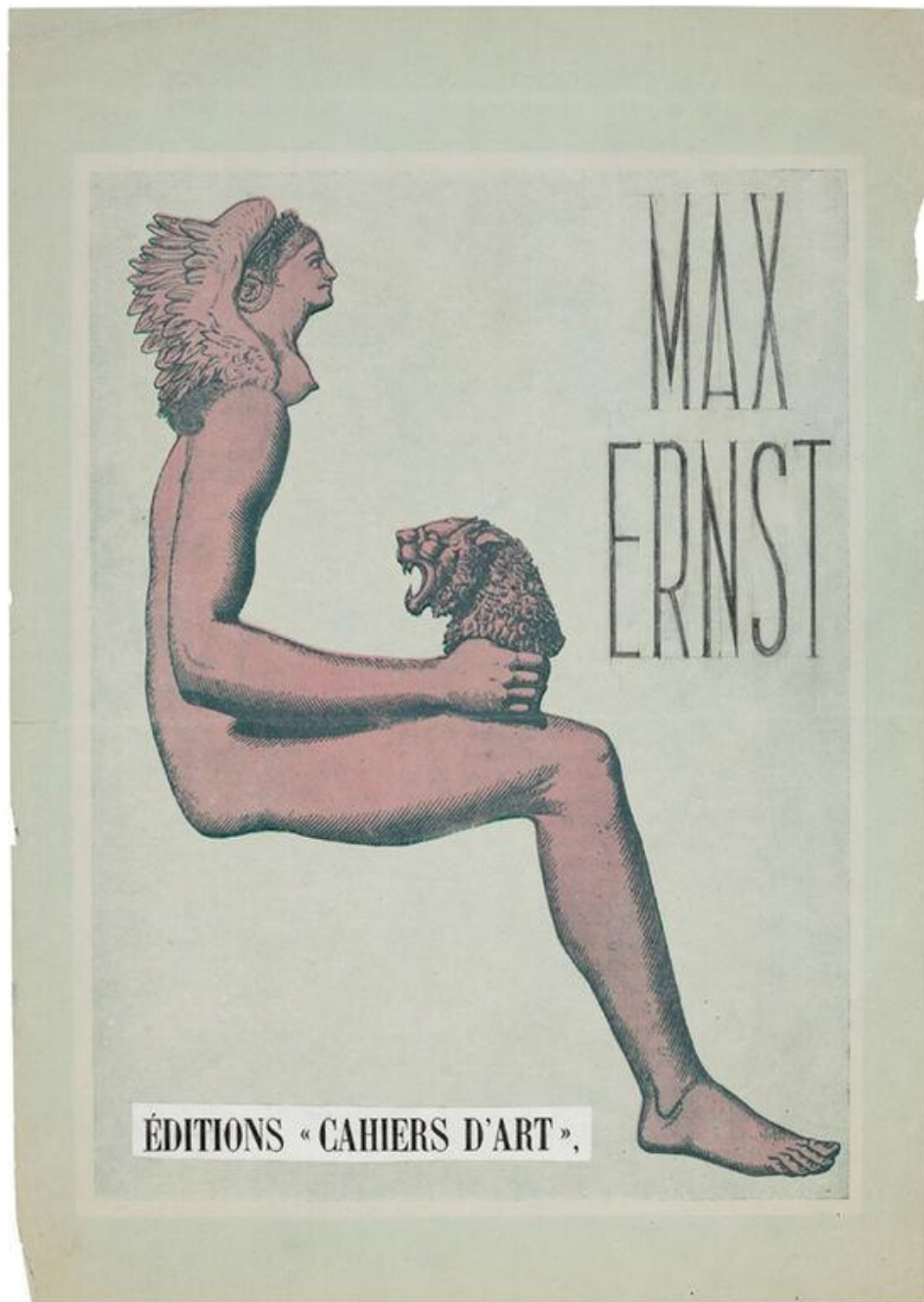


Fig. 4.  
Max Ernst: *Oedipus and the Sphinx* (portada para *Cahiers d'Art* 1937), 1937.

[En <https://www.artsy.net/artwork/max-ernst-cover-design-for-cahiers-dart-a-linterieur-de-la-vue-26-1> ]



Fig. 5.  
André Masson: *Gradiva*, 1938-39.

[En <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/ckXnGr> ]

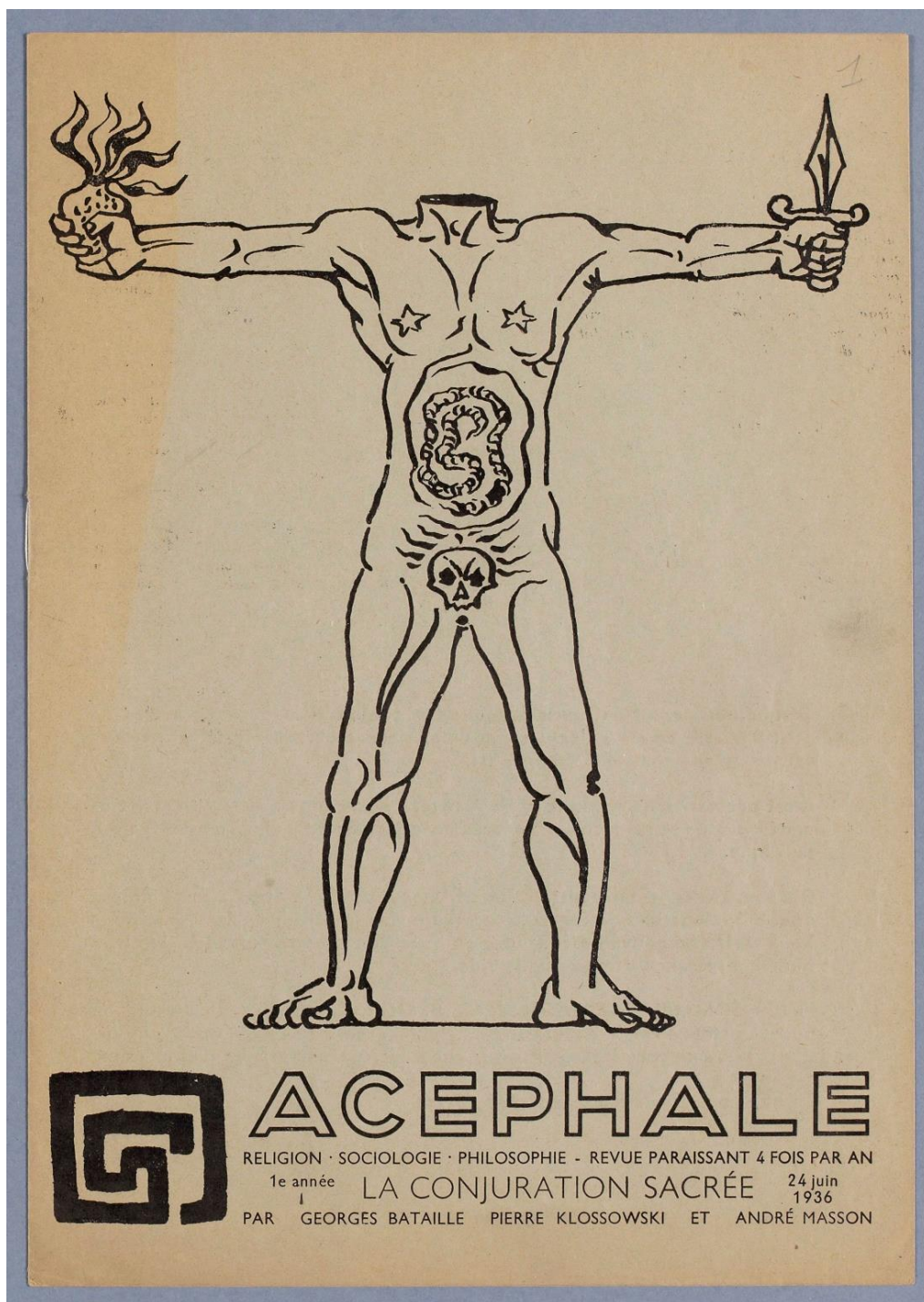


Fig. 6.  
Portada del n. 1 de *Acéphale*, con diseño de André Masson.

[En <https://www.ucm.es/suma-universidad-museo//file/acephale-material-visual-1?ver> ]



Fig. 7.  
André Masson: *Pygmalion*, 1938

[En <https://en.wahooart.com/@/6WHJXR-Andr%C3%A9-Aim%C3%A9-Ren%C3%A9-Masson-Pygmalion> ]

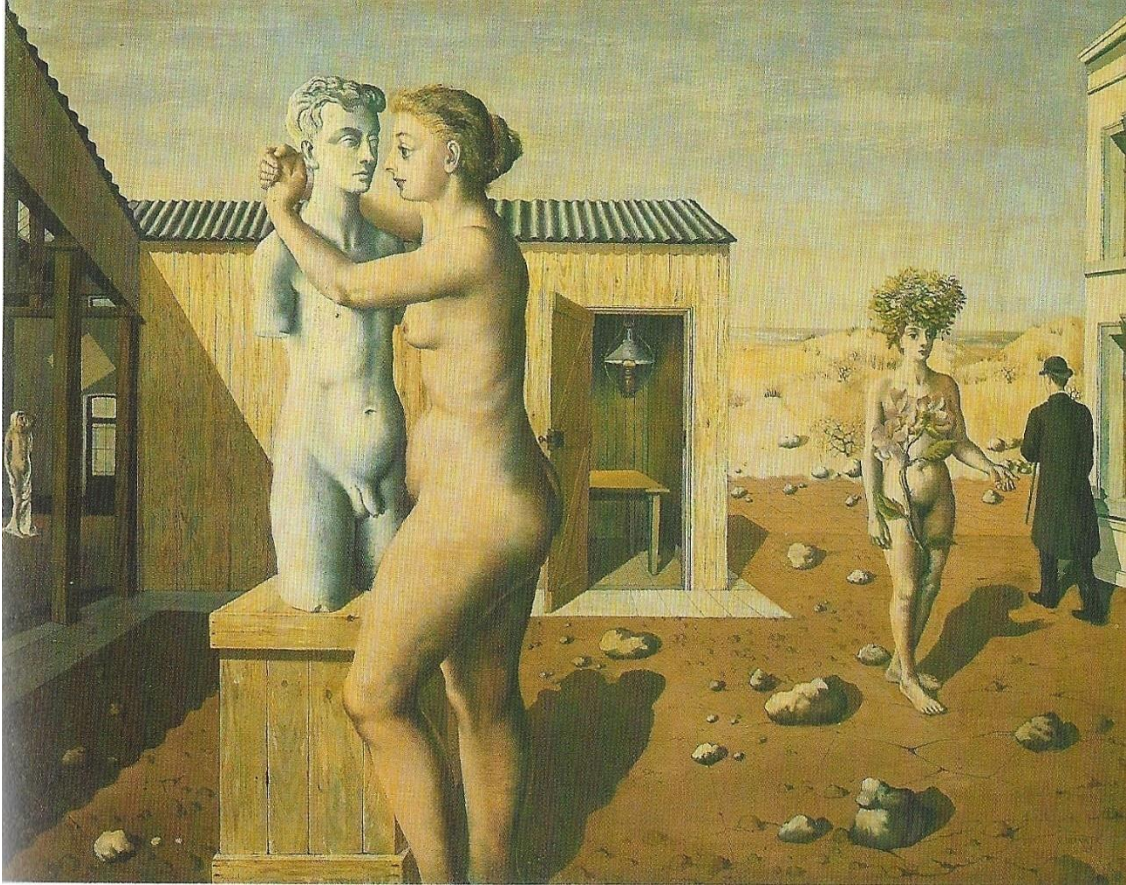


Fig. 8.  
Paul Delvaux: *Pygmalion*, 1939.

[En Scott, David. *Paul Delvaux: Surrealizing the Nude*. London: Reaktion Books, 1992, p. 53.]



Fig. 9.  
Salvador Dalí: *Metamorfosis de Narciso*, 1937

[En <https://equltura.com/wp-content/uploads/2020/09/metamorphosis-of-narcissus-e1599503461236.jpg> ]



Fig. 10.  
Salvador Dalí: *L'homme invisible* (*The Invisible Man*), 1929-32

[En <https://static2.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AS11142.jpg> ]





Fig. 11.  
Salvador Dalí: *William Tell, Gradiva and The Average Bureaucrat*, 1932

[En [http://cdn2.all-art.org/art\\_20th\\_century/dali1/dali2/1932\\_27.jpg](http://cdn2.all-art.org/art_20th_century/dali1/dali2/1932_27.jpg) ]

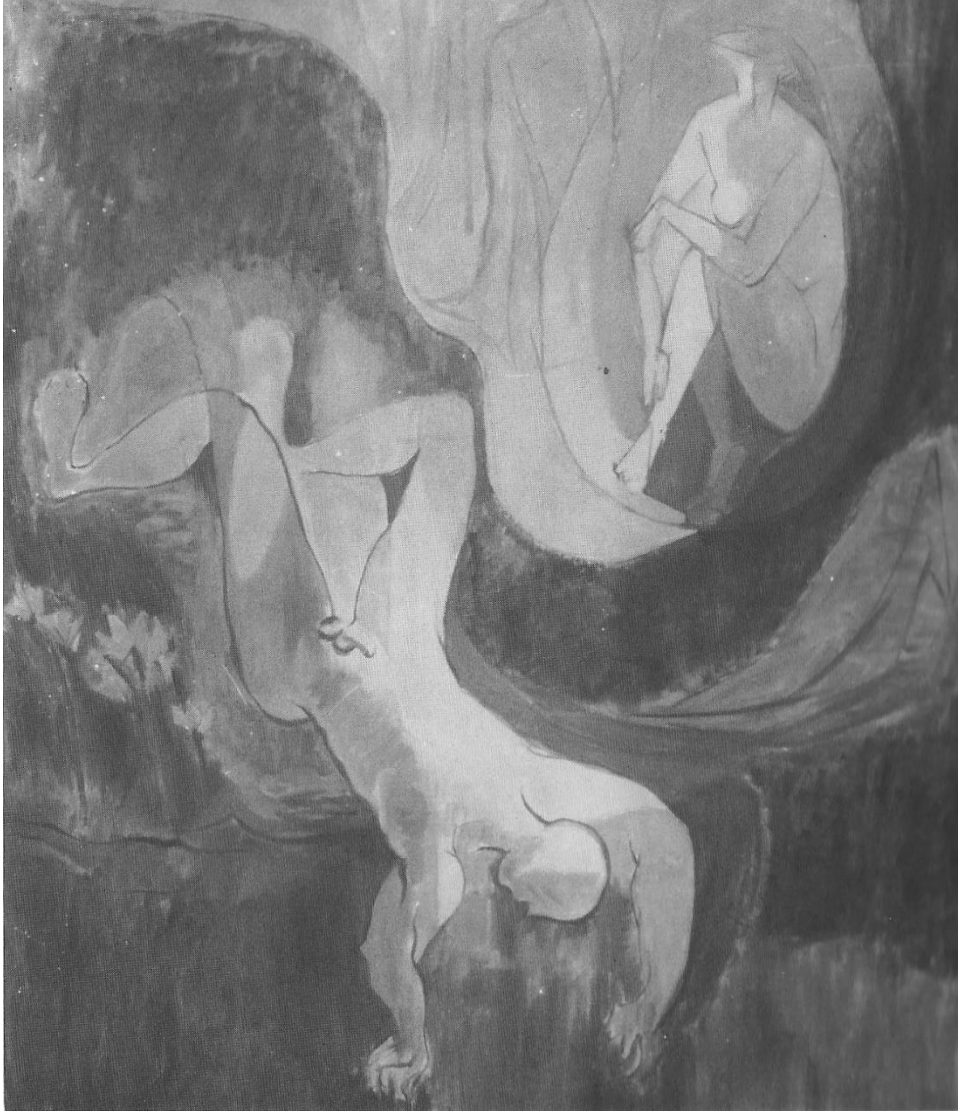


Fig. 12.  
André Masson: *Narcissus*, 1934

[En Chadwick, *Myth in Surrealist Painting*, p. 154. ]



Fig. 13.  
André Masson: *Métamorphose*, 1939

[En *André Masson [1896-1987]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 178. ]



Fig. 14.  
André Masson: *Combat and Metamorphosis*, 1944

[En Chadwick, p. 156. ]



Fig. 15.  
André Masson: *Rêve tauromachique*, 1937

[En *André Masson*, p. 157. ]



Fig. 16.  
André Masson: *Le Labyrinthe*, 1938

[En  
[https://www.centrepompidou.fr/media/picture/0f/43/0f43c13c2e711ffc8a23ac0b327c72fc/thumb\\_large.jpg](https://www.centrepompidou.fr/media/picture/0f/43/0f43c13c2e711ffc8a23ac0b327c72fc/thumb_large.jpg) ]



Fig. 17.  
André Masson: Pasifae, 1942

[En  
<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE2MDUyNSJdLFsicCIsmNvbnZlcnOiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtemVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSjdXQ.jpg?sha=647bca5ee0143e8a> ]

# A C É P H A L E

## DIONYSOS



DIONYSOS .....	3
Le dieu Dionysos .....	3
Nietzsche Dionysos .....	4
Jules MONNEROT : DIONYSOS PHILOSOPHE .....	9
Georges BATAILLE : CHRONIQUE NIETZSCHÉENNE.....	15
<i>L'apogée de la civilisation est une crise qui décom-</i> <i>pose l'existence sociale</i> .....	15
<i>La récupération du monde perdu</i> .....	16
<i>La solution fasciste</i> .....	17
<i>Du ciel césarien à la terre dionysiaque : la solution</i> <i>religieuse.</i> . . . . .	17
Nietzsche Dionysos .....	18
<i>La représentation de « Numance »</i> .....	19
<i>« Numance! Liberté! »</i> .....	20
<i>Les mystères dionysiaques</i> .....	21
Roger CAILLOIS : LES VERTUS DIONYSIAQUES.....	24
DECLARATION RELATIVE A LA FONDATION D'UN « COLLEGE DE SOCIOLOGIE ».....	26
Pierre KLOSSOWSKI : DON JUAN SELON KIERKEGAARD..	27
QUATRE DESSINS D'ANDRÉ MASSON	
Dionysos. . . . .	1
La Grèce tragique .....	5
L'« univers dionysiaque » .....	7
Le taureau de « Numance ».....	15



JUILLET 1937 ··· NUMÉRO DOUBLE

Fig. 18.  
Índice del n. doble 3-4 de Acéphale, dedicado a la figura mítica de Dionisos, 1937.

[En <https://monoskop.org/Ac%C3%A9phale> ]



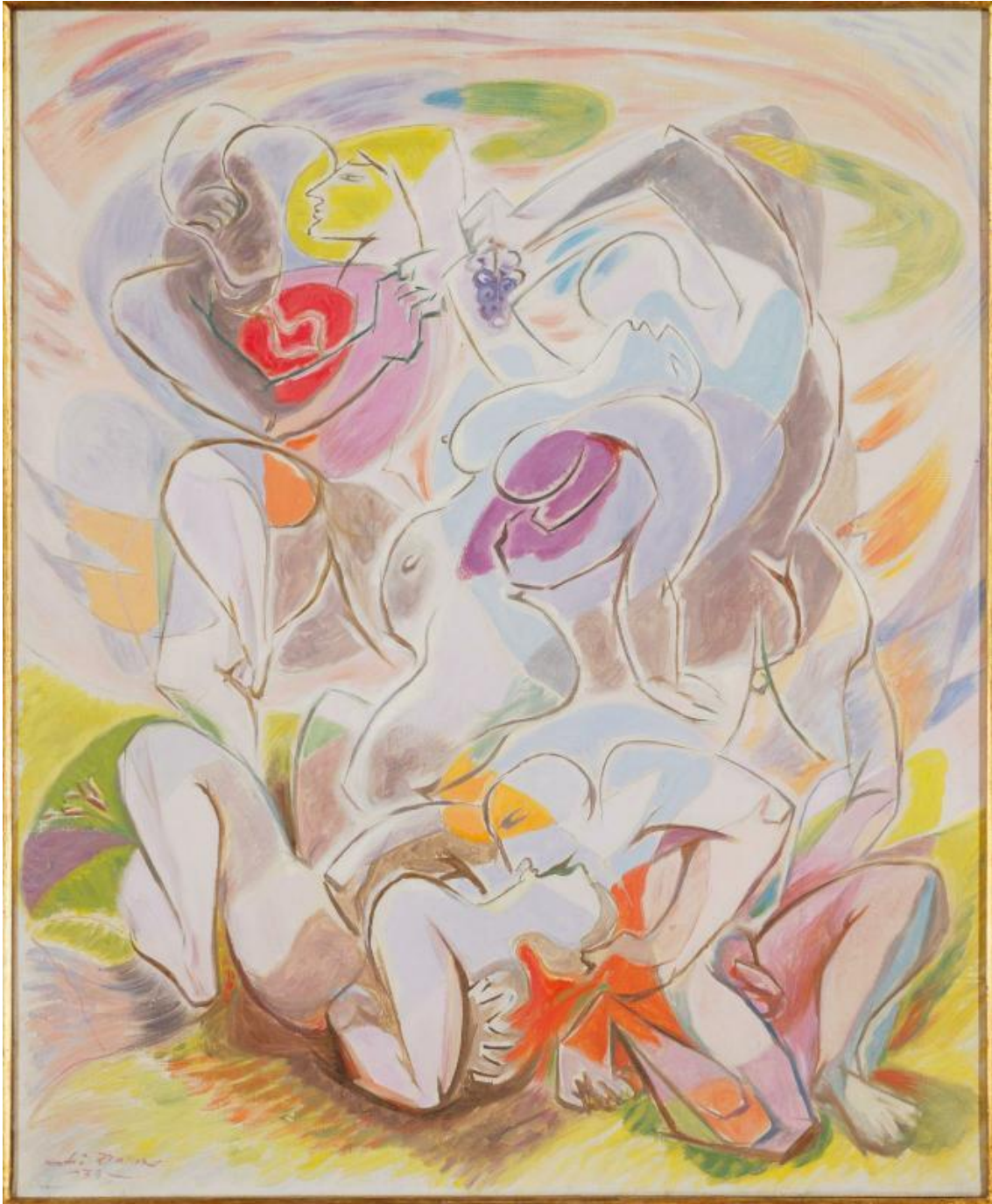


Fig. 19.  
André Masson: *Bacchanale*, 1933

[En  
[https://www.centrepompidou.fr/media/picture/c6/16/c616f2f20886120705551483f1b59936/thumb\\_large.jpg](https://www.centrepompidou.fr/media/picture/c6/16/c616f2f20886120705551483f1b59936/thumb_large.jpg) ]



Fig. 20.  
André Masson: *Petite Tragédie*, 1933

[En <https://www.flickr.com/photos/91590072@N04/15397410695> ]



Fig. 21.  
Entrada de la galería Gradiva de André Breton.

[En <https://www.andrebreton.fr/work/56600100186380> ]

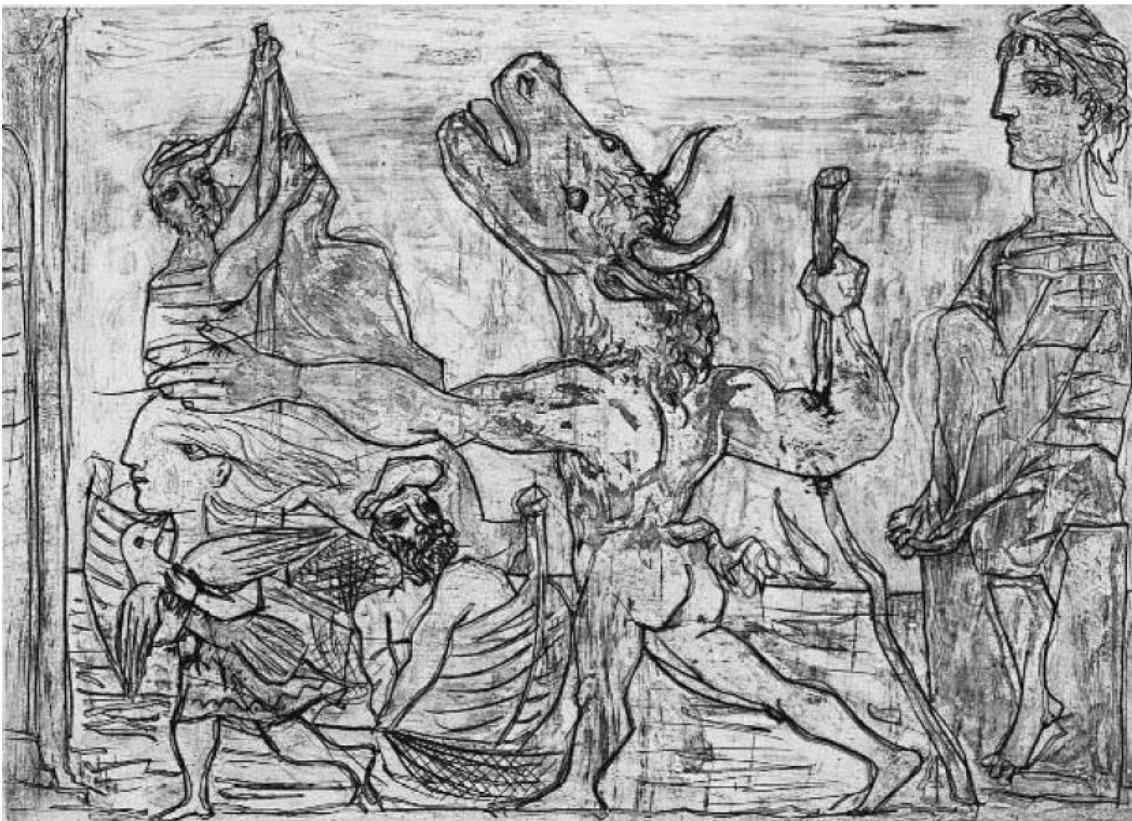
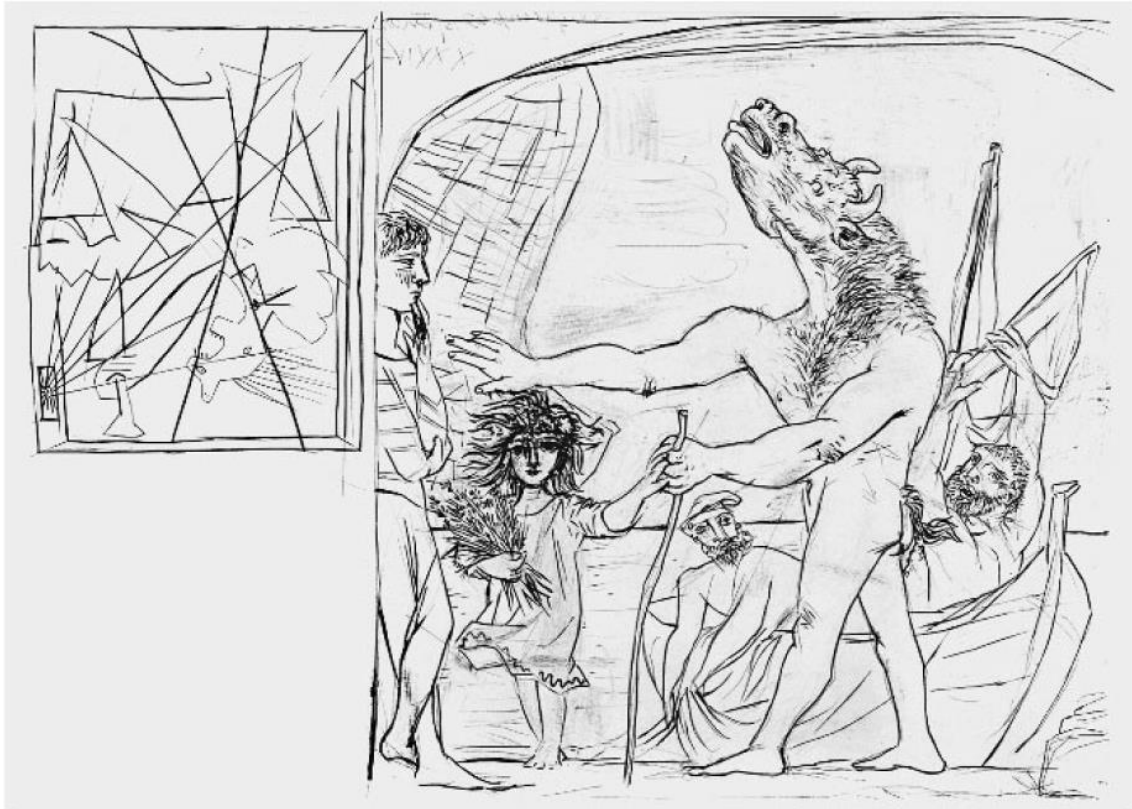


Fig. 22.  
Pablo Picasso: estampas de la *Suite Vollard* con el Minotauro ciego, n. 94-95.

[En Florman, *Myth and Metamorphosis*, pp. 146-147. ]



Fig. 23-24.  
 André Masson: láminas *Mithra*  
 y *Minotaure* de la serie de  
 grabados *Sacrifices*,  
 1933/1936.

James Comas  
 [En  
<https://capone.mtsu.edu/jcomas/bataille/sacrifices.html> ]

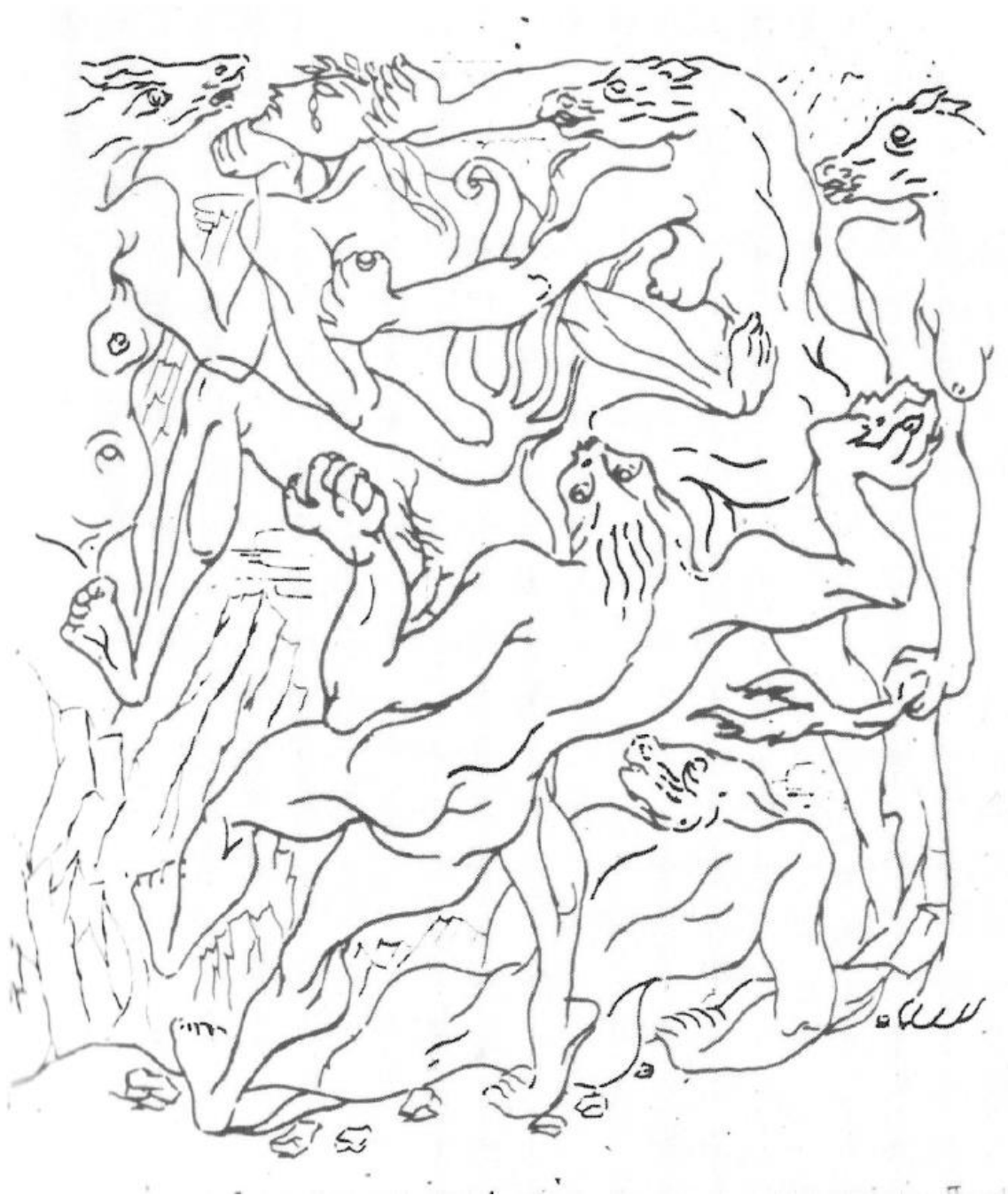


Fig. 25.  
André Masson:  
lámina *Orphée* de la serie de grabados *Sacrifices*, 1933/1936.

[En Chadwick, p. 170. ]



Fig. 26.  
André Masson: *La Grèce tragique*, 1937.  
Dentro del n. doble 3-4 de *Acéphale*. Figura de Dionisos-Minotauro.

© Man Ray Trust [En <https://books.openedition.org/efa/3808> ]



Fig. 27.  
André Masson: *L'univers dionysiaque*, 1937

[En  
[https://www.centrepompidou.fr/media/picture/c2/ca/c2cadaa3b7592457b59854e5a12ace14/t\\_humb\\_large.jpg](https://www.centrepompidou.fr/media/picture/c2/ca/c2cadaa3b7592457b59854e5a12ace14/t_humb_large.jpg) ]





Fig. 28.  
André Masson: *Pasiphae*, 1937

[En <https://uploads3.wikiart.org/images/andre-masson/pasiphae-2.jpg!Large.jpg> ]



Fig. 29.  
André Masson: *Quare de vulva eduxisti me*, 1923.

[En <https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/46761/6/allansanaTFG0116mem%3%b2ria.pdf>]



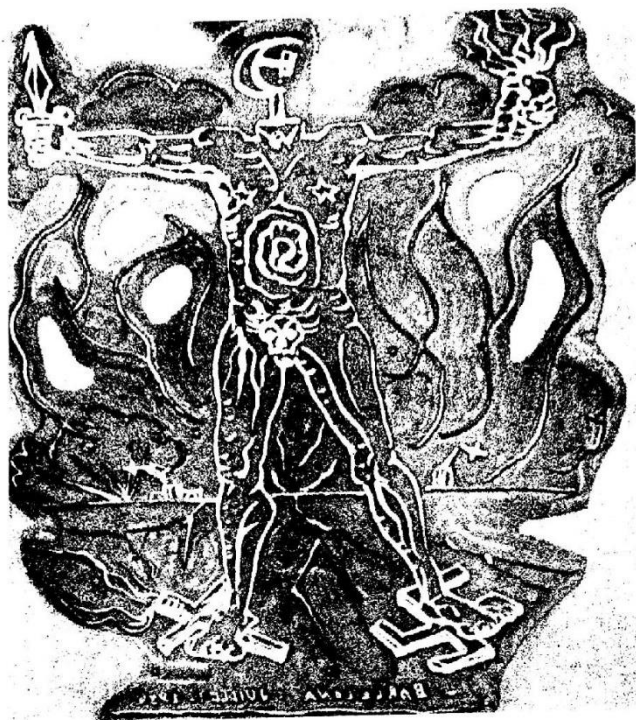
Fig. 30.  
Max Ernst: *Europe After the Rain II*, 1942 (y detalle).

[En <https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8XYK6C&titlepainting=Europe+after+the+Rain+II&artistname=Max+Ernst> ]



Fig. 31.  
Max Ernst: *Massacre*, 1933

[En <https://static4.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DO01756.jpg> ]



Cixé-zinc  
d'un dibuix  
d'André Masson,  
amb la inscripció  
«BARCELONA -  
JULIOL 1936».  
Foto F.L.

Fig. 32.

André Masson: planxa de cobre del llamado «Acéphale de Barcelona», 1936.

Françoise Levailant [En *André Masson*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985, p. 38]



Fig. 33.  
Max Ernst: *Europe after the Rain I*, 1933.

[En [https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fbooks.ub.uni-heidelberg.de%2Farthistoricum%2Freader%2Fdownload%2F485%2F485-17-87202-1-10-20191209.pdf&psig=AOvVaw1KelJ0-3IXuE\\_GdQyS0b9K&ust=1686910996110000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0QtaYDa hcKEwig2siqh8X\\_AhUAAAAAHQAAAAAQDQ](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fbooks.ub.uni-heidelberg.de%2Farthistoricum%2Freader%2Fdownload%2F485%2F485-17-87202-1-10-20191209.pdf&psig=AOvVaw1KelJ0-3IXuE_GdQyS0b9K&ust=1686910996110000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0QtaYDa hcKEwig2siqh8X_AhUAAAAAHQAAAAAQDQ) ]



