

Laura Escarabajal Requena  
lescarre7.alumnes@ub.edu  
NIUB: 14983205  
DNI: 47736243L

Trabajo final de máster

# Estudio de la pervivencia y la recepción del mito de Pigmalión

Una mirada diacrónica

Màster Oficial d'Estudis Avançats en Història de l'Art  
Tutor: Dr. Josep Casals Navas  
Fecha de entrega: Septiembre 2020

# TABLA DE CONTENIDOS

~ Introducción .....	3-4
~ Planteamiento e hipótesis .....	4-6
~ Objetivos y diseño metodológico .....	6
~ Fundamentos o marcos teóricos .....	6-15
~ Estado de la cuestión .....	15-21
~ Diseño metodológico .....	21-23
<b>1. La mitología .....</b>	<b>23- 31</b>
<b>1.1. Función de los mitos .....</b>	<b>24-26</b>
<b>1.2. En el paso del mito al logos .....</b>	<b>26-30</b>
<b>1.3. La mitología en el arte .....</b>	<b>30-31</b>
<b>2. El mito de Pigmalión .....</b>	<b>32- 55</b>
Especificidades temáticas del mito:	
<b>2.1. El artista y su obra- El amor por lo creado .....</b>	<b>34-36</b>
<b>2.2. La idea de perfección creada: ¿Es todo lo perfeccionado progreso? .....</b>	<b>36-40</b>
<b>2.3. Estética- El cuerpo .....</b>	<b>40-48</b>
<b>2.4. El tratamiento de la mujer. Lecturas y asociaciones .....</b>	<b>49-55</b>
<b>3. El tratamiento del mito por disciplinas: .....</b>	<b>55-86</b>
<b>3.1. Pigmalión en la literatura .....</b>	<b>55-69</b>
<b>3.2. Pigmalión en el cine .....</b>	<b>69-77</b>
<b>3.3. Pigmalión en las artes plásticas .....</b>	<b>77-86</b>
<b>4. Pervivencia del mito en las últimas producciones y tendencias del arte contemporáneo .....</b>	<b>86-93</b>
<b>4.1. Pinceladas de las vías tradicionales .....</b>	<b>87-89</b>
<b>4.2. Otras propuestas. El objeto cobra vida .....</b>	<b>89-93</b>
~ Conclusiones .....	93-98
~ Referencias bibliográficas fundamentales .....	99- 102
~ Anexos y galería .....	103-115

## ~ INTRODUCCIÓN

---

En este estudio queremos mostrar como el título muestra la pervivencia y recepción de un mito concreto: El de Pigmalión y su creación Galatea desde una perspectiva histórica, teórica y estética. Para ello debemos comprender que el arte ha tendido a manifestar la espiritualidad o el alma de las cosas y poco a poco se ha ido imponiendo la materialidad tanto en el arte como en el pensamiento. En esta materialidad tiene una importancia esencial el cuerpo humano.

Irán apareciendo representaciones como las performances, el accionismo, la proyección en creaciones como los cuerpos artificiales, los autómatas y los cibernéticos en la actualidad. Esta es la conclusión a la que podemos llegar acerca de la evolución que se ha ido dando desde los griegos y el mundo clásico.

En pasado tomamos consciencia de la propia fragilidad del ser, no somos angélicos, sino entes materiales sometidos a todos los peligros, agresiones y a la muerte. En este sentido, es importante remarcar que las ideologías filosóficas y religiosas muchas veces van unidas y partiendo de aquí surge una filosofía y un pensamiento que será uno de los caminos más transitados, este camino ha perdurado durante casi 2.000 años. Este determina a la vez una aspiración, un deseo de espiritualidad y esto se traduce en una vía de liberación de la materialidad.

Este pensamiento perdurará hasta el S.XIX cuando surgirá el socialismo, el psicoanálisis, etc., que dice que aquello más bajo, el individuo formado en lo más bajo también tiene derecho y lugar y se ha de defender.

La consciencia humana de “estar-en-el-mundo” físicamente determina el pensamiento históricamente (condiciona ideologías) y modela las formas de arte. La idea de belleza cada vez tendrá un abordaje menos objetivo y más subjetivo.

Aparecerán más tarde conceptos y pensamientos como “lo sublime”, la idea contenida, objetiva y canónica de belleza se desintegra y rompe los límites, en su lugar la desmesura, el infinito, lo indecible e impensable, lo peligroso y la sugerencia, que no la apariencia, toman el mando. También podemos sumar a este lado de la balanza a los simbolistas del S.XIX de un romanticismo denominado Simbolismo por su indefinición.

Finalmente, en el arte contemporáneo toman valor ideas como “espontaneidad” u “obertura”... El desplazamiento del efecto de verdad desorienta al espectador, porque en lugar de un arte representativo, figurativo que el espectador puede entender y reconocer se irá instaurando una línea de contemplación muy diferente. En este tipo de producciones se puede hablar de prácticamente cualquier cosa, pues está sujeto a interpretación, y ninguna será el significado definitivo de la obra. Junto con este nuevo tipo de producciones y pensamiento creativo lo ideal va desapareciendo y va dándose un re-nacimiento de la carne y del cuerpo.

Cuando el artista vuelve a la materia y deja aquello más espiritual, con la revalorización de la materia se revaloriza también lo vulgar y esto nos lleva al cuerpo. El artista deja su huella en la obra o es ella misma, cobra importancia la acción, el gesto, la virulencia y la vehemencia del acto concreto de crear: la pincelada, el gesto, el movimiento, el impulso, etc. Esta se convertirá en su nueva firma.

Señalar que este recorrido es complejo de presentar y requiere si se quiere dar una mirada transversal, un trabajo que sobrepasa los límites de las pretensiones y extensión de esta investigación introductoria, por tanto, más que un recorrido exhaustivo, el nuestro será una aproximación transversal y panorámica, recorreremos un camino seleccionado, simbólico y en nuestra opinión, amigable a la par que interesante a través de las referencias escogidas que esperamos dibuje para el lector un bonita y iluminadora macromirada sobre el tema.

## ~ PLANTEAMIENTO DEL TEMA QUE SE INVESTIGA

---

El tema que se pretende investigar es el análisis de la recepción y la pervivencia, o supervivencia de un tema mitológico concreto, el mito clásico de Pigmalión aparecido en obras como *La Eneida* (S. I a.C) de Virgilio o *La metamorfosis* (S. I. a.C y I d.C) de Ovidio. Ya en la antigüedad promovió muchas representaciones y a lo largo de la historia ha ido evolucionando y modificándose, desde el campo literario y desde el de la representación plástica y la producción artística en general.

La intención es pues, examinar históricamente y estéticamente como ha ido cambiando este mito, en comparación a su originaria creación, qué factores han impulsado esta evolución hasta convertirse en algo que se representa y se entiende de forma muy distante del mito original en su vertiente formal, pero no tanto en su contenido o significado (esto se verá matizado), ni en lo que representa en la psique de las sociedades (occidentales).

Para ello, tanto las interpretaciones que se hagan de la narración mitológica como de la representación de ésta serán imprescindibles. Las variables contextuales son básicas para entender los cambios de lenguaje y la formulación de la estructura del mito: la creación del hombre a su imagen y semejanza y el amor por aquello que ha creado, en resumidas cuentas, una idea divinizada del hombre como creador de vida y la obra viva que finalmente se independiza del autor. Para ello será imprescindible comprender el contexto de origen en el que surgió la obra (producto de un pensamiento que explica el mundo de forma mágica, llena de rituales y mitológica), como los posteriores donde el paso del mito al logos está más que superado. Pretendemos responder a: ¿Cuáles han sido pues estos cambios, estas nuevas reformulaciones y deconstrucciones del mito de Pigmalión?, ¿Que tienen estas en común con el mito original?, ¿Es descabellado pensar que la educación, los avances tecnológicos (podemos entender o no con

ellos una idea de progreso), el factor económico, la ideología política, el contexto histórico o las creencias religiosas, entre otros factores, determinan cierto tipo de reacción y/o interpretación?, ¿Responden los mitos a necesidades contemporáneas o es una cuestión atemporal?.

En definitiva, lo que esta investigación intenta desvelar es cómo la mitología, concretamente un mito, ha llegado a nuestros días, cuáles son las causas y de qué tipo. Podemos, como historiadores del arte, trazar una trayectoria entre el momento en que este mito surge y la actualidad y analizar metódicamente qué se ha ido añadiendo y qué perdiendo por el camino y a qué responden estas transformaciones. Para tener una visión completa, aunque reitero de tipo panorámico, de esto hay que darle un enfoque poliédrico a la investigación y situarnos en el punto de vista del creador y su producción y la del espectador, el público o sociedad en general en cuanto que recibe estas obras y elemento constitutivo e indispensable para el proceso de significación de la obra de arte.

Asimismo, aunque se den unas breves pinceladas tan solo introductorias sin entrar en ninguna profundidad en la presente investigación, la pretensión es continuar en relación a los derroteros que involucran este mito con las creaciones actuales como pueden ser el robot, el autómatas o el cibernético actuales, una corriente con gran penetración en las producciones actuales y que merece una investigación profunda paralela.

Por su gran tradición literaria, la mitología se encuentra de forma directa o indirecta en muchos relatos y textos de distinta índole, también el mito de Pigmalión, podemos encontrar textos diversos en género y enfoque que hagan referencia a éste en distintas épocas.

La investigación, por tanto, querrá mirar hacia atrás para ver el camino recorrido, de allí de dónde vienen sus pasos y reconocer aquello que ha visto y aprendido hasta el momento, a través de un estado de la cuestión que pretende brindar una imagen o mapa que componga el camino y la suerte del mito escogido.

### HIPÓTESIS

Previamente a la determinación de los objetivos, he partido de algunas hipótesis que me han abierto el camino y conducido al planteamiento que se presenta. Veamos cuáles son:

- Las interpretaciones del mito son en la actualidad poliédricas y plurales, pese a ello, hay elementos comunes que se subrayan.
- Hay distintas teorías que reflexionan sobre la producción y la recepción artística donde la evaluación del mito es posible y acertada; el psicoanálisis y las teorías del símbolo y su influencia en los estudios iconológicos.
- Las cuestiones de contexto y pensamiento son cruciales para la evaluación del tema.
- Claramente, los estudios de género actuales debían tener una posición discursiva frente a ciertas posturas que sostiene el mito (observación y análisis desde la perspectiva feminista).

- La educación está totalmente ligada al concepto de percepción de las obras de arte, a la vez que éstas constituyen un elemento formativo de cultura en cierto nivel. La tipología de público es esencial para la producción y aceptación de unas u otras obras de arte.
- Las valoraciones negativas del mito se han disipado por la posibilidad polisémica de éste.
- Hay una variabilidad considerable entre los estudios que se han dedicado a analizar este tema desde el prisma literario, escénico, cinematográfico y el de las artes plásticas.
- La deriva tecnológica del tema es evidente. La tendencia a la creación antropomórfica: el autómatas, el robot y el *cyborg*. Reflexiones sobre: ¿Es siempre el concepto de progreso positivo? ¿Lo es en este plano? Entra en juego la “bioética”.

## ~ OBJETIVOS

---

Los objetivos que se proponen se supeditan a la respuesta y reflexión acerca de unas hipótesis formuladas, éstas a su vez intentan contestar a las preguntas que me planteaba y que la investigación expondrá.

- Analizar y evaluar la vigencia de un mito concreto desde un estudio diacrónico del tema.
- Plantear un marco teórico siguiendo este objetivo de mirada general de la cuestión.
- Dilucidar cuáles han sido los procesos socioculturales y los factores contextuales y teóricos que han establecido una tendencia de representación del tema.
- Identificar las estructuras de comprensión previa.
- Establecer cuál era el canon estético utilizado en el pasado para la formulación artística de este mito y distinguir en que difiere de representaciones más recientes.
- Evaluar a través de qué códigos semióticos se ha interpretado el mito, determinar cuáles se han puesto en valor, cuáles se han excluido y cuáles han sido los motivos.
- Evidenciar por comparación el desequilibrio del estudio del mito desde el ámbito de las artes plásticas frente a su abordaje de estudio en otras disciplinas.
- Examinar qué elementos del mito se mantienen o desprenden de su estructura, y como ésta se reformula, apareciendo en las representaciones del mismo aspectos dominantes o esbozos en diferentes periodos.
- Reflexionar sobre las nuevas tendencias o derivas a las que se ha conducido el mito.

## ~ MARCOS TEÓRICOS

---

El tema que nos ocupa podría enfocarse desde varias fundamentaciones teóricas y le son imprescindibles ciertas explicaciones y contextualizaciones.

Primeramente, es necesario hablar de un marco teórico general psicológico, el psicoanálisis enfocado al arte, concretamente hablaremos del auge y el éxito que tuvieron las teorías

psicoanalíticas de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung a raíz de las emergentes vanguardias que escarbaban en el inconsciente, lo onírico, lo irreal, lo mitológico, etc. Por otro lado, resulta imposible no hablar de la importancia que las teorías de los símbolos tuvieron en la iconología y como influenciaron la lectura iconológica de las obras, es decir, como los símbolos han pervivido a través de la historia de la cultura.

También son relevantes, aunque a otro nivel, las teorías de recepción, un estudio de enfoque sociológico, en cuanto que éstas se interesan por explicar cómo los temas, las obras y los artistas son recibidos y contemplados en diferentes contextos y momentos, se interesan más que por la producción artística por la recepción del arte, ponen la mirada en el público y las instituciones receptoras. Al igual lo son las teorías que explican ciertas tendencias del arte a través de los estudios de género, como una visión en este caso del hombre y la mujer hacen promover un tema, relacionando esto con su éxito o no, etc.

Desde estos diferentes ángulos enfocaremos el objeto de nuestro estudio, tratando con ello de proporcionarle un fundamento teórico que lo recoja desde varios puntos y lo haga entendible dentro de un contexto teórico-cultural pertinente.

► Primeramente, hablaremos del éxito de las teorías psicoanalíticas del arte o aplicadas a éste y como esto afecta al tema que nos concierne. Por mucho tiempo se había vinculado el aspecto teórico del arte, habiendo dejado esta parte a cargo de los “expertos” (que durante mucho tiempo fueron los filósofos) y a los críticos de arte. El psicoanálisis, aunque no haya tenido la intención de servir al arte de manera alguna, le ha proporcionado una concepción que pone en valor el trabajo creativo del autor y la fundamentación teórica que le ha permitido al arte crear poco a poco diversos discursos cuya base en elementos o particularidades del psicoanálisis le han servido para conformar una teoría del arte mucho más sólida proveniente no de expertos o críticos sino del artista mismo.

En el psicoanálisis también ha tenido mucho peso la reflexión artística, y la consideración de la mitología. Sigmund Freud hablará de ello en varios de sus escritos, uno de los más importantes para el tema que trabajo es *La interpretación de los sueños* (1899), en ella explica los sueños como un lenguaje del inconsciente, una vía de acceso privilegiada y eso se relaciona con la concepción de la mitología que el psicoanalista tenía, totalmente ligada a la formulación y expresión del inconsciente.

Freud en su obra se refiere a la cultura y al hombre con unas ideas muy unitarias, muchos de sus escritos tratan de explicar el proceso artístico dentro de su teoría general. Básicamente, divide su teoría en dos vertientes: por un lado, la figura del artista y la obra en relación a las circunstancias de éste y, por otro lado, cree que el arte está regido por un proceso de simbolización. Cree que hay una relación entre la personalidad del artista y su obra, y esto lo



explica a través del texto de 1910 *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*.

A través del arte el artista libera sus fantasías, actúa así como proceso de sublimación<sup>1</sup>, ya que en él deposita toda la represión y expresa lo que quiere libremente. Por tanto, esto está esencialmente ligando a creador con creación, ya que la vida de uno es la causa de la otra. Pero esta relación no se reduce únicamente al tema que se expresa, sino que también está íntimamente ligado a la forma, el lenguaje o estilo, incluso a la técnica ya que proceden de la misma fuente inconsciente. De esta forma el artista substituye la actividad sexual por la artística, una estructura muy narcisista como defiende S. Kofman.<sup>2</sup> El narcisismo hace, según Freud, que el artista crea que tiene un poder ilimitado de creación.

Los principios de las teorías de Freud, desde su aparición y a lo largo del tiempo han resultado siempre muy discutibles y discutidos, por más que algunos de sus conceptos sean muy sugerentes. No puede reducirse la creación artística a la sublimación de un estado de neurosis y a unos conflictos inconscientes que tienen su base en la sexualidad y la infancia.

La vertiente más interesante del análisis freudiano del arte es su consideración simbólica de la obra de arte, pudiendo compararla con otras producciones simbólicas como los sueños, la literatura, mitos, leyendas y folklore, a través de los cuales se transmite el subconsciente, según él. Las obras artísticas son una expresión de los mismos símbolos que aparecen en los sueños, en definitiva, algo no ligado al *logos* y todo aquello que es inconsciente. Por tanto, la estructura de la obra de arte tiene que analizarse en sí misma. Solo existe para él una diferencia: que el arte necesita comunicar, mantiene una relación con “el otro” y por este proceso de objetivación un sueño o el inconsciente pueden convertirse en obra de arte. El arte es un proceso de simbolización y este será el legado freudiano más provechoso en cuanto a arte y cultura se refiere y que, como Gombrich apuntará, tendrá mucha importancia en los estudios iconológicos, ya que despertaron el interés por todos los aspectos de la investigación de los símbolos.<sup>3</sup>

Otro de los autores que reflexionará sobre el arte desde el prisma del psicoanálisis es Carl Gustav Jung, y su tratamiento del tema desde la escuela de la psicología analítica. Jung, en su obra *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1910) se sumerge en la mitología y en 1912 presenta su idea de inconsciente colectivo, defendiendo que hay un sustrato primitivo o arcaico (alude al mito) inconsciente común en todos los hombres, éste puede no reconocerlo de forma consciente, pero de forma inconsciente si reacciona ante él. Esto conlleva una expresión mitológica, común o de base, en todas las sociedades y momentos.

---

<sup>1</sup> La sublimación es para Freud el proceso por el cual se deriva la pulsión sexual hacia otros objetivos no sexuales. Este proceso de sublimación es el que permite la realización de la cultura y por tanto, también del arte.

<sup>2</sup> OCAMPO y PERAN “Psicoanálisis del arte” a *Teorías del arte*, Icaria-Antrazyt, Barcelona, 2002, pp. 179-196.

<sup>3</sup> GOMBRICH, E. *Freud y la psicología del Arte*, Barral Editores, Barcelona, 1971. Pág. 48.



Jung difiere de Freud en varios aspectos. Él considera que el hombre es un productor de símbolos y la pervivencia de éstos en la mente bajo la forma de estructuras atemporales, es decir, los arquetipos. Para él, el inconsciente colectivo es un estrato más profundo que el inconsciente personal, es innato, común y universal, por tanto, produce unos comportamientos que son los mismos en todas partes y en todos los individuos.<sup>4</sup>

El arquetipo de Jung es una cuestión formal, para él lo que se heredan son las formas, que corresponden a los instintos. La teoría junguiana influye en el pensamiento del arte porque supone una explicación posible a la pervivencia de los símbolos en las imágenes artísticas a lo largo del tiempo y el espacio, igual que en el folklore, la tradición oral o el mito.

Jacques Lacan, también desde este prisma del psicoanálisis, es un seguidor o está cerca de las tesis defendidas por Freud y de la validez del estudio del inconsciente, pero también lo está de la visión del etnólogo Claude Lévi-Strauss, autor estructuralista que también reflexionará sobre el concepto de mito y defenderá que un mito puede leerse desde sus diferentes versiones ya que todas ellas componen el mito y no tiene sentido pues buscar la versión originaria ni más completa. El mito, al subvertir la fórmula *traduttore traditore* muestra de qué está hecho, sustancia que no es otra que la de la narración, prescindiendo de la fidelidad a un estilo o modo, como observa en *La eficacia Simbólica* (1949).

Lacan reflexionará, como Freud, sobre las pulsiones, el deseo, el inconsciente y sobre todo en el concepto de símbolo, que es para Freud una construcción que enmascara unos contenidos que verán la luz a través de un proceso analítico. Para Lacan, el mito ha de ser siempre abordable desde la experiencia analítica, el mito para él es considerado como un relato atemporal, un lenguaje, en el nivel de lo fantasmático o lo infantil. Esta ficción contiene un mensaje formalmente indicado, la verdad. El mito puede ser considerado como la forma, el molde de subjetivar y simbolizar lo real.

Finalmente, le parece lo más pertinente abordarlo desde nuestra experiencia, se trata de los temas de la vida y la muerte, la existencia y la no existencia, muy especialmente el nacimiento, la aparición de lo que todavía no existe. Los mitos, en su ficción como se presentan, apuntan a la creación del hombre, la génesis de sus relaciones fundamentales. El análisis de la estructura del mito y el aislamiento de sus elementos crea relaciones que podrían parecer no tener sentido, pero que en lo más profundo de su significación lo tienen, ya que aquello oculto, relegado a la oscuridad es lo más significativo para Lacan, aquello que conecta mitos aparentemente distantes y deja al descubierto una base estructural, unos temas que son comunes en todas las versiones del mito, como decía Levi-Strauss.

---

<sup>4</sup> JUNG.C.G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Buenos Aires, 1977.

Hay otros psicoanalistas que abordan el tema. Sin extendernos en sus teorías, podríamos citar la importancia de la teoría de Ernst Kris, para quien el arte es un proceso complejo, cuyo estudio requiere de múltiples disciplinas, entre ellas el psicoanálisis, pues cree que ciertos temas han sido reelaborados por el arte a lo largo del tiempo. Sigue el modelo freudiano de la sublimación y represión en cuanto a concepción de la producción artística del autor y remarca la importancia del público que observa objetivamente y esto pasará al inconsciente creando una afectación concreta con los contenidos de la obra. También Anton Ehrenzweig, considera que el arte está sometido a la consciencia y la inconsciencia. El artista establece una comunicación con estos dos sistemas hasta que la obra finaliza y se hace independiente.

Estos autores y sus teorías son esenciales en la investigación porque fueron muy importantes en las vanguardias europeas, sobre todo para los surrealistas, en los años previos a la II Guerra Mundial. Desde París llegaron muchos surrealistas en una segunda oleada de inmigración y éstos llevaron la valoración por la mitología, los sueños, etc. Para éstos el mito es esencial en cuanto tiene de relación con el inconsciente y con la idea de símbolo. Serán en este momento muy importantes las teorías psicoanalíticas de Jung y Freud. Se crearon unas influencias notables, algunos artistas norteamericanos caminaron por esta vía, se les llamó incluso *Mythmakers*, estos eran creadores, o re-elaboradores de mitos y cuadros ideográficos. Hablamos de artistas como Rothko, Still, Newman, incluso la incipiente etapa de Pollock.

El arte norteamericano se apropió de las premisas del surrealismo, que al llegar de la misma forma que los atrajo después a muchos les repelió, ya que los artistas americanos provenían de unos años de extrema oscilación desde la Gran Depresión. Después del triunfo del expresionismo abstracto, que valoraba la forma por encima del contenido, esto se fue diluyendo en Estados Unidos, no así en Europa, que pese a apostar en cierta forma por una producción artística abstracta, no abandonó nunca la contemplación preeminente del contenido, aunque la crisis de expresión y lenguaje fue muy seria después de todos los horrores vividos.

Con lo que llamamos postmodernidad llega para el arte una forma de mirar al pasado diferente, a todo lo que se había producido a lo largo de la historia, ya no se hacía con el tono revulsivo e irreverente de las vanguardias, sino de una forma actualizada. Es en estos momentos en los que aparece el concepto de “deconstrucción” de Derridà, imprescindible para explicar cómo se enfrentó la relación con el pasado a partir de las nuevas mentalidades. El pasado ya no se desprecia, sino que se ve de forma fragmentada, se eliminan las jerarquías entre estilos y épocas y se actualiza o reformula, se utiliza cualquier lenguaje que sea considerado por cada artista en particular y se hace sin la voluntad de despreciar sino de hibridar. Se utilizará en este sentido una forma de pensamiento rizomático.

De esta forma, el artista es libre de mirar cualquier estilo, lenguaje o tema pasado y traerlo al presente, a la actualidad, ¿y por qué no ha de incluirse en esto la mitología?

► En cuanto a los discursos de género y según la construcción cultural de Occidente, la mujer es creada o formada a partir de un varón, es inferior a él y carece de voz. Otorgan por tanto, estos relatos una superioridad al hombre, haciéndole creador y modelador de la mujer mientras que a ella le corresponde el papel de ser la receptora de la sabiduría que él le va dictando, convirtiéndola en un personaje pasivo, sumiso y sin voz propia, pues recibe, interioriza y tiene que asumir como propio el conocimiento que le es transmitido. Este es el fundamento que subyace en la construcción de género y en el que se ha basado históricamente la relación hombre-mujer. Desde la posmodernidad, como actitud y concepción cultural, ya no se trata este aspecto como una diferenciación de sexos o de cuerpos, sino que se empleará el concepto de “género”, que acompaña un discurso crítico que va más allá de lo biológico.

Este principio identifica y define el mito de Pígalión en nuestra cultura, como el de una relación desigual entre dos personas en la que el varón, mayor en edad que la mujer y supuestamente más culto, la educa y, por tanto, la modela según unos cánones históricamente establecidos. De acuerdo con la definición que ofrece Roland Barthes en *Mythologies* (1957).

Bram Dijkstra escribe un texto en 1994 *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, en el que reflexiona sobre el papel de la mujer a finales del Siglo XX, como el mismo título indica, en este texto el autor hará una comparación de cómo ha ido variando el rol de la mujer, como se han ido transformando las concepciones de ésta y cómo en la actualidad, la cuestión del sexo ha ido convirtiéndose en una cuestión de género, que implica muchos más factores que la diferenciación sexual; se ven involucrados aspectos económicos, culturales, sociales, físicos, etc.

El tema pígalioniano y sus múltiples variantes tiene una lectura en este plano que no puede obviarse, puesto que a lo largo de la historia, las mujeres carecieron de las mismas oportunidades en materia educativa que los hombres al plantearseles como objetivo principal de su existencia el matrimonio. Hasta bien entrado el siglo XX no hubo acceso a una formación que las educara en igualdad de condiciones que a los varones, cerrándoseles las puertas al desempeño de tareas en la esfera pública y, por tanto, impidiéndoseles su plena articulación personal.

Dado el carácter expansivo del cine, estas reiteradas asunciones de desequilibrio y de subordinación en las relaciones heterosexuales resultaron sumamente dañinas y contaminaron muchísimo el pensamiento y la visión del público en general. A estas posturas se opusieron las teorías feministas (en este caso contra las propuestas cinematográficas, pero aplicables a cualquier expresión o representación similar del mito en el arte) reivindicando nuevos modos de filmar y de representar a los personajes femeninos de manera asertiva y articulada.

Las teorías feministas contemporáneas, entre otras muchas cosas buscan desdibujar este tipo de producciones que muestran un desequilibrio entre sexos y el encasillamiento en roles muy

definidos por la tradición histórica. Las subversiones del mito rompen los conceptos de estereotipo y apuestan por la representación del mito en un contexto de libertad, de búsqueda de un lenguaje, de una formación voluntaria y no canónica, en definitiva, en el que no se aceptan las imposiciones sociales de rol relacionadas con el género (podríamos incluir la clase social).

► Este marco del género nos lleva ineludiblemente a otro ángulo de análisis, que no es otro que la educación, más concretamente ver como la educación desde un punto de vista sociológico puede influir en la pervivencia y/o reformulación de este mito. Evidentemente que la educación tiene un papel sustancial en el significado del mito, ya hemos visto que el hombre se ha entendido a lo largo de la tradición como el modelador, creador e instructor de la mujer, esto pervierte una visión de lo que son tanto hombres como mujeres y mantiene un discurso misógino de los procesos de formación. Esto hace entrar en juego a las teorías de la recepción.

En lo que respecta a los propósitos de la Estética de la Recepción, cabe señalar la mediación entre arte, historia y realidad social, así como ocuparse de la interpretación, mediación y actualización del arte del pasado y de la comunicación. Así, el receptor se concibe como un ente históricamente condicionado por los prejuicios e intereses de su época; su estudio debe esclarecer de qué manera las obras han afectado y son afectadas por los sucesos y condiciones del momento en que es recibida.

La obra es recibida por un público concreto que la considerará de una u otra forma según su cultura, su telón de fondo intelectual, etc. Pero a su vez, las obras influyen en él en cierta forma y aportan a su formación, es por tanto éste un valor recíproco y causal. Es por ello que de este tema se han ocupado con rotundidad en el mundo contemporáneo, en que hay un movimiento firme y potente que protege y defiende la igualdad de género y la forma en que éstos se muestran a la gente, ya que se conciben como factores educacionales y culturales.

En este sentido el mito de Pigmalión en la contemporaneidad de las últimas décadas se ha mostrado, o así se ha pretendido, desposeído de su carácter doctrinal-misógino, a la vez que se ha reelaborado de formas muy diversas, en las que se ha podido invertir los roles de los personajes, la creación se rebela contra el “creador”, o alguno puede desaparecer de la ecuación, se elimina el género y sexo de la idea de creador y creación (por ejemplo la idea de robot o *cyborg*, que carece de sexualidad, no por ello de deseo de proyectar nuestra imagen antropológica en lo creado); o se ha querido enfocar solo en cuanto a su significado más artístico, la relación del creador con su obra o la independencia de ésta una vez terminada.

► Seguidamente, expondremos la fundamentación teórica que encuentra este estudio en la teoría del símbolo y en el método iconológico y su fundamentación teórica, basándose sobre todo en las líneas defendidas por Ernst Cassirer y Aby Warburg.

Ernst Cassirer en su obra *Filosofía de las Formas simbólicas* (1923-29), de tres volúmenes,

sistematiza su pensamiento dividiendo estos volúmenes en: El lenguaje, el pensamiento mítico y la fenomenología del conocimiento. Su teoría es que el hombre no vive en un universo físico sino en uno simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión forman los diversos hilos que tejen la red simbólica. Por tanto, el hombre no puede enfrentarse a la realidad sino es a través de estos sistemas simbólicos que él ha elaborado. Para él los símbolos cambian a lo largo de la historia, pero la actividad simbólica, la que constituye el mundo humano a través de la cultura permanece siempre inalterable; el arte, el mito, la religión, el lenguaje y la ciencia son variaciones de un mismo tema.

Para Cassirer el hombre es un creador de símbolos, esto supone que todas las actividades humanas expresan el mismo fondo siempre que compartan el contexto histórico-cultural, y de ahí que a la iconología le valgan caminos extra artísticos para llegar al significado de la obra de arte. También expondrá que no hay una visión sin contaminar de las obras, ya que dependemos de parámetros culturales, un universo de símbolos que manejamos.

Siguiendo esta línea nos encontramos con la figura de Aby Warburg que tiene una influencia enorme en el método iconológico. Este dedicó su vida y recursos a analizar el rol de la antigüedad clásica en la cultura occidental y los avatares de su pervivencia a lo largo del tiempo, así como su profunda significación. Llamará a su metodología de trabajo “iconología”, diferenciándolo de la iconografía que utilizaba como método auxiliar. Para él la iconología es la interacción entre formas y contenidos, pero atendiendo que el estilo es también, en cuanto a la elección, un síntoma de la mentalidad de la época.

Un elemento clave de su concepción del arte y la cultura es la atención que presta al proceso de simbolización, le interesará la pervivencia de los símbolos a través de la historia y la cultura, toda esta concepción le llevará a la elaboración de su proyecto más ambicioso el *Atlas Mnemosyne*, en el que a través de imágenes buscaba el origen de algunos símbolos y su pervivencia en el tiempo.

Hay otros autores importantes por su influencia en este campo como Jan Bialostocki, que reflexionó acerca de la pervivencia de las fórmulas iconográficas a lo largo del tiempo. Según él estas fórmulas están determinadas sobre todo por las formas tradicionales de representación. Los artistas, por tanto, se ven impulsados a utilizar formulas iconográficas ya impuestas para representar nuevos temas, lo que él llama “fuerza de inercia” de los tipos iconográficos. La preocupación de este excede la iconografía ya que se preocupa por el significado de la imagen, y por tanto hace iconología. Recoge la influencia de Cassirer en cuanto a la idea de la estructuración de la cultura en base a símbolos.

Todos conocemos la importancia de Erwin Panofsky en este territorio, y su valiosa aportación al campo de estudio en cuanto que definió rigurosamente la metodología de estudio

de la iconología. Para él no hay estructuras visuales objetivas ni percepciones universales sino particulares construcciones realizadas por cada cultura en función de su visión del mundo, que también expresan otros órdenes de la cultura, además del arte. Considerará que todo hecho está siempre inscrito en unas coordenadas espaciales y temporales. También defenderá la idea de que el espectador no es ingenuo, se enfrenta a la obra con unos presupuestos, las ideas de su época sobre la belleza. Al historiador le ocurre lo mismo y por eso éste debe familiarizarse con obras que son ajenas a sus presupuestos culturales, y así llegar a alcanzar el significado, el verdadero objeto de la historia del arte para él.

Por último, es menester hablar de Ernst Gombrich. Su postura crítica tiene varias vertientes: se adhiere a la iconología, en los términos en los que la concebía Warburg. También reflexiona sobre la influencia del psicoanálisis, contempla el simbolismo en la obra y el simbolismo personal del artista. Dirá que es más importante fijarse en la receptividad de los símbolos que en la intención con que fueron creados. Defenderá a la iconología de los ataques que decían que ésta se basaba en el contenido, abandonando la forma, cosa que no comparte, ya que considera que la forma puede ser en sí misma un símbolo. Gombrich querrá ante todo estipular el arte y su estudio como una ciencia, una disciplina enfocada y analizada con rigor y metodología, una voluntad de objetividad y fundamentación. El criterio de valor de una imagen dirá, no es su parecido con el modelo que representa sino su eficacia dentro de un contexto de acción, es decir, que “sirva” a quienes va destinada.

► El marco teórico básico donde de forma específica y directa se inscribe esta investigación son los estudios de mitocrítica, una perspectiva de estudio antropológico y cultural que se interesa por el estudio teórico y práctico de la recepción de los mitos antiguos, medievales, modernos y contemporáneos en la literatura, las artes plásticas y del espectáculo.

Podemos ver como se elabora una investigación de estas condiciones en obras como *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada* (2008), y que concretamente, en su primer capítulo “Reescrituras modernas de los mitos de la Antigüedad griega y latina” se analiza cómo los mitos se han reelaborado y han evolucionado según el contexto, y como han llegado a la era moderna (contemporánea). Ésta obra no se detiene especialmente en el mito de Pigmalión, ni estrictamente habla de artes plásticas pero sí que es relevante en cuanto a la importancia que da a la pervivencia de las mitologías, no solo la greco-latina o clásica, en nuestra época, y aporta una metodología concreta y un campo de estudio propio como es la mitocrítica.

Este método de investigación, al que también le acompaña el mitoanálisis es un término acuñado por el filósofo francés Gilbert Durand en su obra magna *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960). En ella reúne y articula diferentes estudios sobre mitos y símbolos presentes en Occidente y Oriente realizados por antropólogos, etnólogos e historiadores de la



religión, así como otras aportaciones de investigaciones originales en áreas como la psicología, el psicoanálisis, la lingüística, la sociología y la reflexología. Propone un acercamiento al significado simbólico a partir de una comprensión de las estructuras de lo imaginario, reconstruyendo el trayecto antropológico, entendido como un constante intercambio en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y las intimaciones objetivas originarias del ambiente social. Se desvincula Durand en parte del estructuralismo de Claude Lévi-Strauss reconociendo que para comprender el mito es preciso reconstruir su estructura, pero para Durand no se trata de estructura sino de estructuras en plural. Crea un tercer nivel de lectura más allá de lo sincrónico y de lo diacrónico: el nivel arquetípico o simbólico que además de considerar las redundancias o repeticiones reagrupa los símbolos por sus convergencias. Metodológicamente, la aproximación a la obra puede hacerse en tres tiempos que descomponen los relatos mitémicos:

1) En primer lugar, una relación de los temas, es decir, de los motivos redundantes u “obsesivos” que constituyen las sincronicidades míticas de la obra.

2) En segundo lugar, se examinan con el mismo espíritu las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes y decorados.

3) Finalmente, se utiliza un tipo de tratamiento mediante la localización de las distintas lecciones del mito y de las correlaciones entre una lección de un mito con otros mitos de una época o de un espacio cultural bien determinado.

## ~ ESTADO DE LA CUESTIÓN

El mito de Pigmalión explica la historia del rey de Chipre según Ovidio, que habiendo esculpido una preciosa estatua femenina, acaba enamorándose de ella. Una noche en una fiesta Pigmalión pide a la diosa Afrodita que le otorgue una esposa como Galatea (nombre que recibirá posteriormente) y ella en lugar de eso da vida a la obra, para que sea su amante.<sup>5</sup>

El mito de Pigmalión nace ya en la antigüedad, podemos fijarnos en el *Proteptykos* de Clemente de Alejandría, *La Eneida* de Virgilio o en *Las metamorfosis* de Ovidio, en Libro X, donde el mito es explicado de la forma en que es más conocido en la tradición<sup>6</sup>. Éste, por un lado, responde a las cuestiones sobre la creación, pone en valor la figura masculina del creador y la visión de objeto creado y perfilado de la mujer, como la obra principal del hombre- creador, y por otro lado, habla de la estima por la obra creada, a la vez que habla del deseo irracional humano. No debe olvidarse que en esta historia la obra-mujer es amada por el hombre y de este

<sup>5</sup> P. GRIMAL. *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1984.

<sup>6</sup> La historia de Pigmalión es de origen semítico, aparece en la antigüedad en diferentes fuentes, siendo la más conocida *Las Metamorfosis* de Ovidio. Anteriormente aparece el mito en *La Eneida* de Virgilio, Libro I, en ésta él es el rey de Tiro y hermano de Dido. Seguidamente aparece en el *Protrepticus* de Clemente de Alejandría, donde es el rey de Chipre, y la historia coincide con la que conocemos a raíz del texto de Ovidio.



amor nacerá la posibilidad de la existencia real de ella. La escultura de Galatea es la prefiguración de la mujer que, en otras tradiciones y mitos, pongamos como ejemplo propio de nuestra cultura, sería el libro del *Génesis*. Dios (figura masculina por antonomasia en las religiones monoteístas), omnipotente crea el mundo y al hombre, él es su objetivo, y el *sumun* se su creación, que pese a ser perfecta se aburre y entonces Dios decide darle una distracción en forma de mujer, con la simbólica relación de que ésta nace de una costilla de él. Es por tanto, nuevamente, la mujer producto del hombre. Galatea es Eva, representación de la mujer primigenia y su forma de aparecer en el mundo “gracias” al deseo del hombre.

En este sentido el mito de Pigmalión ha servido de referente para los estudios y discursos de género, en los que desde la perspectiva analítica se ha observado la tradición como un contexto proclive al hombre como ente masculino, que crea y modela a la mujer. Podríamos citar varios ejemplos literarios o escénicos (sea en teatro o cine) en que se cumple.

A finales del S.XVII se produce una oleada de versiones sobre el mito, tanto en las artes plásticas como en la literatura, que continuará durante el S. XVIII. Son prolíficas las obras que abarcan este periodo como por ejemplo el estudio de Andres Blühm *Pigmalión: la iconografía de un mito artístico entre 1500 y 1900* de 1988. Dentro de la tradición francesa, que condicionó las producciones posteriores en un amplio sentido, hay que destacar a Voltaire con su *Pygmalion Fable* (1770) que ya incorpora una significativa modificación del mito: no será Afrodita quien tercie la transformación sino el ardor del creador el que insufla vida a la estatua. En 1775, J.J. Rousseau lleva a escena su *Pigmalion, scene lyrique* presentando básicamente un monólogo de Pigmalión, dota de nombre a la estatua y ofrece un carácter a la obra que actualmente observamos como misógino y donde lo háptico cobra protagonismo. Esta obra fue adaptada y traducida por bastantes autores y influenció a otros muchos como Falconet o Goya.

Seguidamente, Goethe en su *Pygmalion, eine Romanze* de 1766-67 ofrece una concepción de la figura de Pigmalión como la de un bruto de bajas pasiones.

En el Romanticismo este mito tuvo mucha importancia y se tomó como referente narrativo para hablar de dos cuestiones concretas: la imagen de la mujer idealizada, y la relación de obra y creador. J.J. Rosseau en *El Emilio o De la Educación* (1762), revivió el mito con la idea de “mujer- muñeca”, creada, educada y concebida como complemento del hombre, no siendo considerada en ningún momento como sujeto ya que eran moralmente y racionalmente inferiores. En el S. XIX este punto de vista misógino se estableció muy claramente, una perspectiva, en el que describía a la mujer como ser creado únicamente para cuidar, agradar, ayudar y satisfacer al hombre.

Honoré Balzac en 1831 escribió su breve texto *La obra maestra desconocida*, sobre la creación artística plástica y alude al mito en más de un sentido. Primeramente, en el deseo insaciable del creador por llegar a representar la perfección y la belleza más pura (siempre a

través de la utilización y referente al cuerpo de la mujer), por otro lado, la compulsión del artista hacia su obra y la cosificación de la mujer.

El personaje de Pigmalión sugestionó a la imaginación romántica ya que sobre él no solo se deposita la pasión que le despertó la estatua, es decir, el amor imposible y el deseo por una materia inerte, sino la posibilidad de dotar de alma y dar vida a una creación. Luisa Elena Delgado opina que, en el siglo XIX, a los artistas les preocupaba la posibilidad de que el otro femenino (obra creada), a imagen y semejanza del artista, contradijera los propósitos de su creador, confundiendo la distinción sujeto/objeto, yo/otro. Lo que generó una serie de textos y obras artísticas que exaltan el proceso creativo y el deseo como una fuerza destructora. En todo proceso de creación ha de tenerse en cuenta el poder del arte, el cual se acentúa con la vida propia de toda obra, su capacidad intrínseca de superar y oponerse a las intenciones de lo que los diseños creativos o creencias personales de los creadores dispongan.<sup>7</sup>

En el siglo XX la mitología será tratada por psicoanalistas y las teorías de éstos aplicadas al arte y como veremos posteriormente influyeron en el discurso y el procedimiento de los artistas. El enfoque psicoanalítico, pese a las fluctuaciones de su importancia, no ha dejado de tener vigencia en la interpretación del arte en ningún momento desde su aparición.

Para Roland Barthes los mitos son de carácter transitorio, por tanto, éstos pueden sufrir modificaciones, ser deconstruidos o subvertidos en diferentes momentos; así lo explica en su texto *Mitologías* de 1957. Para Barthes el mito no es más que una forma de discurso, que la historia, la sociedad en un momento u otro moldea y que por tanto no es una cuestión eterna que puede revalidar el discurso o anularlo o subyugarlo a otros. Como parte de esta deconstrucción se utilizan unos recursos, lo que Barthes llama “la emancipación del mito”.

Se puede llegar a observar en las producciones contemporáneas, en el cine o el teatro, una inversión de los roles de los personajes, se ha convertido en varias ocasiones a la figura de creadora y modeladora a la mujer y al pupilo o creación al hombre, pudiendo poner como ejemplo *Billy Elliot* (2000) o *Educating Rita* (1983). Cosa que dista mucho de las primeras representaciones escénicas de este mito, poniendo como caso emblemático *el Pygmalion* de G. B. Shaw (1914), donde la visión cosificada de la mujer se mantiene.<sup>8</sup>

En 1990 France Borel escribe su texto *La modèle ou l'artiste séduit* donde analiza como a lo largo de la historia en los talleres de los artistas se ha dado el enamoramiento, el ensimismamiento y el deseo de los artistas por sus modelos. Esto se relaciona con el intento de

---

<sup>7</sup> Luisa Elena DELGADO, “Metamorfosis de Galatea: transposiciones del mito de Pigmalión en la narrativa española decimonónica”. En TOMÁS, F. y JUSTO, I. (Eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*. Antropos, Universidad Politécnica de Valencia, 2005, pp.68-69.

<sup>8</sup> M.D. Gallardo, López. “La mitología clásica en la pintura y escultura a finales del siglo XX” (Conferencia pronunciada en IX Seminario de Iconografía Clásica -Facultad de Geografía e Historia UCM- 6 de Marzo del 2002).

traspaso de la belleza, concebida en muchos casos como perfección a los ojos del creador. Finalmente, el artista mantendrá un apego fuera de lo natural para con un objeto material. Esto lleva a Borel a reflexionar sobre los motivos del amor, obsesión incluso, del artista por su obra.

Concluye con la idea de que el artista proyecta en lo creado algo que va más allá de la belleza o los rasgos de la modelo o del intento de captar y atrapar la perfección de forma más o menos llevada de lo abstracto a lo material, sino que tiene más que ver con una mirada hacia dentro de él mismo, de una proyección de su propia idea de ser, se proyecta a él en la obra de forma subjetiva, utilizando elementos que no le son propios ni tienen porque obedecer a la verdad, muestra en el acto de creación su vertiente más narcisista.

Ana Rueda publica en 1998 *Pigmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*, que analiza variantes modernas y contemporáneas del mito dentro de un amplio registro de y un prisma novedoso que rehúye un lenguaje especializado. Entreteje su argumento con imágenes visuales, creando un curioso diálogo entre las artes plásticas y los textos literarios.

Como apunta M<sup>a</sup> Dolores Gallardo López en “La mitología clásica en la pintura y escultura a finales del siglo XX” (2002), es mucho más frecuente encontrar a lo largo de todas las épocas estudios sobre literatura alusiva a la mitología clásica que hacerlo con estudios de la misma índole en las disciplinas de arte plástico. Ciertamente, esto es así, y considera injusta esta situación, que como historiadores del arte dice, debemos solventar.

Facundo Tomás e Isabel Justo y otros autores en *Pigmalión o el amor por lo creado* de 2005 exponen desde diferentes ángulos el tratamiento que el mito ha tenido y tiene en la actualidad, y como éste es llevado y entendido en el arte. Este texto pretende actualizar el mito, situarlo en la contemporaneidad, reviviendo su figura de escultor satisfecho y autoenamorado, ideando nuevas relaciones con la literatura y las artes. El mito de Pigmalión estaba destinado a un gran éxito a partir del momento en que la cultura europea empezara a enamorarse de sí misma o, en términos menos narcisistas y más pigmalionescos, desde que los autores tomasen conciencia de la importancia de sus creaciones y orientasen hacia ellas sus deseos amorosos.

Hoy Pigmalión es el símbolo del enamoramiento por la propia obra, del ensimismamiento en la producción que caracteriza a menudo por igual a todo tipo de creadores, desde los artistas hasta los investigadores. Guarda pues, un punto de narcisismo la formulación del mismo título: Pigmalión o el amor por lo creado. Lo que menos les interesa son las evoluciones estrictas de la leyenda de origen greco-latino, siendo el verdadero tema los modos consciente o inconscientemente pigmalionescos que se han producido en las artes, en el conjunto del pensamiento, con la voluntad de situar el mito en las actitudes habituales de nuestros autores.

Siguiendo una línea en la que se analiza el carácter misógino del mito está el texto de Manuel De la Rosa *Pigmalión y la nueva Galatea* (2006), en éste el autor reflexiona sobre el carácter

sumiso de Galatea, al que ha sido condenada o para el que ha sido creada. Ésta es una mujer sin voz ni pensamiento, es tan solo un referente ideal creado por y para el hombre. Asociado con el mito de Narciso se considera que el creador Pígalión proyecta en la escultura su propia imagen, aquel elemento ideal que solo es capaz de ver en sí mismo. De la Rosa también analizará la relación que hay entre el creador y su parto masculino a través de materia inerte y los juguetes y objetos mecánicos: las muñecas, autómatas, etc.

A raíz de este discurso hablará de la relación del mito con las producciones artísticas del S. XX y la tendencia de algunos artistas de ir a la búsqueda del ideal femenino, hasta llegar a las producciones más tecnológicas, a la vez que fantásticas que el arte ha creado en diversas disciplinas, desde el cine a los androides y *cyborgs*.

Victor I. Stoichita en su texto *Simulacros. El efecto Pígalión: de Ovidio a Hitchcock* (2006) pone en relación el mito con la tendencia del arte contemporáneo al simulacro y con su lenguaje más potente, el cine. El simulacro es un objeto hecho, un “artefacto” capaz de producir un efecto de semejanza y de enmascarar la ausencia de modelo. Este ensayo se interesa por la imagen que de repente se percibe poseyendo una existencia propia. La historia de Pígalión se revela como un relato fundador que tematiza el triunfo de la ilusión estética; su argumento es “el arte de ocultar el arte”, del cual, según Ovidio, Pígalión tenía el secreto. El efecto Pígalión nace en un texto muy astuto: *Las Metamorfosis* de Ovidio, pero será con la irrupción de la imagen en movimiento, de la imagen fílmica, cuando se podrá, por fin, responder a las necesidades exigidas por las prácticas de animación de la estética moderna.

Precisamente, es en el umbral de la traslación cinematográfica del mito de Pígalión, tal y como Hitchcock lo aborda que se constituye el medio artístico y técnico que con mayor verosimilitud y credibilidad ha podido reflejar el efecto Pígalión. Múltiples *filmes* han llevado a la imagen el milagro de la vida doblada contenida en el mito. Stoichita, toma *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, como modelo de la traslación cinematográfica de la fábula de Pígalión.

Seguidamente, se ha fijado en el tema y ha reflexionado sobre él en su tesis doctoral Soledad Córdoba Guardado, este texto titulado *Representación del cuerpo del futuro* (2007) habla sobre el recorrido que la representación del cuerpo ha tenido a lo largo de la historia. El cuerpo ha sido la plataforma en la que el hombre investiga sobre diferentes perspectivas y visiones, desde la creación de un ser a su imagen y semejanza recurriendo para ello a la magia, la alquimia, la ciencia o la técnica; hasta mejorar el propio cuerpo con la intención de que éste sea superior e invulnerable a la enfermedad y la muerte.

Hará en este texto alusión a los ingenios artificiales, androides, robots y replicantes contruidos por el hombre para emular o sustituir al ser humano y que han ocupado un espacio fundamental en las fantasías místicas, en los mitos clásicos, en el pensamiento gótico, romántico

y en la visión futurista, y que posteriormente en la sociedad postindustrial y tecnocientífica dará vida a un postcuerpo al cual se llegará a través de prótesis o mixturas entre carne y metal y que finalmente conseguirá expandirse y fusionarse con nuevas dimensiones y entornos como la red de información o el ciberespacio. Este trabajo será abordado por la autora desde diferentes ángulos como la literatura, las artes plásticas, escénicas o cinematográficas. Ella considera este estudio relacionado con el hecho creativo y el aprendizaje socio-cultural. Hablará del mito de Pigmalión en un capítulo al que llama “Construyendo a la mujer ideal” y donde el mito es tratado desde el prisma de la construcción del hombre a su imagen y semejanza, el intento del artista de crear un cuerpo perfecto, más que uno real, el de la mujer ideal, y como esto establece una relación con su obra de estima y superación. También habla de la voluntad de dar vida a aquello inerte, cosa que obsesiona al hombre según ella. Pondrá el mito en comparación con obras como *Madame Butterfly* de David Cronenberg, *Metropolis* de Fritz Lang, *Galatea 2.2* de Richard Powers, *Galatea* de Philip Pullman, etc...

M.C. Rodríguez en su artículo “El mito de Pigmalión en textos literarios y filmicos” (2010) nos explica cómo en el campo de la narrativa, ciencia ficción y la fábula este ha resultado ser un tema recurrente, ya sea en la literatura, como en el cine o el teatro<sup>9</sup>. En la literatura no hay mejor referente que *Frankenstein o el nuevo Prometeo* de Mary Shelley (que también aborda el mito de Prometeo, como el dador de vida) publicado el 1818 y sus varias puestas en escena o llevada al cine en diferentes actualizaciones, podríamos nombrar obras como *My Fair Lady* (1964), el cuento y film *Pinocho* (1982-83), obras homónimas al mito llevadas al cine y al teatro, *El fantasma de la Opera* (1910), están también, por supuesto, las historias que tienen como personajes angulares a muñecas o autómatas, muy prolíficas en la literatura y teatro como la obra de teatro de Karel Copek *R.U.R.* (Robots Universales Rossum) de 1920, obra que acuña y da a conocer el término de robot (*Robota*), un concepto checo alusivo al trabajo de los súbditos de la gleba. En esta historia reflexiona sobre el papel de los roles de subyugación de las creaciones, tiene un componente revisionista a nivel moral, ético, de clase y creacionista.

En conclusión, la autora se fijará en los aspectos del mito que focalizan la creación de una obra semejante al hombre en su aspecto, movimientos y reacciones que emulan la vida de un ser real y en este sentido, en el deseo de producir una obra viva, que pueda vivir y actuar como tal, es en lo que se asemejan estas piezas a nuestro mito. Hay todo un análisis psicológico que trata de explicar porque el hombre a lo largo de la historia ha intentado emular su propia imagen, proyectarla en aquello material creado, que veremos tiene una explicación de raíz simbólica.

---

<sup>9</sup>M.C. Rodríguez, “El mito de Pigmalión en textos literarios y filmicos” en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 1741, 2010.

Este es el punto de salida. Hemos visto que los mitos se han recreado y revisado en el cine, la literatura y el arte periódicamente, como si existiera una necesidad acuciante de acercar a las sucesivas generaciones su conocimiento o de mantener vivo su recuerdo y significado. Veremos así como se ha venido representando el mito escogido hasta nuestros días.

## ~ DISEÑO METODOLÓGICO

---

En este apartado se pretenden describir los diferentes procesos que conforman el diseño metodológico propuesto para nuestra investigación.

### CARÁCTER Y VALIDEZ DE LA INVESTIGACIÓN PROPUESTA

Antes de explicar cómo llevaremos a cabo nuestra investigación, definiremos el carácter o naturaleza de la misma. El presente proyecto de investigación será de naturaleza documental, en tanto que nos dedicaremos a buscar fuentes primarias que nos permitan verificar o refutar la existencia de esta pervivencia y recepción del mito en el ámbito artístico.

Además, este proceso irá acompañado de un análisis formal y semántico de obras de diferentes momentos, realizadas por autores diversos y que nos permitan observar los rasgos de forma y contenido que han persistido o evolucionado, poniéndolos en relación entre ellos.

Desde Barcelona podré conseguir toda la información necesaria para la elaboración del estudio a través de diferentes vías (bibliotecas, archivos, museos, entrevistas, contactos, etc.).

Mis estudios en Humanidades y Historia del Arte considero que me han dado una capacidad analítica que puede ser de utilidad en la presente investigación, junto con la concepción transversal de diferentes ámbitos de estudio, cosa beneficiosa para la perspectiva del análisis.

### CAMPO DE ESTUDIO CORRESPONDIENTE

El campo de estudio de la investigación será, el estudio de la recepción y la pervivencia de un mito concreto en el arte, analizando la evolución en la representación y concepción del mismo a lo largo de la historia, poniendo de relieve las relaciones pertinentes, ya sea por continuidad, diferencia, forma o contenido. Para ello, pondremos en relación obras de una misma o de diferentes disciplinas como textos, imágenes, representaciones escénicas, vídeo u otras.

En cuanto a los libros, catálogos, artículos y otros textos a consultar, se tendrán en cuenta todos aquellos presentados en las referencias bibliográficas y todo material hallado a lo largo de nuestra investigación. En el caso de las obras, delimitaremos nuestro muestreo a obras del área cultural occidental.

Podemos decir que no han surgido restricciones reseñables para la investigación. En mi opinión, nuestro campo de estudio da validez externa a la investigación, en tanto que este mismo



análisis, con el mismo tipo de materiales, se podrían realizar otras investigaciones sobre la evolución, vida o relación existente entre otros y de otros mitos, del tipo que sean, y las artes.

### INTERPRETATIVA

La metodología empleada en el presente trabajo será de tipo hipotético-deductivo, en tanto que partiremos de unas hipótesis, que son la pervivencia de un mito en el mundo del arte contemporáneo y como éste se ha visto subvertido en nuevas tipologías de representación, y buscaremos los materiales que nos permitan concluir la validez o invalidez de las hipótesis iniciales. Los materiales se abordarán desde varias estrategias de investigación: se analizará todo lo dicho sobre el asunto y se observarán las obras creadas y el discurso que las acompaña, junto con las interpretaciones pertinentes de tipo formal. En menor grado y para llegar a concluir el vínculo en cuestión será necesario hacer lecturas desde el punto de vista estético, histórico y político. Las técnicas empleadas para llevar a cabo estos métodos mezclarán aspectos de la técnica documental y de la técnica de campo, ya que por un lado recopilaremos datos a través de diversas fuentes y documentos y por el otro, habrá que realizar un gran trabajo de contacto visual con obras de arte para su análisis. Además, se empleará el método inductivo al elaborar las conclusiones a partir de los resultados de las observaciones particulares. No obstante, hemos de tener en cuenta que las variables pretenden ser analizadas en su conjunto, considerándose como un todo; de este modo, seguiremos una posición metodológica holística.

### TÉCNICAS Y MEDIOS DE INVESTIGACIÓN QUE SE UTILIZARÁN

En el presente apartado se detallarán las técnicas que se llevarán a cabo en la investigación, así como sus procedimientos, instrumentos necesarios y respectivas fuentes documentales.

#### PROCEDIMIENTOS

Documental: contamos con la recopilación de datos e información a través de fuentes y documentos que se detallan más adelante.

De campo: consiste en observación cuando sea posible de las obras físicas y la realización de entrevistas si fuera posible a diferentes personas implicadas en el estudio del tema.

#### FUENTES DOCUMENTALES

Las fuentes documentales con las que se contará se pueden agrupar en tres ramas:

Fuentes bibliográficas: sobre todo, las de tipo impreso, ya sean mayores como menores.

Fuentes electrónicas: prensa digital o publicaciones especializadas en línea, etc. Incluso se podrá tener en cuenta alguna referencia en redes sociales por la relevancia de éstas en la medición de repercusión y recepción de los temas actuales, en este caso del mundo del arte.

Fuentes visuales ya sean obras, acciones o imágenes.

Trabajaremos con fuentes primarias, que nos aportan datos directos sobre el tema. Asimismo, tomaremos en consideración interpretaciones teóricas dentro de las fuentes primarias, si bien



servirán para la realización del estado de la cuestión y para tener un conocimiento más amplio y completo la pervivencia y recepción del mito pigmalioniano.

Como fuentes secundarias, destacamos las citadas como bibliografía impresa de tipo menor, catálogos de exposición que se ocupen del mito y sus representaciones diversas.

Pasando a especificar los soportes de las fuentes ya mencionadas, contaremos con una variedad de documentos: escritos, gráficos, videográficos o sonoros.

## 1 ~ LA MITOLOGÍA

---

Los mitos actúan como nexos, como puntos de referencia o lugares comunes de una cultura. Contienen y portan con ellos la evolución y la acumulación de los sistemas de ideas y pensamiento de cada época a lo largo de la historia. De esta forma, van adecuando sus estructuras y detalles a las condiciones y realidad de cada tiempo social.

Como bien apunta Jung los mitos constituyen una especie de inconsciente de la colectividad que los instauro y su estudio y lectura, por distinta o fraccionada que sea, deviene una reelaboración y/o reformulación de la leyenda misma; en cualquier caso, supone el tratamiento o estudio de un mito concreto, una actualización de este.

En este apartado lo que buscaremos esclarecer y enfocar es cuál es la función y razón de ser de los mitos, de la mitología en general, por qué surge y a qué cuestiones intenta dar respuesta, cómo lo hace y que discurso utiliza. El estudio de cómo va moldeándose este discurso a lo largo del tiempo y cómo evoluciona en este sentido el uso de la mitología según va cambiando de concepción las sociedades.

Siendo más concretos, es necesario observar que nos vamos a centrar en la mitología occidental y en esencia en la de origen grecorromano, no pudiendo abarcar en este estudio un sentido más amplio del término y sus implicaciones en otras sociedades. Pese a ello, la idea es ir desgranando el asunto desde una visión general, en la que se inserta, por supuesto, el mito en cuestión que ocupa nuestra investigación, para ir ligándolo con una disección mucho más profunda y radiográfica del Pígalión en el siguiente capítulo.

Para trazar este recorrido, nos hace falta apuntar cuál ha sido la evolución des de un pensamiento mágico y que se ciñe a las explicaciones mitológicas y alegóricas a un pensamiento que se basa en el logos, en la palabra y la razón, por tanto.

Por último, nos gustaría dar muestras de la gran importancia y peso que ha tenido desde un inicio la mitología en el arte en sus diversas disciplinas y mostraremos unas pinceladas de lo que ésta ha supuesto en nuestro campo de estudio.

## 1.1. FUNCIÓN DE LOS MITOS

---

Todos y cada uno de los mitos que componen esta red omnipresente en la realidad de los griegos y posteriormente también de los romanos explican fenómenos y hechos a través de metáforas y personificaciones. La mitología proporciona una explicación mágica o alegórica a los sucesos y fenómenos de todo tipo. Pero ¿en qué se diferencia de la historia, la ciencia o la literatura? Veámoslo.

Un mito narra sucesos de tiempos pasados, incluso del propio origen de los tiempos y el estado primigenio de mundo, esto mismo es también la intención de la ciencia y la historia que intentan explicar el origen y el propio mundo y sus fenómenos, todo aquello que ha sucedido socialmente a sus gentes y seres que viven en él.

¿Por qué se tiende a decir que la mitología ofrece una explicación mágica o alegórica?

Podemos incluso compararla en muchas cuestiones con cualquier discurso religioso que da lugar a explicaciones sagradas, poetizadas, etc.

Nuestra mirada actual nos hace emitir un juicio que no responde de forma fiel a la significación que tenía la mitología para quienes vivían y se regían por tales explicaciones, premisas, devoción o temores. Desde un prisma de estudio antropológico podemos afirmar que cualquier cultura que rija a un grupo socialmente o religión es en cualquier caso un constructo, al que no puede restarse valor desde nuestra mirada ni desde nuestro tiempo, vivimos en un aquí y ahora y observar la importancia y peso que estos constructos varios pudieran tener en otras sociedades y tiempos es una ardua tarea, pues nuestro bagaje y comprensión actual del mundo y realidad nos hace juzgar a menudo muy duramente otras formas culturales, máxime si son del pasado. Pese a ello, la llamada cultura clásica mantiene una herencia enorme en nuestros días y somos deudores de mucho a esta época, también en las representaciones culturales y por supuesto artísticas.

Los mitos tienen múltiples funciones, pero podemos generalmente y como propone la mitocrítica sintetizarlas y catalogarlas en 3 funciones esenciales:

- La función explicativa que hace referencia a la explicación, justificación o desarrollo del origen, razón de ser y causa de algún aspecto de la vida social o individual, pudiéndose catalogar aquí el origen del mundo a partir del Caos o la explicación del nacimiento de la mujer, Eva, a partir de la costilla de un Hombre, Adán.
- La función pragmática del mito. En general estos mitos sirven como justificación a una situación determinada y son la base de ciertas estructuras sociales y acciones. Pudiéndose catalogar aquí la estructura genealógica que justifica el poder de unos y no otros.
- La función de significado, hace referencia al mito no solo como historias que explican o

justifican, sino que también otorgan consuelo, objetivo de vida o calma a los individuos y les son cercanos. Pueden catalogarse aquí mitos que hablan de la muerte, el sufrimiento o la victoria.

Estas funciones no son estancas, pueden combinarse entre ellas con más o menos peso.

Existen mitos que intentan explicar el origen del propio mundo (cosmogónicos), religiosos (teogónicos), políticos o fundacionales, o que explican fenómenos y particularidades específicas que son relevantes para la sociedad que los crea. Existen de tipo antropogénicos (es el caso del mito que ocupa nuestro estudio: el ser humano se crea a partir de alguna materia), etiológicos, mitos morales y escatológicos. Malinowski dirá que los mitos son narraciones fundamentales, ya que responden a las preguntas sobre la existencia humana y sobre aquello que la rodea.

Roger Caillois, en su texto *El mito y el hombre* (1939) nos apunta sobre las funciones del mito que éstas no han desaparecido. No parece que la capacidad de crear o de vivir los mitos haya sido reemplazada por la de exponerlos. Las tentativas de exégesis han sido casi siempre desafortunadas: el tiempo ha superpuesto sin grandes distinciones, las reminiscencias de los mitos generando una estratificación que pese a ser instructiva es insuficiente. Los estudios de mitocrítica intentan hacer emerger y establecer una relación seria, objetiva y no judicativa de lo que encuentra en cada una de las capas, poniéndolas en juego dialógicamente.

Caillois señala que una misma explicación no sirve para dos casos diferentes, la singularidad irreductible de cada mito hace aplicable a su explicación un principio diferente. Así, no podemos considerar el mundo de los mitos como algo homogéneo. El mito responde a las más diversas solicitaciones como hemos visto por sus distintas funciones que pueden funcionar simultáneamente, de forma que el análisis de cada mito debe hacerse de forma singular y rigurosa y manteniendo siempre un residuo de insuficiencia en tanto que nuestra mirada, fuentes y evidencias son resultado de esta superposición de capas que el tiempo ha hecho evolucionar.

Concluye afirmando que querer abarcarlo todo, una explicación absoluta de los innumerables ángulos y matices que contiene un mito desde un sistema, es *per se* un error de praxis que conduce al delirio interpretativo, que él mismo cree que pueda ser necesario para llegar lo más lejos posible. Entendemos que con esto Caillois no quiere invitar a que cesen los estudios sobre mitología, sino que su propósito es que se contemple cada mito como un residuo que ha llegado a nosotros evolucionado y por tanto modificado, también que comprendamos que la perspectiva que lo contempla es una hoy y otra diferente ayer y que en este sentido hablar de la lectura de un mito en términos absolutos es tanto un gesto de engreimiento, así como falaz.

Ha habido a lo largo del tiempo escuelas que han empleado determinadas tendencias a la hora de explicar y de abrazar los mitos, pero lo que debe atenderse es a la dialéctica que estas escuelas han tenido, a que preocupaciones respondían, ya que en esta evolución está la pervivencia concreta y vívida de cada uno de los mitos hasta nuestros días. De esto se encarga hoy en día una sección de estudios humanísticos que es la mitocrítica.

No habría que concluir que la mitología es una especie de traducción poética de los fenómenos atmosféricos, esto actúa solo como una cuestión de marco. La historia, la geografía, la sociología, la psicología, entre otras, necesitan de una explicación de las condiciones de génesis de los mitos y de su desarrollo para dar una explicación rigurosa en sus campos de estudio. Al igual que tampoco hay que concebir seriamente que la mitología representa una ciencia concebida o expresada alegóricamente.<sup>10</sup>

## 1.2. EN EL PASO DEL MITO AL LOGOS

---

Se alude al “paso del mito al logos” como la superación del mito por parte la filosofía, representada por el logos (pensamiento o razón). Ciertamente, hay un cambio de concepción en la nueva forma de explicación del mundo y la realidad, pero la filosofía no supuso la eliminación del mito, puesto que ambos convivieron durante mucho tiempo y el mito pervive de forma escrita como parte de la cultura occidental. La filosofía estuvo reducida a un grupo de personas, a la vez que el mito siguió jugando su función social para la mayoría de las personas.

Inicialmente, las primeras formas de explicación filosófica, aunque suponían un cambio importante mantuvieron muchas de las características propias del mito. Los cambios se suelen dar gradualmente por mucho que cuando lo expliquemos echando la vista atrás queramos remarcar la sustancialidad del cambio. En cuanto a los factores que generaron este cambio lento pero significativo se encuentran:

Una de las causas principales de la aparición de la filosofía o explicación racional fueron las limitaciones e insuficiencias de mito, cosa que despertó las críticas de los primeros filósofos. Se une a esto la arbitrariedad en la explicación y concepción de los mitos ya que se mostraban ciertas incongruencias e irregularidades. Tampoco se prestaba a la previsión o solución de ciertos fenómenos de futuro y para lo que se solía acudir a oráculos.

La similitud de dioses y hombres hizo pensar a los filósofos que los mitos no eran más que imaginaciones humanas y se cuestionaron las explicaciones y los referentes de conducta que ofrecían los mitos. Pese a todo, los primeros filósofos mantuvieron el carácter promovido por este tipo de pensamiento, pero lo veían de forma más abstracta y menos humana.

¿Qué novedades aporta la filosofía y qué aspectos mantiene del mito?

En la mitología griega escrita hay que tener en cuenta especialmente dos elementos que propician la especulación filosófica pero que mantienen influencia del mito: la aparición del concepto de causa, fruto de la búsqueda del primer principio de todo (sobre todo en Hesíodo) y

---

<sup>10</sup> Roger Caillois. (1939) *El mito y el hombre*, Fondo de cultura económica, México, 1998.

la idea de mundo como totalidad, como universo.

Hay circunstancias que favorecieron la actitud filosófica: el contacto con otros pueblos y con el Próximo Oriente, la ausencia de textos sagrados o estructuras religiosas, el paso del mito a la forma literaria, la posibilidad de contraste de la explicación mitológica con la experiencia y las circunstancias políticas que llevarían a la aparición de las Ciudades-Estado.

En la obra de Walter F. Otto *Los dioses de Grecia* (1929), el autor nos explica que es y que supone el mito. En esta define la mitología como la forma de pensar mágica. Dirá que hay una barrera entre los dioses y el hombre en el contexto del hombre moderno, cuando aparece un dios griego esto no causa ningún estremecimiento en nosotros, falta la devoción y la solemnidad con que las gentes comprendían a sus dioses en otros contextos, falta la cosmogonía entendida en su máximo esplendor. Aunque los dioses quieren a los hombres siempre hay una distancia entre ellos en su concepción clásica.

La religión de los dioses olímpicos no buscará la redención humana, es por tanto radicalmente diferente a las religiones modernas: en la antigüedad los estratos divino y humano permanecían separados por una barrera que se acentúa expresamente y con un objetivo de distinción. Comprender el punto de vista que separa nuestra concepción con la que se tenía de la divinidad clásica se hace indispensable para comprender así la mentalidad de los griegos.

Tenemos que comprender que, frente a nuestra forma de pensamiento y observación racional y objetiva, en época primitiva había otra fórmula, digámosle mágica, que a través de la fuerza y la acción venera lo extraordinario. Hablamos de una mentalidad mágica. Los importantes fenómenos del mundo exterior se colocan frente a la consciencia del hombre como sucesos y manifestaciones de poder.

Según J. Herrero Cecilia, autores como André Jolles en *Einfache Formen* (1930), interpretación que Pierre Brunel recogerá también y comentará con acierto en *Mythocritique. Théorie et parcours* (1992), el mito es respuesta en forma verbal que representa un acontecimiento plasmado de forma ejemplar que manifiesta una necesidad del ser humano de conocer y explicarse cosas y a él mismo en su existencia y su devenir.

“Esas respuestas surgían de la intuición y del poder iluminador de la imaginación transformado en ‘relato verbal’, y adoptaban la forma de historias imaginarias de personajes fabulosos divinos o humanos. Los mitos no son, por lo tanto, explicaciones teóricas relacionadas con el pensamiento filosófico o científico, sino que arrancan de la sensibilidad vital más profunda.”<sup>11</sup>

Esta forma de pensar pese a su origen primitivo es algo ligado a la naturaleza humana y no podemos separarla de forma absoluta de ninguna época o pueblo. Esto se aplica en cuanto a la

---

<sup>11</sup> Herrero y Morales. *Reescritura de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Ediciones Universidad Castilla de la Mancha, Cuenca, 2008, pág. 60.

idea de pensamiento mágico primitivo, pero hay que pensar que, en el caso de los griegos, ellos no consideraban su concepción como mágica, sino que creían en una ampliación de la forma de visión objetiva y amplían su concepción de lo natural. Para ellos los actos divinos y la aparición de estos dioses son una de las infinitas expresiones de la realidad. Esta cosmovisión que llamamos específicamente griega encuentra su máxima expresión en la época de los poemas homéricos, pero aparece antes, ya que en las palabras del poeta encontramos el afianzamiento de estas ideas: una naturalidad ideal o idealidad natural.<sup>12</sup>

La relación de la diosa Afrodita con la isla de Chipre: denomina el nombre de Ciprina a la isla, ya en Homero se encuentra denominada independientemente de la diosa. Es posible que por este motivo Ovidio convierta a Pígalión en rey de Chipre y ferviente devoto de la diosa. La *Odisea* habla de su santuario en Pafos (nombre de la isla a la que da nombre la descendencia de Pígalión), y el nombre de la diosa en la *Odisea* es Citerea, que recuerda la isla de Cítera, donde se dice que llegó antes que a Chipre, son por tanto estas dos islas lugares simbólicos y rinden devoción a la diosa. Todo y eso el carácter fundamental que adquiere la descripción de la diosa es absolutamente griego. Es natural relacionarla con el matrimonio y la procreación.

El papel de Afrodita como iremos desgranando es fundamental tanto en el mito que ocupa nuestro estudio como en tantos otros. Es significativo que Afrodita traiga la felicidad a los hombres, mientras que a las mujeres generalmente las lleva a la fatalidad (Helena, Medea, Fedra, etc.) a través de sus castigos, condiciones y condenas.

Los dioses son parte indisoluble de la responsabilidad de las acciones y el acontecer de las situaciones. La autoconcepción del hombre no se puede comprender sin la concepción de un mundo y un pensamiento que integra a los dioses en la vida real, en su cotidianidad. Esto no debe verse como una explicación de la tendencia hacia el pecado, ya que se podría responsabilizar de ellos a los dioses, este es un pensamiento que se ha tenido posteriormente, el hombre creía compartir las consecuencias de sus malas acciones.<sup>13</sup>

Roger Caillois (1939) dijo que, aunque esto no se concibe así en la actualidad, desde el punto de vista artístico-literario la mitología adquiere una importancia significativa, en cuanto que desde las disciplinas artísticas se ha visto como los mitos perviven, permanecen y evolucionan.<sup>14</sup>

Pese a algunos errores hay que agradecerle al psicoanálisis haberse enfrentado con este problema: hubo tiempos en que sociedades enteras creían en los mitos actualizándolos a través de ritos y ahora, ya muerta esta forma mitológica, perviven proyectándose en la imaginación del

<sup>12</sup> Walter F. Otto. *Los dioses de Grecia*, Siruela, Madrid, 20102.

<sup>13</sup> Walter F. Otto, *Los dioses de Grecia*, Siruela, Madrid, 20102. Esclarece Otto la gran diferencia entre la concepción moderna de la mitología y la concepción de los griegos, que tenían convencimiento de explicación y análisis del mundo y sus fenómenos de la forma más objetiva posible.

<sup>14</sup> Op. Cit. Pág. 23.

hombre. El psicoanálisis planteó el problema y definió el proceso de transferencia, de concentración y de sobredeterminación, ha hablado de una imaginación afectiva.

“Ha traído a la luz una realidad psicológica profunda que, en el caso particular de la explicación de los mitos, ha desempeñado un papel fundamental.”<sup>15</sup>

Distingue Caillois la mitología de las situaciones y la de los héroes. Las situaciones míticas se interpretan como la proyección de conflictos psicológicos y los del héroe como la del individuo mismo (ideal del individuo). Los conflictos psicológicos suelen ser consecuencia de las normas y estructura social que impera en las sociedades y que pasan por encima de deseos individuales sin posibilidad alguna de desobediencia. El héroe es muy importante en la mitología pues es el único capaz de salir de este bloqueo encontrando una solución para bien o para mal.

“El rito realiza el mito y consiente vivirlo. Por eso se les encuentra con tanta frecuencia unidos, su unión es indisoluble. Sin el rito, el mito pierde su poder de exaltación: su capacidad de ser vivido: sin él es solo literatura, como la mayor parte de la mitología clásica, tal como los poetas nos la han transmitido, irremediabilmente falsificada y normalizada.”<sup>16</sup>

El mito necesita de la literatura y de la fabulación porque éstas le brindan la sensibilidad y la posibilidad de plurivocidad y resonancia mayores. Es posible hablar de mitología interna, que quiere decir que el mito que nos llega es representación de una cierta verdad que refleja un mismo pensamiento en distintos medios, como podemos observar en la diversidad de versiones y de diversidad de ritos. Asimismo, es necesario decir que los mitos suelen asociarse con otra situación mítica manteniendo una dialéctica estrecha entre ellas.

Para Roland Barthes en *Mitologías* (1957) el mito constituye en el mundo moderno un sistema de comunicación, un mensaje y no un objeto. Los límites de éste son formales, no sustanciales y por tanto residen en el lenguaje como forma vehicular. Todo puede ser un mito, pero comparte en este sentido que no existen mitos eternos pues se modifican con la suma de capas que estratifican el mensaje. En esto coincide su discurso sobre el mito con la interpretación presentada del mito como elemento estratificado y de lectura exegética y aproximativa más que absoluta. La historia humana es la que regula la vida y la muerte del lenguaje mítico según Barthes. Pese que en un origen los mitos se transmitían de forma oral, hoy este lenguaje o habla que son los mitos son un mensaje que se transfieren no sólo oralmente, sino que también se vehicular de forma escrita y mediante representaciones.

Pertenece a la ciencia de la semiología siendo ésta la ciencia que estudia las significaciones (significante, significado y signo) independientemente de su contenido.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibidem*. Pág. 25.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Pág. 32.

<sup>17</sup> R. Barthes. *Mitologías*, Siglo XXI de España, Madrid, 2009.



Llegado un punto se pone en valor la interpretación de mundo más allá de lo mágico o derelación con la acción divina. Pasamos a un pensamiento o razonamiento estructurado y fundamentado. Pasamos del pensamiento mágico al logos.

Tratando de explicar aquellos fenómenos que resolvían los mitos e historias. Explicando sistemáticamente los matices concretos de los mitos, se presenta la cuestión: ¿Hay un sistema?

Según los expertos en mitocrítica como Herrero Cecilia, los personajes de los mitos encarnan esquemas y arquetipos del inconsciente colectivo de la humanidad. El cómo se organiza la narrativa de los mitos conduce a una determinada resolución del conflicto o tensión que viven estos personajes. Esta resolución se presentará y se mantendrá como modelo para el público destinatario del relato ya que lo que está en juego en los mitos grecolatinos es una búsqueda del equilibrio y la armonía entre la naturaleza humana y el cosmos.

### 1.3. LA MITOLOGÍA EN EL ARTE

---

En este apartado lo que intentaremos abordar es cómo podemos observar el arte como vía o canal de transmisión de los mitos.

Los mitos como relatos modélicos del imaginario colectivo asumen un simbolismo iluminador de tipo antropológico, religioso o metafísico; y ese simbolismo lo encontramos en las creencias, las leyendas y las tradiciones culturales de todos los pueblos. Por eso mismo, los mitos han sido y siguen siendo una fuente de inspiración para la creación artística.

Por este motivo se puede afirmar que el mito es la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en palabras y escritura. Todas las cuestiones esenciales a las que el mito intentaba dar respuesta pueden ser actualizadas o reformuladas a lo largo de las épocas y de las culturas. Ciertamente, los mitos antiguos fueron tomando forma en la tradición oral para ofrecer respuestas, a través de relatos imaginarios, a preguntas problemáticas que se podían plantear sobre el origen del mundo, sobre su finalidad y sobre los enigmas de la vida y de la muerte, enigmas a los que ninguna teoría lógica puede ofrecer una explicación satisfactoria.

“El interés por poner de relieve las dimensiones míticas contenidas en los textos literarios se justifica por el hecho de que el mito presenta una narración cuya historia ‘ejemplar’ ha ocurrido en el ‘tiempo de los orígenes’ o en un pasado remoto, y cuyo significado remite a lo eterno humano y se sitúa por encima del tiempo histórico. Según Lévi-Strauss, lo que confiere al mito un valor intrínseco especial es su “estructura permanente.”<sup>18</sup>

Incluso en el siglo XX tuvieron esencial importancia para los artistas. Hablaremos de los antecedentes y contexto concreto justamente anterior a la II Guerra Mundial y la postguerra en el

---

<sup>18</sup> Herrero y Morales. Op. Cit. Pág. 59.

que se cuestionan muchos temas de vital importancia, y donde se tambalean principios básicos de humanidad y explicación de la realidad.

Los artistas se agruparon bajo una etiqueta porque a menudo se reunían y se sentían unidos por valores comunes. En 1946 Mark Rothko se refirió a sus colegas como una pequeña banda de creadores de mitos (*Mythmakers*), artistas se vieron absolutamente influenciados por una 2ª ola de migraciones de artistas europeos, que empujados por la evolución de la II Guerra Mundial se vieron obligados a marchar hacia Estados Unidos, que acogía a ciudadanos europeos con la idea no altruista, sino interesada de enriquecerse con las mentes y talentos diversos provenientes de la Europa en guerra. Muchos llegaron a New York y se congregaron en Greenwich Village (de ahí la denominación *New York School*). Estos artistas europeos llevaron consigo temas y lenguajes de las vanguardias europeas, entre las cuales el papel de los mitos tuvo mucho peso.

Al principio, varios de estos pintores utilizaron el psicoanálisis de Freud y Jung para ayudarles a descubrir arquetipos míticos, símbolos que eran comunes a las sociedades de todo el mundo para compartir experiencias. Les interesaba cómo estos mitos actuaban como portadores de los valores colectivos y perdurables de la sociedad. Concretamente Mark Rothko explicó que la imagen no trata de una anécdota particular, sino del espíritu del mito, que es genérico para todos los mitos en todo momento.

A estos mitos occidentales los *mythmakers* sumaron mitos primitivos de los indios y de otras culturas; y también se vieron influenciados por ciertos lenguajes de estos, a modo de ejemplo los murales de arena sobre el suelo que son un germen de la forma de crear de Pollock.

Los expresionistas abstractos querían hacer pinturas que afectaran las emociones de sus espectadores. La relación entre la obra de arte y el espectador es vital. En 1943 Gottlieb, Rothko y Newman enfatizaron que ningún conjunto posible de notas puede explicar nuestras pinturas. Su explicación debe salir de una experiencia consumada entre la imagen y el espectador.

En el arte español del S.XX los artistas con frecuencia toman como motivo de inspiración temas sacados de la mitología clásica, en los que aparecen mujeres, generalmente diosas. El conocimiento mitológico de los artistas hispanos del S.XX es significativo y sin duda los mitos grecolatinos en los que intervienen mujeres son todavía fuente de inspiración, aunque no tanto como en siglos anteriores.

## 2 ~ EL MITO DE PIGMALION

---

El hecho de estudiar la pervivencia del mito y todo lo que envuelve la fábula de Pigmalión en nuestra cultura supone un revivir de su figura y de todos los ángulos y detalles que se aprovechan del mito concreto. Reflexionamos sobre algunas relaciones nuevas con nuestra

literatura y nuestras artes procurando una mirada retrospectiva de la recreación y pervivencia del mito hasta nuestros días.

En sus orígenes el tema de Pigmalión, situado en el tránsito de las sociedades del Mediterráneo oriental, es la historia de un rey fenicio que compartía el lecho con la estatua de marfil de Afrodita afirmando que la amaba, la propia diosa un día la hizo cobrar vida alagada por el amor de Pigmalión. Sir James Frazer apunta que en esta leyenda en la que se alude a la diosa Afrodita, ésta podría substituirse por la personificación de diosa madre Astarté, en sí misma expresión del sistema de matriarcado oriental. En este caso, la sucesión del trono estaba ligado a la línea femenina, encarnación de la diosa, con lo que Pigmalión al desposar a una representación de ésta recibía propiamente la condición de monarca que dependía del amor a Afrodita y su estatua. Así se observa en esta versión una relación de conveniencia de Pigmalión, en ningún caso creador de la obra o representación de la divinidad. Se deduce que el anhelo de Pigmalión es el poder, para nada el deseo hacía ninguna obra o mujer.

Robert Graves en *Los mitos griegos* lo interpretó como la historia de Pigmalión, ya concebido como rey de Chipre, el cual estaba casado con una sacerdotisa de la diosa Afrodita, y que dormía con una imagen esculpida de la misma en los pies de la cama como seguro de conservación del trono. Según Graves, el hijo de Pigmalión y la sacerdotisa fue el primer rey que impuso el sistema patrilineal a su pueblo. Pero también apunta que puede que fuera su nieto Cíniras quien al reafirmar su línea de sucesión al trono casándose con otra sacerdotisa de la diosa reafirmase esta nueva concepción patriarcal.

En este sentido y como apunta Facundo Tomás en la introducción de *Pigmalión o el amor por lo creado*, se entiende que el mito pigmalioniano pasó de una concepción creada por un sistema y tradición matriarcal a uno patriarcal a raíz de la intervención de Ovidio, la versión más extendida debido a su éxito divulgativo a lo largo de la historia.

En *Las Metamorfosis* de Ovidio, escrita en los primeros años de nuestra era cristiana, encontramos la esencia de la formulación actual de la leyenda pigmalionesca. Ésta cuenta que el mismo Pigmalión esculpió la escultura de la amada. Esta no es más que la idealización y proyección de la imagen de mujer divinizada del escultor, el vuelca sus deseos y fantasías carnales y abstractas en Galatea (Ovidio no le da nombre, éste será posterior), ésta a su vez es lo antagonista a lo que Pigmalión rechaza y mortifica: las Propétides<sup>19</sup> que además según la versión ovidiana no reconocían ni debían devoción a la diosa. Este alejamiento de la divinidad las

---

<sup>19</sup> Las Propétides son parte de la invención de Ovidio, probablemente se basó en el ritual de prostitución que se daba en la versión matriarcal primitiva en el que las mujeres justo antes del matrimonio tenían la obligación para con la diosa de prostituirse con los extranjeros en el santuario de la misma. Ovidio con esta condena moral de las Propétides transforma este rito de origen matriarcal en una postura patriarcal que es la que se leerá y divulgará en su famosa obra. Como asegura J. Frazer el emperador Constantino abolió está costumbre y destruyó el santuario construyendo una iglesia en su lugar.

convierte a los ojos de Pigmalión en seres obscenos y desprovistos de gracia o virtud. Galatea constituye lo contrario de estas mujeres asimiladas con las primeras prostitutas.

Esta imagen de mujer virtuosa que proyecta en su escultura Pigmalión es en parte fundadora de elementos sustanciales y se ha encontrado bien acogida en la ideología europea de los siglos posteriores hasta nuestros días. Afirma en cambio Manuel De la Rosa<sup>20</sup> que la leyenda que Ovidio creó en torno a Pigmalión no encontró éxito hasta el siglo XVIII en que Rousseau creó la mujer-muñeca a la que dio el nombre de Galatea y con ello divulgó la versión más radicalmente misógina de la historia, ya que el artista crea un prototipo sumiso idealizado de la mujer que tenía el artista. Ya advierte Pilar Pedraza que hay que tener cuidado con esta concepción de la muñeca pues si vives amándolas, éstas pueden acabar contigo.<sup>21</sup>

En el *Proteptikos* de Clemente de Alejandría, en cambio, se asegura que la estatua es una imagen de la diosa Afrodita, pero no llega a decirse quien la crea.

Pigmalión se proyecta el mismo en la obra, crea un objeto que amaré más que a el mismo, porque asimismo se trata de él también, la obra es en conclusión la perfección idealizada por él, la perfección nacida de él para él.

M. De la Rosa defiende que es muy probable que la historia del Pigmalión y Galatea fuese creada por Ovidio ya que no han aparecido indicios de estos personajes en la antigüedad. Ni ceramistas ni escultores utilizan este relato como fuente de inspiración previa a Ovidio.<sup>22</sup>

Observamos así que en todas las versiones originarias hay un factor que se mantiene y les es común a todas las narraciones: el protagonismo y omnipresencia de la diosa Afrodita, como ofrecedora de castigo o gracia. La divinidad femenina es responsable en todos los casos de la unión, sea imponiéndola o posibilitándola en base a la complacencia al personaje masculino por su devoción hacia ella: una diosa que en cualquier caso egocéntrica y punitiva.

## 2.1. EL ARTISTA Y SU OBRA~ EL AMOR POR LO CREADO

---

“¡Cómo! -exclamó al fin, dolorido-. ¿Enseñar mi criatura, mi esposa? ¿Rasgar el velo bajo el que castamente he cubierto mi felicidad? ¡Eso sería una abominable prostitución! Hace ya diez años que vivo con esa mujer; es mía, sólo mía, ella me ama. ¿Acaso no me ha sonreído a cada pincelada que le he dado? Tiene un alma, el alma que yo le he dado. Se ruborizaría si una mirada distinta a la mía se posara en ella. ¡Enseñarla! ¿Qué marido, qué amante sería tan vil como para llevar a su mujer a la deshonra? Cuando haces un cuadro para la corte, no pones toda tu alma en él; ¡no vendes a los cortesanos más que maniqués coloreados! Mi pintura no es una pintura; ¡es un sentimiento, una pasión! Nacida en mi taller, ha de permanecer virgen en él y sólo puede salir de allí vestida. ¡La poesía y las mujeres no se entregan, desnudas, sino a sus amantes! ¡Poseemos

---

<sup>20</sup> M. De la Rosa. “Pigmalión y la nueva Galatea”, *Dialnet AR*, Grupo Francisco de Moura, La Rioja, 2006, pág. 619.

<sup>21</sup> P. Pedraza. *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid, 1998, pág. 113.

<sup>22</sup> M. de la Rosa. Op. Cit. Pág. 640.

acaso la modelo de Rafael, la Angélica de Ariosto, ¿la Beatriz de Dante? ¡No! Sólo vemos sus Formas. Pues bien, la obra que guardo arriba, bajo cerrojos, es una excepción en nuestro arte. No es un cuadro, ¡es una mujer!, una mujer con la que lloro, río, charlo y pienso. ¿Pretendes que, de repente, abandone una felicidad de diez años como se tira un abrigo? ¿Que, de golpe, deje de ser padre, amante y Dios? Esa mujer no es una criatura, es una creación. Que venga tu joven amigo y le daré mis tesoros, le daré cuadros de Correggio, de Miguel Ángel, de Tiziano, besaré la huella de sus pasos en el polvo, pero ¿convertirlo en mi rival? ¿Qué vergüenza! ¡Ay! soy aún más amante que pintor. Sí, tendré fuerzas para quemar mi Belle Noiseuse cuando esté a punto de exhalar mi último aliento, pero ¿hacerle soportar la mirada de un hombre, de un joven, de un pintor? ¡No, no! ¡Mataría al día siguiente a quien la hubiera mancillado con una mirada! ¡Te mataría al momento, a ti, mi amigo, si no la saludaras de rodillas! ¿Pretendes ahora que someta mi ídolo a las frías miradas y a las estúpidas críticas de los imbéciles? ¡Aj! El amor es un misterio, sólo puede vivir en el fondo de los corazones y todo está perdido cuando un hombre dice, siquiera sea a su amigo: -¡He aquí aquélla a la que amo! (...) ¿Frenhofer estaba cuerdo o loco? ¿Estaba dominado por una fantasía de artista, o acaso las ideas que había expresado procedían de ese fanatismo inefable producido en nosotros por el largo alumbramiento de una gran obra? ¿Existía alguna esperanza de poder convivir con esa extraña pasión?”<sup>23</sup>

Se hace ineludible empezar con una cita de la obra de Balzac *La obra maestra desconocida* (1831) para el asunto que nos ocupa en este apartado. Vemos en esta cita del maestro Frenhofer como el amor hacia la obra se torna obsesión, hay fidelidad y locura en lo referente al velar por ella, su integridad y hasta su visión, ésta debe mantenerse en un estrato virtuoso, que en el relato la lleva incluso a negar su naturaleza artística: la idea de una obra concebida y creada para ser mostrada, para la experiencia estética, que ya no goce *per se*, de esta.

Parece que es también Ovidio el artífice de la atribución del oficio de escultor al rey chipriota. El dato es importante porque su anhelo de una mujer pura es tal que éste le lleva a fabricársela.

“Entretanto, con técnica admirable esculpió con éxito un marfil blanco como la nieve y le dio una hermosura con la que ninguna mujer puede nacer, y se enamoró de su obra. El rostro era de una verdadera doncella, de la que pensarías que vivía y que quería moverse si no se lo impediera su pudor: hasta tal punto se oculta el arte en su arte. La admira Pigmalión y apura en su pecho pasiones por lo que parece un cuerpo. A menudo acerca la obra a sus manos que intentan comprobar si aquello es de carne y hueso o si aquello es de marfil, y todavía no confiesa que sea de marfil. Le da besos y piensa que se los devuelve, y le habla y la coge y cree que los dedos se quedan fijos en los miembros tocados y teme que le salga una moradura al cuerpo presionado y unas veces le dirige piropos, y otras veces le lleva regalos agradables para las muchachas, conchas y piedras torneadas, pequeñas aves y flores de mil colores y lirios y pelotas pintadas y lágrimas de las Helíades caídas de su árbol; también adorna con vestidos su cuerpo, le pone en los dedos piedras preciosas, le pone largos collares en el cuello; de las orejas cuelgan livianas perlas, del pecho cordoncillo, todo lo embellece, y desnuda no parece menos hermosa. La coloca sobre un colchón teñido por la concha de Sidón y la llama compañera de lecho y coloca su cuello recostado en blancas plumas como si tuviera sensibilidad.”<sup>24</sup>

Se enamoró de su obra y ante esta afirmación no puede dejar de considerarse que el deseo por su creación es lo que más le daba ante sus ojos el aspecto vívido, solo se concibe la animación mediante el deseo. Este no es un sentimiento puro y espiritual, sino que es un deseo carnal, la concupiscencia está en abundancia entre las frases del poeta, amor por la mujer que él mismo ha

<sup>23</sup> Balzac, Honoré. *La obra maestra desconocida*, Visor Libros, Madrid, 2001, pág. 18-19.

<sup>24</sup> OVIDIO NASON, Publio. *Las Metamorfosis*, Libro X, Quaderns Crema, Barcelona, 1996, pp. 565-567.

creado a su perfecto antojo y otorgándole las cualidades que de forma subjetiva él ha considerado por encima del resto tanto en la forma exterior como en la interior, achacándole e induciéndole unas cualidades morales, de conducta y pensamiento que en ningún caso ella elige o forja en ninguna personalidad, ella nace adulta y madura para complacer, más allá de esa complacencia nada la caracteriza o personaliza.

De la transformación de la estatua en mujer participa la vista, el tacto y el oído junto con la lascivia implícita en éstos. El conjunto de los sentidos se enamora de la figura. El sentimiento y la consciencia de lo pecaminoso están en Pígalión cuando le pide una esposa a la diosa en su templo, de ahí que no ose pedir directamente que ésta se convierta en su esposa y lo disfraza con una petición de mujer similar a la estatua, “semejante a la de marfil”, cuando en secreto desea que sea esta y no otra su amada. En este sentido la diosa en su despliegue de ego concede al rey su íntimo deseo y dota de vida a Galatea, esta se concibe en este sentido como un premio a la devoción de Pígalión a la diosa en concreto.

Pígalión es paradigma de la necesidad del hombre y en concreto del artista, de la competición con los dioses en la creación (a imagen y semejanza de sus fantasías), la figura y continente en forma y nunca el alma o contenido, de la mujer que anhela y única que puede aceptar (él mismo proyectado). En muchas culturas se encuentra algún personaje que logra insuflar vida a una representación antropomorfa creada por este mismo.

A Pígalión podemos verlo como un análogo de artista, de demiurgo o *alter deus* y a Galatea como alegoría de la propia vida, pese a generarse una vida o ser incompleto.

Esta versión ovidiana del mito estaba destinada al éxito comprendida en una sociedad eurocéntrica, con una cultura enamorada de sí misma. Desde que los autores toman consciencia de la importancia y repercusión de sus creaciones y les dirigiesen sus deseos amorosos.

Con esto y sin tapujos, lo que se pretende es perfilar un contexto social-cultural en que fábulas como el Pígalión tienen cabida y cobran valor pues son el reflejo de un fenómeno real, que se da y se respira en el ambiente occidental. El artista o autor se proyecta a sí mismo en su obra, de forma narcisista estos se creen la cúspide del mundo, los más brillantes y originales y este ego, este amor a sí mismos se traduce en al amor por lo creado. El amor a la obra en todas sus acepciones es absoluto y obsesivo, la obra de Balzac *La obra maestra desconocida*, resulta un escaneo perfecto de este paradigma cultural y contextual.

Indica el profesor Jose Carlos Mainer que fue a partir del S. XVIII cuando el mito se expandió más y tuvo mayor éxito. Hoy en día el mito de Pígalión es el símbolo del amor por lo creado, de la producción de todo tipo de creadores, no solo en el caso de los artistas. Tiene un innegable perfil narcisista, valiéndonos también de términos mitológicos. Sobre el tema pigmalionesco se puede reflexionar desde un prisma formal como hemos ido haciendo, los elementos que se han

añadido y los que se han ido dejando por el camino, pero en mi opinión, lo verdaderamente sustancial e importante es estudiar la situación, el lugar del mito en las actitudes habituales de nuestros autores, que aspectos hablan de nuestra idiosincrasia, pensamiento, costumbres y voluntad, aquello que ha podido ser visto desde el prisma pigmalionesco.

Luisa Elena Delgado apunta que en todo proceso de creación ha de tenerse en cuenta el poder del arte, el cual se acentúa con la vida propia de toda obra, es decir, su capacidad intrínseca de superar y oponerse a las intenciones del creador.

## 2.2. LA PERFECCIÓN CREADA

---

“Hace diez años que trabajo, joven, pero ¿qué son diez cortos años cuando se trata de luchar contra la naturaleza? ¡Ignoramos cuánto tiempo empleó el señor Pigmalión en hacer la única estatua que jamás haya caminado!”<sup>25</sup>

Galatea nace con la condición o condena de la sumisión, no puede llegar a tener libre albedrío y casi ni se le contempla la capacidad de pensar. Es un ser más cercano al mundo de los zombis que de los vivos ya que como hemos dicho se trata de una concepción de persona sin razonamiento, sin bagaje, sin sentimientos propios. Cobra vida para satisfacer, no a su amado, pues al amar le corresponde poder elegir a quien se ama y ella no eligió y tampoco nació y creció, sino que apareció.

La idea de la mujer creada (entendido como parto masculino de Pigmalión) se alimenta también de otras historias, figuras y referencias de personajes que también encontramos en las *Metamorfosis* de Ovidio: Las Própétides, Orfeo y Eurícice o Narciso.

La conversión del marfil en carne parece librar a la estatua de pecados y defectos de la mujer mortal, antagónicamente a las Propétides mujeres de carne que se tornan piedra. Galatea será el deseo de todo hombre que busque un modelo de mujer que encaje en su concepción de lo que ha de ser la perfección femenina (normalmente sumisa y supeditada *ad infinitum* al creador). Se busca una compañera idealizada que nace de una proyección masculina.

Existe por tanto un ninguneo, cosificación y una voluntad de invisibilización expresa a nuestros ojos en las narraciones ovidianas, no es gratuito que consideren la *Metamorfosis* como el relato misógino que da lugar y cuerda de la que estirar en los siglos posteriores.

Cabe preguntarse por qué es esta versión la que triunfa y se extiende por el tiempo y emerge en las diversas disciplinas artísticas. Al igual que la historia, nuestro bagaje cultural y por tanto la cultura subyacente a nuestras identidades (pudiendo leerse aquí valores, pensamiento, actitudes, etc.) es un constructo y dichas construcciones no son en ningún caso neutras, ni la

---

<sup>25</sup> BALZAC, Honoré. *La obra maestra desconocida*, Visor Libros, Madrid, 2001, pág. 10.



historia en su pretensión actual de ser objetiva lo es. Por tanto, ¿Qué es lo que ocurre? En definitiva, sucede que la construcción social, histórica y cultural que prevalece hasta nuestros días es eurocéntrica, androcéntrica y suele contemplar poca pluralidad cultural; y esto se viene manteniendo en mayor o menor medida hasta nuestros días. Ante esto, nos conviene realizar estudios de cultura e historia comparada, para que estos nos ayuden a resituar fenómenos, representaciones y a visibilizar a todas las personas que forman parte de ello.

Esta dicotomía que se establece entre la belleza física de la figura de Galatea y la supresión de su libre albedrío me hace asimilar este último elemento, además de con su pensamiento, personalidad, con su dignidad y con la gracia tal cual la concibió y expresó Schiller.

Puede que en un inicio su pensamiento se viera teñido de elementos platónicos, pero lo superó a través del estudio de la historia, que le proporcionó una perspectiva de pensamiento totalizador, que pone en relación la historia del pasado con la del presente. Superó la presentación de dicotomías antagónicas insuperables, con la promoción de un modelo clasicista como son los mitos de la antigua Grecia. Así toma la época clásica como referente para hablar de belleza, armonía y donde apunta que la cultura observa en equilibrio las capacidades espirituales de cada individuo con su naturaleza sensible (su forma y su contenido o los sentidos y el espíritu y racionalidad). Esta visión unitaria le ofrece una alternativa de pensamiento al pesimismo divisorio y fragmentario de la modernidad.

Como no podía ser de otra forma, en su texto Schiller parte de la fábula griega para explicar el significado de la gracia. Presenta la explicación mitológica de la gracia como una virtud accidental que se puede separar de la naturaleza identitaria del sujeto que la posee, de hecho, se representa la gracia de forma objetual a través del cinturón de la divinidad de la belleza, Venus o Afrodita. Ella es la propietaria del cinturón que le aporta la gracia y que puede prestar sin alterar la sustancia el mismo. Al dejarlo puede otorgar con él gracia que no belleza. Pero esta gracia puede ser prestada solo a seres vivos y no inertes como Galatea en su estado pétreo, ¿Concede entonces la diosa la gracia en este caso? No, en el sentido en que no existe de forma previa una identidad, un ser o alma sobre la que ceñir este don. Nos encontramos así ante una Galatea que posee belleza, pero no gracia según la explica Schiller ya que él distingue la belleza de la gracia.

La gracia no va ligada exclusivamente a las personas bellas (cuestión además subjetiva y fluctuante en su consideración), los griegos conciben la gracia como una cualidad únicamente humana, pues requiere movimientos voluntarios, que al tiempo son movimientos impulsados por sentimientos morales. Es pues la gracia una virtud humana que los griegos conciben como belleza en movimiento libre que denotan un espíritu o alma buena. La libertad rige la belleza, la naturaleza es la que ha dado la belleza de estructura y el alma es la que da belleza de juego, y en esta belleza en movimiento dada por la libertad es donde hayamos la gracia, apreciable solo en

gestos y movimientos libres, involuntarios-voluntarios, espontáneos, movimientos simpáticos, los llama. Movimientos de gracias que no tienen autoconsciencia del acto bello o gracioso.

Habla de una Venus o belleza de construcción (belleza arquitectónica) que es únicamente obra de la naturaleza, esta es diferente porque dista de la belleza que se guía por las condiciones de la libertad, principio básico que él defiende. Esta belleza es invariable y perfecta como fruto de la necesidad. Afirma que la belleza como fenómeno natural no tiene relación con la dignidad o gracia, ya que una cosa pertenece al mundo sensible y la otra al mundo inteligible.

El espíritu, alma o perfección técnica como también llama a esta cualidad, no puede hacer a la persona más bella, pero sí que puede alterar el juicio del observador, de forma que el juicio emitido dejaría de ser estético, y sería el entendimiento quien juzgaría y no la sensibilidad, cosa que supone una contradicción. Por tanto, la belleza y la perfección técnica o inteligencia y moral son cualidades de las que hay que discernir el juicio que se hace. Tampoco la dignidad como expresión de un destino superior puede hacer a una persona bella, ni la belleza hacerla digna.

Así parece que la belleza no debería interesar a la razón, pues es propia del mundo sensible, pero lo bello agrada a la razón, pudiendo parecer una contradicción que se resuelve viendo como la belleza se convierte en objeto de la razón enlazando las ideas con su representación. Podemos considerar entonces la belleza como propia tanto del mundo natural y sensible, a donde pertenece, como del mundo racional pues la razón la adopta e inclina los sentidos hacia ella de forma racional. Se explica así la posición intermedia del gusto, que se sitúa entre espíritu y sensibilidad, uniendo las dos categorías en armonía.

“Podemos, por tanto, decir que la gracia es un favor que la moral concede a lo sensible, así como la belleza arquitectónica puede considerarse como el consentimiento de la naturaleza a su forma técnica.”<sup>26</sup>

Es por tanto la gracia una resulta, la expresión de un espíritu bueno, pero la Galatea está hueca, no tiene espíritu ni sentimientos, esta creada para amar a un hombre concreto al que ama de obligada manera, nace sin bagaje, sin sentimientos, sin libertad, sin capacidad de distinción de bien y mal, es a todas luces una autómatas magnífica y resultante de un pensamiento mágico pero que tiene su sentido y existencia en el mismo anhelo del creador, ya sea clásico o moderno.

### **¿Es todo perfeccionamiento progreso?**

Surgen muchas cuestiones que analizar en este caso ¿Es la Galatea la mujer ideal? ¿Para quién? ¿Qué supone ser una mujer perfecta, que es lo que supera o contradice?

Podemos incluso hablar de mujeres perfectas que no son mujeres, que son creaciones inanimadas, que no son de género femenino, etc.

---

<sup>26</sup> F. SCHILLER, “De la gracia y la dignidad” a *De la gracia y la dignidad*, Ed.Nova, Buenos Aires, 1962, pág. 56.

En una de las obras cinematográficas de David Cronenberg, *Madame Butterfly* (1993) donde de igual forma se habla de la imagen de la mujer ideal creada en la fantasía masculina. El protagonista autoengañado de que su amante es una mujer perfecta cuando realmente es un hombre que se hace pasar por mujer, de hecho el protagonista afirma “soy un hombre que amaba a una mujer creada por un hombre, todo lo demás sobra” y se reafirma en que él ha sabido lo que es ser amado por una mujer perfecta.

Existe una clara relación entre el mito de Pigmalión y los primeros juguetes y muñecos/cas contruidos con capacidad de realizar mecánicamente algún trabajo o movimiento, los autómatas y las llamadas *poupées*. Los primeros ejemplos de autómatas se registran en la antigua Etiopía en el 1500 a. C. y se mantienen las noticias hasta nuestros días.

Por estos derroteros iremos observando cómo se irán desarrollando ideas y creaciones que nos resultan esenciales para comprender el camino que recorre la concepción y reformulación en sus diversas pervivencias hasta nuestros días del mito pigmalionesco. También pudiendo denominarlo como la relación entre creador y creación o incluso la proyección de las perfecciones humanas y aquellas mejoradas, que trascienden al hombre y su fragilidad o durabilidad. Pero esto que se apunta será el linde donde se quedará este estudio, lo que si veremos es todo aquello que sucede antes y que nos conduce ahí mismo, empezando por la visión, valor y utilización del cuerpo en el arte.

En cuanto a la pregunta acerca de si todo el perfeccionamiento es progreso, vemos como entran en juego diversos discursos como la bioética, el ciborgismo, como apuntaremos más adelante, el transhumanismo<sup>27</sup>, etc.

Son cada vez más quienes defienden la postura que contempla este perfeccionamiento, manipulación del cuerpo y cambio en la concepción de ser humano, viendo a este en igualdad y liberado de obstáculos morales y culturales. Comprende así la intención y meta de superar al hombre y a la mujer y eliminar conceptos como el género y la raza. Anular diferencias superficiales; sin clase ni jerarquías y convenientemente en este progreso y perfeccionamiento ocupa un lugar central el eludir a la muerte. Un devenir desafiante a las leyes físicas, no sometido a la carne percedera, a las limitaciones del cuerpo ni al paso del tiempo.

Pero ¿Es todo perfeccionamientos progreso? Rotundamente no, veremos como ya la ciencia ficción apunta la otra cara de la misma moneda, en este caso representada a través de las nuevas tecnologías y la maquinización del trabajo, de la cultura, de la identidad y hasta de la descendencia. Es un tema muy delicado que tiene tantos defensores como detractores.

Podemos decir que actualmente la tecnología y los avances médicos han mejorado y facilitado

---

<sup>27</sup> Defendido por Donna Haraway: síntesis entre feminismo, tecnología y marxismo.

nuestras vidas y salvado infinidad de ellas. Pero también nos ha separado, ha desvirtuado en cierto modo las identidades culturales, la cultura en sí, existe también la posibilidad que se puedan hacer bebés a la carta, manipulados, la posibilidad de que nos elijan o desechen según nuestro nivel de defecto, etc. De momento, estos peligros los apuntan las artes, pero hay que mantenerse alerta en relación a este equilibrio.

### 2.3. ESTÉTICA~ EL CUERPO

---

“¿Es el cuerpo la máscara de la mente? Más bien del alma... Disfraces elegidos en sucesivos carnavales.”<sup>28</sup>

El cuerpo vuelve a entenderse en la sociedad tecnológica y actual como una traba, un obstáculo que sujeta al pensamiento y le impide volar. Reaparece la dicotomía materia/espíritu (o carne y alma/el lugar de lo abyecto y el lugar de la gracia), recuperada de los postulados cristianos: la carne es lo perecedero y corruptible, que condiciona y degrada.<sup>29</sup> El cuerpo no será ya el lugar sagrado e inviolable que *in illo tempore* fuese.

Se presenta el cuerpo en *El cuerpo In-Cierto* como una forma de lenguaje, no como un elemento pasivo que recibe los dictados del cerebro. El cuerpo habla y se comunica. Normalmente, hablamos del cuerpo desde el desreconocimiento y la desidentificación.

Se entiende el cuerpo como el otro yo de mí, el agente más asociado a los deseos y dolores, a lo erótico y lo sensible, a lo pecaminoso. Aceptamos la dicotomía cuerpo-mente de forma demasiado ligera, afirma Luisa Valenzuela<sup>30</sup>. Cuerpo y mente como dos antagonistas que están en pugna por el control del ser. El cuerpo puede entenderse como soporte artístico, como campo de experimentación. El cuerpo nos sirve para interactuar con el cuerpo ajeno y para llegar a la mente de los demás sobre todo a través de los transmisores más potentes: el placer y el dolor.<sup>31</sup>

Durante mucho tiempo, bajo el dominio de una determinada tradición filosófico-religiosa, el cuerpo sufrió todo tipo de exclusiones, la más grave de ellas, la de no alcanzar si quiera la categoría de tema se afirma en *Arte, Cuerpo y Tecnología*. Cuando alcanzó el protagonismo que merecía, su protagonismo pasó a convertirse en dictadura. Pero junto a ese culto de adoración el cuerpo tuvo que aceptar también el de sus caracteres: pluralidad, diferencia, finitud, maleabilidad... En definitiva, se trata de reconocerlo y aceptarlo con todas las consecuencias.<sup>32</sup>

Este es el contexto que se encuentran las “nuevas” tecnologías, que forzarán aún más el

---

<sup>28</sup> Luisa Valenzuela. *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*, Temas Grupo Editorial, 2001, Buenos Aires, pp. 119-139

<sup>29</sup> Véase para un estudio profundizado de esta afirmación el trabajo de Teresa Aguilar *Ontología Cyborg: el cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, Gedisa, Barcelona, 2008.

<sup>30</sup> *El cuerpo In-cierto. Arte, cultura, sociedad*, Letra viva, Universidad de Buenos Aires, 2010, pág. 8.

<sup>31</sup> *Ibidem*. Pág. 10.

<sup>32</sup> Domingo Hernández (ed.). *Arte, cuerpo, tecnología*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

enfrentamiento. El debate de la relación cuerpo y tecnología es uno de los más candentes de la cultura actual. El cuerpo encuentra un enemigo (también puede verse como amigo) que es la idea de su desaparición, por lo menos tal cual lo hemos conocido; el cuerpo está obsoleto creen y por ello es modificado y superado. Pese a todo, no pierde protagonismo, la insuficiencia es su mayor valor. El objetivo es investigar las consecuencias que surgen de la vinculación del cuerpo, el arte y las nuevas tecnologías y las culturas y sociedades actuales.

Pilar Pedraza (2002) apunta sobre la transformación de Galatea que es el manoseo del deseante ansioso de poseerla el que hace cobrar vida a la estatua. Es el uso el que hace útil a la estatua. Sobre el cuerpo, las emociones y sentimientos que rodean a éste, ha escrito mucho esta autora que apunta sobre el cuerpo: en este ámbito podemos encontrar el cuerpo-artista, el cuerpo-objeto y el cuerpo-obra.

Tanto la antropología como la psicología ha estudiado la relación entre el cuerpo físico del ser humano y el significado que la sociedad le atribuye. Estos significados están relacionados con los conceptos de pureza y polución. La antropóloga Mary Douglas, en su estudio *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, señala que lo sucio es considerado una afrenta al orden ideal que debe ser protegido de los peligros que lo acechan. Los supuestos peligros se transforman en amenazas usadas por un sector de la sociedad contra el otro, creándose así una forma de manipulación social. Lo que se opone al orden establecido o al poder oficial es descrita en términos de suciedad, enfermedad y abyección.

Julia Kristeva desde la perspectiva del psicoanálisis estudia la forma en que el sujeto psíquico está determinado por la imagen que tiene de su propio cuerpo. Kristeva señala que lo abyecto es aquello que queremos expulsar, una parte de nosotros mismos que nos causa repulsión, es algo rechazado y a la vez algo de lo cual no nos podemos deshacer por completo. Tiene poder sobre el sujeto, pues el elemento abyecto, lo antisocial, permanece siempre con el sujeto en forma amenazante causando la sensación de abyección. La relación del sujeto con la abyección se forma en el orden simbólico, el orden patriarcal donde adquiere el lenguaje y la significación social de ese lenguaje. Solo logra entrar al orden simbólico y adquirir su identidad psíquica y sexual, después de determinar qué es limpio y aceptable y expulsar aquello que es sucio e inaceptable. El poder establecido designa así qué es aceptable y qué no lo es, qué es poluto y enfermo y qué no lo es. Sólo da lugar a sus propias definiciones, no hay lugar para puntos de vista diferentes. Sin embargo, tanto Douglas como Kristeva señalan que lo poluto y lo abyecto no son categorías objetivas sino subjetivas.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Véase para un estudio del cuerpo en el arte entendido como aquello abyecto o suculento los trabajos de Pere Salabert *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Laertes, Barcelona, 2003 o Carole Talon-Hugon “De lo sublime a lo abyecto” en *Estética plural de la naturaleza*, Laertes, Barcelona, 2006.

Actualmente el cuerpo y su mantenimiento es una de las inquietudes y objetivos femeninos de belleza, viene apoyado por un bombardeo continuo y avasallador de mensajes y de imágenes publicitarias, se ha mediatizado la representación plástica femenina y se presenta como una proyección del concepto de belleza asociado a la juventud permanente, rechazando cualquier consideración estética de mujeres “feas o viejas”.

Una nueva estética surge a través de personas que utilizan el cuerpo como objeto artístico: **Orlan** (Mireille Suzanne Francette Porte) y su *Art Charnel* (Figura 1): artista multimedia, pluridisciplinar e interdisciplinar que utiliza su cuerpo como obra, tela o arcilla metafórica que manipula y transforma quirúrgicamente para generar sus autorretratos, cambiando su anatomía en algunos casos de forma irreversible. Renuncia a los patrones convencionales de belleza y estética, se construye un rostro y cuerpo nuevo, siendo así su propio escultor, creador y creación. El artista aquí no es que esté en la obra, sino que es la obra misma.

Su trabajo consiste en interrogarse sobre la situación del cuerpo femenino a través de las presiones sociales, tanto en el presente como en el pasado. Y ha conseguido convertir sus operaciones de cirugía en un escenario de experimentación estética. Ella subvierte con ellas las concepciones de belleza vigentes a la vez que funcionan como metáfora de la metamorfosis. Apunta un deseo de desvelar lo oculto, pero es sobre todo un gesto desafiante, es decir, el poder del humano para cambiarse a sí mismo.

“Yo confío en el dictamen del próximo siglo, de todos modos, yo nunca produciría un arte que sea aceptado sin cuestionamientos, porque sólo creo en un arte radical y absoluto.”<sup>34</sup>

El ritual y puesta en escena artístico-quirúrgico de Orlan parodia también algunas actitudes contemporáneas con respecto al cuerpo. Hay mujeres que, por razones narcisistas, buscan su identidad en el territorio corporal y modifican sus rasgos corporales. En todos estos procesos vemos el lado suculento y poco amable del cuerpo como Orlan muestra en sus vídeos. Algunos espectadores protestan ante la dureza de éstos, no quieren saber lo que ocurre en un quirófano, tan solo les interesa el resultado estético. Ni los medios ni los canales femeninos advierten de esa parte del proceso, solo el “después” y “antes”, pero nunca el “durante”.

De alguna forma lo que pretende Orlan, es utilizar su propio cuerpo como objeto para experimentar. Converge con el Dr. Frankenstein en el hecho de experimentar y en el acto desafiante de imitar a Dios. No busca el sufrimiento ni hace apología del sacrificio en busca de la redención o de su identidad. Tampoco pretende conmover la conciencia del espectador.

Hay que tener en cuenta que el artista no considera su cuerpo como objeto final de la obra realizada, sino el medio. La obra va más allá de su cuerpo, pues ésta continúa a través de la sangre y la carne que le sirven para crear nuevas obras; y ésta se extiende también hasta la puesta

---

<sup>34</sup> Extracto de una entrevista realizada a Orlan por Corinne Sacca Abadi, el 15/6/1997 en Venecia.

en escena, los textos, música y los bailes que como hemos explicado se documentan en videos o fotografías como una continuación de la obra. Denuncia así la artista los estereotipos sociales, lo que sin duda nos lleva a relacionarla con una serie de artistas, que partir de planteamientos parecidos, han usado su propio cuerpo como herramienta de protesta y de entre los que destacamos a Cindy Sherman, Paul McCarthy o Mathew Barney.

Pueden existir otros ejemplos del uso del cuerpo como el accionismo en el que se lleva al cuerpo y la acción en relación con el mismo al límite.

“Aparece hoy más que nunca como un cuerpo-objeto, un cuerpo sometido a modelos externos, presionado por los cánones estéticos de un mercado unificador y asfixiante”; un cuerpo que vive un extrañamiento de sí mismo mientras los gurús de la belleza programan con exactitud cómo deberían ser sus contornos; un cuerpo al que se invita constantemente, desde la publicidad, desde el ámbito laboral que reclama “buena presencia”, desde el perfeccionismo familiar y el estatus económico, a un exhibicionismo que sólo encuentra su integración mediante el control aprobador de la sociedad.”<sup>35</sup>

Consecuentemente, juzga que, liberada de otras prisiones, la mujer se ha encerrado en la prisión estética y este es el modelo gestado por la sociedad actual.

En el caso del accionismo o arte de acción podemos hablar de la idea del cuerpo fértil, ésta se acompaña de la fórmula de para-teatro que es la *performance*. En este sentido uno de los grandes conflictos era y es la presentación del cuerpo desnudo, esta es una de las formas de sublevación contra la represión cultural que sufrimos, incluso en la actualidad.

“La mujer-muñeca y la idealización que este modelo ha supuesto para las mujeres reales como modelo inalcanzable en la vida personal, ha sido el caballo de batalla para parte del pensamiento feminista de los últimos años, con autoras que han insistido en la necesidad de pensar en la identidad de las mujeres desde la corporalidad y la materialidad del cuerpo.(...) como dice Braidotti, el cuerpo considerado no sólo como una categoría sociológica ni biológica, sino como el lugar donde se superponen lo físico, lo simbólico y lo sociológico, despreciando así todo punto de partida esencialista sobre ‘lo femenino’.”<sup>36</sup>

**Hans Bellmer:** Autor de *Die Puppe* (Figura 2- 934 y en adelante), convierte a la muñeca en un fetiche que responde a la fantasía erótica del observador. Este artista industrial se insubordina contra el fascismo alemán cesando toda actividad que pudiera considerarse útil al Estado y será cuando empieza a construir estas mujeres artificiales. Se convertirá así en un Pigmalión politizado, forjando un ideal que es contrario a los ideales y premisas del Estado imperante. Se resistió al control paterno y estatal con actitud militante y de mofa frente a la política imperante participando con su arte de una actitud revolucionaria.

Fotografiará a su muñeca constantemente, montándola y desmontándola compulsivamente en diferentes posturas, frustrado ante un deseo que no puede consumarse. La inverosimilitud de ciertas posiciones le hizo desarrollar un aspecto surrealista que fue llamado el “subconsciente

---

<sup>35</sup> Lourdes Ventura en Córdoba Guardado, Op. Cit. Pág. 469.

<sup>36</sup> A. Bernárdez Rodal. Op. Cit. Pág. 281-282



físico”. Igual que la Galatea es creada para ser observada y disfrutada. Esta muñeca trascenderá la producción artística y se convertirá en un fetiche dotado de su propia mitología. Bellmer encontraba en estas mujeres artificiales, sino un alivio, una fuerza catalítica (y reminiscencias de sus artilugios de infancia) ante lo que él concebía como la figura masculina paterna y autoritaria de su padre, un nazi convencido y ferviente defensor del III Reich.

Al igual que a otros surrealistas, la materia pigmaloniana le atrae por la posibilidad de combinar aspectos contradictorios en la idea de la imagen femenina, entendiéndola como musa inspiradora y también como generadora de vida. Verán en el Pigmalión una polarización de elementos como modelo y creador, vida y muerte o consciente y subconsciente. Así él y otros tantos surrealistas rechazarán la imagen de la mujer idealizada

“La historia de la muñeca Olympia, hija de Coppélius, viene a reforzar su interés en este tipo de creaciones artificiosas que nos acercan al mundo de Pigmalión. Pero las limitaciones de Olympia, que solo podía bailar y entusiasmar con sus poses fijas, estimulan al artista a ir más lejos y superar ese mundo de apariencias. Es así como nace su primera muñeca con la que Bellmer crea un instrumento de liberación.”<sup>37</sup>

Hay entre creadores de muñecas y estas mismas relaciones pasionales (Bellmer), afectivas (Ramón Gómez de la Serna y Gutiérrez Solana que incluirán sus autómatas en sus pinturas y incluyen una atracción hacia el tema de lo abyecto) e incluso trágicas (Oskar Kokoschka que intenta sustituir a su amada Alma Mahler por una muñeca y que pronto verá que no le satisface pues se limita a una réplica, y la representa con él presentándose como un fracaso de creador).

**Charles Ray:** en los 90 trata el tema del cuerpo, añade a los maniquís rasgos determinantes de su físico como el rostro o los genitales y los transforma en una copia de sí mismo. De esta forma alude al tema del doble. Se aleja de esta forma de la figura femenina creada que reemplaza por la figura de él mismo.

**Marcel·lí Antúnez** (Figura 3): El trabajo de Antúnez emerge de las raíces del teatro y utiliza como referente central su propio cuerpo. Su interés es la interconexión con otras formas vivientes y con el público, a través de la tecnología. Lanzando la premisa de que “todos somos ya, en mayor o menor medida, cyborgs, híbridos de carne y máquina”. Inventa el concepto “Tecnomecatrónico”. Este artista dice que lo que él hace es macatrónico.

Antúnez ve en las máquinas metáforas de lo orgánico, la figura del robot es su máximo exponente. Previendo que en algún momento se unan la mecatrónica y la transgénica y produzcan una nueva categoría de organismos: los robogénicos.

Una buena parte de los problemas que presenta la inteligencia artificial pasan por el desconocimiento de nuestro cerebro; la neurociencia es uno de los grandes temas de este siglo. Antúnez hace una observación comparativa sobre los “límites” de la máquina con respecto a los

---

<sup>37</sup> M. De la Rosa, Op. Cit., pág. 643.

del hombre y dirá que la durabilidad y la resistencia del metal son superiores, pero a diferencia de nuestro cuerpo, los metales no se autorreparan ni se reproducen. Y ahí está uno de sus límites.

- *Joan, el hombre de carne/Fleshbot* (1992) 1ª versión: se trata de una pieza robotizada de tamaño natural. Es una figura masculina a escala natural forrada de carne y sentada en una vitrina. Es capaz de mover el brazo, el hombro, la cabeza y el pene. Este tosco robot está conectado por cable a un sistema informático que recibe, a través de un micrófono, las señales acústicas externas que emite el público y las distintas secuencias aleatorias mueven al robot.

Los materiales con los que está hecho amalgaman lo biológico y lo mecánico, esbozando así la idea de los *robogenics*. *Joan* suscita también otra noción, la que se deriva del comportamiento del público frente a la obra ya que los espectadores deben interactuar con el robot.

Hay cierta tendencia en estas producciones a utilizar cosas que parecen desperdicios. En este ámbito podemos encontrar artistas como Huan Yong Ping o Theo Jansen Strandbeest.

- *Bodybot/Epizoo* (1994). Es una performance interactiva que recuerda a los mecanismos utilizados por Stelarc en sus performances interactivas donde la acción corporal está bajo el control del espectador. Crea una forma de que le acaricien personas a distancia. Detrás hay una proyección de una figura que se mueve siguiendo los movimientos del artista, es como un sueño, es una historia diferente de lo que le está sucediendo a él en primer plano. Antúnez deja la obra abierta a la interpretación de cada espectador.

Desde la robótica introduce en su obra un nuevo concepto: el *bodybot* (robot de control corporal). De naturaleza exoesquelética, este *bodybot* consiste en un casco y un cinturón de aluminio fundidos a partir de moldes de su cuerpo, sobre los que están soldados una serie de mecanismos neumáticos. Estos pistones mueven partes no articuladas de la anatomía sometiendo el cuerpo a su acción.

Las intenciones de Antúnez en esta obra son varias: la primera es que *Epizoo* es una metáfora de la manera en que se plantean las relaciones sexuales. La idea de la marioneta subraya esta idea de intervención erótica. La segunda intención es que también tiene que ver con otras formas de relación indirecta en las cuales las máquinas son el mediador.

- *Requiem/Bodybot* (1999): exoesqueleto. Presenta un robot de acero, aluminio y neumatismos diseñado a la medida del artista en forma de traje exoesquelético que puede mover ciertas partes articuladas del cuerpo. La máquina lo lleva de forma animada. es una extensión de la idea del *bodybot* de *Epizoo*. *Réquiem* es un simulador gestual complejo que ejecuta coreografías amplias y difíciles. Es también un prototipo que potencia el movimiento por lo que Antúnez lo cree apto para su uso en el campo clínico como en la vejez y también es propuesto para los largos viajes interestelares donde la microgravedad dispone a un movimiento basado en la flotación.

- *Pseudo* (2010-13): En esta obra trata el tema del doble, en este caso Matías es el nombre propio de la creación. Hará representaciones de performances con este doble suyo, se trata de algo sencillo: él y su doble explicando alguna cosa en escena.

Antúnez cree que la utopía Transpérmica permitirá un rediseño de nuestra vida cotidiana y en el diseño de nuevos mecanismos capaces de autorepararse y reproducirse, en aumentar las posibilidades corporales y neuronales extendiendo la noción de identidad y estableciendo nuevos sistemas de creación.

**Stelrac**<sup>38</sup> (Figura 4- Stelios Arcadiou): Está en la misma línea que Antúnez. El cuerpo es entendido con la posibilidad de ampliarse a través de prótesis, lo que el llamará cuerpo cibernético.

*The third hand* (1981-1994) es una obra en la que una maquina amplía el cuerpo como una araña. Es la implantación mecánica de una mano artificial dotada de sofisticados mecanismos electrónicos en el brazo derecho, compuesta de cinco dedos y activada por los músculos del abdomen y de la pierna, fue construida en 1981 con la colaboración de Imasen Denki y basada en un prototipo de Ichiro Kato. Al anexarse un tercer brazo robótico, desplegó metáforas del cibernético y de lo posthumano, levantando polémicas sobre la evolución y adaptación de nuestro cuerpo en un ambiente altamente tecnológico. *The Third Hand* es una alegoría de la extensión del hombre a través de la tecnología y la integración del organismo con las máquinas.

*Virtual Arm Project* (1991) es también una estructura electrónica adherida a su brazo que da órdenes por medio de estimulaciones eléctricas de entre 50 y 60 voltios permitiendo que el otro brazo realice continuos movimientos involuntarios, espasmódicos y rotatorios de 290 grados en los dos sentidos de las agujas del reloj con un sistema de Feedback táctil. El cibernético, producto último del juego con el que la postmodernidad afronta el problema de la vida, tiene gran peso en el arte performativo de los setenta y ochenta, en multitud de cuerpos extendidos que anuncian la obsolescencia del cuerpo. Figura primordial de la conceptualización artística del cibernético es Stelarc, máximo exponente del *body-art* cibernético que experimentaba ya con instrumentos de simulación caseros en el Caulfield Institute of Technology mucho antes de que el concepto realidad virtual adquiriera dimensión pública. Trabajaba en la experimentación de nuevas formas de percepción basadas en modos de manipulación del cuerpo, a partir de la idea de que, con la estructura fisiológica, la modificación de la inteligencia y las sensaciones se obtiene una percepción alterada de la realidad. Afirma que “el cuerpo está obsoleto” y sobre esta premisa construye su obra teórico artística.

---

<sup>38</sup> <http://stelarc.org/projects.php> Página oficial del artista donde pueden verse trazos de algunos de sus proyectos.

Para él, el ser humano puede ser transcendido a través de la tecnología, o más bien a través de la ampliación tecnológica. Con sus performances propone una serie de estrategias para suplir las limitaciones del cuerpo evolucionando hacia lo que él denomina performance biónica.

Estas van evolucionando y sigue complementando su cuerpo con diversas prótesis robóticas, al tiempo que experimenta con instrumentos médicos y sistemas de realidad virtual e Internet. En *Fractal Flesh-Split Body: Voltaje-In/Voltaje out* (1995), se conectó a un sistema de simulación muscular controlado por ordenador que permitía el acceso directo en tiempo real a su sistema muscular por parte de internautas. En tres ciudades, estos podían acceder a su cuerpo a través de pantallas táctiles para producir en él movimientos coreográficos. Stelarc podía ver la cara de la persona que lo movía y ésta podía ver sus movimientos involuntarios.

Si bien continúa planteando la posible obsolescencia del cuerpo en un mundo signado por la omnipresencia tecnológica y sus límites. Argumenta que la humanidad está caduca ya que su estructura biológica está inadaptada a la infoesfera. Según esta premisa cree que el cuerpo debe de ser vaciado, endurecido y deshidratado, eliminado todo lo inútil, para poder ser un receptáculo tecnológico mejor. Estamos redefiniendo constantemente lo que significa ser humanos. Una de las salidas y logros sería considerar la tecnología, como Internet, herramienta radical para reconfigurar y redefinir el cuerpo humano, para explicarnos qué significa ser humano. Dejar de ver la tecnología como una potenciadora del “statu quo” filosófico y biológico.

**Alexander Selvil Wengshoel:** Este artista noruego está muy influenciado por Stelarc. Un ejemplo puede ser su obra *El cuerpo colgado* (2010-2011). La singularidad de este es que él se encontraba en silla de ruedas y para él el hecho de levitar era algo fantástico, le permitía el movimiento que de otra forma le era imposible. Toda la obra se recrea alrededor de la silla de ruedas, del impedimento físico y del movimiento

**Wim Delvoye:** En su obra *Cloaca* (2011) el artista alimenta a la máquina, le da de comer en un plato. La máquina hace la digestión de los alimentos hasta su último paso: la excreción.

**Franko B:**<sup>39</sup>En *Autorretrato sangriento* (1995) reflexiona sobre su propia existencia, utiliza su propia sangre extraída como símbolo de la realidad carnal y sugiere la destitución natural del cuerpo como algo fundamental de la existencia. Ante el observador presenta un cuerpo-objeto mudo y cadavérico, su actuación es un acto de limpieza, despojando la carne de la identidad.

**Jean Tinguely + Nicky De Saint Phalle:** *Hommege to New York* (1960). Tinguely crea obras en movimiento, desde máquinas que no hacían nada, construcciones maquinarias sin función a estructuras móviles que ella recubrirá. Saint Phalle reproduce unas formas curvas muy marcadas

---

<sup>39</sup> <http://www.franko-b.com/home.html> Página oficial del artista.

y unos colores muy vivos. Este tipo de obras son propias de su tándem artístico.

**Fen Chao:** Su obra *Mujer metálica* se compone de una mujer construida de metal con ciertas prótesis. Podríamos relacionarla con la película de Cronenberg *Crash* y lo que ésta explica: la pasión de los poetas por tener un cuerpo protésico. “¡Long live to the new flesh!” prácticamente un lema tomado de David Cronenberg.

**Andrés Serrano:** En su serie sobre la muerte. *Morgue* (fotografía) desde 1992. El hombre va tomando consciencia de la vida y con ello también de la muerte (proceso de humanización) y reflexiona sobre estas cuestiones (también sobre la religión).

El cuerpo rediseñado se exhibe y propaga su imagen por la red: son performances dirigidas a inquietar la conciencia del observador, a llamar su atención y obligarle a abandonar su indiferencia y pasividad.

Podríamos listar a muchos más artistas y obras que reflexionan sobre el “cuerpo” en sus diferentes concepciones, su carácter suculento y abyecto, la no perdurabilidad del mismo y las posibilidades de manipularlo, reformularlo, pensarlo y contemplarlo. Esta pretende ser una muestra no aleatoria, pero sí subjetiva en base al propósito sobre el que reflexiona.

Se juega mucho en el ámbito del cuerpo con los avances y posibilidades que ofrece la ciencia. El cuerpo para estos artistas es insuficiente y necesita ayuda y experimentos para él.

## 2.4. LECTURAS DEL TRATAMIENTO DE LA MUJER

---

En este apartado lo que enfrentaremos serán algunas interpretaciones de la figura femenina en un plano formal y sustancial que se desprenden del mito del Pigmalión y que nacen o están en él de forma indisociable.

En el origen del mito ya se puede elucubrar y hacer ciertas interpretaciones del papel que ocupa la escultura Galatea, sobretodo en relación a su creador-Hombre Pigmalión. En el discurso feminista no se aceptan imposiciones sociales de rol relacionadas con el género y de esta premisa nacen lecturas como las que vamos a ir refiriendo.

Pigmalión, pese a no indicarse qué clase de relación tenía con las Propétides, detestaba la actitud de estas mujeres y la hacía extensible a todas las demás, de forma que ninguna fue digna del rey escultor, es más, las odiaba a todas sin excepción, de ahí que viviera soltero y solo “disgustado por los innumerables vicios que la naturaleza ha puesto en el alma de la mujer” como el mismo Ovidio escribe.

Así pues, Pigmalión puede leerse en esta versión como uno de los primeros grandes misóginos. Ya desde el principio de la versión ovidiana aparece un pormenor sintético de lo que devendrá: la petrificación de las Propétides, ellas abandonan la ternura de lo vivo como castigo a

su obscenidad, por el libertinaje y el uso a voluntad de sus cuerpos y sexualidad, además de la elección de no devoción a dioses impuestos, en cambio, la mujer digna, bella, virtuosa y creada, sin excepción por él, el hombre, sufre el proceso contrario, cobra vida bajo la gracia de la diosa que a su vez descarga su ira sobre las desvergonzadas. Ella va del estado pétreo al de la calidez y la ternura, ella es pudorosa y virtuosa, digna de merecer el amor.

Indica Ovidio que la pérdida de pudor las hacía perder la ternura de lo viviente. La mujer indigna es cosificada, se convierte en materia inerte y de forma inversa la materia cobra vida porque el hombre proyecta en ella la dignidad, gracia y virtud que requiere para vivir a su lado.

“Cuando regresó, buscó aquél la estatua de su amada y, recostándose en el lecho, la besó; le pareció que estaba tibia; acerca de nuevo la boca, también palpa el pecho con sus manos: el marfil palpado se reblandece y, perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos y cede, como se ablanda la cera de Himeto bajo el sol y, ablandada por el pulgar, se adapta a muchas formas y se hace útil por su propio uso. Mientras se queda atónito y se alegra con dudas y teme engañarse, una y otra vez el enamorado vuelve a tocar con la mano el objeto de su deseo; era de carne y hueso: laten las venas al contacto del pulgar. Entonces verdaderamente el de Pafos pronuncia palabras muy llenas de contenido con las que da gracias a Venus y oprime con su propia boca una boca que por fin ya no es ficción y la joven se dio cuenta de que le daban besos y se cubrió de rubor y, levantando sus tímidos ojos en dirección a la luz, a la misma vez que al cielo contempló a su enamorado. A la boda que propició asiste la diosa y, tras haberse juntado durante nueve veces los cuernos de la luna en un disco completo, ella dio a luz a Pafos, de la que la isla tiene su nombre.”<sup>40</sup>

La familiaridad con la piedra y el material inerte de la mujer de la que emerge como regalo de los dioses o estado en el que acaba como castigo o pretección en ocasiones de los mismos y que encontramos en las *Metamorfosis* que nos explica Ovidio la vemos en el Pígalión y este es el máximo exponente por el cual se ha convertido en un tema de atractivo cultural, pero que Pedraza nos señala que tiene un olor de la mujer petrificada en el taller del artista ante los ojos y el abuso de estos. Indica que hay tantas piedras en estos relatos que parece el destino de la mujer que tarde o temprano ha de pasar por el estado mineral, como si hubiese de purificar un crimen cometido o salvase a la mortal de un peligro, siempre en favor o castigo de una divinidad.<sup>41</sup>

Existen asociaciones literario-culturales a lo largo de la historia en el mundo occidental que aluden en mayor o menor medida, de forma más o menos directa al contenido semántico del mito de Pígalión. Creo que es necesario en este punto detenerse y ver incluso la relación con el mito fundacional cristiano-religioso de Adán y Eva, en el que él Dios crea a la persona Eva a partir de una parte de un ser perfecto, hombre. Ella no solo es un sucedáneo creado de la perfección que es él, sino que es el ser inferior, pecaminoso, el que tienta la perfección de Adán y el que lo lleva a la perdición y estado mortal.

---

<sup>40</sup> OVIDIO NASON, Publio. *Las Metamorfosis*, Libro X, Quaderns Crema, Barcelona, 1996, pp. 567-568.

<sup>41</sup> P. PEDRAZA, Op. Cit., pág. 32.

El libro de *El Génesis*: “Entre todos los animales no había para el hombre ayuda semejante a él. Hizo, pues, Yavé Dios caer sobre el hombre un profundo sopor; y dormido, tomó una de sus costillas, cerrando su lugar con carne, y de la costilla que del hombre tomara, formó Yavé Dios a la mujer.”<sup>42</sup>

Por otra parte, también el relato bíblico de la creación de Adán y Eva comparte algunos elementos, con la leyenda de este personaje. Todas estas leyendas tienen en común unos elementos en torno a los cuales se vertebró el planteamiento histórico de la superioridad masculina frente a la femenina, ya que, según la construcción cultural de Occidente, la mujer es creada o formada a partir de un varón, es inferior a él y carece de voz.

De esta historia se desprenden a lo largo de la historia innumerables representaciones artísticas que han llevado en la representación de estos personajes icónicos del ideal de belleza específico de cada época; pese a la relación indisoluble del cuerpo.

A ella/s le corresponde el papel de la receptora de la sabiduría que él le va dictando, convirtiéndola en un personaje pasivo, sumiso y sin voz propia, pues recibe, interioriza y tiene que asumir como propio el conocimiento que le transmiten. Este es el fundamento que subyace en la construcción de género y en el que se ha basado históricamente la relación hombre-mujer. Este principio identifica y define el mito de Pigmalión en nuestra cultura, como el de una relación desigual entre dos personas de distinto sexo en la que el varón, mayor en edad que la mujer y supuestamente más culto, la educa y la modela según unos cánones establecidos.

Como defiende Barthes el curso de la historia filosófico-social de los pueblos puede subvertir y deconstruir el mito. Como parte de esta deconstrucción se utilizan unos recursos, lo que Barthes llama “la emancipación del mito”. En los ejemplos utilizados en este análisis, esta emancipación consiste en liberar a los personajes afectados por cuestiones de género y clase procurándoles una educación que les permita afrontar su vida independientemente de los demás y no sintiéndose subordinados a quienes fueran o son sus educadores.

Lecturas feministas desde nuestros días y a lo largo de la concepción contextual contemporánea i/o moderna: Pensadoras como Judith Butler pondrán en evidencia la identidad de género tomando como partida el conocimiento y la teoría *Queer* (*Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas*), en la que se pretende de-construir las identidades ya no en revolvimiento contra el concepto de género si no de estigmatizaciones, es decir de todo aquello que nos cataloga y diferencia.<sup>43</sup>

Sacamos aquí este tema porque nos encontramos creaciones artísticas que muestran una hibridación o ambigüedad sobre lo creado en cuando a lo femenino y masculino y muestran

<sup>42</sup> *El Génesis* 2: 20-23.

<sup>43</sup> Teoría acusada de misógina por algunas feministas ya que consideran que esconde una política patriarcal de identidad y que critica ciertos aspectos de feminismo, además de apropiarse de ideas previamente aportadas por feministas con un discurso anterior como Angela Davis o Adrienne Rich.



contrasexualidad, o autosuficiencia de los cuerpos. Esto en cierta forma se aproxima también al espacio de lo abyecto como puede ser la obra de los hermanos Jake y Dinos Chapman con sus maniquís de niños con los que pretenden a través de su obscenidad y genitales fuera de lugar denunciar la hipocresía social y el carácter burgués de ciertas representaciones.

“Los medios recrean, fortalecen y a veces subvierten imaginarios dominantes en la cultura, pero pocas veces inventan de la nada. La representación mediática al menos en cierto sentido es “conservadora”, utiliza imágenes supuestamente novedosas, pero lo único que varían son elementos que tienen que ver con el “hacer aparecer” la realidad. Los medios de masas, como analizó Benjamin (1936), aportan serialidad, fugacidad, repetición, fragmentación, sobreabundancia de imágenes, espectacularidad, canales múltiples con un contenido insistente e iterativo hasta la extenuación.”<sup>44</sup>

Sin embargo, esos cambios de “calidad” parecen no haber afectado de forma drástica a una de las estructuras dicotómicas básicas del pensamiento en nuestra cultura: la construcción simbólica de los géneros. Un estereotipo tradicional en los nuevos contextos publicitarios (el de la mujer-muñeca) que define lo femenino como artificial e inorgánico en el paradigma de construcción dicotómica de los géneros.<sup>45</sup>

La corporalidad ideal femenina al menos desde el Renacimiento se ha definido por la “levedad”, por una cierta inmaterialidad y esas características se mantienen proyectadas a la mujer perfecta. Pese a los cambios, el imaginario en cuanto a la representación de los géneros no ha variado mucho a lo largo de los siglos, pese a todas las revoluciones sociales y mediáticas que se hayan podido producir.

También los medios de comunicación de masas han utilizado el estereotipo de las mujeres como muñecas desde siempre. El cine, por ejemplo, lleva un siglo ilustrándolo muy bien con títulos como *Lo viejo y lo nuevo*, de Eisenstein, *La huella*, de Mankiewicz, *Tamaño natural*, de Berlanga, *Casanova* de Fellini, *La muñeca*, de Lubitch, *Blade Runner* de Ridley Scott, etc.

Son una encarnación de las mujeres en las que se destaca el valor sexual, aunque algunos casos como en *Metrópolis* de Fritz Lang represente la tecnología (la madre-creadora es tecnológica) y su imagen se utiliza precisamente para hacer una crítica al entorno deshumanizado que produce la tecnificación de la vida.

Estas imágenes se nos presentan con un código que nos es de fácil lectura y a la que estamos acostumbrados. Si en cambio se presentase un hombre-muñeco probablemente no resultaría tan estético, ni por supuesto tan familiar. Tendríamos más problemas interpretativos porque no

---

<sup>44</sup> BERNÁRDEZ RODAL, A. “Representaciones de *lo femenino* en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne” en *CIC* (cuadernos de información y comunicación), vol. 14, 2009, pág. 269.

<sup>45</sup> Las estructuras dicotómicas están presentes en muchas culturas, pero ninguna como la nuestra ha hecho que esta dicotomía se convirtiera en la piedra angular de la epistemología y la relación con el mundo. ¿De dónde proceden estas dicotomías? Autores como Berger y Lukmann, Dan Sperber o Frazer suponen que esta estructuración se debe a la extensión del cuerpo: lo positivo es superior y delantero y lo negativo inferior y posterior. La cuestión es que se genera un eje de positividad y otro de negatividad en los que se inscriben también lo masculino o lo femenino.

disponemos en nuestro imaginario de claves para entender una imagen semejante.

Judith Butler explica este proceso, dice que existe un “reglamento de género” por el que las personas regulan su identidad. Las normas de la construcción de los géneros, difusos en el imaginario social constituyen una especie de telón de fondo en el cual aparece el género en sus dimensiones idealizadas. No nos choca ver mujeres troceadas o como muñecas porque existe un “reglamento de género” que asocia lo femenino con lo inorgánico y lo fragmentado.

Otro estereotipo básico es el de la mujer aniñada. Lo femenino es siempre adolescente. Modelo que no contradice el de muñeca del que estamos hablando, como tampoco lo contradice el de la mujer hiper-sexualizada tan utilizado tanto en la publicidad como en el cine.

El “ser atractivas” para las mujeres supone una mayor manipulación del cuerpo, es “ser femenina” e implica peluquería, maquillaje, depilación, elección de ropa, andar o mirar de una determinada forma, etc. Y maquillarse consiste en extender capas que escondan las huellas del paso del tiempo y las “imperfecciones”, que la piel aparezca como el marfil simulando casi no ser de carne. En definitiva, acercarse a las características propias de las mujeres inorgánicas.

“Lo femenino” es un constructo basado en el conocimiento social de lo que se supone que es “ser mujer”. Lacan y Bajtin lo llamarán “la pantalla”: un repertorio de imágenes impostadas. Este repertorio marcará lo que es o no aceptable y la identidad visual se generará en afinidad o negación de estos modelos culturales que avasallan. Salirse de “la pantalla” respecto a la auto-representación de los géneros implica una punición al menos estética.

El mito de Pigmalión ha sido interpretado sobre todo como la representación de la fascinación que siente el creador por sus obras, obviando en muchos casos el matiz de género y es curioso comprobar cómo el hecho de que un hombre cree a su imagen y gusto a una mujer ha sido visto como natural o como un detalle de la historia no destacable para muchos críticos.

En las obras de arte y en las representaciones hay implicación corporal, hay deseo y por lo tanto estructuras de poder. En las representaciones los cuerpos femeninos son objetos y los contemplan miradas masculinas. John Berger lo resumió en su ya clásico trabajo *Modos de ver* (2002) diciendo que los hombres miran, las mujeres aparecen, en una estructura de poder de la mirada como forma de control sobre el otro.

Las mujeres se han ocupado del espacio cotidiano y allí se esconde la amenaza más terrible y que provoca mayor inseguridad. Las mujeres, con toda la idealización y la des-corporeización a las que se las ha sometido desde el Renacimiento, resultan inquietantes. El ser femenino como inferior y a la vez como peligroso se ha ido reforzando a través no sólo de los discursos de ficción, sino también de los discursos médicos y científicos.

La crítica feminista, afirma que “ser mujer” tiene poco que ver con esa imagen de pasividad y debilidad tradicional del modelo femenino. Las mujeres no son espejos reproductores de lo que

la sociedad les ofrece. Simone de Beauvoir dijo que “No se nace mujer, sino que se llega a serlo”, así la identidad femenina se concibe no sólo como identificación con los modelos que la sociedad propone en su imaginario, sino como un proceso de “construcción preformativa”.

En cada actuación o acto comunicativo hay una posibilidad de disidencia y alteración del modelo. En este sentido, la publicidad genera diferentes modelos de mujeres (no sólo muñecas) que en muchos casos pueden ser utilizados para ser subvertidos, parodiados o desmentidos en las prácticas cotidianas donde la identidad está en elaboración y confrontación con los otros.

En la vida real hay gran diferencia entre lo que proponen las representaciones simbólicas de la feminidad y el cómo actúan las mujeres. Que exista un imaginario en que “lo femenino” se defina por su inmaterialidad, juventud o idealidad no quiere decir que ninguna mujer real viva de acuerdo a esa idea. Sin embargo, sabemos que estas ideas influyen mucho en actitudes generales de las mujeres respecto a sus propios cuerpos, y que, en muchos casos, pueden acabar siendo dañinos para sus vida y salud.

Hay artistas que reniegan del prototipo de mujer establecido y promovido tanto en la cultura comercial, la publicidad, el arte, la literatura, etc. La imagen de la Galatea se rompe y se transforma, se resquebraja el canon hecho para el uso y disfrute del género masculino. Estas manifestaciones artísticas están hechas sobre todo por mujeres y también hombres que han hecho obras rompiendo el esquema de la mujer como soporte y contenedor del arte.

**Barbara Kruger:** parte de la base de la visión de los roles fijos de cada género y la aceptación de la violencia diaria recreada por el lenguaje y las imágenes de *Your Body is a Battleground* (Figura 5-1989). Es como si la artista nos abriera el interior de todas las mujeres a partir de un solo rostro que es uno y todos, está dividido en imagen y negativo: el ser y el tener que ser que condiciona a este prototipo de mujer, a las Galatea. Esta obra se dirige a la mujer y trata de mostrar las contradicciones y contrastes del cuerpo, difícil y complejo de delimitar. Traspasa la batalla social, la lucha de géneros y de clases. Todo eso ocurre en tu/el cuerpo. También su obra *Memory is your image of perfection* (1981) sigue esta misma línea.

**Cindy Sherman:** con sus fotos fijas de cine, en todas ellas hay siempre un personaje femenino caracterizado por la fotografía y con ironía se representa a sí misma como diferentes prototipos de mujeres creadas, reflejos varios de la creación del hombre. También está el trasfondo de la mujer que se ha dejado crear para reflejar un hecho social que la autolimita.

En *Untitled # 228* (Figura 6- 1990) se representa como Judith que ha cortado la cabeza de Holofernes mostrando la decrepitud de la vejez masculina. Galatea baja del pedestal y se venga del Pigmalión “voyeur”, ya no es pasiva y se ha sublevado. Eliminar el deseo del sujeto será el hilo conductor de la obra de esta artista que parece haber surgido para vengar las fantasías que ha construido la historia del arte en función de la historia de la belleza femenina, que no puede

permitirse envejecer o no responder al ideal de belleza creado para ella, pero sin contar con ella.

**Vanessa Beecroft:** hace retratos de mujeres individuales o de grupo en el que éstas se quedan quietas y parecen retar al espectador enfrentándose a sus fantasías, sin éstos saber cómo actuar con ellas y frente a ellas. Se genera el desconcierto en lugar del placer.

El cuento “La llave” de la obra *Simetrías* de Luisa Valenzuela invierte la moraleja de que la mujer debe obedecer al hombre y no debe pensar más allá de lo que él diga, no debe ser curiosa ni discrepar en nada, la autora convierte la curiosidad en una virtud. Valenzuela introduce siempre la diversidad de versiones, y por tanto de posibilidad de discursos y comienza su narración la protagonista diciendo que se salvó gracias a esa virtud que todos le habían dicho que era un feo vicio, un pecado; la virtud es la curiosidad, la “capacidad deductiva” que le permite ver a través de las trampas y hasta transmitir lo visto.

Los hermanos de la protagonista están aliados al discurso patriarcal que considera que la mujer no debe ser curiosa ni debe contrariar el orden establecido. De acuerdo al orden simbólico o la ley del padre, lo que varía del orden reinante es visto como polución, lo abyecto, o aquí pecado y defecto, defectos y pecados que ellos le/nos señalan. Ellos establecen el discurso simbólico señalando lo que es y lo que no es aceptable dentro de su esquema. Sin embargo, ella subvierte el orden dado para dar un nuevo valor a la curiosidad, la cual considera una virtud que aprendió a defender a costa de su vida. Sugiere que una forma de hacerlo es narrarse a sí mismo.

Al encarar el horror, al confrontarse con la realidad del orden represivo, no se puede volver a la ignorancia anterior. El descubrimiento del horror transforma al sujeto.

En el cuento “Simetrías” el torturador se dedica a deconstruir la identidad de la subversiva porque esta identidad amenaza al poder oficial. El cuento testimonia la estrategia de manipulación del pueblo por medio del discurso, como también la justificación con la que el régimen excusa sus propias acciones. Aquí también se pone en evidencia el uso de la tortura como forma de inscribir el orden oficial en el cuerpo del subversivo.

### 3~ EL TRATAMIENTO DEL MITO POR DISCIPLINAS

---

La reescritura del mito en un texto nuevo mantiene normalmente los rasgos fundamentales de la historia legada por la tradición literaria, pero el autor del relato modula libremente esos rasgos y puede infundir al significado de la historia narrada una nueva orientación que viene a enriquecer el valor iluminador del mito. Sobre esta labor de actualización y de “reescritura” de los mitos vamos a tratar en el presente estudio considerando el mito como un intertexto de referencia que va a ser interpretado y reformulado por un escritor, dramaturgo, pintor, escultor, etc., en una nueva versión.

El “hipertexto” adquiere un significado especial precisamente por la manera de enfocar y de describir el esquema narrativo del mito en cuestión. Precisaremos los planteamientos y las características de este tipo de estudios pertenecientes al campo de la mitocrítica y de la literatura comparada además de aplicar el mismo proceso a las creaciones plásticas.

Se trata de una versión suavizada de la fantasía de la creación de la mujer por el hombre.

Y añade que era tal el arte de su artificio, que se hubiera creído que estaba viva y deseaba moverse, si no se lo impidiera el recato. Luego, moverse va contra el recato. Toda muñeca, estatua o autómatas que cobra vida, fascina por lo recatada y al mismo tiempo por una picardía especial en su cara, desde la novia de Pigmalión hasta la Rachael de la novela de *Blade Runners*, pasando por la Venus perversa de Merimée o la muñeca erótica de García Berlanga.

Pero lo que en realidad importa en la historia de Pigmalión, no es la pasión del hombre hacia la estatua, sino el hecho de que ésta sea una creación suya, espejo de la mujer ideal que lleva dentro de sí, y que a su vez él pida a la diosa que le conceda una mujer como ésa. La diosa le concede a su ideal, su doble femenino, una imagen cuya belleza no posee ninguna mujer nacida. El juego de espejos y la estructura de este mito resuena a lo largo del arte moderno en el tema del artista y la modelo. Este es el aspecto del mito que resalta Jean-Jacques Rousseau en su *Pygmalion, scene lyrique* (1770), una pieza dramática y musical que tuvo mucho éxito en su época y fue traducida y representada en diversos países europeos, también España.

### 3.1. PIGMALIÓN EN LA LITERATURA

---

La literatura ha recogido las historias de los personajes míticos para profundizar en su significado permanente y abrir esas historias a la sensibilidad y a las inquietudes de cada época.

Para poner de relieve las dimensiones significativas de los mitos habría que adoptar las perspectivas complementarias que ofrecen la antropología, filosofía, historia de las religiones y de las civilizaciones, etc. No podemos abarcar aquí todos esos campos, pese a hallarse el análisis de los mitos en una convergencia de interdisciplinaridad, nuestro objetivo se limita a atraer la atención sobre el mito de Pigmalión y su proyección en las obras literarias que lo recogen y lo enfocan desde una determinada perspectiva convirtiéndose en un mito “literarizado”.

Cuando un personaje de algún mito ancestral, proyectado por algún autor de la antigüedad u otras épocas son retraído y vuelto a tratar por un autor posterior ese personaje adquiere ahora una dimensión y un relieve particular dentro de la historia en la que el autor le ha situado. El mito ancestral pasa entonces a convertirse en mito literarizado, y por tanto en ese nuevo texto el mito tendrá un enfoque narrativo y argumentativo propio, pudiendo ser recogido y reformulado por otros autores en textos literarios diferentes que van a ofrecer también un enfoque propio del tema

y de su dimensión significativa.

Para analizar las dimensiones que ocupan los mitos en los textos literarios es necesario diferenciar desde que perspectivas se abordan y las diferentes relaciones y enfoques que se puedan establecer con ellos:

a) El concepto de mito en su dimensión primigenia o esencial como relato fundador, simbólico y ejemplar. Es un relato surgido de la imaginación que viene a ofrecer una respuesta en forma de historia simbólica a una cuestión relacionada con el destino del hombre o con el enigma del origen del universo. Mircea Eliade dirá que transforma el caos en cosmos y traza un tipo de relación entre el hombre y el universo.

Para Gilbert Durand, el mito mantiene una estructuración “sintética” que concilia la causalidad diacrónica del discurso (*Logos*) con la intemporalidad de los “arquetipos y de los símbolos”. Cada época se hace sus preguntas y busca respuestas en determinadas figuras míticas (de ahí la importancia del “mitoanálisis”). El objeto de la “mitocrítica” consistirá en poner de relieve los “mitemas” y las estructuras míticas que están operando en las obras literarias.<sup>46</sup>

Pierre Brunel siguiendo el hilo de Durand defiende que en el mito hay una dialéctica entre elementos opuestos que integran y concilian a contrarios y que esto confiere al mito un poder estructurador de textos que se mantiene aunque el tiempo pase.

b) El concepto de mito literarizado. Tanto el mito “literarizado” como el “mito literario” presentan una forma estética y un contenido temático bien estructurados. El mito literarizado tiene como característica específica el hecho de ser una adaptación o reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o de un pueblo. Este será reformulado de nuevo por otros escritores y dará lugar a una serie de versiones o de reactualizaciones a lo largo de la historia literaria. En nuestro caso ocuparía el tema pigmalionesco, la “reescritura”, reelaboración, adaptación o actualización del mito en sí o de alguno de sus aspectos fundamentales.

c) El concepto de mito literario. Parte de un texto concreto creado por un autor individual. El esquema narrativo del texto da forma literaria a un conflicto entre principios o tendencias ofreciendo una respuesta determinada en la acción del personaje principal que adquirirá un poder simbólico que será considerado por la conciencia colectiva como un modelo que inspirará versiones con igual esquema narrativo. En nuestro caso seguimos este enfoque al hacer alusión directa, comparar o aludir el texto donde Ovidio narra el cambio de Galatea.

d) El mito explícito y el mito implícito. Los esquemas míticos pueden aparecer en los textos literarios de una manera explícita (nombre de los personajes o tipo de historia narrada). Es más

---

<sup>46</sup> G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Anthopos, Barcelona, 2013.



frecuente que el mito se encuentre operando de una manera implícita<sup>47</sup>. Por eso, en muchas obras literarias, los personajes, las situaciones, la temática y otros pueden estar actualizando y reformulando, más o menos implícitamente, un mito.

e) Los temas míticos y su reescritura en los textos literarios. Existen toda una serie de mitos que no van unidos al nombre de un personaje prototípico, sino que son más bien temas míticos que responden a una serie de características integrantes que los escritores actualizan en relatos produciendo sus propios temas míticos.

Uno de los temas míticos más característicos del género de la literatura fantástica es el tema del Doble que muchos escritores han abordado desde enfoques varios como la misteriosa problemática de la identidad del yo y del otro, a la angustia del desdoblamiento o de la escisión de la conciencia personal y a la inquietante sensación que produce la percepción de un individuo con la misma de otro o con la que se pueda confundir. El tema del doble es ambiguo y está abierto a significaciones diversas y contrapuestas. Puede orientarse hacia el “Yo ideal”, el “alma gemela”, la identidad soñada, la “parte oscura” dentro de nosotros y que acecha y fascina a la conciencia arrastrada por la dinámica misteriosa del deseo. Por eso, este tema del desdoblamiento del ser ha sido reescrito y enfocado de múltiples maneras y por tantos autores (Hoffmann, Poe, Gautier, Maupassant, Dostoievski, H. James, Stevenson, Wilde, Pirandello, S. King, Borges, Cortázar, etc.) que lo han revalorizado simbólicamente.

Otros temas míticos de la literatura fantástica que han sido “reescritos” de múltiples maneras son el tema del Amor y la Muerte desde una perspectiva sobrenatural, a través de los mitos inquietantes y terroríficos del Vampiro o del Licántropo, del Aparecido que vuelve o actúa desde más allá de la muerte, el Pacto diabólico, el Monstruo o la criatura artificial creada, el objeto inanimado que se anima y se convierte en ejecutor de un castigo, etc. Todos estos temas míticos, lo mismo que el tema del Doble, han sido tratados con un enfoque literario personal por muchos escritores desde la época del romanticismo, y siguen siendo tratados en la actualidad, aunque fijándose en las creencias, supersticiones y leyendas de las culturas antiguas y en el imaginario tradicional europeo.

El esquema narrativo fundamental que identifica cada uno de estos temas míticos es mucho más flexible que el de un mito literario centrado sobre un personaje prototípico. En un relato fantástico pueden estar operando varios temas míticos dentro de la misma historia.

Las semejanzas entre las diversas actualizaciones hacen del mito una especie de intertexto de referencia. Ahora bien, como cada actualización presenta un universo textual específico, ese universo puede ser analizado desde la hipertextualidad. La función del mito como “intertexto” es

---

<sup>47</sup> Véase al respecto S. Vierende “Mythocritique et mythanalyse” en *IRIS*, 13, 1993, pp. 43-56, disponible en (Centre de Recherches sur l’Imaginaire de la Universidad Stendhal de Grenoble): [http://www.u-grenoble3.fr/cr/page\\_def\\_imaginaire.htm](http://www.u-grenoble3.fr/cr/page_def_imaginaire.htm)



generar nuevos textos que relacionen hipertextualidad y justifiquen la continuidad del mito.<sup>48</sup>

Analizar la reescritura de un mito implica poner en relación al menos dos textos o dos versiones de ese mito. Los textos pueden ser diferentes o pertenecer a contextos históricos y socioculturales diferentes. Para analizar el enfoque de los aspectos míticos hay que atender al trasfondo metafísico, ideológico, antropológico y psicoanalítico que subyace en los textos.

Para realizar este tipo de estudios, habrá que observar que aspectos del esquema narrativo fundamental del mito en cuestión se mantienen en el texto, qué tipo de transformaciones introduce dentro de ese esquema, ya sea porque integra planteamientos propios de otro mito, o porque en el universo del texto desaparecen ciertos elementos y aparecen otros nuevos. La fusión de los elementos permanentes con los nuevos produce la significación propia que el texto otorga al mito y a su dimensión simbólica.

La mitocrítica de Durand descubre los “mitemas” (unidades mínimas de significación en un relato mítico) que de una manera patente o latente están operando en la estructura de un texto. La mitocrítica tiene como objetivo identificar los mitos que animan la creación artística y cultural de una época para caracterizar su dimensión psicológica y su sentido sociológico.<sup>49</sup>

Durand adopta una perspectiva antropológica apoyada en una filosofía de las “estructuras del imaginario”, y desde esta perspectiva todas las obras literarias (especialmente las obras narrativas) operan con arquetipos, estructuras y esquemas míticos que un análisis de mitocrítica tendrá que poner de relieve. Pierre Brunel ha orientado los estudios de mitocrítica en una dirección más específica centrada en el análisis de aquellos textos literarios en los que pueda detectarse o ponerse de relieve la presencia de ciertos rasgos o elementos que establecen una especial relación entre el texto y un mito concreto. Brunel ofrece tres criterios o vías para llevar a cabo el análisis comparativo: la emergencia, la flexibilidad y la irradiación del mito en el texto. Pero es consciente que estos criterios deben ser replanteados de manera nueva para cada texto y que no se pueden teorizar desde un planteamiento general y abstracto.<sup>50</sup>

Como bien hemos ido observando hasta este punto Ovidio se deleita en la paulatina transformación de la escultura a estado viviente: la sensación de tibieza, la blandura de la carne, la flexibilidad de la piel, junto con la confirmación definitiva de la vida que palpa a través del latido de la piel..., gradualmente, hasta llegar al gesto más humano que existe: el rubor en el rostro de la doncella. La duda asalta al atónito Pigmalión, que tarda en creer lo que sus sentidos le transmiten. Pero finalmente se percata de la existencia real de la joven, antes estatua y ahora

---

<sup>48</sup> Paul Ricoeur reconoce el mito como memoria viva del pasado y palabra abierta hacia el futuro.

<sup>49</sup> G. Durand lo explica ejemplificándolo en “El siglo XIX y el regreso de Hermes”, capítulo 9 de *De la mitocrítica al mitoanálisis* a través de la interpretación de mito de Hermes.

<sup>50</sup> J. Herrero Cecilia. Op cit. Pág. 72-73.

ser humano que respira y le observa como una joven ruborizada. Este primer encuentro amoroso culmina en boda con la presencia de Afrodita, y en el alumbramiento de la hija de ambos, Pafos.

El mito de Pigmalión, como antecedente de la obra de Ovidio, ya apareció recogido en la obra en prosa (no conservada) *Sobre los sucesos maravillosos acaecidos en Chipre* de Filostéfano de Cirene, discípulo de Calímaco, según lo atestiguan los textos antiguos de Clemente de Alejandría y de Arnobio en el que aparece Pigmalión como rey de Chipre, y no como escultor, que se enamora de una estatua. Innovaciones estas que aparecen en Ovidio, bien porque éste las inventó sobre la versión de Filostéfano, o porque hubiera tomado esos datos de alguna otra fuente desconocida para nosotros. En cualquier caso, como es habitual, el texto de las *Metamorfosis* es el testimonio sobre el que descansa mayoritariamente, aun con novedades, injerencias y desviaciones, la amplia tradición de este mito en la cultura occidental.

Si analizamos los principales elementos semánticos del mito en la versión ovidiana, podríamos establecer el siguiente esquema:

- 1- Un escultor que crea la obra perfecta de una doncella: Pigmalión.
- 2- El escultor se enamora de la obra creada.
- 3- La perfección formal y la similitud humana de la obra, perfección subjetiva proyectada en “la materia inerte”.
- 4- La mediación de un dios en la metamorfosis de la escultura en mujer: Venus - Afrodita.
- 5- La transformación en sí de la escultura en mujer descrita de forma muy plástica y literaria (hay una tendencia casi erótica en ésta).
- 6- La duda inicial del artista ante lo que ve.
- 7- La posterior boda y unión con la mujer recién cobrada la vida.
- 8- El nacimiento de una hija/o de la pareja.

Este esquema ha sido seguido de forma más o menos fiel en autores posteriores que han retomado el mito de Pigmalión que Ovidio recogió. Citemos, por ejemplo, obras como *Pinocchio* (1883) de Carlo Collodi, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, *Pygmalión* (1762) de J. J. Rousseau, “Exemplo XXXV: De lo que aconteció a un mancebo que casó con una [mujer] muy fuerte et muy brava”, en *El conde Lucanor* (1335) de don Juan Manuel, la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) de Pedro Calderón de la Barca, la zarzuela *La estatua de Pigmalión* (1729) de Francisco de León, *Pygmalion, fable* (1770) de Voltaire, la leyenda *La mujer de piedra* (1868) de Bécquer, las novelas *El capitán Veneno* (1881) de Pedro Antonio de Alarcón, *La familia de León Roch* (1878) de Benito Pérez Galdós, *La viuda blanca y negra* (1917) de Gómez de la Serna, las obras dramáticas *El señor de Pigmalión* (1921) de Jacinto Grau, *El gran ceremonial* (1963) de Fernando Arrabal, el relato *Anuncio* (1971) de Juan José Arreola, el relato *Pigmalión* (1987) de Manuel Vázquez Montalbán, la obra teatral *Personal e intransferible* (1988) de Carmen Resino o *Una Ofelia sin Hamlet*

(1991) de Eduardo Quiles, etc. Además de poemas de Gutiérrez de Cetina, Francisco de Figueroa, José Antonio Porcel, Bartolomé Llorens, José Hierro, Víctor Botas, Javier Velaza, entre otros. Quizá, la obra más conocida y que mejor sigue este mito de Ovidio sea *Pygmalión* (1914) de Bernard Shaw que seguidamente observaremos y analizaremos y que luego fue llevada al cine con el mismo nombre en 1938 por los directores Anthony Asquith y Leslie Howard, y cuya versión más moderna es *My Fair Lady* (1964) de George Cukor.

✚ Unas pinceladas de un tema esencial: La autómata.

Es una búsqueda de esencia de lo femenino bajo una forma estereotipada de creación de imágenes, que ha atravesado el tiempo y todas las revoluciones sociales que se hayan producido desde el siglo XVII hasta el XXI. Algunas formas de representación de lo femenino no han perdido un ápice de la tensión y la eficacia emotiva que han tenido siempre. Por ejemplo, la idea de que la mujer ideal es una muñeca, o que la feminidad está cercana a la artificialidad de estos objetos fantásticos que son las reproducciones inorgánicas de las mujeres, ha seguido viva hasta en las fantasías más vanguardistas del siglo XX. Ese imaginario tiene una doble vertiente ya que, por un lado, conecta con el ideal humano de crear vida artificial o bien conseguir mejorar y superar el cuerpo con prótesis artificiales.

La creación de seres artificiales<sup>51</sup> tiene un rasgo de género. Muchas mujeres artificiales creadas en la literatura tienen un rasgo característico que es la erotización del cuerpo junto con la fantasía de mujeres dóciles y supeditadas a los deseos masculinos. Las muñecas son siempre instrumentos que someter y dominar que cumplen los deseos más o menos “ideales” de los hombres. Suponen también el rechazo a la carnalidad del cuerpo femenino, y la fascinación que implica la perfecta docilidad de una mujer estatua, hoy diríamos “mujer florero”.

Es un juego con la ambigüedad de la construcción de lo femenino. La carnalidad y su perfección máxima que resulta ser artificial.

El tema de la mujer muñeca es un clásico en nuestra cultura y desde ahí planteamos su pervivencia en las formas de representación actuales.

“Las mujeres creadas por los hombres suelen estar desprovistas de los “defectos”, no envejecen y son dóciles a los deseos de los demás. Porque ¿quién es Galatea? No es la mujer perfecta, es “lo perfecto” que surge de la propia conciencia de la imperfección. Galatea no tiene más deseo que el de satisfacer a otros. Es la figura en negativo, el cuerpo que no siente. ¿Cuáles el atractivo de un ser que no siente? ¿Simplemente que se someta a la voluntad de otros como una máquina? Desde luego la docilidad como elemento ideal de la feminidad es un elemento que define la construcción de la feminidad a lo largo del tiempo.”<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> El sueño de crear seres artificiales está documentado en la mitología clásica, pero será en el Renacimiento, cuando nace una nueva fe en la razón y en la autonomía del sujeto cuando se desarrolla una auténtica pasión por los autómatas. Los autómatas son la encarnación del sueño moderno de la máquina perfecta: una existencia que es potencialmente eterna e inagotable.

<sup>52</sup> A. Bernárdez Rodal. Op. Cit. Pág. 278.

En la novela de Villiers de l'Isle-Adam, *La Eva futura* (1886) el personaje principal Edison construye la muñeca Hadaly, una réplica física de la novia de su amigo, pero que es mejor que la mujer de verdad porque no es “carnal” y por lo tanto no resulta irritante para su compañero ya que no pide nada ni desea nada.

No son pocos los artistas, pensadores y hombres varios los que han tenido y utilizado a sus muñecas con objetivos diferentes: Descartes, Kokoschka, Gómez de la Serna, Dalí, Gutiérrez Solana... Hay que reflexionar si no se trata en mayor o menor medida de una proyección narcisista de los creadores y en qué lugar deja esto la concepción de estos a las mujeres reales.

Como proyección simbólica, las mujeres-muñecas presentan una dualidad aterradora: son seres siniestros, relacionadas con lo “automático” que se escapa al control y voluntad racional, con lo oscuro, lo pasional y descontrolado. En la voluntad de dominación masculina aparecerá el miedo a ser sometido. Temen que la creación se vengue y tome el lugar de poder. De ahí surgen las representaciones de mujeres malvadas en nuestra tradición cultural.

Es muy significativo que cuando Freud se propuso pensar en qué es lo siniestro (*uncanny*), pensara en un cuento de E.T.A. Hoffmann *El hombre de arena* en el que desaparecen los límites entre lo vivo/orgánico y lo muerto/inorgánico, y en el que tiene enorme peso el papel de la muñeca/autómata. De ésta se enamora Nathaniel, conociéndola como la hija de un profesor. La confusión entre las obsesiones infantiles y los hechos reales acaban enloqueciéndole.

Las autómatas causan un efecto inquietante con el que Freud define lo siniestro como un espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares. Por tanto, el miedo más terrible proviene de la extrañeza sobrevenida, agresividad o peligro de un entorno familiar, de seguridad y de las personas y las situaciones conocidas. Además, estas muñecas o autómatas representan la figura del “doble”, representaciones de personas muertas que en un primer momento dan seguridad y consuelo ante la pérdida de una persona querida. Pero sobre el doble se proyecta también el imaginario inverso transformándose en “un siniestro mensajero de la muerte”.

Vinculamos a la Olympia de Hoffmann con el mito de Pígalión en: la conexión entre el protagonista y el narrador, el doblote Klara - Olympia como representantes de la mujer real y la mujer ideal y el motivo de los ojos en su función y animar a la muñeca. La mirada anima al objeto amado, pero es en este caso también destruye al amante. Los ojos de Olympia son los de Nathaniel que le han sido arrancados por *Sandman*.

Las muñecas y autómatas han desplazado sin duda los valores hegemónicos que tuvieron las mujeres-madres a lo largo de la historia convirtiéndose en personajes y cánones estéticos y conductuales muy presentes en nuestra cultura.

Esto nos lleva a la creación de otras criaturas, a partir de materia también pero que se mantienen en un estrato diferente de creación y que tiene una concepción relacional, pero diferente: El Golem.

“Un golem es, en el folclore medieval y la mitología judía, un ser animado fabricado a partir de materia inanimada. En hebreo moderno, la palabra “golem” significa “tonto” o incluso “estúpido”. El nombre parece derivar de la palabra *gelem*, que significa “materia en bruto”. La palabra golem también se usa en la Biblia (Salmos 139:16) y en la literatura talmúdica para referirse a una sustancia embriónica o incompleta. Similarmente, los golems se usan primordialmente en la actualidad en metáforas bien como seres descerebrados o como entidades al servicio del hombre bajo condiciones controladas, pero enemigos de éste en otras. De forma parecida, es un insulto coloquial en yiddish sinónimo de patoso o retrasado.”<sup>53</sup>

Adán es, probablemente, la representación más antigua difundida de un golem. Hablamos de seres animados, el homunculus de Paracelso, la Olympia de E.T.A Hoffmman, el ruiseñor de Andersen, el engendro de Frankenstein, el robot María de *Metrópolis*, entre otras muchas que son todas manifestaciones fehacientes de la misma pesadilla. Se llega a la creación de un ser artificial obtenido por varios medios, con la magia sagrada en el caso del Golem, con la tecnología en el de los autómatas y con la manipulación biológica en el caso del Homunculus.

Hay siempre oculto algún saber hermético y secreto que desemboca en el nacimiento de un nuevo ser o una máquina sensible (autómata) y que surge inducida por los temores de la conciencia de la finitud del hombre, como fetiche sexual o por el desamparo y la vulnerabilidad degenerando en una coraza o creación monstruosa.

El paso de la leyenda o mito a la ficción literaria se lleva a cabo durante el romanticismo. La literatura apocalíptica y la cábala de los judíos mantenida y alimentada en la oscuridad por la herencia tenebrosa de la antigua magia oriental dará fruto en la literatura sobrenatural.

El Golem, es una de las más célebres leyendas hebraicas y se refiere a un elemento mítico presente en toda la historia humana: la creación de un ser viviente de la mano del hombre. La representación del Golem no es uniforme, pues existen variadas versiones que van sufriendo múltiples transformaciones hasta llegar a la forma conocida del siglo XIX. El hombre, a través de este mito se equipara y emula la potencia creadora divina y este acto de soberbia desemboca en un castigo que por lo general llega precisamente por medio de la misma "criatura", terminando el experimento con la destrucción de la criatura e incluso con la de su creador.

La estructura del mito del Golem se asimila al proceso creativo divino: modelado de un simulacro, animación a través de un procedimiento basado en la magia de la palabra, rebelión o desobediencia de la criatura y castigo o destrucción de ésta.

En el modelo sagrado del Génesis el hombre creado artificialmente, no tiene las mismas potencialidades de un hombre verdadero, ya que no lo ha creado Dios. La creación pierde algo y

---

<sup>53</sup> S. Córdoba Guardado. *La representación del cuerpo futuro*, Universidad Complutense de Madrid, 2007, pág. 58.

la criatura resulta siempre inferior. Esto explica que el Golem sea un ser mudo pues, simbólicamente, la cualidad mágica de la palabra es la que lo anima y si éste pudiese hablar tendría la posibilidad a su vez de crear otro Golem. Por eso lo limitan a ser un siervo dócil.

La creación mágica aparece en los libros de *Yetsirah*, donde se explica que Dios creó el universo partir de las veintidós letras, los hombres podrían repetir el acto creador si conocieran las combinaciones adecuadas. Hemos de destacar el significado de la palabra mágica emeth-meth, verdad-muerte, que dará pie a una serie de especulaciones cabalísticas y hará difundir el mito también a nivel popular. A partir del siglo XIII en adelante, en Alemania y Polonia, se da un crédito total a la posibilidad de creación del Golem y comienzan a circular leyendas sobre la creación de estos seres. Estas leyendas encontrarán su máximo apogeo en los S. XVI y XVII.

Debemos remarcar una de las más antiguas creaciones que se remonta al siglo XI como un caso insólito creado por el rabino español Salomón Ibn Gabirol, único Golem femenino. En el siglo XVII se extiende la idea de criatura peligrosa y se le empezará a presentar como un ser gigante del que costaba llegar a su frente para suprimir el álef. Su crecimiento era en tamaño y en consciencia buscando y aludiendo con ello la independencia del creador incluso volviéndose contra él. Esta transformación del mito surge como una prevención dogmática de origen religioso que fomenta la desconfianza (en actos de herejía) hacia el hombre que se empeña en repetir la acción creadora.

Sufre también la criatura de forma recurrente en sus diversas presentaciones un sentimiento de abandono, incompreensión y soledad. La criatura no entenderá por qué se la desprecia o ningunea ya que hace y desarrolla aquello para lo que ha sido creada. Pese a ello, no consigue que le ayuden a satisfacer sus propios deseos, cosa que desembocará en tragedia.

Dentro de esta materia de seres creados por el hombre a través de la magia o la divinidad se instaura una tradición a la que le seguirán los monstruos hechos exclusivamente por el hombre con la única ayuda de la tecnología, siendo paradigmático el caso del mito romántico de Frankenstein. Obra conocida y simbólica de Shelley explica la historia de una criatura creada por el hombre de materiales diversos y a la cual se dota de una consciencia y emociones. Este texto ejemplifica el horror a la creación que repercute en el destino fatal del autor. En este sentido debemos destacar que el horror no se presenta en el Pigmalión ovidiano ante su creación, pero sí que podemos destacar, y así lo han apuntado autores varios, la locura en los creadores de una y otra historia. La destrucción se revelará en estas historias más tarde o temprano.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Véase para esta relación de Frankenstein y Pigmalión el capítulo “El creador romántico y la creación catastrófica de A.RUEDA, *Pigmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*, Fundamentos, Madrid, 1998.



La autonomía de la criatura horroriza al creador, porque ésta no muestra su maestría sino la falta de control que tiene sobre ella. Además, en el caso de ser la creación la imagen de una mujer o en el caso de la criatura del Dr. Frankenstein se plantea el conflicto que se da con la creación artística y el sexo. Frankenstein desea una compañera igual a él que al ser negada por su creador, desencadena la tragedia que acabará con las posibilidades de ambos.

Charles Nodier escribió un pequeño “Pígalión en clave satánica”, en el relato titulado *El viaje*, dentro de la colección *Infernalía* (1822). En esta la estatua convertida en mujer lo lleva al pecado, y le somete a sus maldades. Era tan bella como mala dice. Se somete a un exorcismo en el templo y, dejándole en él, van a su casa a limpiarla también. Cuando él regresa, todos los demonios han desaparecido, así como los criados y la muñeca de cera, a la que siempre llama *mi criatura*. Nodier baraja muchas tradiciones en este cuento: Pígalión, la empusa, la criatura como espejo del creador y sus vicios, la Olimpia de Hoffmann y, por supuesto, los tópicos sobre la peligrosidad de los regalos del demonio.

Estas criaturas suelen venir acompañadas de la tragedia y su devenir existencial desemboca en un drama que afecta tanto a ella misma como a los demás.

✚ En la poesía observamos que es prolífico el tema pigmalionesco. Unas pinceladas:

Como es habitual que ocurra, el texto de las *Metamorfosis* (X, 243-297) es el testimonio sobre el que descansa mayoritariamente, aun con desviaciones, la amplia tradición de este mito en la cultura occidental. Remarcando el éxito, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, del monólogo dramático a partir del *Pygmalion* de J. J. Rousseau, espécimen importante de este género. Centrándonos en España:

El primero es de Gutierre de Cetina (S. XVI). Supone el autor, según tales manifestaciones, que la percepción de Pígalión fue errónea o engañosa, algo así como que no hubo una verdadera mujer viva resultante de la estatua, sino una mera apariencia de metamorfosis obrada por el amor, una ilusión. Su destino no podrá ser como el de Pígalión, si el retrato se convirtiera en realidad, es decir, en la mujer de la que es imagen, poco habría conseguido él, puesto que aquélla no le es condescendiente. Efectivamente, una cosa era la estatua labrada por Pígalión, sin más modelo que el ideal en la mente del escultor y otra cosa bien distinta era el retrato de una mujer que existía en realidad y cuya esquivez era ya un hecho.

Otro de los petrarquistas del XVI, Francisco de Figueroa muestra que no puede llegar a ser un nuevo Pígalión ni lo que cuenta su historia es posible. La explicación es la locura para el caso de Pígalión dice, es decir, que se debía tratar de una obcecación e ilusión producida por su pérdida de razón. Presenta como prueba fehaciente de ello su propia situación personal: él ama no el retrato o pintura de una mujer sino a una mujer viva y real, mas no puede ablandarla su tormento y a continuación habría que sobreentender esta prolongación del razonamiento: ¿Cómo,



pues, iba Pigmalión a ablandar a la estatua? Es obvio que eso no pudo ocurrir y que, si así se contó, no pudo ser sino por percepción errada de la realidad, por locura.

En el drama calderoniano *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) la leyenda de Pigmalión, conjugada y contrastada oportunamente con la de Anaxárete, proporciona materia a un argumento amoroso con tres parejas y tres conflictos (Céfiro e Irífite, Pigmalión y la estatua, e Ifis y Anaxárete); el motivo que los unifica es el principio de la conveniente y deseable correspondencia en el amor. Y así, mientras que la relación entre Ifis y Anaxárete acaba mal, las otras dos resultan exitosas. Pigmalión, en concreto, aparece aquí como un afamado artista de la pintura, la escultura y arquitectura. No consta, pues, que él sea el propio artífice de la escultura, con lo que falta un elemento fundamental del tema tradicional: esa especial relación anormal y casi incestuosa entre lo animado y lo inerte, entre el creador y la criatura.

La metamorfosis de la estatua en mujer de carne y hueso tiene lugar en la escena tercera, cuando ya se hallaba colocada en el palacio para ella construido por Pigmalión.

Del cotejo de la trama con el texto de Ovidio deducimos que la fuente latina queda ya un tanto lejos de esta derivación dramática (el escenario no es Chipre, el amante no es el escultor de la estatua amada, no hay intervención de Venus, etc.).

A finales de la primera mitad del S.XX el valenciano Bartolomé Lloréns, pertenece a la primera generación poética de la posguerra. También él se acercó al mito de Pigmalión con una sensibilidad muy próxima a la de los poetas del S.XVI con *Y rimaba su sueño con mi sueño*. Muestra esa misma dicotomía y contraste entre el pasado legendario y la circunstancia actual del poeta, esa misma frustración amorosa. Por lo que a la materia del mito se refiere, incorpora este poeta el nombre de Galatea para la amada de Pigmalión, que no estaba en ningún texto antiguo (aparece en las operetas ochocentistas sobre este tema). Lo mítico aquí se reserva para las estrofas impares y lo subjetivo para las estrofas pares. Pero mientras que entre los cuartetos la relación entre los dos planos es de igualdad, en los tercetos, en cambio, lo es de contraste y diferencia: la realidad se impone frente al mito.

De las muestras de este mito que vamos a ver del siglo XX es esta la única que mantiene la frontera entre la realidad y el mito; las otras funden ambos planos e introducen desenlaces diferentes (desmitificadores) en la fábula conocida.

José Hierro, otro poeta de la primera generación de posguerra, aunque de más larga obra y más notoria fama que Lloréns, compuso un soneto, titulado *Pigmalión*, perteneciente al libro *Cuanto sé de mí*, de 1957. El poeta se ha fundido con el mítico escultor de antaño, que aparece ahora ya como un dios creador y como un mago que hace brotar el agua de la piedra al golpe de su vara, esto último entendido como metáfora de la vivificación de la criatura. No hay, pues, deidad benefactora que premie al artista amante. El poeta, sustituto del escultor, tiene los poderes

de un dios y él es el que anima a la inerte estatua, le da vida y la envía al amor y a la libertad. Mas la mujer recién brotada a la vida, usando de la libertad que se le concede, rompe aquí el prefijado papel de amante de su creador, de modo que el mito queda así superado y contradicho. Y la que en el mito era criatura, pasa a ser paradójicamente creadora, según la llama el poeta en el penúltimo verso, lo que equivale a reconocer su libertad de acción, su carácter subjetivo.

Tenemos pues, no sólo animación de la estatua, sino liberación de la mujer resultante de ella, que elige no el amor de quien la crea, sino otros caminos. El poeta actual, en esa voluntad de superación del mito, parece querer significar que no es posible la persona auténtica sin la consiguiente libertad para labrarse un destino, un camino, y que, en consecuencia, el verdadero Pigmalión (escultor de personas) es el que se arriesga a ser rechazado por su criatura. Es ésta una recreación desmitificadora de la antigua materia tradicional, una versión típica de la contemporaneidad, que marca la pauta de las que vamos a comentar seguidamente.

Del poeta Víctor Botas conservamos una serie de poemas titulada *Pigmalión*, que se integra en su libro *Prosopon*, de 1980. El creador es artista de la escritura y no del cincel y se identifica con el “yo” del poeta: como Pigmalión también súplica a Venus. Vemos la oposición entre la fría estatua de la diosa y las cálidas mujeres reales, resuelta en ventaja y preferencia para éstas últimas. Hay que ver una proyección de la dualidad mítica estatua-mujer, aunque dando un vuelco al mito, pues debe recordarse que Pigmalión se enamoró de su estatua después de aborrecer el comportamiento de las Propétides. Se resuelve finalmente en una negación del mito.

Javier Velaza en *Segunda hybris*, de su libro *De un dios bisoño*. También aborda el mito y encuentra una solución distinta a la antigua, menos gloriosa y menos optimista, más desencantada: Pigmalión, tras haber sido testigo de la metamorfosis de su estatua en mujer, anhela recuperar la estatua perdida, negar la vida a la mujer recién creada, porque el arte y la estatua son más perdurables que el efímero mortal y quiere que ella sea para siempre.

En ésta el material de la estatua es el mármol como materia más común de la estatuaria, deja de lado el marfil. Velaza vuelve al anonimato ovidiano de la estatua.

## PIGMALIÓN EN EL TEATRO

---

Primeramente, en este apartado hay que tener en cuenta que resulta imprescindible hablar de una obra que actúa como punto de partida, como piedra angular y desencadenante de todo lo posterior; esta no es otra que la obra de Georges Bernard Show *Pygmalión* (1914).

Esta obra se ha considerado como todo un reto de traducción ya que la lengua utilizada en esta obra, además de como herramienta comunicativa, juega un papel esencial para el desarrollo de la trama: la protagonista pretende ascender en la escala social gracias a unas clases de fonética. De esta manera, la forma y el significado aquí están intrínsecamente ligados.

En la obra de Shaw el profesor Higgins, de clase alta y especialista en fonética, se propone educar en los cánones de la alta sociedad a Eliza Doolittle, una florista de clase social baja, con el fin de enseñarla a hablar correctamente. La obra tuvo un gran éxito y se benefició del auge que alcanzaron en el primer tercio del siglo XX el teatro y el cine como espectáculos de masas.

Shaw hace una incursión brillante en las complejidades de la situación de Galatea bajo la forma del duelo dramático entre un acomodado aristócrata (Henry Higgins) y una muchacha pobre e ignorante que vende flores en la calle (Eliza Doolittle). Shaw utiliza el tema para hacer teatro social y reflexionar sobre el ascenso y la modernización de las clases bajas gracias a la educación. Él era socialista fabiano y partidario de un teatro comprometido con la realidad y el progreso además de feminista. Autor de un ensayo titulado *The Intelligent Wornans Guide to Socialism* (1928) y de obras de teatro en las que la mujer es protagonista sin ser víctima ni objeto de censura, como *Mrs. Warrens Profession* (1894).

El final de su Pígalión es abierto, como corresponde a una obra planteada con la modernidad de ésta y cuyo tema es social y no sentimental. Le sigue un largo comentario donde el autor reflexiona sobre la posible vida posterior de Eliza y concluye, a modo de recapitulación moral: Galatea no ama nunca a Pígalión con un amor total ni real, el lazo que establece con ella es demasiado olímpico para ser aceptado de absoluto buen grado. Porque es un lazo filial el que presenta Ovidio y porque para un socialista no era deseable ni aceptable una unión de ese tipo, por mucho que simpatizara con el amable cinismo de Higgins.

Shaw dice en su ensayo que Eliza no ama ni a Higgins ni a su padre; se inclina hacia hombres que al menos la respetan, la tienen en cuenta y la necesitan, como Freddy y el coronel Pickering, mientras que sus padres (biológico y formador) son autosuficientes.

El propio B. Shaw participó y revisó la versión cinematográfica inglesa de 1938 de Asquith y Howard y publicó el texto revisado en 1941 con el objetivo de que no pervirtieran su obra. La película de éstos incorpora un final convencional y conservador (siguiendo los modelos y demandas hollywoodienses), tomado como punto de partida por Cukor para el suyo propio. Del Pígalión de Shaw llegamos a la versión musical basada en esta primera *My Fair Lady* (1955) de George Cukor que también hizo posteriormente una película homónima en 1964 que comparte la idea de final conservador.

El tema pigmalionesco fue de gran interés como lo demuestra el hecho de que con anterioridad a la obra de Shaw ya hubiera versiones literarias, musicales, operísticas y dancísticas del mito.

En todas estas mujeres galateanas (mujeres-obras-creadas) hay una búsqueda de estilo y lenguaje (hay una adquisición de una nueva imagen y voz). En un inicio se parte de la

concepción de una mujer más “libre”, más salvaje, sin formación canónica y de estratos sociales bajos que acabarán queriendo encajar en el corsé de lo pretendidamente superior y sofisticado.

*El señor de Pigmalión* (1921) de Jacinto Grau al que llamaban el Bernard Shaw español nos presenta una historia de carácter paródico en tiempos complicados, justo después de la Gran Guerra. Tanto él como Karel Čapek, al que presentaremos más adelante presentan el espíritu de los incipientes años veinte con la deshumanización del hombre y las nuevas conductas que iban apareciendo y fomentándose bajo el imperio de las masas y los progresos técnicos. En ambos casos, los autores nos presentarán a seres mecánicos que destruirán a sus creadores, aunque su crítica se dirige hacia los efectos que esta deshumanización produce en las relaciones sociales y en el individuo. Se articula en sus obras un viejo diálogo entre materialismo e idealismo.

En ambos casos los robots androides derivan del modelo de Frankenstein. Son máquinas que piensan y son indistinguibles de un humano. El Pigmalión de Grau crea unos androides para ensayar, para el teatro y el juego (propósito lúdico) y estos se limitan a actuar como el personaje que representan por su destino de distracción y entretenimiento. El juego (esta es la denuncia de Grau) y el trabajo (denuncia de Čapek) constituyen aquí los polos del sistema capitalista que se basan en la dominación del otro y revela que los empresarios se mueven solo por objetivos económicos. Se muestran insensibilizados al arte y cultura que ni les interesa ni reconocen.

“R.U.R y *El señor de Pigmalión* explotan el potencial dramático de esta amenaza para luego convertir a las máquinas en mediadoras de una regeneración del hombre. (...) Más que una amenaza los autómatas suponen una burla de su cultura, una cultura afectada en ambos casos por un “pigmalionismo” o mal de poder que exige que la criatura (la mujer) sea reflejo de su creador.”<sup>55</sup>

El creador se ve vencido por su obra y este es en el transcurso de la narración el temor que los pigmaliones varios tienen, acabar siendo esclavos de sus juguetes.

Remarcable en este caso el papel de la autómatas Pomponina que en una escena de coquetería deja claro a Pigmalión, su creador, que no se someterá a los deseos ni a la posesión de él, erigiéndose como libre de mostrarse a tantos hombres como quiera y que no consentirá lecciones de tipo social, ni la manipulación ni educación que trate de imponerle. Este discurso de liberación individual y a su vez feminista son los aspectos que asocian a Grau con Shaw.

Finalmente, la rebelión de los muñecos será la posibilidad de los humanos de recuperar su cultura que se había desvitalizado. También estos derrocaran colectivamente a las figuras de poder, liberándolos de la tiranía política y estética.

Shaw no deja de ser el primer Pigmalión de toda esta serie de versiones y subversiones concatenadas cuando escribe su obra teatral, pues excede las posibilidades del propio texto dejando un apéndice a modo de testamento vital que establece las razones por las que Eliza ha de

---

<sup>55</sup> A. Rueda. Op. Cit. Pp. 339-340.

comportarse del modo que él piensa para ella, lo que le convierte en un manipulador aún sin pretender serlo, que quiere extender su poder más allá de su obra.

Ante esto, es imprescindible pararse y fijarse en las asociaciones absolutamente machistas que se desprenden de estas versiones, sobre todo y también del mito original; y cómo estos han sido recogidos, analizados y reflexionados desde el punto de vista feminista más crítico, tal y como hemos apuntado.

### 3.2. PIGMALIÓN EN EL CINE

---

De estas versiones teatrales se alimentan de forma directa obras cinematográficas sobretodo posteriores. El potencial e influencia que tenía el cine por su capacidad de reunir a cientos de personas en una misma exhibición, fomentó que en cuanto alcanzó la extensión necesaria para desarrollar su capacidad narrativa, se nutriera de la literatura en busca de argumentos atractivos y así surgió un cine de ficción con un desarrollo de géneros y con unos intereses formales y temáticos similares. Hubo también la necesidad de adaptar la literatura al cine: la urgencia de historias, la garantía de éxito comercial, el acceso al conocimiento histórico y la recreación de mitos y obras emblemáticas, el prestigio artístico y cultural junto con la labor divulgadora.

La garantía de éxito de las representaciones teatrales y musicales precedentes a las dos adaptaciones fílmicas y el prestigio artístico y cultural de la obra de un premio Nobel de literatura no dejan lugar a dudas acerca de los motivos que pudieron llevar la transposición del *Pygmalion* de Bernard Shaw al cine.

La primera película sobre este mito de la que se tiene constancia es del director francés George Méliès de 1903. La segunda tiene también origen galo; su director es Daniel Riche y data de 1909. En 1911, aparece la primera versión del mito de factura inglesa con *The Modern Pygmalion and Galatea* de los directores Walter R. Booth y Theo Frenkel. En 1938 se realiza *Pygmalion*, dirigida por Anthony Asquith y Leslie Howard, también de producción británica. A partir de este momento, coincidiendo con la etapa de esplendor del cine clásico, la historia de la joven humilde e ignorante, que es rescatada de sus orígenes y convertida en una joven dócil y educada, se prodiga bajo manifestaciones muy diferentes, según el momento y la casuística. Los ejemplos abundan en el cine y pueden ser desde *Rebecca* (1940) de A. Hitchcock, en la que la joven esposa es “educada” para la vida matrimonial, en contraposición a Rebecca, mujer díscola y mundana que la precedió en Manderley, hasta *Pretty Woman* (G. Marshall, 1990), historia en la que un hombre de negocios de gustos refinados alquila los favores de una prostituta, brindándosele a ésta la oportunidad de abandonar las calles.

En *My Fair Lady* (1964) de Cukor, el final se da entre los dos protagonistas: ella entra en la habitación diciendo una frívola frase bien pronunciada y convertida en una perfecta dama y Higgins sin mirarla le contesta recostándose “¿Dónde diablos están mis zapatillas? Suena música, ella avanza unos pasos y Fin. Esta escena parece una ensoñación de Higgins, en el que Eliza se queda con él y le traerá las zapatillas por siempre, contradiciendo las declaraciones feministas (y fabianistas) de las escenas anteriores. Se trata de una escena ambigua que gestiona inteligentemente un final conservador del cine clásico. Sin traicionar sus fuentes (Shaw, Asquith), aunque sin seguirlas literalmente, Cukor contenta al público, que espera siempre la reconciliación de los géneros y el matrimonio a ultranza, aunque sin besos, con ambos personajes en el plano sin mirarse, posando. No interesa el futuro de estos personajes, sino cómo han llegado a influirse y enriquecerse mutuamente. En ambos casos, Shaw y Cukor, en el primero más que en el segundo, el tratamiento del tema supone dar voz y voluntad a Galatea.

Eliza es un personaje objeto, un experimento que llevan a cabo los fonetistas aristócratas y a la que no se le enseña a tener ideas propias ni se la está formando en una oratoria para que pueda argumentar sus opiniones y participar en una conversación racional y lógica con otras personas, tan solo se le enseña a pronunciar correcta y elegantemente. Otros personajes femeninos (ama de llaves y madre del profesor) tratan de evidenciar esto y ayudarla sin éxito.

El aprendizaje de Eliza, en cambio, no se limita a pronunciar los sonidos perfectamente, sino que ha logrado formarse como persona exponiendo sus pensamientos, se muestra asertiva y se enfrenta a su creador, mostrándose, a su vez, como una hipotética fonetista. Pese a ello la autonomía e independencia total no la veremos en estas versiones del cine clásico, no tendrían acogida entre el público que las consume.<sup>56</sup> Contrariamente, Shaw manifiesta en su apéndice la imposibilidad de que Eliza sea finalmente la esposa de Higgins, él no tiene interés real por ella y ella evoluciona en la obra hasta desear independizarse y abrirse camino profesionalmente.

Hasta bien entrado el S. XX las mujeres no tuvieron acceso a una formación que las educara en igualdad de condiciones que a los varones, cerrándoseles las puertas al desarrollo en el mundo profesional y la esfera pública y su plena articulación personal. A ellas se opusieron las teóricas feministas cinematográficas, reivindicando nuevos modos de filmar y de representar a los personajes femeninos de manera asertiva y articulada.

Podemos señalar que el mito de Pígalión guarda relación con el arquetipo de Cenicienta, una joven que vive menospreciada y oprimida, a la que finalmente reconocerán solo su bondad, y le concederán la maternidad y el trabajo doméstico. Estos principios constituyeron los fundamentos de la construcción social de género que Hollywood difundió sin descanso hasta

---

<sup>56</sup> Código de censura Hays y con el propósito de Hollywood de que las películas fueran moralizantes y sirvieran de ejemplos al público que abarrotaba las salas.



bien entrada la década de los 60' y con los que aun actualmente sorprende a los espectadores ocasionalmente, aunque sea uniendo en matrimonio a un hombre rico y a una prostituta.

*Vertigo* (1957-58) de Alfred Hitchcock, en el fotograma de Judy/Madeleine se ve una atmósfera de realidad y sueño. Madeleine como un fantasma que aparece, una fantasía recreada en la figura manipulada de Judy. La idea del doble está aquí en la Madeleine/Judy en una especie de aparición alucinada por Scottie, el Pígalión de esta obra. En este caso sí que hay modelo al que asemejar la creación.

Él la acaba poseyendo en un abrazo, en una prueba de la verdad fantasmática. En Ovidio la vida se insuflaba exclusivamente por el contacto, en lo que vemos el deseo y pulsión háptica.

Todas estas muestras son subversiones del mito. En estas versiones aparece la idea de la muñeca, el ser no libre, reprimido, el estereotipo, etc. Todo esto actúa y es muy acusado por la publicidad como hemos expuesto.

Otra obra en que podemos ver la materia pígalionesca es *Fellini Otto e mezzo* (1963), en las relaciones del director de cine Guido Anselmi (Marcelo Mastroianni) con el personaje encarnado por Claudia Cardinale, Claudia responde a un ideal para Guido, es la belleza y la tentación, es la solución de todo, la promesa del cambio. Esta es una Galatea que vive en los delirios controlados de su autor hasta que, finalmente, le dirá a su Pígalión que éste no sabe amar. Él se mirará en su creación en todo momento como Narciso en la fuente.

En cuanto a Galatea, no tiene voz ni voto como corresponde a su carácter especular, aunque su estatus de esposa de un rey y madre de una dinastía parece concederle un lugar en el mundo, pero no se trata de nada que ella haya ni elegido, ni querido ni colaborado para tener.

La creación de Galatea por Pígalión es trascendental en el origen de la creación de la mujer por el hombre en el imaginario occidental, pero permanece vago sin la compañía de una figura semejante a ella, o una variación de sí misma, que vive en nuestra cultura. Se trata de la autómeta, que a través de Hoffmann y su Olympia va a inspirar muchas creaciones y muchos artefactos retóricos, especialmente dos: la persecución del ideal sobrehumano del amor cortés y la confusión de la propia imagen del hombre con la mujer amada en el espejo.

*Il Casanova* de F. Fellini (1976), donde juega un papel importante la autómeta con la que Casanova se siente a sus anchas. Es un personaje del que todos se burlan o le ignoran pues no les interesan sus quimeras ilustradas. Entre la multitud de barbaros que le rodea encuentra una muñeca, que está siendo avergonzada y la defiende. Casanova sabe desde el principio que se trata de una muñeca, pero finge estar hechizado por su hermosura porque al menos ella no le desprecia (su narcisismo se refugia en la autómeta).



En una escena amorosa nocturna bailan Casanova y la muñeca, él dialoga cortésmente con su muñeca mientras ella guarda silencio y a esta sigue una escena más íntima, repulsiva, de posesión de la muñeca, que crea en el espectador cierto malestar y hasta repulsión; al igual que en otras escenas, pues es ridículo y penoso en todo momento el protagonista. Él le pregunta a la muñeca si se ha dejado amar por su creador, su padre, y el silencio de ella parece excitarle. La autómatas Rosalba está enraizada fuertemente en la naturaleza misma del personaje, también él tiene algo mecánico desde el principio, y sobre todo lleva consigo un pájaro (símbolo del falo) de relojería que se asoma y emite una música frenética cuando su dueño hace el amor.

Es la historia de un hombre que sólo se ama a sí mismo. Fellini escribe que al aceptar esta película se propuso contar las aventuras de un zombi, una marioneta sin ideas personales o sentimientos. La autómatas, es decir, su personalidad femenina, retorna al final para acompañarle al más allá de una manera automática también, condenados a girar sin fin.

Luis García Berlanga, filmó la película *Tamaño Natural* (1973), como un divertimento erótico por parte de los guionistas Berlanga y Azcona. Proponía contar la historia de un *affaire* entre un hombre y su muñeca que supera una historia de fetichismo erótico. El hombre sostendrá un juego patético con él mismo y con la mujer artificial que él mismo crea.

Michel, el protagonista masculino (un hombre maduro bien posicionado) de la película no es un perverso ni un depravado, es un dentista libertino que, harto de su aburrida vida de trabajo y matrimonio, decide divertirse con su muñeca y alejarse de lo ya aburrido carnal. Pierde el decoro con ella, la domina y la regaña y la expone en un doble juego de *Voyeur*. Es un personaje patético, irrisorio y grotesco en su comportamiento.

La puesta en escena jamás concede a la muñeca la menor oportunidad de animación siniestra. No deja de ser un objeto inanimado hasta el final, cuando un guiño de los guionistas opera el milagro de hacerle emitir un destello de malignidad. Al fin y al cabo, ella no es nada, ni siquiera se trata de un cuerpo sin alma. Eso hubiera comportado en este caso una película pornográfica y cruel y no era esa la intención del autor.

El protagonista se identificará tanto con el juguete que enferma al mismo momento que él.

Pero además la película de Berlanga confronta dos mentalidades: la del cuerpo sadiano (francesa) y la del cuerpo barroco (española), en una escena en la que se usa a la muñeca como fetiche devocional, procesional y después vejado en un carnaval obscuro visto con terror por los ojos del protagonista y su ayudante. A lo largo del film hay una síntesis brutal de todos los tópicos reaccionarios sobre la feminidad. Es como si Berlanga y Azcona repasaran las opciones de las mujeres y sus posibles destinos y los ofrecieran bajo la forma de un juego nada sutil.

Michel se sirve de la muñeca como cebo para desencadenar las pasiones de los otros: la dependienta lesbiana, el marido de la criada, su propia madre. Es un provocador. Pero no todas las pelculitas que grava el protagonista tienen ese carácter erótico: las hay también familiares.

La mujer, a la que Berlanga llama el tirano, es el parásito que no cesa, la víctima seductora que acaba con su verdugo sin perder la sonrisa. Es la gran superviviente que sale a flote literalmente al final de la película y pese a todo.

A pesar de que diversos modelos de Pigmalión estén todavía muy presentes en las sociedades contemporáneas bajo diferentes manifestaciones eurocéntricas, fundamentadas en la errónea idea de la superioridad del hombre sobre la mujer, de la raza blanca frente al resto de las razas, del norte sobre el sur, etc., para contrarrestar y mostrar la deconstrucción de este mito analizaremos la obra en su versión cinematográfica con el mismo título, dirigida por Lewis Gilbert en 1983 que es una adaptación de la obra homónima del dramaturgo de Liverpool, Willy Russell, *Educating Rita* (1980).

La obra está construida en clave de comedia y el personaje de Rita cautiva al público por su inocencia, su discurso coloquial, su sencillez y por sus ganas de aprender de Frank, su profesor de literatura. La gran diferencia con las versiones clásicas del mito es que en *Educating Rita* es el personaje femenino quien busca su educación antes de acceder a los compromisos y responsabilidades que la sociedad le tiene estipulados como fémina.

El profesor subvierte la idea que se tiene de un profesor universitario: no tiene ningún interés por la investigación ni por la docencia, es un hombre frustrado, casi estático. Rita también subvierte su papel social pues, aunque trabaje como peluquera no pierde un instante para leer, ella sabe qué es lo que desea para sí: quiere una vida diferente y que ella pueda elegir.

Busca esta formación en la literatura; para lo que ha de ir traspasando las barreras culturales de clase y género. Desde la primera secuencia, en la que llega a la universidad y entra por un pasillo estrecho y oscuro, sin olvidar la resistencia de la puerta del despacho de Frank que abre de un empujón, sin que él se levante de su asiento para ayudar, el movimiento espacial de la protagonista y la luz muestran su capacidad de confirmación y decisión.

El aspecto forma parte del proceso de aprendizaje de la protagonista. En cada escena viste y aparece peinada de manera diferente; de este modo, se llama la atención del espectador sobre el desarrollo del personaje, acorde con la nueva mujer que se está creando. De igual manera, según va evolucionando y haciéndose culta, Rita va cambiando su manera de hablar. Estamos ante su búsqueda de identidad. Se ofrece al público una nueva imagen de mujer, moderna y asertiva que no se deja encorsetar por la sociedad y que necesita alcanzar su articulación personal para tomar decisiones sobre su vida.

Eliza apenas se salía del guión preestablecido y actuaba como una muñeca en manos de Higgins y Pickering, no ocurre así en las versiones contemporáneas. Rita se da cuenta de que está desplazada respecto a los de su clase social y tampoco encaja en otros contextos. “*There must be better songs to sing*”: estas palabras le sirven a Rita de revulsivo para volver a sus libros para alcanzar ser ella misma, para poder decidir acerca de su futuro sin necesidad de aceptar las imposiciones sociales. “*Ahora puedo elegir, puedo ir a la escuela de verano, puedo ir al sur de Francia, puedo ir a Londres, puedo ser madre o también puedo volver a la peluquería*”.

*Educating Rita* es una deconstrucción total del mito de Pígalión pues ni Frank, como educador, ni Rita, como figura a modelar, cumplen su parte. Ella no es ni silenciosa ni estática sino vivaz y habladora. Frank no tiene ningún interés por educar a Rita como él piensa que debería de hacerlo; sí le facilita las herramientas para que ella se labre su propia formación.

*La belle noiseuse* (1991) de Jacques Rivette es un film basado en la obra de Balzac, *La obra maestra desconocida*. Esta obra magna, tanto por su belleza poética como por su duración (casi 4 horas de film) explica, siguiendo el hilo de Balzac la relación de un artista con su proceso de creación, la obsesión por y con su obra y con su modelo.

El artista, un pintor ya maduro acepta retomar una obra que había dejado, que tenía como modelo a su esposa, que al igual que él mismo ha envejecido y parece no ser ya la fémina idónea para inspirar la imagen perfecta para la plasmación de la verdad y la perfección.

Será al llegar la joven pareja de París que les visita, el joven pintor Nicolás y su novia, cuando aceptará reemprender su trabajo. Marienne, la joven visitante posará para él diligentemente en innumerables posiciones durante muchas horas, cosa que le duele, la agota y la hace revelarse ante esa rigidez por momentos. A lo largo del metraje se reflexiona sobre el acto creador con la pasión y frustración que implica para el artista, la realidad y su representación (plasmar la verdad) y sumo a esta ecuación la proyección del propio yo en la obra, la verdad y su representación es subjetiva, la belleza un juicio estético subjetivo sin dejarnos la concepción de la perfección y el amor, algo sumamente subjetivo y personal. Una obra narrada con tiempos que se suspenden en el taller del artista, un tiempo que se hace necesario para comprender la implicación y reacción de ambos personajes.

Como curiosidad señalar que el pintor- creador de la obra perfecta es el mismo actor que hizo de Michel (Michel Piccoli), el dentista de la película de Berlanga *Tamaño Natural*.

*Boxing Helena* (1993) de Jennifer Lynch es una película que nos confunde pues no separa nítidamente lo real de lo onírico. Narra la historia de una mujer que tras un accidente es recogida, operada, cuidada y secuestrada por un cirujano. Éste con un complejo de Electra no resuelto (la madre lo rechazó) trata de convertirla en una estatua de la Venus que heredó de su madre, tanto es así que la desmiembra (sin brazos ni piernas), dejándola en poco más que un torso viviente,

una réplica de la estatua con la que sueña desplazando el amor de la madre hacia la estatua y de esta a Helena. Presenta una sexualidad perturbadora y muy enrevesada.

El film acaba con el despertar, como si todo hubiese sido un sueño de unas horas, el tiempo en que Helena está siendo operada de verdad en el hospital después de su accidente. Es una historia que deja mal cuerpo al espectador que no encuentra alivio ante ese despertar del sueño.

*La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar se ve influenciada sin duda de ese mismo extraño devenir de la historia. El protagonista es también un cirujano, que después del suicidio de su esposa a consecuencia de un accidente que la deja quemada y posterior suicidio de su hija en una crisis nerviosa después de lo que ella entiende como una agresión sexual (que se agrava pues ella al despertar a quien ve es a su padre e identifica los hechos con él). El cirujano encuentra al supuesto agresor, un muchacho joven al que secuestra y somete a infinitas operaciones, estéticas y de cambio de sexo, convirtiéndolo en una réplica de su difunta esposa.

Tras una serie de acontecimientos surrealistas con ataques varios y la intervención del ama de llaves, que a su vez es la madre del protagonista, la creación se gana su confianza y lo seduce. Finalmente, mata al cirujano y su madre y escapa con su nuevo cuerpo e identidad simbólica, adopta el nombre de Vera Cruz, sugiero que en analogía al calvario por el que le hacen pasar (secuestro, operaciones, dolor, ataques y cosificación). No hay final feliz en ningún caso.

Estas películas guardan relación con el tema pigmalinesco en cuanto que un hombre crea, manipula y da el aspecto y sometimiento que desea a en este caso otro individuo (vivo), no viéndolo como un igual sino modelándolo por la fuerza bruta y ayudado por la ciencia, en este caso médica como recurso para sus creaciones.

En otro orden de referencias pigmalionescas está la obra *Billy Elliot* (2000) que Stephen Daldry dirige, film que ofrece una nueva versión del mito clásico. Billy, un niño huérfano de madre, vive en un ambiente asfixiante para él: su familia de mineros no comprende que él rechace las clases de boxeo y quiera aprender ballet con el grupo de niñas de su escuela. En ella, el papel de educador lo encarna una profesora de baile y quien quiere formarse es un niño que aspira a ir a Londres para ser bailarín. Curiosamente, el papel de la educadora está encarnado por la actriz Julie Walters, quien en *Educating Rita* protagoniza el personaje femenino.

En primer lugar, hay una inversión de papeles: no existe Pigmalión, que ya no es un hombre sino una mujer; pero ésta no enseña, no modela a una figura estática, todo lo contrario: enseña a un niño, al que no se le educa para que aprenda a relacionarse en sociedad, según unos patrones preestablecidos, sino a hacer valer sus propias opiniones y a saber elegir.

Billy carece de una figura referencial; se encuentra también solo y la frustración que esto le provoca hace que arremeta con sus piernas contra todo lo que hay a su alrededor desafiando las restricciones, aparentemente invisibles, que se le pretenden imponer.

“El arte contemporáneo y la publicidad han inventado una nueva Galatea, cuyo estatus oscila entre el mero objeto fetiche y la esclava. Dentro de esta tendencia situaríamos también una de las perversiones femeninas menos inteligentes de nuestro tiempo: la de la Galatea modelándose a sí misma a fuerza de dinero y sufrimiento para coincidir con un cánón de belleza en algún caso relacionado explícitamente con la muñeca Barbie. (...)El body-art es plausible en tanto que espectáculo quizás irónico, espejo deformante y advertencia. Lo que debe preocupar es la tendencia televisiva de fines de los años noventa a aplanar y machacar los logros de la mentalidad social sobre la igualdad de los hombres y las mujeres y su trabajo codo con codo. Estamos asistiendo a una feminización reaccionaria de la mujer en los medio audiovisuales, a un aumento del sexismo a un constante e insidioso ensanchamiento de las grietas en la armonía entre los géneros, acentuando las diferencias y no las coincidencias. La televisión en sus distintos géneros, no solo el publicitario, se ha convertido en un basurero al que se arroja la imagen de la mujer y el cuerpo popular.”<sup>57</sup>

Así pues, nos encontramos ante un mito del que se han hecho múltiples y muy variadas adaptaciones en cuanto a los géneros utilizados y a su evolución histórico-social.

A través de los ejemplos elegidos para ilustrar la evolución del mito de Pigmalión en el siglo XX, la figura patriarcal de la primera mitad del siglo ha dado paso a un personaje masculino o femenino, cuya responsabilidad para educar se limita a ofrecer las herramientas para ello sin excederse en sus atribuciones ni sobreproteger a quien busca poder verbalizar por medio de palabras y actos su definición personal.

Habrían de ser Willy Russell, Lewis Gilbert y posteriormente Stephen Daldry quienes subvierten el mito clásico, la superioridad cultural de los hombres sobre las mujeres y también de éstas sobre aquéllos para ir desapareciendo gradualmente y dejar a cada individuo la responsabilidad de forjarse la educación que para sí desee y convertirse en personas articuladas que se han emancipado de los mitos construidos históricamente.

### 3.3. PIGMALIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS HASTA EL S.XX

#### PINTURA:

- Agnolo Bronzino o Jacopo Pontormo, (Figura 7) *Pigmalión y Galatea* (1530), hay quien defiende la atribución a uno u otro artista. Ambos pintores de la escuela de Rafael, artistas de finales del renacimiento y considerados manieristas. Podemos comprobar cómo las figuras en representación corporal y pose encajan en el estilo manierista.

No será hasta el S. XVII que los artistas holandeses retornarán con sus versiones del mito la pertinencia del mito a la cultura europea. Algunos holandeses que tratan el tema pigmalionesco: Cornelis Van Haarlem, Pieter Fedees Van Harlingen o Joachim Von Sandrart.

<sup>57</sup> P. Pedraza, “Pigmalión y las mujeres minerales”, *Dossiers feministes*, Universitat Jaume I, nº4, pág. 48, 2000.

- François Boucher, (Figura 8) *Pigmalión y Galatea* (1767) Rococó. Las relaciones con sus colegas de París le hicieron plantearse el mudarse a Rusia. Para ganarse a la emperatriz y las autoridades académicas, en 1767 donó a la Academia de San Petersburgo esta obra.

Muestra el momento de la animación de la escultura. El primer plano de la pintura, el escultor y la estatua se presentan de forma clara, pero en 2º plano se observa una atmósfera “irreal”: el taller lleno de nubes plateadas en las profundidades, de forma sobrenatural y casi transparente, representa a la Venus, distinguiendo estos dos planos de forma muy ambigua.

- Louis Jean François Lagrenée, (Figura 9) *Pigmalión y Galatea* (1781). En esta obra encontramos a una Galatea recién animada, de hecho, guarda el gesto y posición estática de la estatua encima del pedestal y uno de sus pies parece que está a punto de salir de él. Pigmalión está en posición devocional, arrodillado y estupefacto ante la animación y justo es el momento en que se lanza a tocarla. Eros está a los pies entre la ropa que cuelga, pero no cubre a la estatua y acompañan a Pigmalión sus atributos: martillo y cincel.

- Jean-Baptiste Regnault, (Figura 10) *Pygmalion* (1786). En esta representación la estatua aún es de piedra, no está animada ni empieza a estarlo como es más común que se represente. Sí que hay una atmosfera en segundo plano en la que observamos unas nubes que sugieren la próxima aparición divina que traerá consigo la insuflación de vida. El contraste de la figura viva a todo color de Pigmalión con el de la estatua es lo más destacable de esta obra.

- Anne- Louise Girodet, (Figura 11) *Pigmalión y Galatea* (1819). Es como una especulación metafísica entorno al magnetismo y la electricidad. Cuestión que no ha recibido mucha atención hasta hoy. Esta pintura triunfó en el salón parisino pues dijo la crítica que la conmoción eléctrica se había hecho sentir. En esta obra se nos presenta el momento de animación de la estatua, ella ya tiene el color rosado en sus mejillas y tiene los ojos cerrados y lo que parece un gesto de timidez. Pigmalión se muestra erguido pero incrédulo alargando su mano para tocarla. Entre ambos personajes se encuentra Eros, que actúa de nexo entre ambos cogiendo a uno y otro. A destacar el contraste de color entre uno y otro personaje y la escultura de Afrodita que se observa en el límite del cuadro justo a la izquierda de Pigmalión, es una estatua que nos hace pensar que puede que estén en el templo de la diosa, tanto es así que de la corona de la estatua divina se desprende una luz que la marca como ser superior y sobrenatural.

- Edwar Cole Burne-Jones (prerrafaelita): la serie *Pigmalión y la imagen* (hay 2 versiones: 1ª realizada de 1868-70 en París y la más conocida en Birmingham realizada de 1878-79- Figura 12) que ilustran el poema de William Morris "Pigmalión y la estatua" en *The Earthly Paradise* (1868-70), en su versión gráfica y de la que después se hizo una serie de oleos. Estos son: *El corazón desea/ La mano se contiene/ La divinidad inflamada/ El alma consigue*. Hay dos ejemplos notables del periodo victoriano sobre este mito en la pintura, por un lado, *The wife of*



*Pygmalión* (1868) de George Frederick Watts y *Pígalion y la imagen* de Burne-Jones por otro.

La versión del mito que llegó a Inglaterra en estos momentos, pasó a través de Francia, con las manipulaciones de Rousseau y otros artistas que se superpusieron al mito y que los ingleses adjudicaron erróneamente al mito clásico. El mito de Pígalión concretamente tuvo bastante difusión en el ambiente literario y artístico del clasicismo victoriano.

Burne-Jones fue un artista multidisciplinar y prolífico, que ignoró la tecnología preindustrial del S.XIX para evocar con sus obras un mundo de ensueño que evocaba una época dorada que se había perdido (de la que evocaban idealizaciones de los mitos griegos) y que contrastaba con la noción de superioridad que la sociedad en la que vivía pretendía proyectar.

Edward Burne-Jones se muestra narrativo al crear una serie y no solo una imagen de un solo momento del mito, genera una secuencia temporal con su serie, que además se acompaña de un epigrama cada una; con ello reclama el espacio de su obra (rivalidad entre el arte visual y la literatura). Caballeroso con el tema echa mano de su serie de cuadros sobre Pígalión, en los que sigue el poema de Morris. Idealiza el mito y los hechos y suprime todo el erotismo que se desprende del relato ovidiano y lo cambia por un amor devocional y espiritual. En sus obras muestra a Venus y no a Pígalión con su tocamiento, dando la vida a la estatua, que ya se inclina hacia ella y la mira desde su pedestal redondo. Pígalión está ausente, la vida se dispensa de mujer a mujer. Luego, en otro cuadro, llega Pígalión y se arrodilla, arrobado, ante la adolescente blanca, de piernas interminables, que parece atontada, como si aún no hubiera salido del todo de su fase mineral, y de la que incluso el color apenas ha variado de cuando era de materia pétreo. La posesión de la estatua es adorativa y nada carnal, casi no hay ningún contacto entre ellos, los gestos hápticos se reprimen y retraen.

En esta serie no llegamos a ver pasión, más bien un sentimentalismo romántico, un amor de tipo cortés y un estricto decoro expresivo que no es propio a la historia y a las actitudes de los personajes en la versión hegemónica del mito. Hay una atmósfera melancólica en general y los personajes no son de este mundo.

- Ernest Normand, (Figura 13) *Pígalión y Galatea* (1886). Vemos el momento en que la estatua está cobrando vida. Pígalión la admira en posición de incredulidad y ella empieza a tener color en las mejillas, pelo, brazos, etc. Aún guarda la pose estática y las piernas parecen de marfil todavía. Los gestos y la imagen al igual que con Burne-Jones mantiene un decoro y un ambiente más de devoción espiritual que pasional o carnal (él la mira a ella y la proyección de lo que ha de ser para él). Encontramos una escultura al estilo clásico, con aspecto de belleza clásica y un contraste entre el color radiante de él y la palidez y hieratismo de ella.

- Jean-Léon Gérôme, (Figura 14) *Pígalión y Galatea* (1890). El más decimonónico es Gérôme, cuyo Pígalión, del que pintó varias versiones hacia 1890, con distintos puntos de



vista, como si diera la vuelta al grupo, resulta casi escabroso en su realismo erótico, más que nada por el aspecto de la estatua, que parece una modelo de taller que acabara de librarse del corsé para entregarse a su robusto maestro, mientras al fondo, entre las piernas de ambos, ríe una máscara de sátiro. El arte ha privilegiado la postura erecta de ambos amantes y condición de escultor de Pígalión. Se suele representar la vivificación de Galatea en el momento de su creación y no en el lecho como la describe Ovidio. Esto indica que los artistas al sintetizar y dar relevancia proyectan su propia relación con la obra, de su intención de dotar de organicidad, autonomía y sentido a esta.

Esta obra destaca en relevancia no solo por su enorme carga de detalles, sino también por el contraste que supone con las dos obras anteriores, claramente pertenece a una tradición antagónica a la hora de representar el mito, muestra la pasión carnal, la ansiedad de Pígalión, la vida y peso de ella (aquí no encontramos una estatua lánguida y casi muerta, un envoltorio sin vida), sino más bien una Galatea activa, reactiva, flexible, de carne y hueso y que responde a los gestos de su torpe creador que se abalanza sobre ella.

Parece incluso retirar la mano veloz de él que se dirige hacia su pecho y su postura imposible, pero verosímil nos muestra un cuerpo real, vulnerable pero poderoso.

Gérôme firma el cuadro en el pedestal, quizá aludiendo a su doble talento como escultor y como pintor, pero es significativo que lo que firma es la obra creada, esa que le es atribuida a Pígalión, usurpa aquí el papel del protagonista, y quizá puede que nos hable de él mismo como artista, aquel que crea la perfección, o aquel que desmitifica la posibilidad de perfección.

Se ha hablado mucho de los significados iconográficos del pez representado a los pies de la estatua que parece aludir a la fecundidad próxima de la pareja y a descendencia importante que les seguirá, vemos a Eros flotando, con lo que se dice que es el cincel de Pígalión como flecha ya que no aparece junto al martillo como es común. Así mantiene la idea de intervención divina para la animación de la estatua, aquí representada como hemos visto en obras anteriormente por Eros (hijo de Afrodita y artífice y símbolo el amor irremediable).

Por otro lado, tenemos las máscaras de la parte derecha, parecen remitir a la tragedia clásica y son dos máscaras: una masculina, que representa a un hombre más mayor y una femenina que es de color grisáceo, como si fuera una doble de la hasta ahora inerte Galatea.

Remarcable la escalera representada en la parte izquierda de la escena que se dice que no asciende, sino que tiene solo un camino de bajada, aludiendo al destino fatal de la descendencia de ambos y también del imparable camino a la finitud que ha tomado la vida de ella.

La escultura el fondo parece ser una escultura de Tanagra, pero ni por color ni tamaño lo es. Se dice de Gérôme que es un maestro de hacernos caer en objetos que nos hacen pensar y reconocer familiarmente objetos que resultan no ser lo que sugieren.

Es necesario relacionar esta obra con otra homónima que la acompaña y que muestra la escena como si fuese vista desde otro ángulo, en este caso no vemos la espalda y las nalgas de la estatua y a un Pigmalión escondido detrás de ella, sino que vemos a la estatua de frente y a un Pigmalión que parece algo más sereno. La escena no es exactamente la misma, pero sugiere serlo, la atmosfera es la misma, los objetos siguen la misma sinergia.

- Franz Stuck, (Figura 15) *Pigmalión* (no datada- finales s. XIX). En esta obra encontramos una escena muy expresiva. Primeramente, por el gesto y aspaviento de la postura de Pigmalión que está de rodillas con los brazos extendidos y mirando hacia arriba, no tanto a la estatua sino al cielo, dirigiéndose probablemente a la divinidad benefactora. Esta representación simbolista muestra escena de la animación justo en haberse culminado, la estatua parece estar en disposición de bajar del pedestal y mira a sus pies, no sabemos si se siente perdida o temerosa de la situación. Nuevamente ella se representa mucho más pálida que el colorido Pigmalión de una piel muy oscura y un atuendo muy poco solemne, incluso está descalzo y parece que está en pleno llanto (como una plañidera). La escena es la típica representada hasta el momento, ella encima del pedestal, los atributos de escultor de Pigmalión en el suelo, pero esta vez no hay presencia ni de Afrodita ni de Eros, tan solo un fondo absolutamente rojo que alude a la pasión.

- Oscar Kokoschka, (Figura 16) *Mann Mit Puppe* (1922), traducido generalmente como *Autorretrato con muñeca*. La muñeca como compañera del hombre se convertirá fácilmente en un fetiche erótico, y se convertirá no solo en fantasía sino en pesadilla que atormenta a los creadores vanguardistas de los años 20 y 30. Hablamos de Ramón Gómez de la Serna, Claude Cahun, Bellmer o Dalí como un ejemplo. Kokoschka se mandará fabricar una muñeca por la que sentirá una pasión pigmalionesca y pintará su autorretrato con ella. Podemos observar analogías o afinidades con la posterior obra de Hans Bellmer, pero la estética de Kokoschka se inserta en otro contexto y así como Bellmer se revolverá e insubordinará al Estado, él procurará ganar reconocimiento en el *establishment* cultural.

Su contribución al expresionismo es reconocida, y la cuestión de “la visibilidad” se hace compleja pues en lo que uno ve de una persona interviene lo que sabemos de ella, nuestro estado mental y anímico al observarla. En 1914 la relación del pintor con su pareja Alma Mahler acabó, pero él no era capaz de olvidarla y en 1918 mandará construir a Hermine Moos una réplica del cuerpo de la amada que sustituyera el contacto de ésta. Al igual que Pigmalión la vestirá y la tomará como fetiche, que posteriormente no le satisfará y que acabará siendo para él como un elemento de bodegón que representará en sus obras. A través de múltiples representaciones el artista irá liberándose de su obsesión por Alma, que culminará con una escena bastante teatral en la que decapita a la muñeca y vierte vino tinto por su cabeza. La representación de la muñeca, el cómo Kokoschka la ve está ligado de forma estrecha con el estado emocional y su situación

personal, este estado evoluciona al igual que el cómo él la ve y como la representa y será apreciable esta evolución en sus pinturas.

“Así en *Woman in blue* (Mujer de azul, 1919) la muñeca sugiere una mujer viva; en *Self-Portrait at the Easel* (Autorretrato ante el caballete, 1922) el artista parece ajeno al avance amoroso de la muñeca, que queda fuera de su radio de visión, finalmente, en *Autorretrato con muñeca* (1922), la imagen del artista de adecúa, como parodia grotesca, al cuerpo inanimado.”<sup>58</sup>

En la obra que presentamos destacan los toques de color claro que denotan la materia inerte de la muñeca que está en el mismo plano que el artista que tiene la mirada perdida fuera del cuadro, ambos personajes tienen el mismo tipo de mirada ausente. Las manos de él se posan una en la rodilla de la muñeca y otra apuntando a los genitales de ella pues se presenta sin vestir.

Esta pintura muestra la soledad y angustia del artista pese a su gesto y rostro burlón, que traslada el gesto de todo *Angst* al rostro de la muñeca Alma, que parece vencida. Estamos ante una noción grotesca del Pigmalión, que ha perdido control sobre su criatura y una creación burlada y superada que el artista representa sin ninguna idealización.

- Otto Dix, (Figura 17) *Naturaleza muerta con maniquí* (1924). Obra expresionista y terrorífica visión de la modelo como doble de un maniquí podrido, ambos (mujer y pelele) emblemas patéticos de la más cruel aniquilación.

- René Magritte, (Figura 18) *Intentando lo imposible* (1928). En esta obra Magritte representa a su esposa Georgette y se representa a el mismo en el mismo plano en el que representa el acto creativo, es un autorretrato como creador, él mismo es sujeto y objeto representado y puede recordarnos a los autorretratos como artista de Gérôme. No se puede asegurar que el artista esté creando a la figura femenina, que claramente parece un ser pétreo y sin vida, o al menos estar en esa fase, o si en cambio la está haciendo desaparecer con su pincel: ¿La está creando o borrando?

La obra se realizó en la Francia de entre guerras, caracterizada por la inestabilidad política y económica y se puede clasificar como surrealista. Magritte plasmaba objetos de la realidad pero sin reproducirla de forma verosímil. Este pintor se vio fuertemente influenciado por las teorías de André Breton y el trabajo surrealista de Giorgio de Chirico, además de otros artistas de su época, aunque él trabajó partiendo de la representación de la realidad y no de los sueños.

La escena consta de dos planos, en el 1º, los personajes están sutilmente iluminados, las formas son agradables ya que el volumen está muy bien representado y en el fondo las líneas del suelo producen una sensación de perspectiva. El título señala que el pintor de la composición está creando a un personaje femenino con características similares a las de él, pero valiéndose de un medio que no puede copiar esas características fuera del espacio bidimensional, como lo es la pintura. Magritte definió la semejanza como “un acto que sólo se realiza en el pensamiento” es

<sup>58</sup> A. Rueda, Op. Cit. Pp. 363-364.

decir que asemejar es la forma de lograr que las representaciones se parezcan a la realidad por medio de un proceso mental.

Los creadores pueden acabar transformándose a sí mismos difuminando los límites e incluso llegando a autodestruirse. La obra alude indirectamente a la obra literaria de J. L. Borges *Las Ruinas Circulares* teniendo en común la creación de un personaje ideal, que corresponde con las necesidades y características físicas de su creador. En ambas la creatividad de un personaje lo lleva a reproducir otro similar a él, de una forma tan apasionada que resulta ser la misma forma en que éstos fueron concebidos previamente por otro creador.

- Paul Delvaux, (Figura 19) *Pigmalión y Galatea* (1939). En esta obra surrealista la mujer prefiere una escultura de piedra a un hombre, invirtiendo el mito original en el que el escultor se enamoró de la estatua que había tallado. En la pintura los dos miembros de la pareja tienen sus alter egos en el fondo. Esto representa el tema del doble, que está notablemente presente en su obra. El artista reflexiona sobre las contradicciones que ofrece la imagen femenina, polarizada entre musa inspiradora del hombre y generadora de vida biológicamente.

Incluye esta inversión de roles una mayor carga erótica en su composición (erotismo como elemento fundamental del surrealismo). Delvaux se incorporó tarde al movimiento surrealista, en 1935, situando a la mujer en el eje de su mundo artístico. Estudió arquitectura, pero la visión de Chirico y Magritte en 1926 le decidió por la pintura. Estos, junto a Dalí, son sus fuentes básicas: de ellos toma los espacios desolados, las arquitecturas con perspectivas profundas y la atención a los detalles. A ello une su visión de Italia: plazas y arquitecturas de aire manierista y, sobre todo, su mundo propio de ensueños y pesadillas en las que el amor y la muerte son protagonistas.

Presenta a mujeres desnudas o extrañamente vestidas que caminan casi flotando, como sonámbulas, por escenarios silenciosos de muerte o de sueño. La arquitectura juega un papel importante en sus cuadros y sirve para hacer la imagen intemporal, pero también para trasladarla al terreno de la fantasía erótica, al terreno del deseo propio de los sueños. El tema de este pintor es la imposibilidad radical de comunicarse, la imposibilidad de la fusión amorosa como bien se muestra en esta imposible unión de mujer y estatua masculina.

#### ESCULTURA:

- Etienne-Maurice Falconet, (Figura 20) *Pigmalión y Galatea* (1763). El grupo escultórico de Falconet representa el momento en el que el artista queda prendado de Galatea y esta toma vida a consecuencia de la intervención de Eros, el joven dios en forma de amorcillo o querubín enviado por Afrodita. La obra fue expuesta en el Salón de ese mismo año y obtuvo gran admiración del público y la crítica, incluso personajes como el escritor Diderot con quien después colaboró en la *Encyclopédie* mostraron su admiración a esta obra.

En el S. XVIII Voltaire verá los gestos de Pígalión como plegarias y súplicas. Se acortarán las distancias entre quien admira y el objeto admirado. Diderot y Falconet lo identifican como una unión de lo óptico y lo háptico, se miran y se tocan.

- Aguste Rodin, (Figura 21) *Pígalión y Galatea* (1908-09). En esta pieza del estilo *non-finito* de Rodin representa la estatua de Galatea vivificada con el toque del escultor, su radiante cuerpo emergiendo de la piedra sin pulir. Sin embargo, este Pígalión no es el joven guapo de la tradición, sino un hombre barbado, casi podría decirse que bien entrado en años. Ella no le mira y no sabemos si el momento representado es en el que ella toma vida, de hecho por el hieratismo bien parece que pudiera ser el momento previo en que el artista simplemente se embelesa y admira enamorado a su creación, aún inerte.

#### GRABADO:

- Antoine- François Denel, (Figura 22) *Pígalión* (1778) a partir de la obra de Louis Lagrenée. En esta escena vemos nuevamente el momento representado por excelencia: la Galatea acaba de tomar vida gracias al toque y concesión de la diosa Afrodita que está presente en la estampa representada de cadera para arriba y como surgiendo de unas nubes flotantes que eluden su carácter divino. Pígalión se encuentra postrado de rodillas ante el pedestal de la estatua mientras la admira igual de sorprendido que maravillado y alza sus brazos para tocarla y poseerla en un abrazo. El gesto de Galatea vuelve a ser sereno, decoroso y dócil. En el suelo encontramos los atributos del escultor y en el pedestal el pez que simboliza la fertilidad y descendencia futura de la pareja.

- Francisco de Goya y Lucientes, (Figura 23) *Pígalión y Galatea* (ca.1812-1820). Si la representación del mito de Pígalión y Galatea es un buen índice de la consideración de la mujer en la mentalidad de una época, así como de la tensión del artista con sus conflictos internos y de su concepto de su relación con la obra, nada más expresivo que este Pígalión prerromántico.

El Pígalión de Goya representa al hombre dando vida a la mujer con un golpe bajo, con el que sin duda conjura su propio temor hacia lo que ella es capaz de hacer si le dejan. La imagen muestra que el escultor clava un enorme escoplo en el sexo de la mujer a martillazos, mientras ella mira horrorizada en nuestra dirección.

- Thomas Rowlandson, (Figura 24) *Pígalión moderno*, (1810). Vemos aquí a un Pígalión joven desnudo, supuestamente el escultor, reclinado en un sofá, mirando y sosteniendo la mano de su Galatea, una joven desnuda que se abalanza sobre él atrapándolo con su pierna contra en el sofá. Vemos una imagen absolutamente erótica, casi pornográfica del momento de pasión carnal entre los que hemos de creer que son Pígalión y Galatea. Recuerdan a los grabados eróticos japoneses, los Shunga, de los que probablemente se vea influenciado y que se pusieron muy de moda en occidente en la primera mitad del S.XIX.

Detrás de las figuras hay varias estatuas femeninas y eróticas mirando, una gran urna a la derecha con bajorrelieve erótico en la base; en el suelo en la parte inferior izquierda, herramientas de escultor. Toda la escena y la atmósfera rezuma erotismo. Se trata de una de una actitud libidinosa en la que los papeles de los personajes se invierten y es ella la que carnalmente posee a su creador.

- Honoré Daumier, (Figura 25) ***Pigmalión y Galatea*** (1842). Esta obra que es parte de la serie de ilustraciones de Daumier *Histoire Ancienne*, concretamente la número 47 que podríamos también ubicar en el apartado de artes gráficas ya que está entre la ilustración y el grabado. Es una litografía coloreada para la ilustración de la serie donde aborda algunos mitos e historias antiguas. Esta ilustración se acompaña de un texto a pie de página donde se relata la escena de asombro de escultor al ver cobrar vida a su obra.

Daumier fue un artista muy prolífico, fue grabador, caricaturista, pintor y escultor, cuyas numerosas obras ofrecen comentarios sobre la vida social y política en Francia en el siglo XIX. En esta obra en concreto presenta una sátira y caricatura del mito y de las historias clásicas en general apuntaba al pseudo-clasicismo restrictivo del arte de la época. Nos encontramos con unos personajes de aspectos esperpénticos, con caras casi de horror o de máscara trágica, Pigmalión es aquí un hombre poco atractivo, descarnado, mayor y con poca presencia y ninguna autoridad. Galatea está muy lejos de ser una belleza idealizada, su cara es poco atractiva y su cuerpo no es estilizado, tiene un gran vientre, una pose poco elegante y además provoca al artista tocándole (algunos dicen estornudándole) el bote de rapé que sostiene él. Es una Galatea rebelde, no se muestra ni tímida ni dócil, es activa y desafiante según nos la presenta la litografía. Vemos aquí una representación bien dispar a lo que hemos visto en las imágenes del XIX, precisamente a esa idealización de lo clásico se dirige Daumier con sus caricaturas.

#### ARTES GRÁFICAS:

- Robinet Testard, ***Pigmalión abraza la estatua***, ilustración de le *Roman de la Rose* (ca. 1480) folio 195, 151, r. Y ***Pigmalión se arrodilla frente a la estatua***, *Ibidem*, 149, v.<sup>59</sup>

En estas se observa un desnudo integral propio de la nueva sensibilidad del S. XV. No encajaría esta ilustración en el momento de creación del *Roman de la Rose*. También se puede observar que hay un intento de superación de los límites de la ficción y realidad. Pigmalión tiene ante él una figura fantasmal que desborda los márgenes de su propio soporte con un trampantojo.

El arte sufre unos cambios relevantes en ese momento al norte de los Alpes y veremos casi una estatua pintada que se relaciona con la pintura y estilo de los Van Eyck.

---

<sup>59</sup> Este desarrollo sobre las ilustraciones pigmalionescas de Le Roman de la Rose se basan y pueden profundizarse en V.I. Stoichita, *Simulacros: el efecto Pigmalión, de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Madrid, 2006.



***Pigmalión crea la estatua***, ilustración de le *Roman de la Rose* (ca. 1360), British Museum, Ms. ADD 42133, folio 137, r. En esta ilustración se muestra como Pigmalión debía construir una escultura para una tumba para que generase la ilusión de vida en oposición a la muerte que guarda la tumba (así hay en ella una representación de la vida y de la muerte). Hay miniaturas que sugieren que la estatua original de Pigmalión fue una estatua yacente femenina y plantean la relación simbólica entre “animación” y “resurrección”, cosa que se podía ver en estos momentos del S. XIV con reminiscencias posteriores al texto de Jean de Meun.

“La relación hueso-cuerpo se convierte en el contexto medieval en una relación cadáver-esqueleto y cuerpo. Resurrección. La estatua funeraria reclama un estatus ontológico, ofrece un sobre-cuerpo y al hueso una carne virtual e indestructible de piedra.”<sup>60</sup>

***Pigmalión viste a su estatua***, Ibídem, Folio 150. r. El fuego de la chimenea alude a un espacio de animación. Según Aristóteles el fuego es metáfora del alma y el fuego es causa de vida y el vestir es una de las estrategias de calentamiento que da lugar a la vida.

***La historia de Pigmalión***, ilustración de le *Roman de la Rose*, Biblioteca de la universidad de Valencia, M. 1327 folio 141, r. Aparece el reloj relacionado con la animación (la vida de la estatua) y con el movimiento perpetuo (de los autómatas). Otros autores relacionan la animación vital a con la música o a través de ella. Así como en Ovidio se da la animación mágica, en el *Roman de la Rose* (edad media) esta animación llega por la música a su vez siempre asociada al ritmo del pulso de la sangre.

Tanto es así que hay algunas escenas ilustradas del *Roman de la Rose* en que se representa un concierto con posición central en las ilustraciones. A Pigmalión le vemos tocando el órgano, danzando y bailando y el reloj no deja de aparecer en estas ilustraciones.

Con su canto Pigmalión encanta, es una especie de hechicero que insufla vida a la estatua. Esta imagen de mago acompaña a la figura de Pigmalión a lo largo de la edad media, aunque no se suprime el peso esencial de la intervención de Venus. Esta concepción que implica la influencia de la música en la génesis de la escultura influirá en la obra teórica de G. Vasari que dirá de la escultura por su carácter tridimensional que linda entre la ficción y la realidad y entenderá el Pigmalión como una transgresión.

En el Renacimiento, el mito se somete a vaivenes por su no canónica evolución y al que se le acusa la falta de modelo, ya que la estatua de Pigmalión no se inspira en nada real y por esto Vasari<sup>61</sup> la verá como una historia maldita. En esta época el mito se difumina, pero sus efectos se multiplican y diversifican.

---

<sup>60</sup> Stoikita. Op. Cit. Pág. 62.

<sup>61</sup> Para Vasari el verdadero fundador de la escultura fue Prometeo, como *Deux Artifex*, ya que imitando a Dios formó con barro la forma del hombre y así considerado el primer escultor que dota de alma y vida a la figura a través del fuego robado a los dioses. Será el emblema del creador renacentista.



## 4~ PERVIVENCIA DEL MITO EN LAS ÚLTIMAS PRODUCCIONES Y TENDENCIAS CONTEMPORANEAS

---

En la actualidad y últimas décadas del siglo XX los mitos clásicos siguen siendo utilizados por los artistas plásticos, incuestionablemente no tanto como en la antigua Grecia y posteriormente en Roma, pero sin duda mucho más de lo que podría creerse a primera vista. Estos relatos, explicaciones y fuentes culturales siguen vigentes en la expresión y representación artística y siguen siendo grandes intérpretes de la condición humana. Los mitos, bajo la variopinta apariencia y juego narrativo que brindan formulan experiencias y preocupaciones básicas aún hoy. Muchos personajes de la mitología son arquetipos del comportamiento humano en el pasado y el presente, así la mitología permanece enraizada a nuestra forma de ser y mirar en occidente y de ahí su pervivencia hasta nuestros días.

Un breve recorrido por el arte del S.XX puede analizar la relación de una serie de artistas que buscan con su obra el ideal femenino, o las nuevas conceptualizaciones del cuerpo hasta llegar a las últimas tendencias artísticas. El *body-art*, las performances, el artista como obra y la representación a partir de materia viva incluso. La mujer y el cuerpo, como hemos vislumbrado, muestran su rechazo sobre la imagen que la historia del arte fomenta sobre ella. Se superan las concepciones de éstos como metáfora de la creación y vida de la obra.

### 4.1. PINCELADAS DE LAS VÍAS TRADICIONALES

---

Es natural y frecuente que los viejos mitos griegos se presenten en el Arte actual, ya sea en la literatura, el cine, la pintura, la escultura o el grabado.

Es notablemente mayor la existencia de estudios sobre la pervivencia de los mitos en la literatura. En el caso de las artes plásticas el número de investigaciones sobre este tema son muy inferiores, siendo aún mayor la laguna si se centra en el arte de la segunda mitad del S.XX y lo que llevamos del XXI.<sup>62</sup> Esta laguna en cuanto a referencias mitológicas en las artes plásticas y concretamente en las consideradas vías tradicionales, la pintura y la escultura como las grandes disciplinas, no se da solo sobre el “público común”<sup>63</sup> sino que lo hace también sobre el público de elevado nivel e interés cultural y artístico.

Este cierto olvido creemos que debe superarse. Es absolutamente necesario que la pervivencia mitológica, entendiéndose como herencia o fondo cultural occidental, incluso para su

---

<sup>62</sup> Pudiendo excluirse casos concretos de artistas de gran fama que han estado bajo lupa constante como puede ser Pablo Picasso, cuya influencia de la mitología clásica en su obra sí ha sido estudiada.

<sup>63</sup> Léase esta expresión para denominar a un público más inexperto o con menos bagaje formativo en arte, nada que denote falta de interés o facultades interpretativas sobre las producciones artísticas. Este *per se* sería otro debate, pero me veo en la obligación de apuntar que no se trata de ninguna especificación o calificación cultural.

desconstrucción, reformulación o refutación en estas formas artísticas tenga el estudio y la difusión que se merece, como pasa en el caso de la producción literaria y cinematográfica.

Entendemos que un artista puede elegir un tema mitológico por cuestiones estéticas, pero también lo escogen para expresar inquietudes y temores personales. Puede subvertirse a un discurso más complejo que la simple narración y en los detalles en los que se presenta el mito podemos observar cuánto y cómo ha evolucionado el mito y hacia qué derroteros en esa obra en concreto, en definitiva lo que Barthes llama la “emancipación del mito”. De esta forma el mito les sirve para expresar sus reflexiones, experiencias o incluso miedos ante determinadas circunstancias a nivel personal y social a través de un lenguaje plástico y que actualmente se utiliza más de forma simbólica en referencia a un tema o problema relevante para el autor, que de forma narrativa.

Afirma M.D. Gallardo López que al igual que Picasso, Dalí o Apelles Fenosa hay artistas, también actuales y vivos que se sirven de los mitos y los utilizan en su producción y de la misma forma que a estos les sirve para explicar inquietudes y cuestiones biográficas particulares. Podemos nombrar a Carlos Franco que se vale de la mitología en su producción con un particular estilo, como también han trabajado en estos temas J.C.Ramos y C.Gómez Acebo, podemos nombrar al grupo Tolmo, Leticia Arbeteta, Delia Piccirilli, Eduardo Laborda, Pedro Grifol y algunos que se acercan al mito como Edmundo Lloret, Carlos Domínguez, María Carrera o Catalina Rigo.<sup>64</sup>

No serán solamente los artistas figurativos los que recurrirán a la mitología, también lo hacen los artistas más abstractos que la toman como inspiración, Un ejemplo son los trabajos de José Luís García o los de Pablo Rodríguez Guy.

En el caso de la escultura ocurre exactamente lo mismo, pudiendo destacar los trabajos de Andrés Alcántara, F. Baron o J.M. Utande y otras tanto en una y otra disciplina se han sentido atraídos y han bebido de las fuentes mitológicas que les son propias al bagaje cultural y común.

Bellmer afirmó que la muñeca no es un juguete inofensivo y cree que tampoco nos acercamos a él inocentemente. ¿Cómo evoluciona este discurso sobre la creación en acepciones femeninas?

Hay artistas que no eligen ni crean un ser femenino como metáfora de la vida de la obra de arte, sino que parten de su cuerpo para ser al mismo tiempo autores y obra, la parte activa y receptora de sus deseos. Doble rol de creador y lo creado. Un ejemplo es el desdoble de género o alter ego por divertimento de Marcel Duchamp con Rrose Sélavy, el tema del otro o el género

---

<sup>64</sup> Estos artistas los propone la Dra. Gallardo López en su conferencia pronunciada en el IX Seminario de Iconografía Clásica de la facultad de Historia y Geografía UCM en 2002.

como reivindicación y elección de todo en una identidad. La identidad reivindicada a través del rostro como reflejo de este género.

En el caso de otros artistas como Yves Klein o Piero Manzoni estos no crean su ideal de mujer, sino que lo eligen, es lo que conocemos como “apropiación”.

Klein y sus *Antropometrías* (Figura 26) hechas con huellas de cuerpos desnudos cubiertos de pintura monocroma, Estos cuerpos son escogidos por el artista. El cuerpo de la mujer pasa a estar vivo y activo, se selecciona a la mujer para dejar su impronta, se la entiende como un utensilio.

Intentará eliminar de sus antropometrías las connotaciones eróticas, lo cual no lo libera de buscar un prototipo de belleza que se ve materializado por la elección de las modelos o las partes de estas que le convienen. Utilizará a sus “modelos pincel” femeninas y desnudas por supuesto, que portan y vierten ellas mismas la pintura de color azul tan propia de Klein.<sup>65</sup>

Manzoni con sus *Living Sculptures* (Figura 27- 1961) firma a unas mujeres para apropiarse de sus cuerpos como obras, firma lo que él como autor quisiera que le fuera atribuido. Pero sigue habiendo una búsqueda en el cuerpo de la mujer de un modelo de belleza ideal. En este sentido comparte con Pigmalión los prejuicios y valor misóginos sobre la figura de la mujer.

En estas “Galateas” no hay mediación de los dioses y de hecho no se crea la belleza, se la elige y selecciona. Aun así, en nuestra opinión se sigue cosificando a la mujer, esta se convierte en soporte que da lugar al prestigio o la voluntad de este a través del gesto transgresor de la firma de un cuerpo o se convierte como Klein el cuerpo de la mujer en un útil, en cualquiera de los dos casos hay una reificación de la mujer y una focalización física, carnal y de forma involuntaria erótica, de ésta.

Hay diversas autoras literarias contemporáneas que se enfrentarán en este sentido al guion cultural hegemónico impuesto a través del mito de Pigmalión, se oponen y ofrecen propuestas que rompen con el signo impuesto de diferenciación masculino/femenino, actividad/pasividad o sujeto/objeto. Muestran alternativas o versiones (más o menos truncadas o fragmentarias) del mito de tipo feminista y que serán favorables a la mujer: Isabel-Clara Simó en *Carona de Verge* (1987), *Our Lady of the Easy Death of Alferce* (1975) de Joyce Carol Oates, *La muñeca menor* (1976) de Rosario Ferré, o *Galatea* (1982) de Brianda Domecq, entre muchas otras.

Estas en general remiten a una liberación de la mujer como artefacto cultural y como creación y seducción sexual. El Pigmalión, como figura masculina no será ya el artífice de su culturización, sino que se muestra a una mujer fuerte que en cualquier caso se libera de este canon de formación, no será tanto ella como objeto la que se transforma, sino que la

---

<sup>65</sup> Hasta marzo de 1958 Klein no realizará una verdadera performance antropométrica, que es lo que gestaba en sus experimentos anteriores.

transformación se dará en los observadores, en la mirada de estos y el seductor pasará a ser el seducido o podremos apreciar que en la seducción se desmorona la idea de sujeto y objeto. La mujer proporcionará al hombre los medios para trascender al Otro: “Si nos limitásemos a ver a Pigmalión como arquetipo masculino de la creación, correríamos el riesgo de estar restringiendo la experiencia femenina a un patrón inmutable, a lo sumo a una nueva versión del Eterno Femenino.”<sup>66</sup>

La mujer pretendida como objeto encontrará o si ya la tenía hará uso de su voz, una voz femenina que se opone y neutraliza la mirada masculina. Se priva a los Pigmaliones del poder creativo y se desprende la mujer, obra creada o no, de su condena al silencio.

Concluimos, por tanto, que es necesario y conveniente releer los mitos en un contexto más amplio y desde una perspectiva no aprendida.

## 4.2. OTRAS PROPUESTAS: EL OBJETO COBRA VIDA

Los seres humanos mecánicos o robots no pertenecen solamente a la Ciencia Ficción, han estado en la literatura de todos los tiempos, desde las mujeres mecánicas de Hefestos que se describen en la *Ilíada* o la creación de Talos por parte de Dédalo. Hemos visto la fascinación romántica con los límites del potencial humano que enfatizaron las figuras de Fausto y Prometeo que mostraban los efectos de la invención humana. Con la Revolución Industrial encontramos el Frankenstein de Shelley, modelo de toda una serie de criaturas “el complejo Frankenstein”, resumido en el problema de la confrontación y destrucción de los creadores a manos de sus creaciones. En la actualidad del S. XXI nos familiarizamos con el ciborgismo, e incluso con mascotas generadas por ordenador, las *Virtual pets*.

Maria de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1929) es la primera autómatas que encontramos en el cine. Estos son artilugios a caballo entre lo fantástico, el folklore, la literatura, la mitología, el arte, la tecnología y la ciencia. También pasa algo similar con los maniquís, que fueron un objeto de culto para los surrealistas que presentaban una feminidad pasiva e inmóvil. Puede verse en ellos esta Galatea que construyen una y otra vez a lo largo de los años 30.<sup>67</sup>

### Robótica, autómatas y ciborgismo: Lo “tecnosocial” y los “tecnocuerpos”:

Por estos derroteros en los que hablamos de la perfección proyectada en la obra, de cuerpo superior al humano, de la autoproyección y la relación con la obra creada es inevitable ir acabando pensando en el cibernético y la tecnología contemporánea aplicada a las cuestiones humanas propias del cuerpo.

<sup>66</sup> A. Rueda. Op Cit. Pág. 405.

<sup>67</sup> Maniquís realizados por artistas relacionados con el movimiento surrealista de los que destacamos a Man Ray, Yves Tanguy, Sonia Mossé, Miró, Óscar Domínguez, Dalí, Wolfgang Paalen, Maurice Henry, etc. Que dan su propia impronta a cada una de sus nuevas “Galateas”.

El robot antropomorfo o androide: estamos ante la necesidad y voluntad del hombre de poner rostro humano al robot para relacionarse con él, como si no pudiese hacerlo si esto careciese de rostro. Este semi-mito del cýborg es heredero del mito de Pígalión y Galatea, del Golem, del Hurínculo que asimila el hombre al Dios creador.

Hay una tendencia a antropomorfizar las creaciones desde siempre y esto pervive en la actualidad valiéndose de las nuevas posibilidades y tecnologías. Se busca depositar nuestra proyección en las máquinas, cosa que se sucede de la misma manera desde los primeros momentos de la inteligencia artificial.

La atracción que ejercen sobre nosotros estas creaciones, radica en su artificialidad. La fantasía de haber creado vida que llega a interesar a alguno más que la vida misma ya que saben que tienen un control sobre estas criaturas, un interruptor o botón que nos permite controlarla.

Indicábamos al introducir este estudio que nuestra investigación tiene intención de ir más allá en dirección a este tema y estas producciones concretas. Aquí únicamente se introduce la diferencia entre estos elementos.

Robot: “Máquina o ingenio electrónico programable, capaz de manipular objetos y realizar operaciones antes reservadas solo a las personas”. Por tanto, son dispositivos electrónicos generalmente mecánicos, que desempeñan tareas automáticamente, ya sea de acuerdo a supervisión humana directa, a través de un programa predefinido o siguiendo un conjunto de reglas generales. Este término se acuñó por Karel Capek en su obra teatral *R.U.R Robots Universales Rossum* en 1920 y por asociación con la palabra checa *Robota* que significa trabajo. De esta forma los robots entendidos como esas creaciones que han de ayudar al humano en los trabajos arduos y costosos.

Por asociación a este término aparecerá también en la literatura el término de “Robótica” generando Isaac Asimov las 3 leyes de la robótica<sup>68</sup> en 1942 y que aparecieron en su obra *Runaround* (Círculo vicioso). Estas son:

- Un robot no puede hacer daño a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano sufra daño.
- Un robot debe obedecer las órdenes dadas por los seres humanos, excepto si estas órdenes entran en conflicto con la 1ª Ley.
- Un robot debe proteger su propia existencia en la medida en que esta protección no entre en conflicto con la 1ª o la 2ª Ley.

---

<sup>68</sup> Técnicamente estas 3 leyes fueron formuladas por Asimov y John W. Campbell Jr, editor de *Astounding Science-Fiction* en una reunión de diciembre de 1940.

Asimov escribió sus relatos de ciencia ficción entre 1940 y 1976, en los que revela su convicción de que aunque los robots sobrepasan al hombre en su capacidad lógica, fuerza y otros aspectos, el hombre supera de forma indiscutible al robot ya que está dotado de características únicas. De ahí que la 2ª Ley mantenga al robot en una relación servil con respecto al hombre.

Por tanto, su visión no contempla conflicto entre máquina y hombre, sino que la ve de forma armónica y complementaria y al igual que la concepción previa de Capek, libera al hombre de la pobreza, el trabajo rutinario y le permite alcanzar sus aspiraciones morales.

Las ideas de los límites y habilidades de los robots de Asimov han sido esenciales en la historia de la ciencia ficción y en obras que aun no perteneciendo a este género ingenian seres mecánicos diseñados como réplica de los humanos.

Pasamos pues al androide. Éste viene definido por la RAE como un autómatas con forma de humano, por tanto, aquí el antropomorfismo es la clave, también llamado en ocasiones robot humanoide caracterizado por imitar conductas, gestos y acciones humanas de manera autónoma. Si se quiere ubicar el linde entre robot y androide esta línea suele colocarse en la inteligencia artificial que mueve al androide

La palabra *cyborg* está formada a partir del acrónimo inglés *Cyber + organism* (organismo cibernético) y se utiliza para designar una criatura híbrida que combina parte orgánica y parte mecánica, generalmente con la intención de mejorar las capacidades del organismo utilizando tecnología artificial. El término fue acuñado por los científicos Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline. Según estos la porción humana es manipulada externamente por mecanismos o medicamentos para hacer posible la vida del humano en una situación o entorno diferente al normal y apuntamos que proporciona en muchos casos un aumento de las capacidades. De esta manera, ¿Podemos identificar como *cyborgs* a todo humano que por ejemplo tenga un marcapasos o una prótesis mecánica? No, podemos considerar como *cyborgs*, más allá de personajes fantásticos, a aquellas personas que deciden de forma voluntaria incorporar estos mecanismos o tecnologías externas por el motivo que sea y que así se reconocen, tanto es así que existe actualmente la *Cyborg Foundation*.

El humano busca diferenciarse de su creación mecánica y acaba apareciendo un temor a que la máquina, igual que las Galateas varias pétreas, muñecas o autómatas, resulten ser más poderosas que sus creadores. La creación del hombre se materializa en una realidad que merece amor y respeto, pero a su vez amenaza su superioridad y teme incluso que le destruya.

Existirá también la vía literaria en la que por ejemplo Walter Miller en *I made You* (1954) presenta una idea de robot humanizado, que también veremos en *Blade Runner*, cosa que aún aterroriza más pues estos pueden hacer aún más sombra a los humanos, puesto que la máquina representaría nuestros reflejos robados. Los robots creados se erigen como emblema de soledad.

Philip K. Dick, autor de la obra en la que se basó *Blade Runner*, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Es también autor de *The Days of Perky Pat* (1963) un relato post-apocalíptico en que los supervivientes de una catástrofe nuclear, *los flukers* dan vida a una muñeca llamada Perky que les ayuda a aponer en escena un juego que es lo más importante para ellos ya que es la simulación de su vida cotidiana igual que era antes de la catástrofe. La construcción de la muñeca salva al hombre de su destrucción y rescata el humanismo de éste. En *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott se invierte el mito humanista: los humanos se insensibilizan a la violencia y se robotizan mientras que en las réplicas despierta la consciencia de las limitaciones humanas.

En relación a la perspectiva de género es interesante observar que muchas de estas creaciones obedecen a una cuestión del signo sexual. Hay robots asexuados, pero la tendencia predominante es construir robots de signo masculino o femenino en las fantasías cibernéticas. Ya hemos visto que no son pocos los escritores o artistas que fijan el objetivo de la mujer soñada en una muñeca o maniquí, a la que podemos considerar una variante de la robot. Estas imágenes y creaciones que lo tienen todo menos la vida las encontramos en refractadas en historias que dan lugar a nuevas formas de desilusión.

Todo este tema tiene actualmente todo que ver con la estética, la ética y arte y lo analizaremos y valoraremos en un estudio posterior de forma profunda. En este sentido, apunta T. Aguilar en *Ontología Cyborg* (2008) que la concepción binómica de la realidad yo-otro, mente-cuerpo, cultura-naturaleza, todo-parte, constructor-construido, activo-pasivo, bien-mal, verdad-ilusión, total-parcial, dios-hombre se ha de repensar. Derribar esas categorías constituye un punto de partida necesario para la consideración de los nuevos modos del devenir humano a la luz de los procesos de hibridación de lo natural y lo artificial poniendo en contradicción las posturas humanistas (aprecian lo humano sin contaminación tecnológica) y antihumanistas (rechazan una naturaleza no mediada u originaria). Aguilar nos señala que el humano tiene como reto que su mente será capaz de crear una réplica de sí misma y superarla. En el fondo, desea emular a Dios y ocupar su puesto.

El amor por lo creado, por la creación propia, que se erige como el punto de contacto más poderoso con el mito de Pigmalión, suele ser más fuerte que los sentimientos de odio en que deriva la misma. La humanización del robot sugiere que el temor no se da tanto por el motivo de la suplantación, sino por el reflejo o imagen de sí mismo que la creación le muestra por inversión analógica: la imagen del hombre robotizado o deshumanizado. El mito clásico de dar vida, insuflarla, a la obra artística y llevarla a trascender la materia se convertirá en una persecución de lo imposible y en un tormento para el creador vanguardista desde los años 20 y 30 y que se mantiene hasta nuestros días, habiéndolo podido observar en la diversidad de artes y disciplinas desde las más tradicionales como la escultura y la pintura, como en la literatura, teatro o el cine.



## ~ CONCLUSIONES

---

En este estudio se ha intentado dar una mirada amplia y multidisciplinar en el análisis de las obras que no se ha limitado a la estatuaria o creación solo de este tipo de simulacro, se incorpora a muñecas, retratos, fetiches y demás configuraciones de la imaginación que, si no cobran vida, como ocurre con la estatua de Pigmalión, llegaban a producir un simulacro en vida y de vida.

Las versiones literarias del mito de Pigmalión han estado siempre mediadas por las versiones plásticas del mismo. Unas y otras han resultado ser cómplices y acompañantes perfectas de las exploraciones artísticas y literarias. En la historia del arte occidental ha existido una asociación continua de ambos campos, que hasta la época moderna ha optado por el mito clásico.

Mi estudio, ya lo hemos dicho anteriormente, no pretende ser exhaustivo históricamente. He seleccionado obras que he considerado óptimas para construir mi propia mirada sobre problemáticas y experiencias artísticas. He procurado barajar “versiones” del mito de autores de diferentes extractos culturales: españoles, ingleses, norteamericanos, hispanoamericanos, franceses o italianos. Comprobamos que este mito ha seducido a artistas de diversas geografías y culturas presentando de diversas maneras la pasión que una obra puede suscitar en su creador.

Su carácter elusivo como mito, lo han intentado escudriñar escritores, pintores o escultores tratando de reescribir la historia del escultor que se enamora de su estatua. Partamos de la premisa de que los mitos guardan significados que necesitamos descubrir y por eso los artistas renuevan esta historia arquetípica, ajustándola a sus preocupaciones estéticas, hasta hacerla cristalizar en un patrón narrativo que otorga significado a su existencia.

La trayectoria que ha experimentado el mito hasta nuestros días sugiere que su secreto lo vislumbramos en multiplicidad de versiones que pueden explicar fragmentos de nuestra existencia, pero irreductibles a un único significado.

Para terminar las consideraciones sobre el estudio de la reescritura de los mitos literarios, diremos que los análisis de mitocrítica y de literatura comparada tendrán que iluminar las relaciones de “hipertextualidad” que un texto concreto establece con el mito o mitos que ese texto está reformulando y reorientando. El mito reformulado opera entonces como un “interpretante” o como un “intertexto” frente al cual adquiere sentido la labor de profundización o de modificación que ha introducido como marca original el autor del nuevo texto. El significado de esa labor transformadora se explicará a través de una o varias de las siguientes perspectivas de enfoque:

- a) El texto manifiesta una labor de profundización en ciertos elementos constitutivos del esquema fundamental del mito que no habían sido desarrollados antes de manera específica.
- b) El texto manifiesta una labor de reorientación del esquema nuclear fundamental hacia un

escenario y una problemática diferentes relacionados con la sensibilidad de la época del texto o con la visión personal del mundo que proyecta el autor en su contexto.

c) El texto manifiesta una labor de modificación del género y del tono desde los cuales se había tratado anteriormente el esquema sintagmático del mito, pasando ahora a adoptar un tono de ironía, de distancia crítica o incluso de parodia, para introducir un planteamiento “desmitificador” o para buscar un efecto de perplejidad o de humor que contribuyan a cuestionar o transgredir la dimensión simbólica y metafísica del mito convirtiendo el texto en una lectura más o menos alusiva e irónica de una problemática social o ideológica relacionada con los esquemas y los estereotipos dominantes en el contexto cultural donde se sitúa el autor.

d) El texto manifiesta una labor de inversión o de transformación de los elementos constitutivos del mito inscribiendo en ellos una búsqueda de nuevos valores o inquietudes que nos podemos plantear para iluminar las dimensiones oscuras y misteriosas del destino.<sup>69</sup>

Una lectura detenida del mito de Pigmalión en las *Metamorfosis* sugiere que el final feliz que aguarda al escultor no cuadraba con el contexto de las otras historias del texto ovidiano. Pigmalión representa el mito de la perfección creada y la proyección del “Yo” en la obra, tanto en su sentido ideal como sexual y su estatua que cobra vida, gratifica con ello los deseos de su creador. Esto genera una sensación de extrañeza al lector atento pues las historias adyacentes no presentan un final feliz, en ellas los dioses ejercen su justicia de forma inmisericorde y cruel.

Los relatos contemporáneos sobre el mito pigmalionesco rara vez presentan un final feliz, sino más bien una desilusión. Las versiones modernas del mito conectan con el texto ovidiano captando su sentido de tragedia y explorando el lado más oscuro de la creatividad humana.

Ante la pregunta: ¿Qué esperan recobrar los autores con la recuperación del mito?, intentamos exponer las proyecciones, aspiraciones, ideales y creencias que se han ido superponiendo sobre este mito del artista y del proceso creativo.

Surgen una serie de interpretaciones que pretenden poner en cuestión la relación del artista con el ideal de belleza que persigue. Galatea es un prototipo físico y sumiso que el artista tiene de la mujer. Pigmalión es un claro referente al fenómeno histórico y social que identifica y considera al hombre como constructor y a la mujer como objeto construido, al contrario que las leyes de la naturaleza en que la mujer es la creadora y tiene capacidad de dar vida.

Hemos visto por un lado la imagen del creador romántico a partir de su creación entendida como catástrofe. Lejos de la unión amorosa por el poder de su mirada, se llega a la locura o la pérdida de control sobre la creación. Siguiendo el modelo que proporcionará Frankenstein, surge el miedo ante la imagen de uno mismo proyectada en otro. Esto hará emerger estatuas destructoras

---

<sup>69</sup> Según clasificación propuesta por J. Herrero Cecilia en “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias” en *Cédille, Revista de Estudios Franceses*, n.2, pp-58.76, Tenerife .

de quienes son seducidos por su imagen.

Desde una perspectiva contraria se rechaza el temor infundado ante obras que cobran vida. En estas historias generalmente Pígalión destruye a su creación. El discurso que las refleja se suele ubicar en una intersección estética, como por ejemplo la que quiere despojarse de los vestigios románticos y orientarse a lo que denominamos “realismo” en literatura. Por tanto, se alejan del impulso de la mirada para orientarse a través del tacto, el sentido privilegiado del escultor.

Se examina la veneración de la imagen de la mujer y el tributo al pasado, como se manifestó en el contexto victoriano. Mucho después de que Francia desarrollara el mito en el arte, lo retoma Inglaterra que parece templar el tono erótico en nombre de altos ideales espirituales. La mirada reverente conduce a la adoración de la estatua/mujer y el amor se eleva a la categoría de religión. Sin anunciarse necesariamente como una versión del mito, se recurre al motivo de Pígalión en numerosas obras con el binomio “carne-marmol”. Seguidamente, la mujer adorada se convierte en mujer “caída” y el consuelo doméstico se quiebra rápidamente, dejando una estela de melancolía.

De la mirada irreverente se pasa a la mirada transformadora de la mujer, se la pretende moldear y ésta atraviesa por un doloroso aprendizaje. La versión más famosa es la de Bernard Shaw. Esta vía suele encerrar un devenir negativo para el creador o formador y revela el precario equilibrio que sostiene la relación de creador y creación. A su vez abre el camino para versiones contemporáneas del mito que se preocupan por la subjetividad de Galatea/la creación. Es sin duda, el tratamiento del mito que ha dado lugar a un mayor número de versiones.

Una muestra son las obras contemporáneas que toman elementos del mito para rechazar la mirada masculina que se cierne con violencia contra la imagen femenina entendida como objeto sexual. El mito se presta en estos casos a planteamientos feministas, que se sitúan ante la historia arquetípica de mito en actitud revisionista.

Los surrealistas debieron ver en este mito una posibilidad de reconciliación entre las polarizaciones que les preocupaban, entre ellas la combinación de seducción más horror que será su fórmula de lo erótico. En estas obras la mirada del espectador completa las imágenes en el acto de percibir (Yo) y la representación del Otro. En esto tendrá mucho que ver la figura de la muñeca, ligada a la mirada del artista, siendo el acto de la mirada (fetichismo y voyeurismo) una metáfora de la relación erótica.

En lo referente a la descripción y representación de géneros se toma el mito pigmalioniano con la siguiente estructura, sobre la que se ha escrito, reflexionado y refutado o criticado: a Pígalión (el hombre) no le interesa Galatea (la mujer) más allá de lo físico, no la conoce más allá de su imagen. Se diferencia de Atenea en que nace para ser sumisa y a partir de las manos de Pígalión, Atenea nace de la cabeza de Zeus y nace con el poder de la razón, Galatea es una mujer creada para el consumo, es una mujer-muñeca.

También hemos introducido el mito humanista del hombre para examinar las entrañas de autómatas,<sup>70</sup> robots y demás figuras mecánicas del mundo tecnológico. A menudo estos objetos mecánicos revelan no solo la reversibilidad entre el humano y el autómatas, sino el temor latente a la suplantación. El movimiento pigmalionismo de animar lo inerte se plantea en términos de articular un cuerpo, entendiendo este articular en su doble acepción lingüística y mecánica.

Por todo esto llego a la conclusión de que el siglo XX acaba con la imagen de la Galatea creada, dando paso a una nueva forma de entender el objeto creado más cercano al propio artista. En esto tienen indisociable responsabilidad las mujeres artistas que se han ocupado de transformar y reivindicar su papel dentro de la historia del arte.

Tras la superación del mito de Pigmalión en el arte, al menos de forma original o tradicional surge una nueva forma de crear y ser creados. No podemos ignorar el legado de la tradición occidental que ha dado forma durante largo tiempo a nuestra forma de pensar, dando primacía masculina en referencia al acto creativo, ya sea artístico, científico o teológico.<sup>71</sup>

La ruptura de estereotipos y géneros con la posibilidad de construir y reconstruir género y cuerpo a la vez que la personalidad.<sup>72</sup>



La vida no es un estado sino una acción, acción entendida como Caos y desorden en contraposición con la muerte entendida como quietud, orden o clasificación. En este sentido podemos decir que estamos delante de la dicotomía indisociable de *Eros* y *Thanatos* (la una se define en referencia a la otra). El instinto humano es doble y contradictorio y en ese sentido, uno no puede existir sin el otro.

*Thanatos* es asociada a Dioses como Osiris o Dionisos, en ambos casos se trata de unos dioses que quedan hechos trizas, desmenuzados y donde caen sus restos crece la vida.

Esto lo encontraremos muy remarcado en la literatura en obras muy diversas como *Esperando a Godott* de S. Beckett, *Muerte de un viajante* de A. Miller, *Le roi se meurt* de E. Ionesco...

Así la Galatea es creada para satisfacer y luego para morir, todos nacemos para morir, es nuestro sino de existencia, pero ella no ha nacido, no ha crecido y sobretodo no ha escogido, sin elección libre no puede aparecer el Eros. Ella es obligada a vivir, pasa de lo inerte a lo vivo, a dar vida y concebir unos hijos con su creador y “secuestrador”, vive siendo invisible, sin más mérito que ser la procreadora cómplice de una estirpe fatal y que se dirige a la tragedia por un pecado que

<sup>70</sup> Hoffmann será relevante para los rusos, Gogol, Dostoievsky, los franceses, Mérimée, Balzac y otros llegando a afectar profundamente a los americanos, como Poe y Hawthorne.

<sup>71</sup> Pigmalión en el pensamiento occidental desarrolla el concepto de disciplina espiritual por la que el creador tiene acceso a lo ético y enaltecimiento del alma.

<sup>72</sup> M. De la Rosa. Op. Cit. Pág. 636.

también Pigmalión comete. Pese a todo y todas las versiones y representaciones estudiadas discrepamos en que la puedan obligar a amar, ella no ama a Pigmalión, ni él es capaz de amarla a ella absolutamente pues no la concibe como una persona más allá de su propia influencia, es su captor y su amor en cualquier caso, pero no su amante.

La historia de Pigmalión seduce al artista por ser su propia historia, la de cualquier creador de imágenes. El reflejo propio en la obra produce tanto un amor narcisista como un rechazo en el que se inmiscuye la diferencia entre el yo y el otro. Además de las imágenes de uno mismo, el mito constituye un caso de escopofilia, que ha llevado a escritores y artistas a nuevas dinámicas de la experiencia visual.

“La mirada anima al objeto amado pero también destruye al amante, revelando el potencial destructivo inherente al acto creativo de ‘dar vida’.”<sup>73</sup>

La ceguera de Pigmalión se debe a que es un anti-Narciso y Galatea es la ductilidad llegando a encarnar lo que cada artista haya querido hacer de ella. Mirar se revela, en un sentido profundo, como esculpir, una cuestión de manipulación.

Concluimos pues que el mito de Pigmalión y la estatua no es una historia de amor, al menos no del amor de un individuo hacia otro, si es en cualquier caso una historia de amor, pero de tipo narcisista, Pigmalión ama unidireccionalmente aquello que ve de sí mismo proyectado en su creación, tiene delante un espejo que muestra su fantasía femenina, la reelaboración del él mismo en un cuerpo y conducta femenina siendo Galatea el equivalente del reflejo del agua que atrapa a Narciso. El retrato idealizado provocará su destrucción. Quedaría discutir si se trata aquí de un castigo o la gracia de los dioses.

“A primera vista parece admirable; pero en una segunda ojeada se percibe que está pegada al fondo de la tela y que no se podría rodear su cuerpo. Es una silueta que sólo tiene una cara, es una figura recortada, es una imagen incapaz de volverse o de cambiar de posición. No siento aire entre ese brazo y el ámbito del cuadro; faltan el espacio y la profundidad; sin embargo, la perspectiva es correcta, y la degradación atmosférica está observada con exactitud; pero, a pesar de tan loables esfuerzos, no puedo creer que ese bello cuerpo esté animado por el tibio aliento de la vida. Tengo la impresión de que si pusiera la mano sobre este seno de tan firme redondez, ¡lo encontraría frío como el mármol! No, amigo mío, la sangre no corre bajo esa piel de marfil, la vida no llena con su corriente purpúrea las venas que se entrelazan en retículas bajo la ambarina transparencia de las sienes y del pecho. Este lugar palpita, pero ese otro está inmóvil; la vida y la muerte luchan en cada detalle: aquí es una mujer, allí una estatua, más allá un cadáver. Tu creación está incompleta. No has sabido insuflar sino una pequeña parte de tu alma a tu querida obra. El fuego de Prometeo se ha apagado más de una vez en tus manos y muchas partes de tu cuadro no han sido tocadas por la llama celeste.”<sup>74</sup>

Dicho esto, debemos aclarar que cuando un artista se remite en su obra a un mito de la antigüedad, está haciendo uso de nuestro fondo cultural común (el de los occidentales). Los mitos siguen utilizándose o referenciándose de formas diversas en el arte contemporáneo, no debemos

<sup>73</sup> A. Rueda. Op. Cit. Pág. 116.

<sup>74</sup> BALZAC, Honoré. *La obra maestra desconocida*, Visor Libros, Madrid, 2001, pág. 7.

olvidar que el mito responde a explicaciones de comportamiento, miedos, preocupaciones... que el hombre de forma universal y atemporal sigue sufriendo, por tanto, es un recurso lícito el utilizar para expresar nuestras actuales cuestiones, situaciones e inquietudes.

La focalización o mayor atención de mi estudio a producciones desde el S.XIX hasta la actualidad responde a una laguna que he encontrado más interesante intentar ilustrar, ya que la mayoría de estudios que compilan la materia pigmalionesca observamos que se ocupan de la pervivencia del mito hasta el siglo XVIII o como mucho, principios del S. XIX.<sup>75</sup>

La historia de Pigmalión contada y vuelta a recontar por diferentes autores de diferentes momentos y enfoques se extiende hasta nuestros días, siempre representando una nueva interpretación y aportando algo nuevo con ella.

---

<sup>75</sup> J.L. Carr, *Pygmalion and the Philosophes, the animated statue in eighteenth Century France* (1960), Hermann Schlüter, *Das Pygmalion-Symbol bei Rousseau, Hamann, Schiller* (1968), Heinrich Dörrie, *Pygmalion: ein Impuls Ovis und seine Wirkungen bis in die Gegenwart* (1974), J. Hillis Miller, *Versions of Pygmalion* (1990) o Steven Butler, *The Pygmalion Motif and the Crisis of the Creative Process in Modern Fiction* (1984).

## ~ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS FUNDAMENTALES

---

### LIBROS:

- ACOSTA GÓMEZ, Luis A. *El lector y la obra. Teoría de la recepción*, Editorial Gredos, Madrid, 1989.
- AGUILAR GARCÍA, Teresa. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Casimiro Libros, Madrid, 2013.
- *Ontología Cyborg: el cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, Gedisa, Barcelona, 2008.
- ALEJANDRÍA DE, Clemente. *Protéptico*, trad. M<sup>a</sup> Consolación Isart Hernández, Gredos, Madrid, 1994.
- ALSOP, Joseph. *The Rare art Traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phonema Wherever There Have Appeared*, Thames & Hudson Ltd., London, 1982.
- BALZAC, Honoré. *La obra maestra desconocida*, Visor Libros, Madrid, 2001.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*, Siglo XXI de España, Madrid, 2009.
- BAUDOVIN, CH. *Psicoanálisis del arte*, Psique, Buenos Aires, 1972.
- BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Albin Michel Éditions, Paris, 1986.
- BERNARD SHAW, George. *Pígalión*, Bruguera, Barcelona, 1982.
- BOREL, France. *La modèle ou l'artiste seduit*, Skira, Ginebra, 1990.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Lo posthumano*, Gedisa, Barcelona, 2015.
- CAILLOIS, Roger. (1939) *El mito y el hombre*, Fondo de cultura económica, México, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Kairós, Barcelona, 1993.
- ČAPEK, Karel. *R.U.R. Robots Universales Rossum*, Ed. Males herbes, Barcelona, 2017.
- CÓRDOBA GUARDADO, Soledad. (Tesis doctoral) *La representación del cuerpo futuro*, Universidad Complutense de Madrid, 2007. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t29917.pdf>
- CHIPP, Hershel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995.
- DEL BARCO, Oscar. *Alternativas de lo posthumano*, Caja Negra, Buenos Aires, 2010.
- DJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Fondo de cultura económica de España, Madrid, 2005.
- *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Anthopos, Barcelona, 2013.
- EVEN-ZOHAR, I. (et al.). *Avances en la teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela: Universidad de de Santiago de Compostela, 1994.
- FOKKEMA, D. W.; IBSCH, E. *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*, Cátedra, Madrid, 1981.
- FRAZER, Georges. *La Rama dorada*, Fondo de Cultura económica, México, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*, Biblioteca nueva, Madrid, 1973.
- FURIÓ y GALÍ, Vicenç: "Recepción y arte contemporáneo", En *Poder, cultura y civilización. IX Congreso Español de Sociología*, Barcelona del 13 al 15 de septiembre de 2007, Federación Española de Sociología, Madrid, 2007(CD-ROM).
- GARCÍA COLLADO, F.J. (pdf) *Análisis del concepto de deseo en Platón, Freud y Lacan frente a la crisis del sujeto contemporáneo*, Universitat de Barcelona (depósito legal de tesis doctorales), 2013.
- GOMBRICH, Ernst. H. *Freud y la psicología del arte*, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.



**Estudio de la pervivencia y la recepción del mito de Pigmalión**

- GRAU, Jacinto. *El señor de Pigmalión*, Biblioteca nueva, Madrid, 2009.
- GRAVES, Robert. (1958) *Los mitos griegos*, Alianza, Madrid, 1985.
- GRIMAL, Piere. *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1984.
- HERNANDEZ, SANCHEZ, Domingo (ed.). *Arte, cuerpo, tecnología*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- HERRERO CECILIA, J. y MORALES PECO, M. (ed.). *Reescritura de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Ediciones Universidad Castilla de la Mancha, Cuenca, 2008.
- JUNG, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Buenos Aires, 1977.
- KOFMAN, Sarah. *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*, S. XXI, Buenos Aires, 1973.
- LACAN, Jacques. “El mito individual del neurótico” en *Intervenciones y textos I*, Ediciones manantial, Buenos Aires, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. “La aproximación psicoanalítica” en *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*, Tecnos/Unesco, Madrid, 1982.
- OCAMPO. E y PERAN. M. *Teorías del arte*, Icaria-Antrazyt, Barcelona, 2002.
- OTTO, Walter F. *Los dioses de Grecia*, Siruela, Madrid, 20102.
- OVIDIO NASON, Publio. *Las Metamorfosis*, Libro X, Quaderns Crema, Barcelona, 1996.
- PARDO, J. Luís. *El cuerpo sin órganos: Presentación de Gilles Deleuze*, Pre-textos, 2011.
- PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid, 1998.
- *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002.
- RUEDA, Ana. *Pigmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*, Fundamentos, Madrid, 1998.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo: “La recepción de la obra de arte”, EN *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano BOZAL (ed.), Visor, vol. II, Madrid, 1996, pp. 213-228.
- STOICHITA, Víctor Ieronim. *Simulacros: el efecto Pigmalión, de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Madrid, 2006.
- TOMÁS, Facundo y JUSTO, Isabel (Eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*, Antropos, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2005.
- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel. “Pigmalión y Galatea” en *Pigmalión y otros relatos*, Literatura random House, Barcelona, 2000.
- AA.DD. *Sociología del arte*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
- AA.DD. *Humanos o posthumanos*, Fragmenta, 2015.
- AA.DD. (catàleg de la exposició homònima al CCCB)+ *HUMANS: El futur de la nostra espècie*, CCCB/Diputació de Barcelona/Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2015.
- AA. DD. *El cuerpo In-cierto. Arte, cultura, sociedad*, Letra viva, Universidad de Buenos Aires, 2010.

**ARTÍCULOS:**

- ANTÚNEZ ROCA, Marcel·lí. “Fenòmens temporals, accions tecnològiques i dramaturgies interactives” a *Assaig de Teatre: revista de l’Associació d’Investigació i d’Experimentació Teatral*. Núm 28. Bracelona, 2001, pp. 185-191.
- “Matèria Sistemàtica” a VV.AA. *Matèria. Noves fronteres de la ciència, l’art i el pensament*, Arts Santa Mònica, Barcelona, 2011, pp. 98-123.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. “Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne” en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 14, Madrid, 2009, pp. 269-284.

## Estudio de la pervivencia y la recepción del mito de Pigmalión

- BLÁZQUEZ, J.M. *Mujeres de la mitología griega en el arte español del S. XX*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2005. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3x8k7>
- FURIÓ y GALÍ, Vicenç. “Arte, fortuna crítica y recepción” en *Kalías*, XII, 23-24, 2000, pp. 6-31.
- CRISTÓBAL, Vicente. “Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española” en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Universidad Complutense de Madrid, 23, nº 1, 2003, pp. 63-87.
- GALLARDO, LÓPEZ, M.D. “La mitología clásica en la pintura y escultura a finales del siglo XX” (Conferencia pronunciada en el IX Seminario de Iconografía Clásica -Facultad de Geografía e Historia UCM- el 6 de Marzo del 2002). Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12011.pdf>
- GUASCH, Anna Maria. “Marcel·lí Antúnez en cuerpo y prótesis” en *El Cultural*, ABC, 7 de juny de 2008, pp. 42-43.
- HERRERO CECILIA, J. “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias” en *Cédille, Revista de Estudios Franceses*, Abril, n.2, pp. 58.76, Tenerife.
- OLIVEROS, Amanda. “El objeto en el arte contemporáneo: ¿Qué lección para el psicoanálisis?” en *Desde el jardín de Freud*, Núm. 3, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá, 2003.
- PEDRAZA, Pilar. “Pigmalión y las mujeres minerales”, *Dossiers feministes*, Universitat Jaume I, nº4, pp. 31-48, 2000.
- RODRIGUEZ, Mª Carmen. “El mito de Pigmalión en textos literarios y filmicos” en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 1741, 2010. Disponible en: <http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/8956/1/Mito751-758-1-PB.pdf>
- ROSA DE LA, Manuel. “Pigmalión y la nueva Galatea”, en *Dialnet AR*, Grupo Francisco de Moura, La Rioja, 2006.

### **FILMOGRAFIA:**

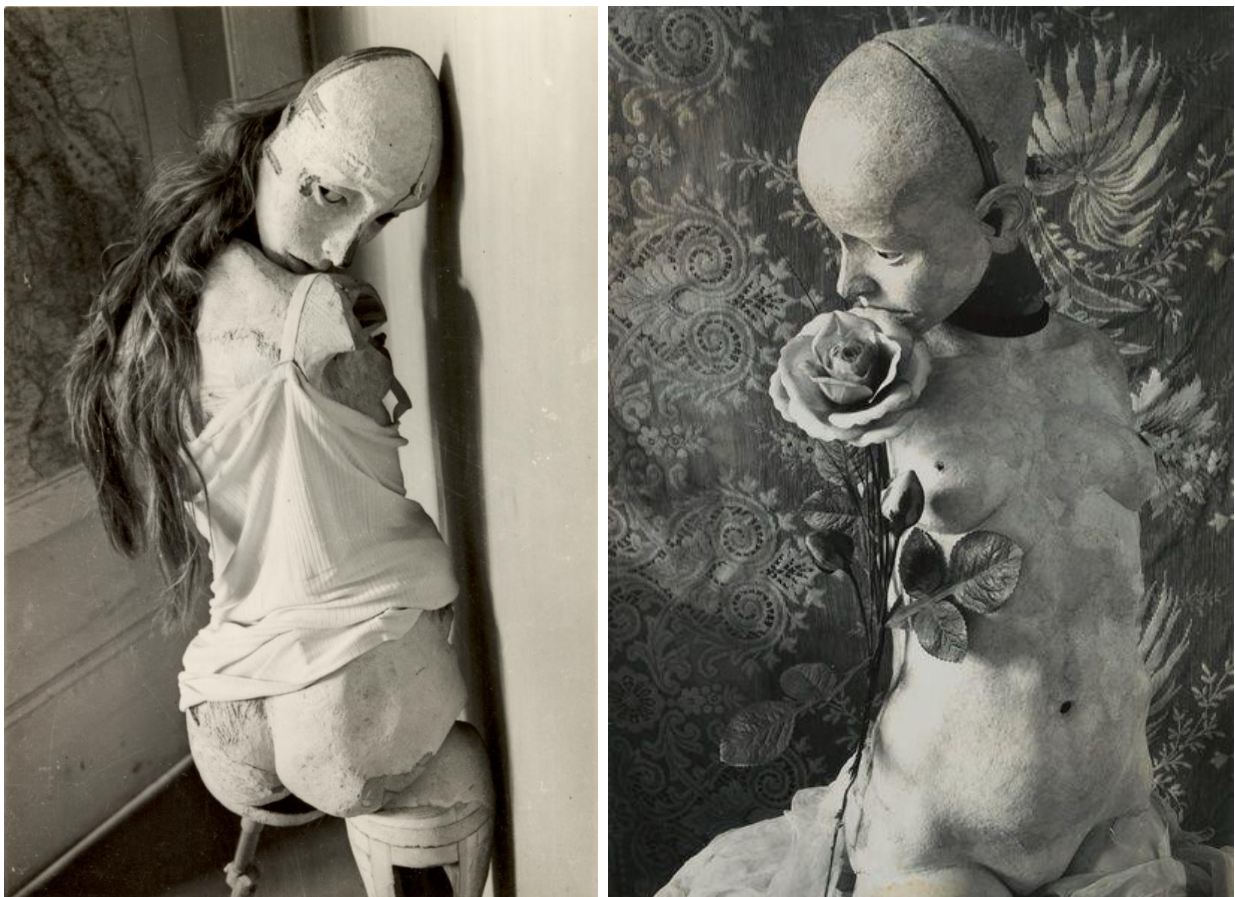
- ALMODÓVAR, Pedro. *La piel que habito*, El Deseo P.C, Warners España, 2011.
- ASQUITH, Anthony y HOWARD, Leslie, *Pygmalion*, Metro-Goldwyn-Mayer, Reino Unido, 1938.
- BOOTH, Walter R. y FRENKEL, Theo. *The Modern Pygmalion and Galatea*, Natural Color Kinematograph Company, Reino Unido, 1911.
- CUKOR, George. *My Fair Lady*, Warner Bros, EE.UU, 1964.
- DALDRY, Stephen. *Billy Elliot*, BBC Films, Universal Pictures, Reino Unido, 2000.
- FELLINI, Federico. *Fellini Otto e mezo*, Cineriz Francinex, Columbia Films, Italia- Francia, 1963.
- FELLINI, Federico. *Il Casanova*, Produzioni Europee Associati, 2th Century Fox, Italia, 1976.
- GILBERT, Lewis. *Educating Rita*, Columbia Pictures, Reino Unido, 1983.
- GARCÍA BERLANGA, Luis. *Tamaño Natural*, Cinema International Corporation, Francia, Italia, España, 1973.
- HITCHCOCK, Alfred. *Rebecca*, Selznick International Pictures, United Artist, EE.UU, 1940.
- HITCHCOCK, Alfred. *Vertigo*, Alfred J. Hitchcock Productions, Paramount Pictures, 1958.
- LANG, Fritz. *Metrópolis*, UFA, Alemania, 1927.
- LYNCH, Jennifer. *Boxing Helena*, Orion Classics, EE.UU, 1993.
- MARSHALL, Garry. *Pretty Woman*, Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, InterCom y Walt Disney, 1990.
- RIVETTE, Jacques. *La belle noiseuse*, Pierre Grise Productions, Francia y Suiza, 1991.
- SCOTT, Ridley. *Blade Runner*, The Ladd Company/Shaw Brothers/Blade Runner Partnership, Warner Bros, EE.UU, 1982.

~ ANEXO: GALERÍA

- Figura 1. Orlan, *Art Charnel*:



- Figura 2. Hans Bellmer, *Die Puppe* (1934)





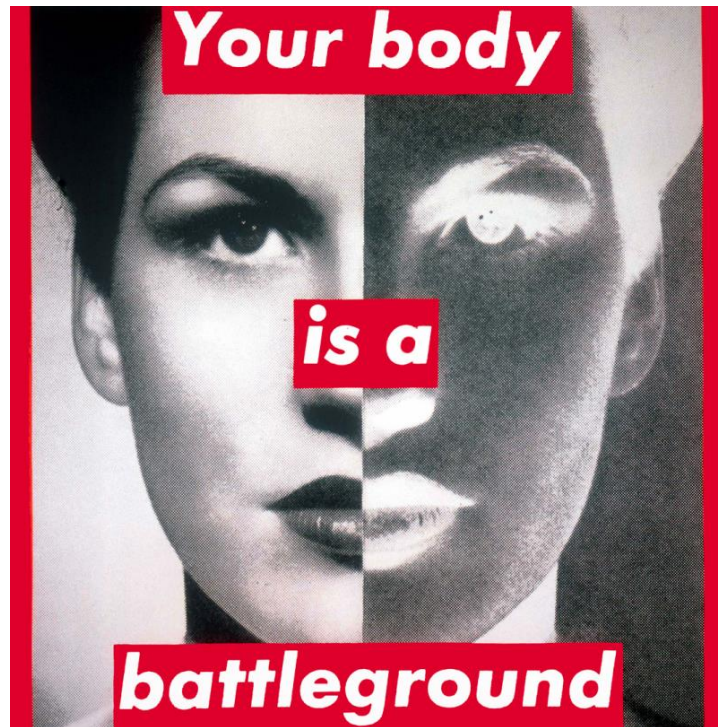
- Figura 3. Marcel·lí Antúnez, *Joan, l'home de carn* (1992)/*Epizoo* (1994)/*Pseudo* (2010-13)



- Figura 4. Stelarc, *The Third Hand* (1981-1994)



- Figura 5. Barbara Kruger, *Your Body is a Battleground* (1989)



- Figura 6. Cindy Sherman, *Untitled# 228* (1990)





- Figura 7. Agnolo Bronzino, *Pigmalión y Galatea* (1530)



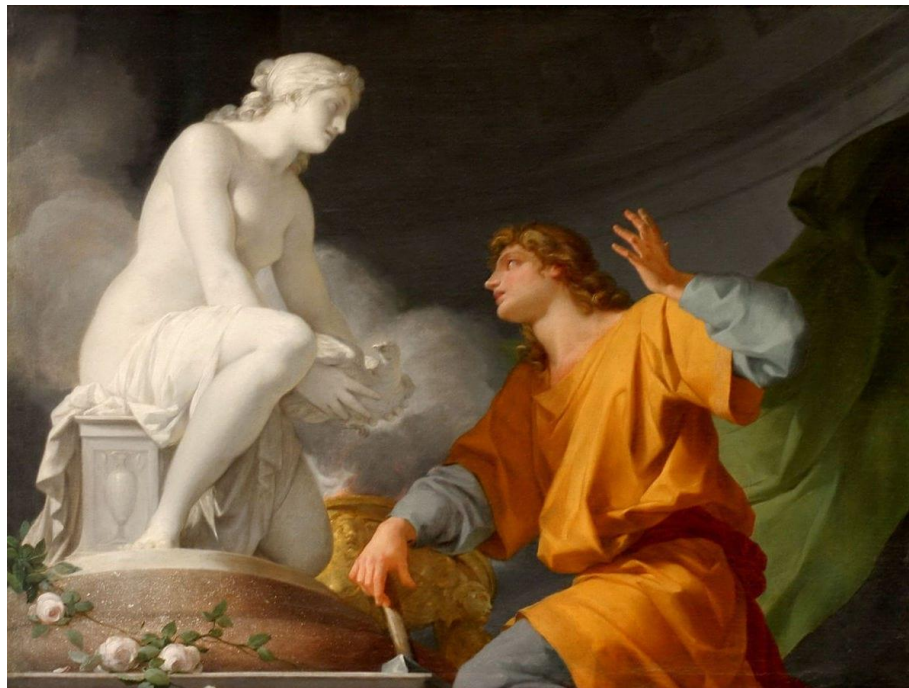
- Figura 8. François Boucher, *Pigmalión y Galatea* (1767)



- Figura 9. Louis Jean François Lagrenée, *Pigmalión y Galatea* (1781)



- Figura 10. Jean-Baptiste Regnault, *Pygmalion* (1786).





- Figura 11. Anne- Louise Girodet, *Pígalión y Galatea* (1819).



- Figura 12. Edwar Cole Burne-Jones (prerrafaelita): la serie *Pígalión y Galatea* (1878-79)





- Figura 13. Ernest Normand, *Pigmalión y Galatea* (1886)





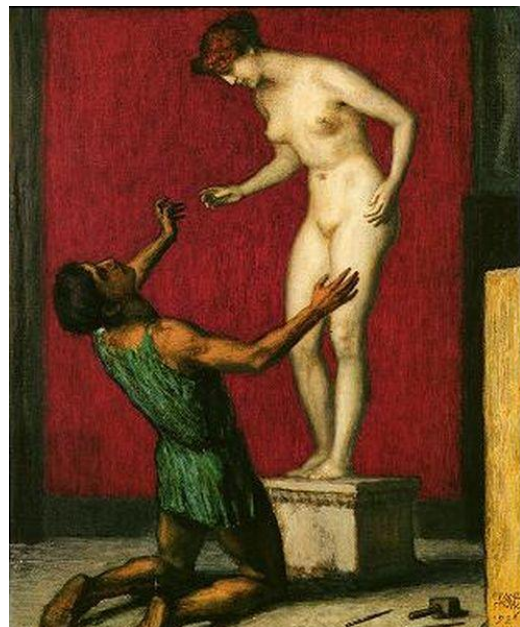
- Figura 14. Jean-Léon Gerôme, *Pigmalión y Galatea* (1890).



*El artista y la modelo* (1890)



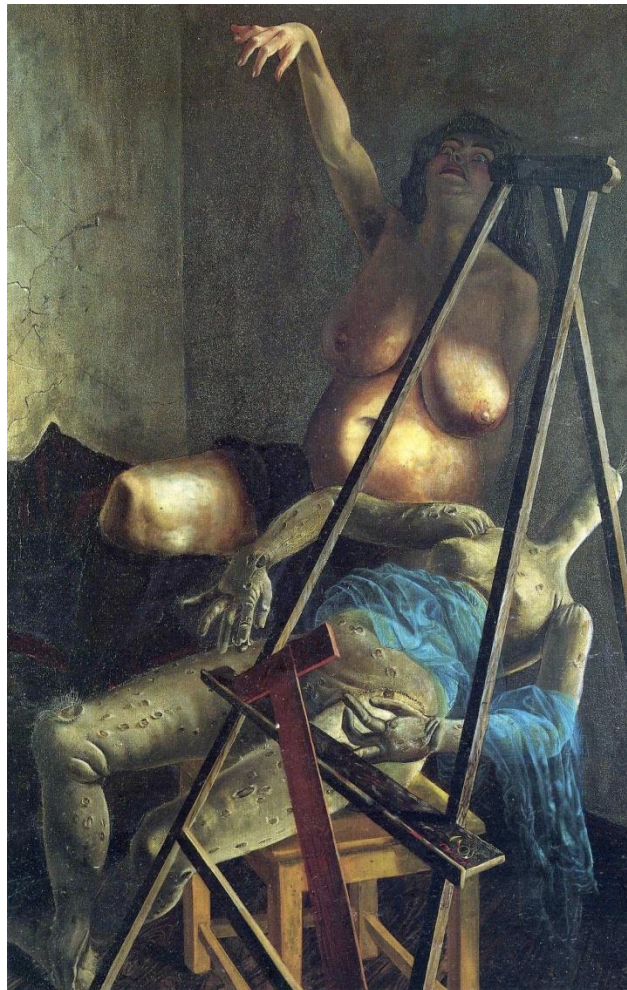
- Figura 15. Franz Stuck, *Pigmalión*  
(no datada- finales s. XIX)



- Figura 16. Oscar Kokoschka, *Mann Mit Puppe* (1922).

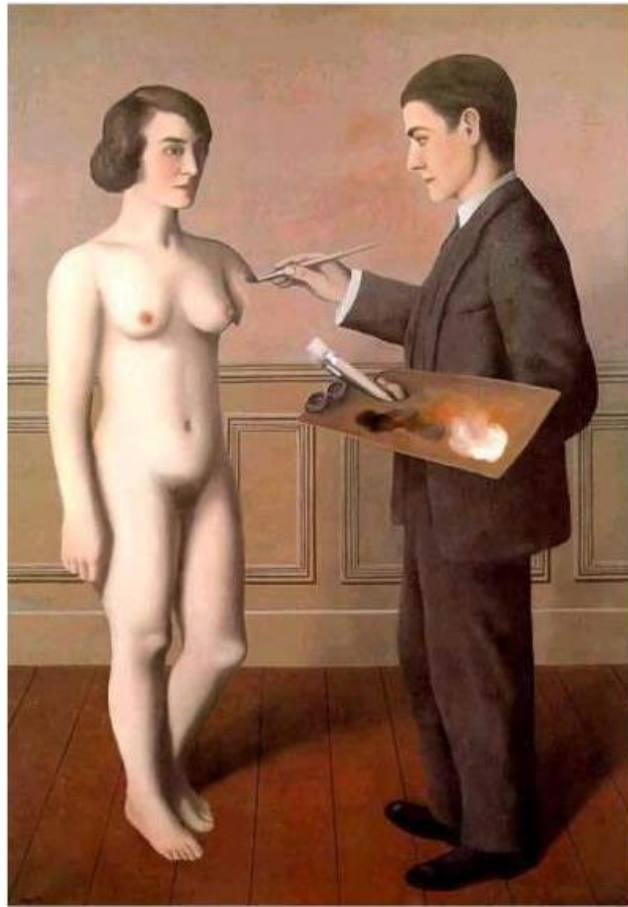


- Figura 17. Otto Dix, *Naturaleza muerta con maniquí* (1924)

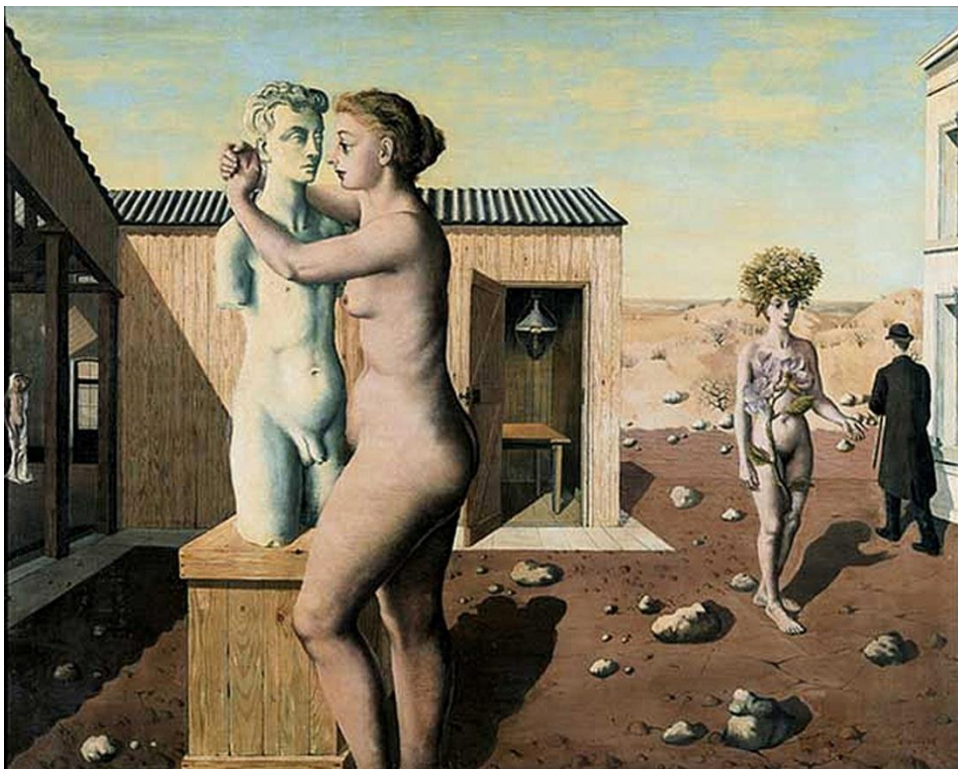




- Figura 18. René Magritte: *Intentando lo imposible* (1928)



- Figura 19. Paul Delvaux: *Pigmalión y Galatea* (1939)



- Figura 20. Etienne-Maurice Falconet, *Pigmalión y Galatea* (1763)

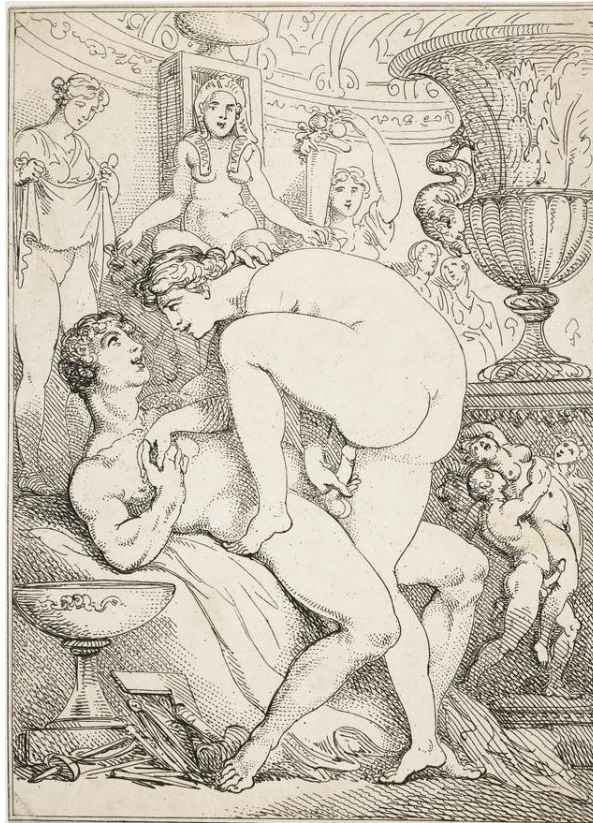
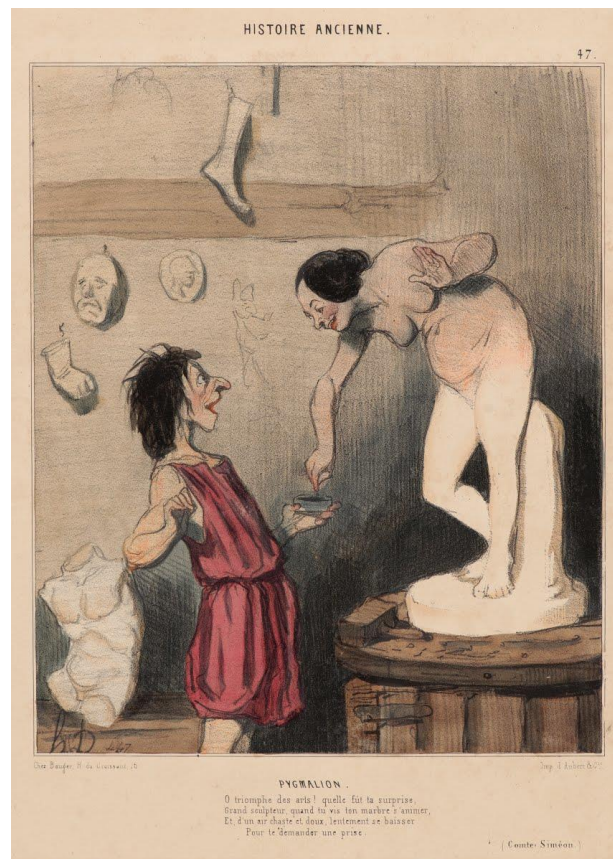


- Figura 21. Aguste Rodin, *Pigmalión y Galatea* (1908-09)

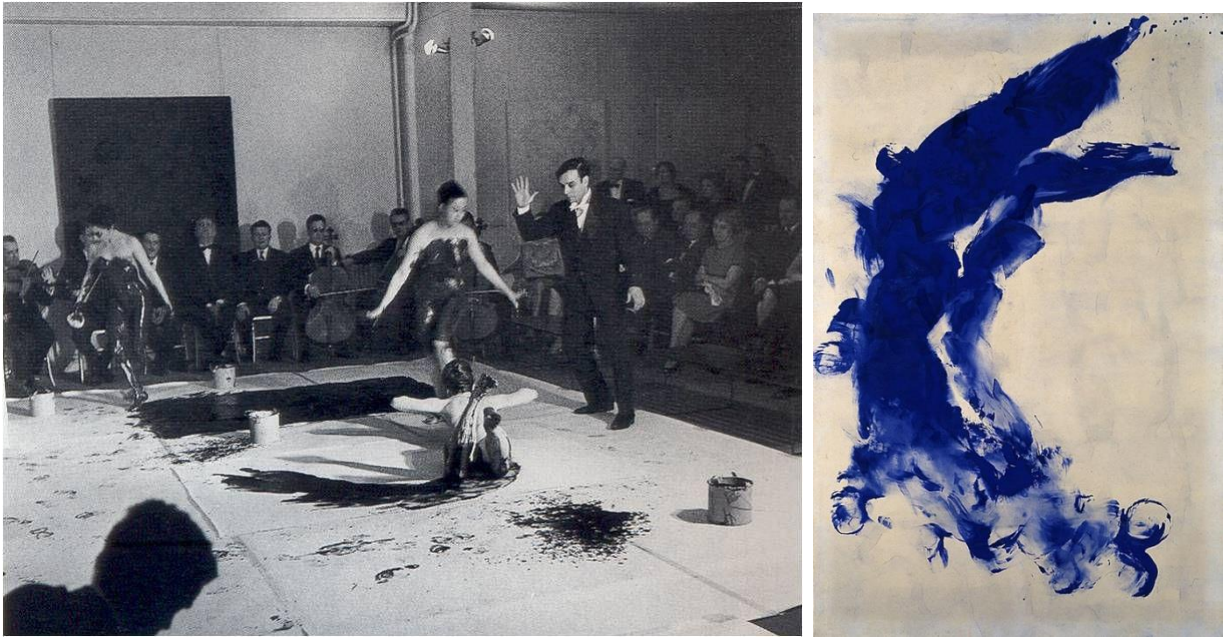






- Figura 24. Thomas Rowlandson, *Pigmalión moderno*, (1810)- Figura 25. Honoré Daumier, *Pigmalión y Galatea* (1842)

- Figura 26. Yves Klein, *Antropometrías* (1958)



- Figura 27. Piero Manzoni, *Living Sculptures* (1961)

