

Galatea: de l'ivori a l'entorn digital.

***Una aproximació a la representació de la dona
en vells i nous escenaris***

Índex:

1. Introducció
2. El mite de Pigmalión
3. Camp d'estudi: algunes imatges de Galatea
 - 3.1 Liza (*Pigmalión* de Bernard Shaw)
 - 3.2 Olímpia (*L'home de sorra* d'E.T.A. Hoffmann)
 - 3.3 Lara Croft o l'heroïna virtual
4. Reflexions finals
 - 4.1 Les dones objecte i la seva representació
 - 4.2 Continuitats i transformacions del mite: noves Galatees i nous Pigmalions
 - 4.3 El conflicte dona-cos i el nou panorama
5. Bibliografia

Galatea: de l'ivori a l'entorn digital.

Una aproximació a la representació de la dona en vells i nous escenaris

1. Introducció

Galatea és un personatge mitològic femení que, construït per Pigmalíó¹, encarna totes les virtuts que una dona ha de tenir; o sigui, totes aquelles virtuts que un home creu que la dona ha de tenir. Aquesta història mitològica s'ha anat repetint, transformant i perpetuant i, així, ha servit també com a metàfora de les imatges de la dona al llarg del temps; unes imatges en què allò femení és majoritàriament "l'objecte a construir" i mai el "subjecte constructor".

Ens interessa, però, aproximar-nos a la lògica d'aquesta representació tant en vells escenaris (el text escrit, la pintura, l'escultura, etc.) com en nous (l'entorn virtual) i per això ens proposem analitzar tres Galatees amb nom propi: Liza, Olímpia i Lara, que corresponen a personatges femenins de les obres: *Pigmalíó* de Bernard Shaw, *L'home de Sorra* d'E.T.A Hoffmann i el videojoc Tomb Raider.

Des d'un principi semblava clar que el mètode que calia utilitzar per desenvolupar aquest treball havia de ser un mètode inductiu que ens portés a la comprensió del fenomen en qüestió: la representació de la dona com a ésser artificial o ésser creat en les tres obres artístiques esmentades.

En aquest sentit, l'aportació de Hans Robert Jauss a la teoria literària, segons la qual "el sentit de l'obra literària s'actualitza en cada lectura", ens ha servit de base, com també ens han servit aquells aspectes de l'hermenèutica (Hans-Georg Gadamer) que consideren que "el sentit depèn del context històric i cultural de l'intèrpret".² L'obra literària, per tant, no és estàtica, sinó que és una obra sempre present, ja que el seu present és la lectura. M'interessa aquest últim apartat perquè significa que com a lectora faig, legítimament, la meua interpretació de determinats passatges literaris a partir de la meua competència textual i cultural. En resum, el

¹ El nom de Galatea no va aparèixer fins al s. XIX, però per a una millor comprensió del tema, he fet extensiu el nom a les representacions de la dona com a ésser artificial que apareixen abans d'aquest segle. D'altra banda, cal aclarir que tot i que moltes vegades s'ha representat l'obra de Pigmalíó com una escultura de marbre, Ovidi ens especifica que es tractava d'una estàtua d'ivori.

² Extret de Martí, Antoni; Bartrina, Francesca; Torras, Meri (1999). "La recepció literària". A: E. Sullà (coord.). *Teoria literària II* (p. 9-35). Barcelona: UOC, p. 11.

treball que presento és el resultat de la relectura d'uns textos i d'unes imatges que he fet des de mi mateixa i des del meu bagatge (històric, ideològic i cultural), la qual cosa també implica que la faig des de la meva condició de dona i, ideològicament, des d'una mirada feminista.

La primera crítica literària feminista, una crítica de continguts, tractava de posar de relleu els estereotips masculins en la representació de les dones en la literatura i de fer-los evidents. En definitiva, ens exposava com la literatura podia vehicular la ideologia patriarcal. Aquest treball d'alguna manera podria considerar-se una continuació d'aquells plantejaments.

En una segona etapa, el feminisme es diversifica i pren dues vies diferents, la que es preocupa de la dona com a productora d'una escriptura femenina i la que se centra en la dona com a lectora. M'interessa especialment aquesta segona via perquè voldria llegir aquests textos amb la intenció de descobrir com el gènere s'inscriu en el text (entès en sentit ampli) i fer-lo visible. Llegir com a dona (*Woman as a reader*) vol dir fer noves preguntes a vells textos (com va fer Kate Millett a *Política sexual*) i a nous textos. Tal com palesa el títol del treball, no només és important fer una mirada a escrits del passat, també és interessant –gairebé diria que necessari– analitzar els nous discursos i les noves textualitats per descobrir-hi velles i noves lectures. Unes lectures que passen per descobrir la possibilitat que hi hagi gènere sense cos.

Ja sabem que la crítica feminista no té una metodologia pròpia. Per això, per desemmascarar la lògica de la representació en aquest treball s'hi pot trobar una combinació de psicoanàlisi, història social i, també, teoria estètica i literària.

2. El mite de Pigmalión

La formulació actual de la llegenda de Pigmalión parteix directament de les *Metamorfosis* d'Ovidi, escrites a principis de l'era cristiana. Ovidi va reorganitzar la llegenda, que ja existia, i en va oferir la seva pròpia versió al llibre X.

El primer aspecte que destaca Ovidi en aquest poema és l'ofensa de Pigmalión amb les Propètides, a les quals qualifica d'*obscenes* perquè l'allunyament de Venus les priva del pudor, de manera que són capaces de vendre el seu cos i posar preu a la seva bellesa. Per això perden la tendresa i es tornen dures com pedres:

“Amb tot, les impures Propètides gosaren negar la divinitat
240 de Venus; a causa d'això, per la ira de la deessa, foren les
primeres, diuen, que prostituïren llurs cossos amb llur bellesa;
i com havien perdut la pudícia i s'havia endurit la sang de llur
rostre, amb un petit canvi foren transformades en rígida pedra.”

Ovidi. *Les Metamorfosis* –Llibre X³

El que és significatiu, però, és que Ovidi fa extensius els vicis de les Propètides a totes les dones i situa la causa en la mateixa ànima femenina:

“Com que Pigmalión havia vist la vida que portaven en el crim,
ofès dels molts vicis que la natura ha donat al cor femení, vivia
245 sense muller, tot sol, i molt de temps va ésser sense companya
de llit. Mentrestant, amb un art meravellós, va esculpir feliçment
un vori blanc com la neu i li donà una bellesa que per
naixença no pot tenir cap dona i concebé amor per la seva obra. “

Ovidi. *Les Metamorfosis* –Llibre X

La interpretació d'Ovidi és plenament patriarcal, fundadora dels elements substancials de la ideologia europea dels segles posteriors. Podríem dir, doncs, que Pigmalión és un dels primers grans misògins de la cultura occidental.

L'anhel de Pigmalión per una dona pura el porta a fabricar-ne una d'ivori. La passió per la nova estàtua creada queda reflectida en els versos següents:

250 És un rostre de donzella veritable, que creuries que viu i que,

³ Ovidi. *Les Metamorfosis. Llibres VI-X*. Vol II. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1930. p. 112

si no li ho privés la modèstia, voldria moure's: fins a tal punt
l'art amaga el seu art. Es meravella i s'inflama el seu cor
Pigmalió per aquesta imatge. Sovint allarga les mans a la seva obra
255 per tocar-la, dubtant si és cos o és vori i encara no pot convenir
que sigui vori. Li fa besades i es pensa rebre'n, li parla
l'estreny i creu que la carn s'enfonsa al contacte als seus dits i
tem que la pressió no deixi taques lívides als membres; ara li
adreça paraules de manyagueria, ara li porta els presents grats
260 a les donzelles: petxines, pedretes polides, ocellets i flors de
mil colors, lliris, bales pintades i llàgrimes caigudes de l'arbre
de les Helíades; li guarneix també el cos amb vestits, li posa
gemmes als dits, li posa llargs collarets al coll; perles lleugeres
265 pengen de les seves orelles i cadenetes del seu pit. Tot li escau;
i nua no sembla pas menys bella. L'ajeu sobre tapissos tenyits
de la petxina sidònia, l'anomena companya del seu llit i posa
el seu coll inclinat sobre blanques plomes, com si hagués de
sentir-ho.

Ovidi. *Les Metamorfosis* –Llibre X

En aquests versos es descriu el desig carnal de l'escultor per la dona que ell mateix ha creat. La mira, la toca, li fa petons i es pensa que l'estàtua els hi torna, li parla, l'adorna, la vesteix... El conjunt de tots els sentits s'enamoren de l'estàtua. I, per això, Pigmalió demanarà a la deessa Venus que li doni una esposa "semblant a la donzella d'ivori". Així ho fa la deessa i Pigmalió obté el seu premi:

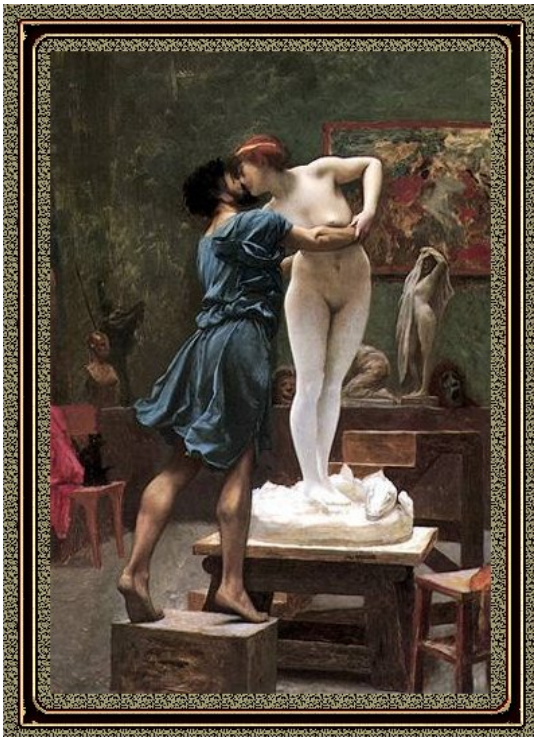
"havent ofert el seu present, Pigmalió s'aturà davant dels altars i
tímidament: 'Oh déus, si podeu donar-ho tot, que la meua muller
275 sigui, us ho prego', digué (no gosa dir la donzella de vori)
'semblant a la donzella de vori'. Entengué Venus àuria, que
era present ella mateixa a la festa, què volien dir aquests
vots i, averany de la favorable deïtat, tres vegades s'encengué
280 la flama i dreçà en l'aire la seva punta. Quan tornà, anà ell
cap a la imatge de la donzella i, decantant-se sobre
el llit, li va fer besades: li sembla que era tèbia; hi acostava els
llavis de nou i amb les mans toca també el seu pit; a aquest
contacte, el vori s'ablaneix i, deixant la rígidesa, s'enfonsa
285 sota els dits i cedeix, com la cera de l'Himet es reblaneix al
sol i, pastada sota el polze, pren multitud d'aspectes i a la força
d'ús es fa útil. Mentre s'espalma, dubtós d'alegrar-se i amb la
por d'un engany, de nou l'amant toca i torna a tocar l'objecte
dels seus vots; era un cos vivent: les venes palpiten al contacte
del seu polze. Aleshores sí que l'heroi de Pafos troba
paraules eloqüents per a donar gràcies a Venus; el seu llavi
per fi oprimeix llavis veritables; la donzella sent les besades
que li dona i enrogeix i, aixecant uns ulls tímids a la llum,
amb el cel ha vist alhora el seu amant. Assisteix la deessa al
maridatge que és obra seva; i quan els corns de la lluna
s'havien ajuntat nou vegades formant el disc ple, la núvia infantà
Pafos, de la qual l'illa ha pres el nom "

Ovidi. *Les Metamorfosis* –Llibre X⁴

⁴ Ovidi. *Les Metamorfosis*. Llibres VI-X. Vol II. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1930. p. 113-114

És interessant com el tacte (els besos, les mans al pit...) sembla que sigui el que dóna vida a l'estàtua. Pigmalión "toca i torna a tocar l'objecte dels seus vots" i això fa que, més enllà de les ajudes divines, les venes palpitin "al contacte del seu polze". El palpament del creador amant és el que dóna vida al cos inert de l'estimada.

No hi ha iconografia de Pigmalión abans del segle XIII. A finals de l'edat mitjana l'imaginari pigmalionià pren forma i color amb algunes renovacions i reformulacions. La llegenda d'aquest escultor apareix intercalada a *Le Roman de la Rose*, composta per Jean de Meun entre 1275-1280. Aquí, però, la imatge s'afegeix a la paraula.



Serà durant el segle XIX que aquests breus passatges de la *Metamorfosis* adquiriran un estatus de referent artístic privilegiat. El mite de Pigmalión agafa embranzida amb la idea de l'amor com un somni a la frontera d'allò impossible. I fou en aquell moment que aparegué el nom de Galatea. Fins llavors, ai las!, ningú s'havia preocupat de posar nom a l'estàtua.⁵

J.L. Gerôme, Pigmalión, 1870

⁵ Mainer, José Carlos (2005). "Antipigmalión o el repudio de la literatura; Unamuno y la justificación de la confesión (1897-1902)". A: Tomás, Facundo; Justo, Isabel (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos editorial. p. 172

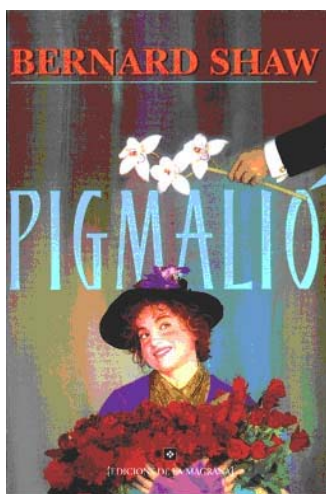
3. Camp d'estudi: algunes imatges de Galatea

El mite de Pigmalión ha tingut i té moltes variants. Totes representen transgressions prou interessants: la del poder que pot arribar a tenir el creador; la de la condició d'amfibi d'un ésser que és alhora artifici i naturalesa, o la peculiar relació que s'estableix entre el creador i allò creat. No obstant això, enfocarem aquest treball tenint en compte encara en una altra variant. El centrarem en la idea que allò creat sigui una dona i que el creador sigui un home, amb el benentès que aquesta circumstància fa que apareguin elements propis d'una determinada ideologia.

D'altra banda, per a la nostra anàlisi, ens servirem de la consideració de Víctor I. Stoichita, segons la qual "*cualquier imagen fabricada por el hombre es un receptáculo de poder, un dispositivo de la libido, y tanto la creación como la contemplación obedecen a ciertas pulsiones escondidas*"⁶. Veurem com és així en les obres que tot seguit detallem.

Els tres exemples de Galatea que pretenem estudiar són tres dones creades o modelades per mans masculines. La primera, Liza, és una dona que, com la Galatea d'Ovidi, es construeix per a l'admiració del creador; la segona, Olímpia, és una dona amenaçadora que es construeix per ser destruïda, i la tercera, Lara, és la Galatea contemporània que es construeix com a nova mirada del desig masculí.

3.1 Liza (*Pigmalión* de Bernard Shaw)



Hem vist que el Pigmalión d'Ovidi esculpeix el seu ideal de bellesa sobre la matèria. De fet, esculpeix la seva pròpia idea per trobar aquella perfecció que no tenen les dones de carn i ossos. Es tracta, en definitiva, d'aquella virtut i bellesa que un subjecte masculí, complint el seu paper patriarcal com a pare o marit, pot modelar en una dona objecte, informe en origen. Aquesta podria ser una lectura del text d'Ovidi que tanta fortuna i tanta difusió ha tingut en la nostra cultura occidental i que, d'una manera o altra, amb matisos, s'ha anat reproduint.

⁶ Stoichita, Víctor I (2006). Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock. Madrid: Ediciones Siruela, p. 14-15.

Bernard Shaw, autor teatral irlandès, va recuperar aquest mite i va escriure l'obra teatral *Pigmalió* el 1913. En principi, es va presentar com una comèdia divertida i enginyosa, però en realitat és una anàlisi de l'explotació social i de l'autoritarisme del coneixement utilitzat com a ostentació aristocràtica.

La trama és prou coneguda: un professor de fonètica transforma una noia senzilla, malparlada i inculta, en una persona refinada i subtil. De totes maneres, no és aquesta l'anàlisi que aquí ens interessa. Per això ens fixarem en aquells fragments de l'obra que ens permeten endinsar-nos en el coneixement de la imatge que es projecta de la nova dona creada, la nova Galatea (de nom Liza)⁷.

Per copsar la imatge que es desprèn de Liza en l'obra farem un breu repàs a diversos aspectes: la naturalesa femenina i el menyspreu per les dones, la passió per l'objecte creat i el sentit de possessió, i finalment la dependència de l'objecte creat. Veurem que moltes vegades Ovidi i Shaw beuen de la mateixa font.

- La naturalesa femenina

Ovidi, en el poema de *Les Metamorfosis* dedicat a Pigmalió, ens parlava dels "*molts vicis que la natura ha donat al cor femení*". L'escriptor irlandès, tot i que no inclou en l'obra unes al·lusions tan misògines, sí que ens presenta un Higgins incapaç d'entendre's amb les dones, les quals –ens diu– són 'geloses', 'exigents' i 'suspicaçes'. D'altra banda, és interessant com el mateix Higgins ens diu que "*l'home i la dona són naturalment incompatibles*"⁸:

HIGGINS.- (*De mal humor*) **Heu conegut mai un home que es comporti com cal amb les dones?**
PICKERING . – Sí, ben sovint.
HIGGINS.- (*Amb to dogmàtic. Hissant-se amb les mans, s'asseu d'un bot sobre el piano.*) **Doncs jo no. Constato que des del moment que una dona es comença a interessar per mi, es torna gelosa, exigent, i suspicaç. Una llauna insuportable.** I també constato que si he estat jo qui s'ha interessat per ella, aleshores m'he tornat egoista i tirànic. Les dones ho trasbalsen tot. Si les deixeu entrar en la vostra vida, comencen a estirar cap a un cantó, i vós cap a un altre.
PICKERING . – Cap a quin altre, per exemple?
HIGGINS.- (*Salta del piano, nerviós.*) Només ho sap Déu! **Suposo que les dones volen viure la seva pròpia vida. I l'home la seva. I cadascú prova d'arrossegar l'altre cap al camí equivocat. Un vol anar cap al nord i l'altre cap al sud, i el resultat és que tots dos han d'anar cap a l'est, encara que tots dos detestin el vent de l'est.** (*S'asseu a la banqueta, davant del teclat.*) Per això em teniu aquí, fet un vell solter recalçitrant, i amb moltes possibilitats de no canviar d'estat.

⁷ Ens hem basat en la traducció de Xavier Bru de Sala del 1997, però també en alguns passatges ens hem servit de l'adaptació lliure que va fer Joan Oliver el 1986.

⁸ Aquesta és la traducció que ofereix Joan Oliver del fragment reproduït (Oliver, Joan (1986) *Pigmalió. Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw*. Barcelona: Edicions 62, p. 42)

En un altre passatge de l'obra el pare de Liza comenta que, al capdavant, la seva filla és "només una dona". A més d'aquesta desvalorització i inferioritat femenina, Doolittle fa esment de la naturalesa infeliç de les dones:

PICKERING . – Per què no es casa amb aquesta senyora? Sóc més aviat contrari a encoratjar aquesta mena d'immoralitats.

DOOLITTLE.- Digui-li en ella, ministre, digui-li en ella. Què més voldria, jo? Tots els inconvenients són *pa* mi i no tinc *ninguna* autoritat. *Hai* de ser gentil. L'*hai* d'omplir de regalets. Li *hai* de comprar vestits que són d'escàndol. En una paraula, sóc el seu esclau, ministre, només perquè no sóc el seu marit davant la llei. Ella també ho sap. A veure si la convenç. Segueixi el meu consell, ministre, **casi's en l'Eliza ara que és jove i encara no la sap prou llarga. Si no ho fa, algun dia s'estirarà els cabells. I si ho fa, serà ella qui se'ls estirarà. Però més val ella que vostè, perquè vostè és home i ella només una dona i per això tampoc sabrà com ser feliç.**

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p.57

Un altre passatge significatiu és el que el mateix Higgins ens presenta a totes les noies joves com unes idiotes:

SENYORA HIGGINS.- Perquè no t'has enamorat mai d'alguna que tingui menys de quaranta-cinc anys. Quan descobriràs que al món hi ha algunes jovenetes que no són desagradables de mirar?

HIGGINS.- Estic massa enfeinat per perdre el temps en negocis de faldilles. Una dona que pogués estimar seria algú que se t'assemblés tant com fos possible. **No crec que mai tingui relacions amb una noia jove, hi ha hàbits ancorats massa endins per poder-los canviar.** (*S'aixeca d'un bot i camina amunt i avall amb les mans a la butxaca, fent dringar la xavalla i les claus.*) **I a més a més, són totes idiotes.**

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p. 68

I encara a la traducció de Joan Oliver, apareix la frase tòpica que "*totes les noies boniques són unes bledes*"⁹. En definitiva, el Higgins de Shaw, igual que el Pigmalió d'Ovidi, reflecteix el seu descontentament per la mateixa naturalesa femenina, que no el satisfà i considera incompatible. Per això, aquest descontentament es tradueix en un menyspreu cap al cos que encara no ha estat modelat.

- El menyspreu pel cos encara no modelat

Liza és una dona del carrer i, igual com el tros d'ivori que treballarà Pigmalió, és informe. Per això Higgins s'afanya a enumerar les imperfeccions d'aquella dona

⁹ Oliver, Joan (1986) *Pigmalió. Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw*. Barcelona: Edicions 62, p. 58

que, ja només pel llenguatge que utilitza, no hauria de tenir "dret a estar enlloc, ni a viure":

L'HOME QUE PREN NOTES. – **Una dona que emet sons tan depriments i desagradables no té dret a estar enlloc, ni a viure.** Recorda que ets una criatura humana, amb ànima i tot, i amb el do diví de la parla articulada. Quan tu obres els llavis els ossos d'Ausiàs March repiquen a la tomba. Si en lloc de lladruçar tractessis de parlar com una persona...

LA FLORISTA.- (*Completament aclaparada el mira de baix a dalt sense gosar alçar el cap, amb una barreja de meravella i de desaprovació.*) Ah-ah-ah-ou-ou-uaah!

L'HOME QUE PREN NOTES. – (*Es treu la llibreta.*) Déus de l'Olimp! Quina música! (*Escriu. Després, aixeca la llibreta, llegeix, reproduint les seves vocals amb tota exactitud.*) Ah-ah-ah-ou-ou-uaah!

LA FLORISTA.- (*La imitació l'ha divertida i riu a contracor.*) Ostres!

L'HOME QUE PREN NOTES. – Veieu aquesta criatura amb els seu llenguatge miserable del carrer? **El llenguatge que la mantindrà tota la vida al fang.** Doncs bé, senyor meu, en tres mesos podria fer-la passar per una marquesa en una recepció aristocràtica. Aquí mateix i tot, en un ball del Liceu. Fins i tot podria trobar-li una col·locació com a dama de companyia, o com a dependenta en un dels comerços que ara exigeixen un català modèlic.

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p.22-23

Les al·lusions a la imperfecció de Liza no s'aturen en el llenguatge. Sabem, pel mateix Higgins, que una dona jove com ella al cap d'un any de matrimoni no és cap ideal de bellesa, ja que es torna una "pellerina"¹⁰ o "un escarràs de cinquanta". No obstant això, el mestre Higgins assegura que amb la seva intervenció, amb les "seves mans", tal com hauria fet Pigmalió, aconseguirà canviar aquest destí:

SENYORA PEARCE. – El problema, senyor, és que no es pot agafar una noia així, com aquell que cull un palet de riera.

HIGGINS. – Per què no?

SENYORA PEARCE. – Per què no? Doncs perquè no en sap res, d'ella. Què hi ha dels seus pares? Podria estar casada.

LIZA.- Casada jo? Tururú!

HIGGINS.- Casada? Ara s'ha expressat amb propietat. Tururú! Casada! **No sap que una dona del seu estament al cap d'un any de casada ja sembla un escarràs de cinquanta?**

LIZA.- Qui vol que se'm carregui?

HIGGINS.- (Passant de cop als tons baixos, amables i galants de la prosòdia més refinada) Per tots els sants, Liza, **encara no hauràs sortit de les meves mans i els carrers de Barcelona no seran prou amples per als cadàvers dels homes que s'hauran matat per tu.**

SENYORA PEARCE. – Bestieses, senyor. No li posi pardalets al cap.

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p. 36-37

D'altra banda, atès que Liza és una dona jove i imperfecta, el tracte que li dispensarà Higgins abans de començar el "modelatge" serà d'autèntic menyspreu, cosa ben visible en les paraules que li adreça:

¹⁰ Oliver, Joan (1986) *Pigmalió. Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw*. Barcelona: Edicions 62, p. 37

HIGGINS.- **I ara fot el camp.** Vés a veure la senyora Pearce i digues-li que vols un te. Fixa-t'hi bé. Amb la boca ben oberta i la punta de la llengua enganxada a les dents de sota i no cargolant-la com si te la volguessis empassar. La pròxima classe, a dos quarts de cinc de la tarda. **Au, va encantada,** guilla d'un cop.

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p. 65

Tampoc ha de sorprendre que un ésser tan imperfecte i menyspreat pugui ser tractat com a matèria vendible, talment com si fos un tros d'ivori per treballar. Fixem-nos que el mestre Higgins considera que hi ha "una mena de justícia primitiva" en la demanda de diners del pare de Liza a canvi de la filla:

DOOLITTLE.- (...)La veritat és que m'ha caigut simpàtic des del primer moment, ministre, i si vol la mossa, jo no tinc tanta pressa *pa* veure-la tornar a casa que no estigui disposat a un *arreglillo*, això que en bon català se diu un arranjament. **Com a joveneta, és maca i gentil. Però vista amb ulls de pare, no val ni lo que em costa, ho dic com ho sento. L'única cosa que reclamo són els meus drets com a pare. Jo li *hai* donat el cosset que passeja, la llum del sol, les flors i els carrers de Barcelona. I què n'he tret?** Vostè és l'últim home al món que es pot pensar que la cedirà de gratis. Vostè és un home de possibles, ministre. Què és per a vostè un bitllet de vint duros? I *pa* mi, què és Eliza?

(...)

HIGGINS.- (*Indignat*) Això vol dir que us **vendríeu la filla per cinc-centes pessetes?**

DOOLITTLE.- **La vendria, però no a segons qui.** Vull dir que *pa* complaure un ministre com vostè, estic disposat a fer un esforç, l'hi asseguro.

(...)

HIGGINS.- (*Confús*) No sé què fer, coronel. És indiscutible que, des d'un punt de vista de la moral és un delictes donar un cèntim a aquest individu. Però **trobo que en la seva demanda hi ha una mena de justícia primitiva.**

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p. 54-55

- La passió per la creació i la possessió

El menyspreu per la imperfecció de la dona sense modelar es transforma després en una veritable passió per l'objecte treballat. Ens diu Ovidi que Pigmalió donà a l'estàtua "*una bellesa que per naixença no pot tenir cap dona i concebé amor per la seva obra*". De la mateixa manera, Higgins manifesta una veritable gaudi en el fet d'"*agafar una persona entre les mans i transformar-la en una altra persona totalment distinta*", una experiència que per primera vegada a la vida li omple l'existència:

HIGGINS.- Com si jo parés algun moment de pensar en la noia i en les seves maleïdes vocals i consonants. N'estic fins al capdamunt, d'adonar-me'n, de controlar-li els llavis, les dents i la llengua, i això per no parlar de la seva ànima, que és la part més estranya del lot.

SENYORA HIGGINS.- Sou un parell de criatures jugant amb la seva nina de carn i ossos.

HIGGINS.- Jugant? T'equivoques, mare. En ma vida he treballat tan intensament i amb tantes dificultats. **Però no**

tens idea de com és d'apassionant agafar una persona entre les mans i transformar-la en una altra persona totalment distinta, només per infondre-li un nou llenguatge. És com omplir l'abisme més profund que separa una classe de l'altra, una ànima de l'altra.

PICKERING.- (*Avança la seva cadira per acostar-se a la senyora Higgins, s'inclina cap a ella i parla amb una gran passió.*) Sí. Té un interès enorme. Li asseguro, senyora Higgins, que ens prenem la Liza amb la màxima seriositat. Cada setmana, o quasi cada dia, hi ha algun canvi. (*S'hi acosta encara més.*) Enregistrem minuciosament tots els progressos, prenem dotzenes de fotografies, impressionem una enorme quantitat de cilindres al gramòfon.

HIGGINS.- (*Atacant-li l'altra orella.*) **Sí, mamà, és l'experiment més apassionant de la meua vida. Omple completament les nostres existències, oi, Pickering?**

PICKERING.- Ens passem el dia **parlant de l'Eliza.**

HIGGINS.- **Ensenyant l'Eliza.**

PICKERING.- **Vestint l'Eliza.**

SENYORA HIGGINS.- **Què?**

HIGGINS.- **Inventant noves Elizes.**

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p. 83-84

No voldria encara deixar aquest fragment sense recuperar les paraules d'Ovidi en el procés de creació en què hi intervenen tots els sentits. Recordem que Pigmalió acaritava, besava i vestia la seva obra. Igualment, Higgins l'ensenyava, la inventava i la vesteix.

Per tot això, Liza és considerada sota el domini de l'home que l'ha creat i sota la seva propietat. Fixem-nos que estem parlant de 'domini' i 'propietat', una idea de possessió i propietat masculina que sovint en la literatura ha quedat disfressada sota el terme 'amor' o 'passió':

HIGGINS.- (*S'aixeca d'un bot*) Bestieses. **No s'ha d'ocupar de l'Eliza i no ho farà. Ja no li pertany. Vaig pagar-n'hi vint duros.** Doolittle, sou un home honrat o un bergant?

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p. 114

- La veu de Liza: la dependència absoluta

Higgins ha modelant Liza, ha inventat i creat una dona seguint el seu ideal. Amb tot, s'ha oblidat dels sentiments de la seva obra d'art, igual com si es tractés d'una estàtua d'ivori. Però la Liza de Shaw és una dona que pot expressar-se i així expressa el seu desconcert en la nova situació. No sap què té de propi, què ha de fer i on ha d'anar. Sembla clar que Liza no pot desprendre's ni allunyar-se de qui l'ha creat:

HIGGINS.- (*Impacient*) Que no en dones tu, de gràcies a Déu que tot s'hagi acabat? Ara seràs lliure i podràs fer el que et sembli.

LIZA.- (*Es desespera un altre cop*) **Quines coses puc fer? Que m'ha preparat per fer res? On aniré? Què serà de mi?**

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p.99

LIZA.- No en vull sentir parlar més, d'aquesta qüestió. **Només vull saber si tinc alguna cosa.** La meua pròpia roba va ser cremada.

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p. 101

El mateix Higgins ens diu que és ell qui ha creat "aquesta cosa", aquest objecte per al seu gaudi personal, i, per tant, Liza serà sempre més deutora al seu creador.

HIGGINS.-No provis de fer aquest joc, amb mi. **Sóc jo, que te l'he ensenyat i amb mi no funciona. Aixeca't i anem cap a casa. I no et facis la idiota.** (*Eliza agafa una labor del cistellet i es posa a cosir sense adonar-se per res del seu rampell.*)

(...)

HIGGINS.- **Deixa-la, mare, deixa-la que parli per ella mateixa i t'adonaràs de seguida que no té una sola idea que jo no li hagi ficat al cap ni una paraula que jo no li hagi ficat a la boca. Et dic que jo he creat aquesta cosa de les fulles de col llençades i trepitjades de la Boqueria. I ara pretén fer amb mi el paper de gran dama.**

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) p. 117

Shaw, a l'epíleg deixa ben clara la dependència de Liza envers el seu mestre. Higgins no la necessita, però en canvi Liza no pot plantejar-se la seva existència lliure sense ell:

Ella sap que Higgins no la necessita, tal com tampoc la necessita el seu pare. La mateixa delicadesa, de la qual va fer gala el dia en què li va declarar que s'havia habituat a tenir-la a casa, i a dependre d'ella per a tota mena de petits serveis, i que la trobaria a faltar si se n'anava (...) va reforçar la seva íntima convicció que ella "no era per a ell més que les sabatilles", i encara té la impressió que la seva indiferència és una cosa més profunda que la fal·lera de les ànimes corrents. **Ella té un interès enorme en Higgins.** En certs moments de perfídia, somnia que es troba sola amb ell, en una illa deserta, sense ningú més ni cap lligam de què ocupar-se, per fer-lo baixar del pedestal i veure per fi que li fa la cort com un home normal.

Shaw, Bernard. *Pigmalió* (trad. de Xavier Bru de Sala) Epíleg p. 149

En definitiva, la Liza és una dona modelada segons les conveniències del seu mestre: una dona que, lluny d'esdevenir lliure, serà sempre més dependent del seu creador. El guió d'aquest *Pigmalió* arribarà al cine el 1938, amb la pel·lícula *Pygmalion*, i amb el musical *My fair Lady*, el 1964.

Recuperant el tema i recuperant el mite, el 1990, la pel·lícula *Pretty Woman* n'ofereix una nova versió: un jove advocat lloga una prostituta per una nit. Impressionat per la seva innocència, la lloga per una setmana, li compra vestits i li ensenya a comportar-se en ambients benestants. Al final, però, hi ha un desenllaç feliç de telenovel·la en el qual triomfa l'amor. Vivian, la protagonista, es converteix en una mena de Ventafocs que és rescatada de la misèria per un príncep *Pigmalió*.

Ben diferent és la deconstrucció del mite de Pigmalión que ens arriba de la ploma Manuel Vázquez Montalbán el 1973. El conte que porta el mateix nom, "Pigmalión", acaba amb aquesta frase: "Con la otra traté de acariciar la cabeza del niño, pero casi no pude. Se iba al trote al lado de una mujer a la que enseñé a escapar".¹¹ La dona d'aquest conte és finalment una dona lliure que s'escapa de les mans del seu creador.

3.2 Olímpia (L'home de sorra d'E.T.A. Hoffmann)



Der Sandmann (L'home de sorra) és el conte més conegut d'Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, publicat el 1817, dins del gènere del romanticisme negre. Per això aquest text s'ha analitzat moltes vegades com a exemple de la literatura del terror. Així, personatges i imatges de la vida burgesa es transformen en aparicions grotesques i diabòliques, com veritables malsons.

El conte narra la vida d'un estudiant, Nataniel, traumatitzat des de la infància per la mort del seu pare. Tot i que està compromès amb Clara, una noia tranquil·la, reflexiva i alegre, s'enamora d'Olímpia, un autòmat construït per Coppélius i un còmplice. El descobriment de la naturalesa de la seva estimada el porta a la bogeria, i al final a la mort.

Deixant a part la trama, ens centrarem en l'autòmat Olímpia, en la imatge de dona que reflecteix i en l'efecte que produeix en el seu estimat.

- Del tacte a la mirada

Quan parlàvem del poema d'Ovidi dedicat a Pigmalión fèiem esment que l'evidència de la carn es manifestava primer al tacte. El to ovidià és de desig passional i carnal i utilitza el tacte com a sentit primordial per donar vida. Hoffman, com ja havia passat en les readaptacions del mite a l'edat mitjana, altera aquests registres a favor dels valors visuals. La mirada de l'enamorat serà la que infondrà vida.

¹¹ Vázquez Montalbán, Manuel (2005) *Pigmalión y otros relatos*. Barcelona: De bolsillo. p. 71

Nataniel nota la mà gelada d'Olímpia, i no en fa cas. Després la mira fixament i això farà que comenci a bategar el pols d'Olímpia:

La mano de Olimpia estaba helada y él se sintió atravesado por un frío mortal. La miró fijamente a los ojos, que irradiaban amor y deseo, y al instante le pareció que el pulso empezaba a latir en su fría mano y que una sangre ardiente corría por sus venas. También Nataniel sentía en su interior una ardorosa voluptuosidad. Rodeó la cintura de la hermosa Olimpia y cruzó con ella la multitud de invitados.¹²

La mirada és important en aquest relat. De fet, al segle XIX és quan l'home es veu capacitat per "alterar" la naturalesa amb els avenços tècnics i mèdics i és en aquest moment que agafa relleu el fet d'observar i analitzar la realitat des d'un punt de vista més subjectiu. El cinema i la fotografia no fan res més que donar relleu a la qualitat de *voyeur* dels homes i Nataniel desenvolupa des del principi del relat aquest paper¹³.

Els ulls d'Olímpia són essencials per a Nataniel, ja que a través d'ells hi percep la vida de l'estimada. Quan Nataniel observa que, un cop trets els ulls, al seu lloc hi apareixen dos forats negres s'adona que no és una dona de carn i ossos sinó una nina sense vida:

Eran las voces de Spalanzani y del horrible Coppelius que se mezclaban y retumbaban juntas. Nataniel, sobrecogido de espanto, se precipitó en la habitación. El profesor sujetaba un cuerpo de mujer por los hombros, y el italiano Coppola tiraba de los pies, luchando con furia para apoderarse de él. Nataniel retrocedió horrorizado al reconocer el rostro de Olimpia; lleno de cólera, quiso arrancar a su amada de aquellos salvajes. Pero al instante Coppola, con la fuerza de un gigante, consiguió hacerse con ella descargando al mismo tiempo un tremendo golpe sobre el profesor, que fue a caer sobre una mesa llena de frascos, cilindros y alambiques, que se rompieron en mil pedazos. Coppola se echó el cuerpo a la espalda y bajó rápidamente las escaleras profiriendo una horrible carcajada; **los pies de Olimpia golpeaban con un sonido de madera en los escalones.**

Nataniel permaneció inmóvil. Había visto que el pálido rostro de cera de Olimpia no tenía ojos, y que en su lugar había unas negras cavidades: era una muñeca sin vida.

- La bellesa ideal o la bellesa amenaçadora

Olímpia compleix els requisits de bellesa ideal, un rostre perfecte i un cos esvelt, tal com es reflecteix en aquest fragment:

¹² Extret el text en línia a <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/hoffmann/hombre.htm>

¹³ Vegeu Roman Casas, Ángel. "El horror a lo Otro. La dualidad femenina desde lo masculino" Universidad de Burgos [en línia] < http://www.angelroman.net/descargas/el_horror_a_lo_otro.pdf > [Consulta: 23 de febrer de 2008]

La reunión era numerosa y brillante. **Olimpia apareció ricamente vestida, con un gusto exquisito. Todos admiraron la perfección de su rostro y de su talle. La ligera inclinación de sus hombros parecía estar causada por la oprimida esbeltez de su cintura de avispa**

Tot i que no tothom troba en Olímpia la noia perfecta, sí que en destacaven la bellesa:

hubo numerosas críticas y se dirigieron especialmente contra **la muda y rígida Olimpia, a la que, a pesar de su belleza, consideraron completamente estúpida**; se pensó que ésta era la causa por la que Spalanzani la había mantenido tanto tiempo oculta.

Amb tot, només Nataniel, que és qui ha mirat Olímpia i amb això li ha "insuflat" vida, és capaç de percebre-la com a ésser vivent. La resta no veu vida als seus ulls i troba que és un cos sense ànima. El fet és que els sembla un ésser inquietant, de naturalesa diferent, i això els fa por:

Es muy extraño que la mayoría de nosotros haya juzgado a Olimpia del mismo modo. **Nos ha parecido -no te enfades, amigo- algo rígida y sin alma. Su talle es proporcionado, al igual que su rostro, es cierto. Podría parecer bella si su mirada no careciera de rayos de vida, quiero decir, de visión.** Su paso es extrañamente rítmico, y cada uno de sus movimientos parece provocado por un mecanismo. Su canto, su interpretación musical tiene ese ritmo regular e incómodo que recuerda el funcionamiento de una máquina, y pasa lo mismo cuando baila. **Olimpia nos resulta muy inquietante, no queremos tener nada que ver con ella, porque nos parece que se comporta como un ser viviente pero que pertenece a una naturaleza distinta.**

- La veu d'Olímpia i el valor de la paraula

Olímpia és un autòmat creat per uns científics. No diu ni una paraula. "Ah", repeteix diverses vegades amb una entonació metàl·lica. No obstant això, Nataniel creu que Olímpia li fa confessions d'amor i sospirs d'una ànima superior que busca unir-se amb la seva:

Habla poco, es verdad, pero esas pocas palabras son para mí como jeroglíficos de un mundo interior lleno de amor y de conocimientos de la vida espiritual en la contemplación de la eternidad. Ya sé que esto para ustedes no tiene ningún sentido, y es en vano hablar de ello.

Tot el que pot fer una dona de carn i ossos li sembla banal a Nataniel. En canvi, la seva musa calla i escolta sense avorrir-se:

Nataniel sacó de los lugares más recónditos de su escritorio todo lo que había escrito, poesías, fantasías,

visiones, novelas, cuentos, y todo esto se vio aumentado con toda clase de disparatados sonetos, estrofas, canciones que leía a Olimpia durante horas sin cansarse. Jamás había tenido una oyente tan admirable. No cosía ni tricataba, no miraba por la ventana, no daba de comer a ningún pájaro ni jugaba con ningún perrito, ni con su gato favorito, ni recortaba papeles o cosas parecidas, ni tenía que ocultar un bostezo con una tos forzada; en una palabra, permanecía horas enteras con los ojos fijos en él, inmóvil, y su mirada era cada vez más brillante y animada. Sólo cuando Nataniel, al terminar, cogía su mano para besarla, decía:

-¡Ah! ¡ah! -y luego- buenas noches, mi amor.

Olímpia és una musa, un ideal, precisament perquè no parla. Certament, un dels elements que més s'ha valorat en una dona és –ai las!– el seu silenci. La dona silenciosa, la dona mancada de paraula és el model de virtut, el model a seguir. En ple segle XX, el mateix Josep Pla deia que *"Quizás el elemento más voluptuoso de una mujer es el silencio. Esta observación es fácil de ver, y la frase debe haber sido escrita antes, seguramente."*¹⁴

Pla tenia raó en una cosa: la frase feia molt de temps que circulava. De fet, és un ròssec que ja al segle V aC Sòfocles havia deixat escrit: *"a las mujeres es adorno el silencio"*¹⁵. Hoffmann no va fer res més que recollir un ideal ja existent i va dotar Olímpia d'aquesta virtut tan preuada. És interessant com ho va plasmar en el relat: Clara, la promesa de Nataniel, era una dona que raonava i expressava, però Nataniel l'acaba percebent com una impacient i insensible. Olímpia, l'autòmat, només escolta i diu Ah!, i en canvi a Nataniel li sembla que és la dona que més l'entén i més l'influeix en les seves obres.

En tot cas, la poca importància que per a Nataniel tenen les paraules queda reflectit en aquest fragment:

¿Qué son las palabras? ¡Palabras! La mirada celestial de sus ojos dice más que todas las lenguas. ¿Puede acaso una criatura del Cielo encerrarse en el círculo estrecho de nuestra forma de expresarnos?

En resum podríem dir que el narcisisme de Nataniel es refugia en Olímpia, un tema que recuperarà Fellini en la pel·lícula *Casanova*, el 1976.

¹⁴ Pla, Josep. *Notes disperses, Obra Completa*, vol. XII.

¹⁵ Sòfocles (1997). *Ajax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*. Madrid: Alianza Editorial, p. 67.

3.3 Lara Croft o l'heroïna virtual (Tomb Raider)

Tant Liza com Olímpia són imatges que van aparèixer en la literatura i que després, en qualsevol de les seves versions, s'han traslladat al teatre o al cinema. En canvi, l'anàlisi de Lara l'hem de començar per l'imaginari creatiu dels videojocs. Aquest aspecte és important perquè ens permet parlar de les pràctiques d'animació de l'estètica moderna, aproximar-nos al complex món de la virtualitat i portar a primer pla d'anàlisi les característiques físiques i psicològiques del personatge femení més exitós en la història dels videojocs.

En aquesta ocasió no tenim una base textual en què fonamentar la nostra anàlisi. No obstant això, comentarem les característiques d'aquesta heroïna (els seus trets físics i la seva manera d'actuar) a través de les seqüències visuals del videojoc.

Lara Croft és la protagonista de la sèrie de videojocs Tomb Raider. El seu dissenyador, Toby Gard, havia planejat incorporar com a protagonista de Tomb Raider una còpia de l'arqueòleg Indiana Jones, però, veient que els seus companys de treball preferien triar dones en el videojoc Virtua Fighter, va decidir modificar el plantejament inicial i crear una protagonista femenina: Lara.



És cert que fins a Tomb Raider els personatges femenins dels videojocs tenien un paper molt secundari, com a víctimes a les quals l'heroi havia de salvar o en tot cas com a malvades a les quals s'havia de destruir. Uns papers, com veiem, que reproduïen aquelles velles imatges de la dona que van des de la dona àngel fins a la dona perversa, tan fructíferes en la literatura.

El món dels videojocs, doncs, és ple dels tòpics de masculinitat. Un dels tòpics més explotats és el de l'home d'acció, musculós, guerrer i violent. No només els videojocs, sinó també les sèries i les pel·lícules d'acció reproduïen aquest model.

Lara, però, va trencar esquemes: era una dona, la primera heroïna virtual. Una circumstància que ha estat celebrada per uns i, en canvi, observada amb recels per altres. Per això es mereix que analitzem amb més detall, com hem fet amb les altres dues dones, les lectures que desprenen les seves accions. Farem esment de les seves característiques físiques i les seves actuacions, i acabarem fent un repàs de com aquesta dona virtual, en principi creada per a la virtualitat, ha acabat passant del videojoc a la gran pantalla del cinema i a la publicitat.

- **El cos perfecte: el cànon de bellesa**

Per una banda, Lara Croft reuneix els trets típics d'una top-model, de les culturistes



o les nines populars (em refereixo especialment a les nines tipus Barbie o a la seva evolució). És una noia de pell blanca que presenta un cos totalment lliure d'imperficcions. Cal destacar que té uns pits especialment prominents i una cintura molt prima. Els llavis són carnosos i els ulls ben perfilats. Té, doncs, una constitució atlètica. Es tracta d'un disseny molt ben pensat per representar una dona

no dèbil, però també es tracta d'un disseny molt ben "modelat" per atraure i estimular el públic masculí.

Al juliol de 2001, una enquesta d'una revista web ens confirmava que els jugadors masculins veien en Lara una *sex symbol*. Certament, la imatge de dona provocativa, però també sensual, va fer que aquesta protagonista fos molt atractiva per als jugadors d'un mercat que ja estava saturat d'herois masculins de formes exageradament musculoses.

- **Les accions: una heroïna virilitzada?**

Lara Croft va néixer amb una personalitat molt poc treballada. Només la van dotar d'una petita història personal que encaixava amb els fets que ocorrien al joc, però poca cosa més. Fins i tot en l'adaptació cinematogràfica del joc, l'actriu que fa el paper de Lara es caracteritza per la seva inexpressivitat.

També és veritat que en les múltiples edicions del joc (hi ha set capítols de la saga Tomb Raider) Lara Croft ha anat canviant. En un principi, en el desenvolupament del videojoc, Lara es diferenciava dels seus enemics masculins perquè respectava

els tresors i les cultures que investigava i no posava interessos egoistes en les seves gestes.

De totes maneres, aquests motius nobles desapareixen en les altres entregues del videojoc per deixar pas a l'acció pura i simple, als efectes especials i a la violència gratuïta, una violència que es manifesta amb la possessió i la manipulació de tot tipus d'armes. En la primera entrega, Lara Croft era una arqueòloga, però en el número cinc de la sèrie es converteix en una espècie d'espia en unes parts del joc i en altres en un soldat d'assalt. Hi ha hagut una evolució cap a la violència en si. Sembla clar que les preferències dels seus creadors (masculins, no cal dir) han anat per la doble línia d'incrementar tant la mida dels pits com el caràcter agressiu i violent de Lara.

D'altra banda, Lara Croft és un exemple de com les protagonistes dels videojocs han deixat la pàgina virtual per estendre's a altres àmbits com el cinematogràfic i el de la publicitat.

- De la dona virtual a la dona de carn i ossos

Després de l'èxit inicial, moltes dones han servit de model per caracteritzar l'heroïna. Des del 1996, en què va aparèixer el primer videojoc, nombroses dones han fet el paper de Lara en presentacions, en anuncis televisius i, fins i tot, el 2001 i el 2002 en la gran pantalla (amb la coneguda actriu Angelina Jolie). Aquest pas és significatiu ja que la protagonista del videojoc es converteix en estrella i model de moda, però en estrella de carn i ossos.

Ja el 1997 Lara s'havia convertit en una icona de la cultura pop del moment. Això va fer que de seguida es posés en marxa una àmplia campanya de màrqueting que va produir tota mena de productes. I aquest mateix any, Eidos va decidir contractar una model real per representar Lara Croft. Així, es va prendre una decisió molt regressiva respecte al concepte que havia estrenat i difós Lara, o sigui, respecte a la seva versió digital.

Diverses noies model, de carn i ossos, han acompanyat la presentació publicitària d'aquesta heroïna en les múltiples edicions. És evident que en tots aquests missatges publicitaris la Lara Croft és un simple objecte d'observació, a la manera més tradicional possible. Com a exemple, destacarem aquella versió publicitària en què Lara Croft, vestida de mestressa de casa i a dins d'una cuina, porta a la mà un

objecte semblant a una pistola, que en realitat és un producte per netejar les rajoles. Aquesta Lara es posa en acció disparant a dreta i esquerra aquell producte i matant a l'acte tots els gèrmens possible.

Tal com apunta Mercedes Arriaga, aquest missatge publicitari és com a mínim ambigu. No sabem si des d'aquell moment la feina de netejar la cuina podrà ser considerada una gesta heroica, o bé s'insinua que les mestresses de casa poden convertir-se en Lara Croft tantes vegades com vulguin. Això sí, que no oblidin la feina de la cuina, però que pensin en una manera més eròtica i més agressiva de fer la feina.¹⁶

4. Reflexions finals

El mite de Pigmalión ha tingut moltes derivacions. En la majoria de casos que hem esmentat, partint del text inicial d'Ovidi, veiem com l'home es projecta i es reconeix en l'ésser estimat, com una forma d'autoestimació i domini. Ho hem vist en el primer Pigmalión escultor, també en el Higgins de Bernard Shaw i en el Nataniel de Hoffmann. Si així és com ho percebem a inicis del segle XXI, sembla clar que Pigmalión no estima Galatea, s'estima a si mateix reflectit en la seva obra, en un acte que podríem dir totalment narcisista¹⁷.

Les creacions que hem vist fins ara no són caricatures de la dona real, són simples imatges d'ideals de la feminitat que ha creat l'home per al seu gaudi. Recordem que en aquest afany i aquesta recerca Ovidi pretenia convertir les dones en estàtues i les estàtues en dones, d'altres han primat la idea d'una criatura bella i muda, o d'altres han potenciat una imatge virilitzada de la dona. Totes aquestes nines, autòmats o imatges fantàstiques pertanyen al món del desig i de la imaginació, és a dir, de l'art.¹⁸

De l'observació i l'anàlisi d'aquestes imatges se'n desprenen aquestes reflexions finals que passen, primer, per la constatació que les dones continuen essent dones

¹⁶ Arriaga Flórez, Mercedes (2002) "Las chicas son guerreras (por lo menos en la cocina y en los videojuegos)", en *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Alfar.

<<http://www.escriptorasyescrituras.com/cv/chicas.doc>>

¹⁷ Per a més informació vegeu Saborit, José (2005) "Tecnopigmalión: "Todos somos Galatea" A: Tomás, Facundo; Justo, Isabel (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos editorial. p. 280

¹⁸ Vegeu ampliació del tema a Pedraza, Pilar (1998) *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar. p. 21-28

objecte, després, per les transformacions i les continuïtats del mite al segle XXI i, per acabar, per la reflexió sobre el conflicte, ja històric, de la dona amb el seu cos.

4.1. Les dones objecte i la seva representació

4.1.1 L'objecte imaginari que es construeix per a l'admiració del creador

“Tú ya no eres tú. Te han transformado mis humildes palabras. Perteneces a esa quietud del símbolo que nadie podrá nunca infringir. Eternamente vivirás en mí, en las páginas [...]”¹⁹

A *Pigmalió*, Bernard Shaw ens presenta un personatge, Higgins, que, igual que l'escultor amb la seva estàtua d'ivori, es va dedicar en cos i ànima a modelar una dona. Igual que Pigmalió, a l'interior de Higgins hi ha alguna cosa que el força a no separar-se de la pobra Liza. Perquè, en definitiva, Liza no deixa de ser el producte del seu art.

És veritat que, a diferència de la llegenda, l'amor no és el que triomfa a l'obra de Shaw i no hi ha el final feliç tan ensucrat i perillós alhora, cosa que sí trobem en pel·lícules molt posteriors com *Pretty Woman*.

Encara que el desenllaç de l'obra queda obert, sabem per l'epíleg afegit per l'escriptor que Liza no es casa amb el professor. Diu Shaw que “*A Galatea, Pigmalió no li ha acabat mai de fer el pes: ell es relaciona amb ella d'una manera massa olímpica perquè pugui ser agradable del tot*”²⁰. És la solució antiromàntica de Shaw. De totes maneres, Liza queda sempre més lligada al seu creador. Recordem que Shaw diu que “*L'instint de Liza li diu que no es casi amb Higgins. No li diu pas que el deixi córrer. No hi ha el més petit dubte que ell ha de continuar sent un dels interessos personals més forts de la seva vida*”²¹.

Igual que Galatea, que, un cop alliberada dels límits de l'ivori, tindrà sempre marcada la seva autonomia per un amor exclusiu cap al seu creador, Liza no es podrà desprendre del seu mestre. Com ens diu Víctor Botas al poema de dalt, el creador amb el seu gest de donar paraula ha donat vida a un nou ésser, que serà eternament dependent.

¹⁹ Fragment del poema “Metamorfosis” del poeta Víctor Botas. Víctor Botas (1999) *Poesía completa*, ed. de J. L. García Martín. Gijón: Llibros del Peixe p. 67-80.

²⁰ Shaw, Bernard (1977) *Pigmalió*. Traducció de Xavier Bru de Sala. Barcelona: La Magrana. p. 149

²¹ Shaw, Bernard (1977) *Pigmalió*. Traducció de Xavier Bru de Sala. Barcelona: La Magrana. p. 134

4.1.2 L'objecte amenaçador que es construeix per ser destruït

“Ici je dresse une poupée
Maid quand l’instant se termine, je suis déjà prêt
a tomber là, nu
comme une poupée
(Après je vais pleurer a l’ombre
de ma poupée, et je vais faire beaucoup de bruit)”²²

Podríem dir que Olímpia desenvolupa en Nataniel el paper de “*femme fatale*”. De fet, l'autòmat es pot interpretar com a prototipus de maldat ja que fa perdre els sentits de Nataniel amb la seva bellesa i la seva sensualitat. De fet, aquesta dona el conduirà cap a la mort. Tal com ens comenta Àngel Roman “*Nataniel encabezaría la larga lista de hombres que pierden la cabeza a causa de una mujer*”²³ i així Olímpia esdevé un cos perfecte per satisfer el desig masculí. Nataniel se suïcida des d'un campanar, la qual cosa ens porta a la conclusió que la bellesa femenina, la *femme fatale*, porta implícita l'amenaça, el caos i fins i tot la mort per a l'home.

Escriu Pilar Pedraza que per a Hoffmann l'amor de l'artista és dual, com l'amor dels cavallers: la musa i l'esposa són identitats que no es confonen.²⁴ La musa, en aquest cas Olímpia, és com un fantasma, la imatge ideal creada per a les fantasies narcisistes. En canvi, l'esposa, és la cuidadora substituïda de la mare. En el conte de Hoffmann sembla clar que aquest paper de l'esposa –la Clara-, l'amor domèstic, és incompatible amb l'esperit d'un creador. Recordem que Nataniel troba en Olímpia el seu millor suport en l'espai creatiu: “*Se estremecía de felicidad al pensar en las afinidades intelectuales que existían entre ellos y que aumentaban cada día*”.

La imperfecció de les dones reals comporta la creació, a mans masculines, de la dona ideal, però aquestes poden esdevenir destructores d'aquest ideal.²⁵ Amb tot, tant la Liza de Shaw que hem vist abans com Olímpia no deixen de ser joguines narcisistes.

²² Poema de Leopoldo María Panero citat a Pedraza, Pilar (1998) *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar. p. 28

²³ Op. cit. p. 10

²⁴ Pedraza, Pilar (1998) *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar. p. 74-75

²⁵ Justo, Isabel (2005) “Cuando el ángel del hogar mata a Galatea” A: Tomás, Facundo; Justo, Isabel (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos editorial. p.140

4.1.3 L'objecte que es construeix com a nova mirada del desig masculí

“Uh ah las chicas son guerreras
Uh ah las chicas son guerreras

Ellas suelen llevar el timón
y hacer astillas tu pobre corazón
Y si ves el mundo girar
es porque las muñecas han puesto
la cadera a funcionar”²⁶

Un dels aspectes que hem observat en Olímpia és la importància que té per a ella la mirada del seu estimat. La mirada és, en definitiva, el que li dona vida. Aquest aspecte no ens ha de sorprendre ja que la societat occidental patriarcal ha desenvolupat la visió per sobre de qualsevol altre sentit. Podem associar fàcilment patriarcat i masculinitat amb el grau de màxima visibilitat en què estem immersos (Foucault ho va anomenar “panoptisme”). Si així ho fem entendrem també la importància que té la dona com a objecte visual en el videojoc Tomb Raider.

La dona objecte de representació o objecte de visió no és una novetat per als jugadors de videojocs. Ja hem esmentat que a la cultura occidental els homes miren les dones, i en l'escriptura han estat majoritàriament els homes els que han creat els personatges femenins. També són homes els dissenyadors de Lara Croft. L'objectivació és un acte de control que defineix la dona com un objecte eròtic. Segons Mercedes Arriaga “*El videojuego con protagonistas femeninas pone en evidencia más que ningún otro texto o discurso, la sexualidad como objetivación*”²⁷

En el videojoc de Tomb Raider (com en molts d'altres amb protagonistes femenines) apareixen dos extrems diferents: el dels jugadors, que veuen en Lara Croft una imatge de feminitat que es construeix sota els paràmetres masculins, i el de les jugadores, que es converteixen en objecte de visió masculina encara que només sigui en l'entorn virtual. En aquests jocs, les dones es posen en relació amb un tipus de feminitat que no té res a veure amb els esquemes tradicionals de passivitat o submissió.

²⁶ Fragment de la cançó “Las chicas son guerreras” del grup de rock espanyol Coz, de l'any 1981.

²⁷ Arriaga Flórez, Mercedes (2002) “Las chicas son guerreras (por lo menos en la cocina y en los videojuegos)”, en *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Alfar.

<<http://www.escriitorasyescrituras.com/cv/chicas.doc>>

Amb tot, crec que és un gran engany pensar-se o plantejar-se aquestes noves dones heroïnes com un símbol revolucionari de canvi que reivindica la igualtat de les dones. Seria un error pensar que aquestes imatges contribueixen a la igualtat de rols entre sexes fent valer la fortalesa del caràcter femení.

Tal com apunta Mercedes Arriaga, les protagonistes dels videojocs sí que surten dels esquemes tradicionals on s'encaixen els prototipus femenins, però al mateix temps en proposen d'altres que no tenen res a veure amb la realitat de les dones, amb la visió que la societat té de la feminitat (l'univers simbòlic) i amb la tradició cultural.

Les protagonistes femenines dels videojocs, com Lara Croft, són subjectes amb capacitat d'actuar i amb voluntat de fer. No tenen res a veure, doncs, amb el model de dona passiva i víctima. Amb tot, aquestes representacions femenines són construccions simbòliques que responen a un prototipus únic: el d'una dona guerrera, tal com ja preconitzava la cançó de *rock* als anys 80.

Certament, els videojocs protagonitzats per dones pertanyen al grup de jocs d'aventura, acció o estratègia. A més, aquestes dones es comporten seguint els tòpics que tradicionalment s'han associat a la masculinitat: tenir èxit, ser fort i segur de si mateix, i ser agressiu. Relacionat amb aquest tema, Victòria Sau afirma que la guerra sempre ha estat una font de plaer masculina, i esmenta l'exemple de les pel·lícules *western*, que mostren en estat primari les característiques del mite de la identitat viril.²⁸

M'inclino a pensar que aquestes imatges de dona, la dona guerrera, representen senzillament una nova mirada del desig masculí. Un desig que passa per una dona més agressiva, més activa, més independent, més guerrera. Senzillament, una dona més masculina.²⁹

²⁸ Sau, Victòria (2000). "De la facultad de ver al derecho de mirar". A: Marta Segarra; Àngels Carabí (eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria. p. 36-39

²⁹ Vegeu Brenes García, Ana María (2004). "Mujer y publicidad: la representación del cuerpo de *superwoman*". A: Cruz, Jacqueline; Zecchi, Barbara (eds.). *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*. Barcelona: Icaria. p. 422

4.2 Continuïtats i transformacions del mite: noves Galatees i nous Pigmalions

Entre totes aquestes Galatees, una imatge ha perdurat, la d'un ideal: la dona perfecta, que no envellirà mai, i que serà la companya femenina capaç de satisfer els somnis eròtics de l'home *in aeternum*. Arribats a aquest punt, és bo demanar-se per què les dones no han modelat imatges masculines amb la mateixa utilitat. Pilar Pedraza argumenta que "*las mujeres crean a los hombres directamente, de su propia carne. Todas son potencialmente madres. Les sobra el mito de Pigmalión*"³⁰. Jo hi afegiria, però, que el desig femení no es desenvolupa d'aquesta manera i per tant aquestes representacions no formen part del seu imaginari. Tal com ho explica Luce Irigaray, "*La supremacía de la mirada, la discriminación y la individualización de la forma son completamente ajenas al erotismo femenino. La mujer encuentra placer en el tacto más que en la vista...*"³¹.

Les dones no necessiten modelar a imatge i semblança del seu desig estatuetes o ninots mecànics, però continuen tenint un Pigmalíó. Un interessant article de Yadira Calvo ens porta a la reflexió sobre quin és el nou Pigmalíó modern de les dones. Per a aquesta autora, l'autèntic Pigmalíó és el cànon de bellesa establert, que modela les dones al seu gust com si es tractés del material de l'escultor.³² Un altre autor, José Saborit, ens planteja el tema del nou Pigmalíó del s. XXI, que ell anomena "tecnopigmalíó" i assegura que en aquests moments "tots som Galatea". Afegeix que és molt significativa la freqüència amb què els models de la publicitat que hem d'imitar assumeixen formes inertes, esculturals, com si fossin ninots que esperen que els donem vida incorporant-los al nostre propi cos.³³

Ambdós autors fan incidència en l'ideal de bellesa establert i fan un crit d'alerta perquè en l'àmbit estètic, les dones –i ara també els homes- hem d'assumir de bona gana aquest cànon, que segons José Saborit "*es la prisión estética de belleza-juventud-delgadez*"³⁴.

³⁰ Pedraza, Pilar (1998) *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar. p. 278

³¹ Extret de Moi, Toril (1995) *Teoría literaria feminista*. Barcelona: Cátedra, p. 152

³² Calvo, Yadira (2005) "Torturas. Costo de la belleza. Pigmalión moderno al que se someten las mujeres como materia de escultor" *Suplement cultural Àncora, La Nación*. Costa Rica. Citat a Schramm, Christina (2005) "Yadira Calvo: Éxtasis y ortigas. Las mujeres, entre el goce y la censura" [en línia] <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n12/articulos/yadira.html>>

³³ Saborit, José (2005). "Tecnopigmalión; todos somos Galatea". A: Tomás, Facundo; Justo, Isabel (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos editorial. p. 279-294

³⁴ Saborit, José (2005). "Tecnopigmalión; todos somos Galatea". A: Tomás, Facundo; Justo, Isabel (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos editorial. p. 285

La pregunta que ens hem de fer ara és com s'han transformat aquestes fantasies en l'entorn tecnològic i què fem les dones en aquest nou imaginari.

4.3. El conflicte dona-cos i el nou panorama

Totes les representacions femenines que hem intentat esbossar reflecteixen el problema històric de la dona amb el seu cos. La dona és, com hem vist, objecte de la visió masculina. Pilar Pedraza comenta que fins i tot a la dècada dels 80 l'art i l'antiart continuava jugant amb nines en dos sentits: com a màquines de fer l'amor o com a objectes que, des del *voyeurisme*, permetien continuar gaudint del cos femení com a "producte obsolescent".³⁵

Així, doncs, poc ha canviat simbòlicament les representacions de les dones en aquests gèneres de ficció. La dona artificial, la dona creada, serà perfecta i immortal, no envellirà, però sobretot serà la companya femenina perfecta per satisfer els somnis eròtics de l'home.

Ara bé, ens convé entrar en l'entorn tecnològic per saber com s'hi ha transformat aquestes fantasies. D'entrada, i així ho apunta Asun Bernárdez, en la cibercultura cal parlar de la tendència a fer desaparèixer el cos com a categoria fonamental per formar la identitat.³⁶

De totes maneres, tal com assenyala la mateixa Asun Bernárdez, hi ha hagut diferents maneres d'entendre el cos entre els dos sexes. Mentre que els homes dels anys 70 del segle XX ja mostraven un desig de deixar de banda la carn, i utilitzar-la com a matèria modelable, per a les dones del 70, el cos va ser un punt de partida per reivindicar precisament allò polític i allò personal amb el conegut lema "allò personal és polític" (Kate Millett).

Hi ha, però, una desconfiança del feminisme (Naomi Wolf, per exemple) a tot aquest imaginari de canvis corporals en l'entorn tecnològic, perquè precisament hem estat les dones les que hem sotmès i sotmetem el nostre cos al dolor que produeix l'acompliment dels patrons establerts.

³⁵ Pedraza, Pilar (1998) *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar. p. 235

³⁶ Bernárdez, Asun (2000) "El cuerpo obsoleto. Mujer y cibercultura", A: *Escenografías del cuerpo*, Laura Borrás Castanyer (Ed.), Madrid, Fundación Autor, pàg. 126-132 [en línia] <http://www.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/mujer_y_cibercultura.pdf>

M'agradaria, en aquest punt, recuperar una reflexió de Raffaele Pinto perquè ens ajudarà a entendre aquestes reticències històriques de les dones a desprendre's del cos, a desactivar emocionalment el cos:

*"La mortificación espiritual del cuerpo (no importa si religiosa, estética o tecnológica) es especialmente destructiva en las mujeres, porque en la percepción de su propio ser el cuerpo no es transparente imagen externa en continuidad emocional con la interioridad, como para los hombres, sino agitado y turbio sentimiento interno imperfectamente representado por el aspecto exterior. La reducción del cuerpo a imagen vaciada de emociones, su descarnación, supone cierto grado de represión conciente de la vida pulsional, que es el elemento substancial de la conciencia de si femenina"*³⁷

Aquesta reflexió ens serveix per explicar per què les dones, majoritàriament, desconfiem d'una imatge que ens priva de l'existència d'allò femení, de la definició de la identitat "des d'imaginaris propis".³⁸

Independentment que les dones estiguem disposades a acceptar-ho o no, amb la cibercultura i el/la ciborg se'ns obre un doble panorama: d'una banda, en l'entorn més immediat, podem observar algunes experiències ciborg (videojocs i cinema comercial) que continuen encara en la línia de la hipersexualització dels cossos i la fixació dels gèneres, i, de l'altra, en l'entorn de l'art i la literatura, podem veure aquestes figures intermèdies, híbrids entre màquina i organisme que permeten un canvi radical en allò simbòlic. El que sembla clar és que les dones no ens podem autoexcloure d'aquests canvis tecnològics.

El/la ciborg, d'entrada, permet la dissolució de les jerarquies filosòfiques basades en el sistema de les dualitats oposades considerades universals (cultura/natura; dreta/esquerra; bé/mal; pare/mare; masculí/femení, etc.). És Dona Haraway la que proposa una lectura més progressista dels dualismes jeràrquics, ja que segons ella aquests dualismes perden els seus límits i es confonen en la cibercultura. El somni mutant es fa possible en la fantasia ciborg, perquè "tots som ciborgs", segons Haraway.

De fet, la idea tradicional de la subjectivitat, entesa com a unitat inseparable al cos, pot quedar desestabilitzada amb Internet. Dins de l'espai digital no hi ha espai "ni

³⁷ Pinto, Raffaele (2000) "La metáfora del cuerpo en el discurso de la anorexia" A: *Escenografías del cuerpo*. Laura Borrás (ed.). Madrid: Fundación Autor

³⁸ Bernárdez, Asun (2000) "El cuerpo obsoleto. Mujer y cibercultura", A: *Escenografías del cuerpo*, Laura Borrás Castanyer (Ed.), Madrid, Fundación Autor, pàg. 126-132 [en línia] <http://www.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/mujer_y_cibercultura.pdf>

possibilitat tangible d'un cos" ³⁹. En l'espai digital ens podem convertir en qualsevol cosa. Sense necessitat de passar pel quiròfan podem expressar la nostra subjectivitat.

Bibliografia

- Arriaga Flórez, Mercedes (2002) "Las chicas son guerreras (por lo menos en la cocina y en los videojuegos)", en *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Alfar.
<<http://www.escriitorasyescrituras.com/cv/chicas.doc>>
- Bernárdez, Asun (1999) *¿El fin de Pigmalión? Corporalidad fin de siglo: del robot al ciborg*. V Congreso de la Federación Iberoamericana de Semiótica, La Coruña
<http://www.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/El_fin_de_Pigmalion.pdf>
- Bernárdez, Asun (2000) "El cuerpo obsoleto. Mujer y cibercultura", A. *Escenografías del cuerpo*, Laura Borrás Castanyer (Ed.), Madrid: Fundación Autor, pàg. 126-132
http://www.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/mujer_y_cibercultura.pdf>
- Casanovas Bohigas, Anna (2001). "Cibercultura: el cuerpo esfumado" A: Azpeitia, Marta; Barral, M. José.; Díaz, Lidia E. [et al.] (eds.) (2001). *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria.
- Estella Noriega, Ignacio "Género, feminismo e internet: viejas discusiones y nuevas tecnologías" [en línia] <http://turan.uc3m.es/uc3m/inst/MU/ignacio_estella.html>
- Justo, Isabel (2005) "Cuando el ángel del hogar mata a Galatea" A: Tomás, Facundo; Justo, Isabel (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos editorial. p.140
- Mainer, José Carlos (2005). "Antipigmalión o el repudio de la literatura; Unamuno y la justificación de la confesión (1897-1902)". A: Tomás, Facundo; Justo, Isabel (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos editorial.
- Martí, Antoni; Bartrina, Francesca; Torras, Meri (1999). "La recepció literaria". A: E. Sullà (coord.). *Teoria literària II* (p. 9-35). Barcelona: UOC, p. 11.
- Moi, Toril (1988) *Teoria literaria feminista*. Madrid: Catedra.

³⁹ Vegeu Estella Noriega, Ignacio "Género, feminismo e internet: viejas discusiones y nuevas tecnologías" [en línia] <http://turan.uc3m.es/uc3m/inst/MU/ignacio_estella.html>

- Oliver, Joan (1986) *Pigmalió. Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw*. Barcelona: Edicions 62.
- Ovidi. *Les Metamorfosis. Llibres VI-X. Vol II*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1930.
- Pedraza, Pilar (1998) *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Pla, Josep. *Notes disperses, Obra Completa*, vol. XII.
- Roman Casas, Ángel. "El horror a lo Otro. La dualidad femenina desde lo masculino". Universidad de Burgos [en línia] <
http://www.angelroman.net/descargas/el_horror_a_lo_otro.pdf>
[Consulta: 23 de febrer de 2008]
- Saborit, José (2005) "Tecnopigmalió: "Todos somos Galatea" A: Tomás, Facundo; Justo, Isabel (eds.). *Pigmalió o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos editorial.
- Sau, Victòria (2000). "De la facultad de ver al derecho de mirar". A: Marta Segarra; Àngels Carabí (eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.
- Schramm, Christina (2005) "Yadira Calvo: Éxtasis y ortigas. Las mujeres, entre el goce y la censura" [en línia]
<<http://collaborations.denison.edu/istmo/n12/articulos/yadira.html> >
- Shaw, Bernard *Pigmalió*. Traducció de Xavier Bru de Sala. Barcelona: La Magrana, 1997.
- Sòfocles (1997). *Ajax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stoichita, Victor I (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalió: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2005) *Pigmalió y otros relatos*. Barcelona: De bolsillo.