



La voz que ahoga a Pigmalión: mito clásico bajo el revisionismo de Madeline Miller¹

María de la Luz García Fleitas
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  

Resumen: El presente estudio se centra en el relato corto *Galatea* (2013) de Madeline Miller, una reescritura del mito de Pigmalión contado por Ovidio en sus *Metamorfosis*. El estudio ha pretendido analizar, desde la perspectiva de los estudios de la recepción clásica, los procedimientos seguidos por la autora para subvertir el mito, lo que nos permite reflexionar sobre su supuesto abordaje revisionista (Ostriker 1982). Del análisis se colige el uso del mito como una herramienta reivindicativa, un objeto de resistencia a través del que es posible reexaminar tanto la Antigüedad clásica —que ha jugado un papel relevante en la construcción y legitimación del discurso patriarcal— como nuestro presente.

Palabras clave: recepción clásica, revisionismo mítico, Pigmalión, Madeline Miller, *Galatea*¹

The Voice that Drowns Pygmalion: Classical Myth under Madeline Miller's Revisionism

Abstract: The present study focuses on the short story *Galatea* (2013) by Madeline Miller, a rewriting of the myth of Pygmalion as told by Ovid in his *Metamorphoses*. The study has aimed to analyze, from the perspective of Classical Reception studies, the strategies followed by the author to subvert the myth, which allows us to reflect on her supposed revisionist approach (Ostriker 1982). From the analysis, it can be inferred that the myth is used as a vindicating tool, an object of resistance through which it is possible to reexamine both Classical Antiquity—which has played a relevant role in the construction and legitimation of patriarchal discourse—as well as our present.

Keywords: Classical Reception, revisionist mythmaking, Pygmalion, Madeline Miller, *Galatea*

1. Introducción

Cuenta Ovidio, a quien le debemos la versión más conocida del mito, que Pigmalión anhelaba tanto la unión con la perfecta escultura que había creado, que rogó a los dioses una esposa como aquella. El mito clásico relata cómo la diosa del amor concedió el don de la vida a aquel objeto, reflejando, además, la obsesión y la alegría del escultor. E incluso alude al matrimonio (feliz, sin duda, para él) y al nacimiento, meses después, del fruto de esta unión. Mas el relato no permite pensar en la mujer creada².

Imaginemos ahora la misma secuencia descrita por la propia escultura ya animada. Pues bien, este es el punto de partida argumental elegido por la autora estadounidense Madeline Miller, quien en 2013 publica un relato corto, titulado *Galatea*, una reescritura del mito vertebrada desde la mirada de este personaje femenino, que ahora, en primera persona, describe su experiencia vital.

El mito de Pigmalión nos retrotrae básicamente a una fantasía presente en nuestro imaginario colectivo: la de producir artificialmente vida humana. Prometeo, que crea a los hombres a partir de barro, o Pandora, construida por Hefesto, constituyen ejemplos de la Antigüedad clásica que responden a tal fantasía. Mas, en tanto que centrado en la relación entre un creador varón y una mujer como creación de aquel, el relato

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación Marginalia Classica IV.: Marginalidades clásicas y su recepción en la cultura contemporánea de masas: escapismo y resistencias. PID2023-150513NB-I00.

² *Metamorfosis* X 243-297. La otra fuente clásica a partir de la que conocemos el mito es el paradoxógrafo Filostéfano de Cirene (III a. C.), cuya versión, de la que solo conservamos algunos datos, parece diferir de la ovidiana en algunos aspectos: según refieren Clemente de Alejandría (*Protréptico* IV 57 3 ss.) y Arnobio de Sicca (*Adversus nationem* VI 22), Filostéfano contó que el chipriota Pigmalión se había enamorado de una estatua de Afrodita, a la que trataba como si fuese su esposa. En los testimonios conservados no hay referencia a que la obra fuera esculpida por aquel ni de que cobrara vida gracias a la divinidad.

pigmaliónico supone un desarrollo más específico sobre la creación de nuevos seres³, que cristaliza como mito desde un andamiaje androcéntrico y misógino.

No es el objetivo de este trabajo llevar a cabo un recorrido por la recepción de dicho mito. Sintetizamos este punto señalando la tendencia de abordarlo, en sus reescrituras y adaptaciones, como una plantilla narrativa armada generalmente a partir de tres elementos⁴: el creador varón, la mujer creada artificialmente y el proceso de vivificación. Se trata de una plantilla que, al activarse a lo largo de los siglos, arrastra aquel andamiaje justificador de discursos sobre las relaciones de género, basados en la idea del control y poder masculino sobre la mujer y la idea de superioridad de la mujer artificial frente a la de carne y hueso. La escultura vivificada es un objeto dependiente de su creador, fabricado para satisfacer las fantasías de este, quien establece con ella una relación de dominio y autoridad; y al mismo tiempo aquella se erige como recordatorio de la corporeización de la mujer, de la construcción de su imagen según ideales inalcanzables, lejos de la mujer real⁵.

Paradójicamente, y por ese mismo peso que arrastra, el mito puede convertirse también en motivo de resistencia. Si el mito servía antiguamente para mantener y legitimar el orden dominante, ahora puede servir para cuestionarlo. La escultura vivificada, marginada y silenciada es susceptible, así pues, de transformarse en una herramienta reivindicativa, un objeto de resistencia a través del que es viable cuestionar discursos tradicionales perpetuadores de estereotipos y roles de género, que están precisamente en la base ideológica del mito. Entendemos que es el caso de la reescritura llevada a cabo por Madeline Miller antes referida, *Galatea*, la cual es objeto de nuestra investigación.

El presente estudio pretende demostrar, pues, desde la perspectiva de los estudios de la recepción clásica⁶, que *Galatea* responde a esta última variante de apropiación del mito. Siguiendo este modelo de análisis (Hardwick, *Reception* 8), ponemos el foco en el contexto sociocultural en el que se crea este relato moderno, indagando sobre los propósitos de Miller para hacer uso del material clásico y analizando los procedimientos seguidos por la autora para subvertir el mito de Pígalión.

2. Madeline Miller y los personajes míticos femeninos

El éxito de Madeline Miller⁷ se debe fundamentalmente a sus novelas *La canción de Aquiles* (2011) y *Circe* (2018), premiadas y traducidas ya a varios idiomas, aunque su producción incluye igualmente ensayos y relatos cortos. Los ensayos se encuentran en publicaciones como *The Guardian*, *Wall Street Journal*, *The Washington Post*, *Telegraph* o *Lapham's Quarterly*. Dentro de los relatos cortos, *Heracles' Bow* sale a la luz en una edición especial de Waterstones de su novela antes mencionada. El otro relato, *Galatea*, objeto de nuestro estudio, se publica en 2013 dentro de una obra conjunta, *xo Orpheus: Fifty New Myths*, editada por Kate Bernheimer, aunque, sin duda, es más conocida por su publicación individual en 2022⁸.

Ya los propios títulos señalan el motivo inspirador que la ha llevado al éxito: el mito clásico. Sin duda alguna, la autora ha sabido, a partir de este, acercarse a un público amplio. Pero su éxito no debe entenderse como un fenómeno aislado. Especialmente con *Circe*, Miller se incluye en una corriente de escritoras que en los últimos años crean reescrituras que dan voz a figuras míticas femeninas normalmente marginadas en las versiones antiguas, como Penélope, Briseida, Casandra, Medusa o Perséfone, entre otras.

Si bien podemos retrotraernos más atrás en cuanto a la actividad creativa de autoras que escriben sobre mujeres a partir del mito clásico, nos limitamos aquí a recoger como ejemplos algunas novelas recientes en esta línea: *El silencio de las mujeres* (2025), *Las mujeres de Troya* (2022) y *El regreso a casa* (2025) de Pat Barker; *Medusa* (2024) de Jessie Burton; *The Children of Jocasta* (2017), *Las mil naves* (2022) y *Las miradas de Medusa* (2024) de Natalie Haynes; *Medea* (2024) y *Medusa* (2025) de Rosie Hewlett; *No Season but the Summer* (2023) de Matilda Leyser; *Athena's Child* (2020), *Daughters of Olympus* (2024), *El lamento de Electra* (2024) y *La reina de las amazonas* (2025) de Hannah Lynn; *The House of Odysseus* (2023), *Ítaca* (2023) y *La última canción de Penélope* (2025) de Claire North; *Atalanta* (2024), *Ariadna* (2025), *Hera* (2025) y *Elektra* (2026) de Jennifer Saint; o *Fedra* (2023) de Laura Shepperson..

Se trata de novelas que gozan hoy de gran popularidad, que han recibido reconocimientos públicos desde los medios de comunicación⁹. En este listado representativo identificamos, siguiendo la clasificación de Valeria Spacciante (405-8), novelas corales y heroicas: las primeras caracterizadas por un título «colectivo» (*The Children of Jocasta*, por ejemplo) y las segundas por un título coincidente con el nombre de la protagonista. Algunas autoras parecen preferir la modalidad coral; otras alternan. *Circe* de Miller es un ejemplo del segundo tipo, al igual que *Galatea*, aunque esta última no es una novela *stricto sensu*, sino un relato corto.

³ Molpeceres (74) describe a la mujer artificial como motivo *per se* y no estrictamente como subtipo del motivo de la vida artificial, relativo este último a cuestiones que afectan a los seres humanos en general.

⁴ Tres elementos que, en su interacción, pueden analizarse, siguiendo la Mitocrítica, como mitemas (categoría ya propuesta por Lévi-Strauss 235). Cf. igualmente la definición más reciente de Losada (536).

⁵ Al respecto de la presencia de este mito en diversos ámbitos vid., entre otros trabajos, los de Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente (edd.); Manuel de la Rosa; Paula James; Philip Hardie et alii (edd.); M. Carmen Rodríguez; Ana Rueda.

⁶ Sobre la perspectiva de los Estudios de la Recepción Clásica remitimos a los estudios de Hardwick (*Reception*) y Hardwick y Stray (*Companion*).

⁷ <http://madelinemiller.com/the-author/>

⁸ Véase, además, la edición de AdN, ilustrada por Ambra Garlaschelli.

⁹ Se incluyen en las secciones de «Selección del editor» de plataformas como Goodreads o Amazon.

Adrienne Rich, desde los años 80, llamaba la atención sobre «la naturaleza androcéntrica de los mitos», en los que el mundo «se interpreta a través de la lente y el discurso de los hombres» (pues ellos son principales agentes de las narrativas). Defendía que las mujeres debían conocer la escritura del pasado, no para transmitir una tradición, sino para romper con el dominio de la tradición. Ella animaba a abordar la mitología clásica desde un punto de vista feminista, en un acto de supervivencia básica para las mujeres, un acto orientado a conocerse a sí mismas (Rich 18-19)¹⁰. Desde este presupuesto han emanado creaciones, durante los siglos xx y xxi, que se han categorizado dentro del denominado revisionismo mítico. Clasificar dentro de estos parámetros no es fácil: debe tenerse en cuenta que aplicar la perspectiva de un personaje femenino en la reescritura de un mito no es argumento suficiente para postular esa versión como feminista. Se hace necesario un estudio riguroso de los modos en que estos mitos son adoptados y recreados.

En cuanto a Madeline Miller, el ámbito académico ha mostrado interés por su obra, concretamente por su novela *Circe*, comercializada como novela empoderadora y feminista. Algunos trabajos la interpretan como una reescritura que, a través del uso de la primera persona, explora los modos en que la mujer es representada desde la tradición¹¹. Spacciante (407-8), por el contrario, expresa sus dudas al respecto de tal categorización, argumentando que la estructura narrativa de esta obra reafirma las suposiciones ideológicas subyacentes del *Bildungsroman* «masculino».

El relato corto *Galatea*, foco de nuestro interés, tiene en común con *Circe* otorgar el protagonismo a un personaje femenino tradicionalmente marginado en las versiones clásicas, y que, en primera persona, relata su propia experiencia. Aunque publicada años atrás, suponemos que el éxito posterior de *Circe* animó a una reedición en 2022 en formato papel, que sale a la luz bajo la misma etiqueta de «feminista»¹², marca con la que Miller es publicitada al respecto también de sus nuevos proyectos: «Desde la publicación de *Galatea* en 2022, Madeline Miller nos ha dejado ansiosos por nuevas obras. En el año 2021, anunció a través de Instagram que su próximo proyecto estaría basado en el mito de Perséfone, lo cual nos indica que será nuevamente un trabajo inclinado hacia el feminismo»¹³.

Bajo esta potente aura publicitaria, parece lícito indagar sobre el compromiso feminista¹⁴ de la autora. Para ello nos hemos centrado, como ya se ha referido, en el relato corto *Galatea*, menos conocido e investigado¹⁵ que *Circe*, y nos preguntamos si en ella el material mítico responde al denominado «revisionist mythmaking» y, por tanto, siguiendo a Ostriker (*Thieves* 69), «es destinado para fines alterados que permiten hacer posible un cambio cultural». En tanto que el revisionismo pretende reconstruir la tradición mítica heredada y modificar las historias para que dejen de ser la base de la fantasía masculina colectiva, analizaremos cómo Miller interactúa creativamente con los discursos míticos y concretamente en qué medida la literatura clásica (en este caso el texto ovidiano) y el argumento pigmaliónico se hallan al servicio de un activismo contemporáneo¹⁶.

3. *Galatea* de Madeline Miller. Modos de subversión del mito

Con relación a sus influencias, la propia autora ha indicado: «En las historias de Circe y Aquiles recurrí a numerosas tradiciones, efectuando abundantes referencias cruzadas y entretrejiendo múltiples fuentes. *Galatea* fue casi exclusivamente una respuesta a la versión del mito de Pigmalión en las *Metamorfosis* de Ovidio»¹⁷.

En efecto, el texto exhala un aroma claramente ovidiano. Los personajes no son lejanas proyecciones de los míticos, son los ovidianos: el escultor y su bella creación, también aquí vivificada. Y si ninguna fuente clásica transmite lo que acaeció después de la boda, y Ovidio pone el acento en la acción de la vivificación y en la felicidad del creador, Miller construye una fantasía sobre lo ocurrido con posterioridad, desviando el protagonismo, además, hacia el objeto creado, llamado aquí Galatea.

La obra se inicia con las palabras de la protagonista, Galatea, desde el hospital donde lleva ya un año recluida por orden de su esposo, después de que intentara huir de este. Desde ahí va relatando lo que ha sido su experiencia vital: su creador y marido la esculpió y la diosa le otorgó el regalo de la vida, una vida de sumisión y dependencia hacia este, dominante, narcisista, obsesivo y violento.

¹⁰ «We (women) need to know the writing of the past and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us» (Rich 19).

¹¹ Como los de Ester Díaz Morillo y Thomas Morgan. Véase también, por ejemplo, cómo la prensa difunde esta visión: https://elpais.com/cultura/2019/03/01/babelia/1551451980_219723.html

¹² En España, *El Mundo* se hace eco de la exitosa carrera de Miller al mismo tiempo que presenta *Galatea* como «relectura feminista». <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2022/06/26/62b5ec42fc6c834c0a8b45cd.html>

¹³ <https://elibrero.com/blog/los-libros-de-madeline-miller-nuevos-ojos-para-viejos-mitos>.

¹⁴ Entendemos como literatura feminista aquella que, sea cual fuere el sexo de quien la firma, pretende crear conciencia sobre la situación de la mujer y denunciar las desigualdades por motivos de sexo (Prieto y Pizarro 26).

¹⁵ V., por ejemplo, el trabajo de Carolina Real Torres.

¹⁶ En la entrevista concedida a Nicole Bonia, para el dossier de prensa de AdN ([https://www.adnovelas.com/sala_prensa/Dossier%20Galatea%20\(1\).pdf](https://www.adnovelas.com/sala_prensa/Dossier%20Galatea%20(1).pdf)), la autora explica su interés por este mito:

La historia de Galatea y Pigmalión me había fascinado durante una década, desde que leí la versión de Ovidio en la universidad. [...] En el relato del poeta latino encontré el detalle de que Pigmalión había rechazado a otras mujeres de su localidad y solo era feliz con una de su propia creación. De inmediato empecé a preguntarme cómo sería la vida con un esposo como aquel y me prometí que un día otorgaría a Galatea la oportunidad de responder con su propia voz.

¹⁷ Recogido en la entrevista para AdN: <https://www.adnovelas.com/noticia/una-conversacion-con-madeline-miller/>

En ese espacio asfixiante es retenida, lejos de su hija Pafo y sometida al control de médicos, enfermeras y, sobre todo, del propio esposo, que la visita periódicamente para utilizarla sexualmente a través de un ritual erótico —la vivificación que conocemos por Ovidio—, que este obliga a repetir una y otra vez.

Finalmente, una noche, tras engañar a la enfermera, Galatea emprende la huida. Llega a su casa, pero no podrá huir con su hija, que yace dormida. Descubierta por el esposo, se ve obligada a huir en dirección al mar, donde se adentra. Ahí siente volver a su naturaleza pétrea y, forcejeando con aquel, lo arrastra con su peso hasta el fondo del mar. Así termina este relato: ella dormida plácidamente en el fondo marino. Nada más se nos dice del esposo (del mismo modo que, tras la vivificación y la boda, nada explica Ovidio de la creación pigmaliónica).

La trama, así pues, se alimenta de los tres elementos constitutivos del mito antes referidos, que aquí se articulan en virtud de la relación que establece la autora entre el mito y la realidad que le circunda. A continuación, se lleva a cabo un análisis de ellos, lo que permitirá identificar los procedimientos utilizados por la autora para subvertir el mito.

3.1. El creador sin nombre que despreciaba a las mujeres de carne y hueso

Contaba Ovidio que, «ofendido por los muchos vicios que la naturaleza dio / al alma femenina, vivía soltero sin esposa, careciendo / hacía tiempo de una compañera de lecho» (X 243-6)¹⁸. De ahí que empezara a esculpir en marfil una figura femenina (X 247-9).

El Pigmalión de Miller se describe dentro de parámetros semejantes, siguiendo aquella fantasía de la creación de la mujer artificial: un personaje varón cuya capacidad creativa se proyecta en una escultura, esta vez de piedra, construida desde la idea de perfección y desde la insatisfacción hacia la mujer real. Cuando Galatea le pregunta a su esposo si no hubiese sido más fácil desposar a alguna muchacha de la aldea, aquel contesta, recordándonos el texto ovidiano, «Those sluts, he said, I would not have them» (14)¹⁹.

Este mito, tal como explica Abalia (44), «desvela cierta nostalgia o deseo masculino de dar a luz a su imagen y semejanza». En este sentido, tanto el Pigmalión ovidiano como su reescritura moderna son narcisistas: aman aquello que ven de sí mismos en su creación. Galatea y su antecesora ovidiana son proyecciones de sus creadores, puesto que aquellos proyectan en ellas sus necesidades y anhelos.

Y al narcisismo se une la obsesión por su obra y el empeño por ejercer el control sobre ella²⁰. En la relación entre el creador y creación, es obvio dónde se encuentra el poder: en el que crea y observa. En el texto moderno, el esposo acecha obsesivamente el cuerpo de Galatea, admirando su perfección y deseando eliminar con el cincel cualquier signo de humanización. La expresión del poder, además, se recubre de una pátina de violencia, tanto sutil y simbólica como explícita, que caracteriza a este personaje, un escultor que ha adquirido gran fama gracias a su escultura, de la que se vanagloria, y que se considera a sí mismo el único digno de ser bendecido por la divinidad (11).

La relación entre el esposo y Galatea, tal como es descrita en el relato, deja traslucir signos que definen una de las lacras de nuestra sociedad: la violencia contra la mujer, tanto explícita como implícita²¹. Él la aísla, primero en su casa (no permite que ella y su hija, Pafo, se alejen de allí); después en el hospital, a través de médicos y enfermeras. La descalifica y menosprecia llamándola desvergonzada ante cualquier atisbo de emancipación²² e invalida sus emociones tildándola de fantasiosa²³. Y si en la versión ovidiana (X 254-269) la escultura vivificada, por su perfección, enamora y fascina a su creador y es digna de todo tipo de atenciones (no cesaba de besarla, hablarle, llevarle regalos), el Pigmalión de Miller le recrimina los cuidados que él le ha proporcionado (11); responsabiliza a aquella de su comportamiento abusivo y la castiga tanto con la indiferencia como, llevado por los celos, explosiones de ira²⁴.

Aquel entusiasmo romantizado del Pigmalión clásico es sustituido en la reescritura por un acto de dominación explícita, cuya expresión más virulenta es la violencia sexual, que se manifiesta en un ritual al que nos referiremos en el siguiente apartado.

Presentes todos estos signos, no es de extrañar que, a través de la voz de la protagonista, el personaje masculino sea anonimizado en un intento de depreciarlo. Tampoco recibió nombre la escultura en la versión

¹⁸ «*Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis / viderat, offensus vitiis, quae plurima menti / femineae natura dedit, sine coniuge caelebs / vivebat thalamique diu consorte carebat*».

Texto latino de la edición llevada a cabo por Ruiz de Elvira. A su vez, la traducción aportada a lo largo del trabajo pertenece a Ramírez de Verger y Navarro Antolín.

¹⁹ La paginación que figura en este estudio procede de la edición en lengua inglesa publicada por HarperCollins Publishers (2022).

²⁰ Como bien apunta Stoichita (14-15) al respecto de este mito, cualquier imagen fabricada por el hombre es un receptáculo de poder.

²¹ Entendemos violencia de género tal como se define en la *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer* de la ONU de 1993 (Resolución de la Asamblea General 48/104 del 20 de diciembre de 1993): «todo acto de violencia basado en el género que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psicológico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la vida privada».

²² «He said, You do not blush anymore, that is the thing. You apologize and apologize, but you do not blush. Are you shameless now? [. . .] I covered myself with my hands and made soft noises like a child. Blush, blush, I prayed. Blush for him, or he will kill you» (32-33).

²³ «My husband had warned her that I was fanciful, that my illness made me say things that would sound strange to her» (1).

²⁴ Llevado por los celos hacia el profesor de Pafo, el esposo castiga a Galatea, no solo contratando una institutriz y prohibiendo que volvieran a salir de paseo madre e hija: «during the days my husband sulked over his marble and did not work. At night, he was rougher than he had been and would not stop asking, Would you be like the rest of them? And I knew to say No, no, darling, never» (29).

ovidiana, tratamiento que ahora se traslada al creador con un fin reivindicativo: este escultor despreciable es simplemente «el esposo», al que con displicencia Galatea se refiere al final del relato como «only flesh» (49).

3.2. La vivificación, un ritual de dominación

El otro elemento constitutivo del mito es la vivificación del artefacto, al que Ovidio le concede un espacio relevante en su descripción. No se halla, por contra, en Filostéfano, o, al menos, no aluden a ella ni Clemente de Alejandría ni Arnobio.

Pígalión pide a los dioses una esposa como aquella de marfil (vv. 275-6) y, al llegar a casa, descubre que su creación ha tomado vida. La diosa del amor, Venus, vivificadora de toda la naturaleza y propiciadora de las bodas, atiende a sus plegarias.

Este mitema es asumido en el hipertexto como una extensión del personaje masculino. Constituye el formato poético bajo el que se esconde la violencia explícita. Desde su nacimiento, la creación obsesiona y fascina tanto al escultor que este obliga a aquella a repetir la escena de vivificación cada noche a modo de ritual sexual. Ya en el hospital prosigue, tal como describe detenidamente ella misma:

“Asleep?” he said. He stepped into the room. “I am a fool to say so. She is marble and nothing more.” He knelt beside the bed, and lifted his hands.

“O goddess! Why cannot I find a maiden such as this for my wife? Why must such perfection be marble and not flesh? If only she might-”

Abruptly, he covered his eyes. “No, I cannot say it.”

I thought about making a little snore right then, but that would have been even worse than before.

“I dare not say what I desire. But O great goddess, you know my secret heart. I beg you, [. . .]

“What is this?” He stared at my arm. “Can it be? I would swear that she is warm.”

Warmer than regular stone, anyway.

He shook his head, as though to clear it. “No, I am imagining things. Or perhaps the sun has fallen on her and warmed the marble.”

There was no sun in the room, of course, but it wasn’t the time to say this.

Goddess, do not let me be mad!” He began kneading my hips and belly, hard, testing my stoniness. I prided myself on not flinching.

“Yet I will swear it, I will swear on my life, she is warm. O goddess, if this is a dream, let me still sleep.” And then he pressed his lips onto mine.

“Live,” he said. “Oh live, my life, my love, live” (13-15).

Ambos textos brindan la descripción de una experiencia háptica de marcado carácter erótico, donde las manos y los labios toman especial protagonismo, permitiéndonos percibir sensaciones dicotómicas que definen la metamorfosis: la firmeza y frialdad del marfil (del texto ovidiano) o piedra (del hipertexto) dan paso a la plasticidad y el calor de un cuerpo de carne y hueso.

La secuencia refleja, además, el dualismo con connotaciones de género mirada-cuerpo, donde la escultura, en tanto que objeto de deseo, se vincula con la pasividad. Ovidio, a través de un lenguaje escopofílico, convierte al lector en voyeur de una escena protagonizada por el deseo y el disfrute del creador. Si en el sistema simbólico patriarcal el deseo es propiedad exclusiva del hombre, es fácil entender que nada nos cuente Ovidio de los anhelos de la amada de Pígalión²⁵.

Miller, por el contrario, da voz a ese objeto de deseo, al ente presumiblemente pasivo, ahora responsable de que, a través de su mirada, sea posible descubrir en aquel feliz escultor enamorado un «esposo» violento e interpretar la feliz vivificación, por su carácter iterativo, como una metáfora del sometimiento, que revela la relación sexual como una relación de dominación, que parte, como explica Bordieu (19), del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo.

La nueva perspectiva constituye un procedimiento clave en el tratamiento subversivo del mito, especialmente cuando la voz de Galatea adopta un tono irónico. El constante manoseo responde a la incredulidad de un Pígalión que necesita comprobar si sus plegarias han sido escuchadas. En la vivificación reescrita por Miller, construida desde el triángulo poder-violencia-sexo, el esposo, entusiasta y excitado, examina y toca el cuerpo femenino e implora a la divinidad, mientras Galatea, aburrida y distraída, finge estar dormida e imita un leve ronquido.

Y si la experiencia descrita por el autor clásico es culminada con el romantizado beso y la mirada amorosa hacia el creador, el hipertexto busca la ridiculización de este motivo y, en general, el cuestionamiento de la estetización de la violencia que marca las *Metamorfosis* de Ovidio. Esto explica que el ritmo narrativo *in crescendo* de la secuencia culmine en un final que sirve de anticlímax, y que Galatea se retrate irónicamente a sí misma como un «dewy fawn», remitiéndonos al rubor de la idealizada creación femenina ovidiana. No obstante, la expresión en general es directa, lo que incide en la comprensión de esta secuencia como acto de violencia explícita:

²⁵ Sobre la mirada en las *Metamorfosis* de Ovidio y concretamente en el relato de Pígalión v. Salzman-Mitchell (28 ss.).

[...] finalmente con su boca oprimió una boca no falsa: la doncella sintió los besos que le daba, / se ruborizó y, levantando sus tímidos ojos hacia los suyos, / vio a su enamorado a la vez que el cielo (vv. 291-4)²⁶.

And that's when I'm supposed to open my eyes like a dewy fawn, and see him poised over me like the sun, and make a little gasping noise of wonder and gratitude, and then he fucks me (15-16).

3.3. La mujer artificial o la Galatea parlante

El tercer elemento constitutivo del mito es la mujer creada artificialmente, que en la narración del hipertexto se le concede el lugar más importante, disfrutando de un nombre, una voz y agencia que, en absoluto, se intuyen en la versión clásica.

Ni las fuentes griegas ni las *Metamorfosis* de Ovidio se hacen eco del nombre de Galatea. Asignado este nombre muchos siglos después²⁷, lo cierto es que, por la blancura que connota, resulta idóneo para una escultura hecha en marfil (*ebur*), aunque en la reescritura de Miller el marfil es sustituido por piedra (*stone*), elemento recordado, por cierto, a partir de las texturas utilizadas por Garlaschelli en sus ilustraciones de la edición de 2022²⁸. Por otro lado, la blancura representa un aspecto estereotipado de la belleza femenina muy presente en nuestra tradición literaria.

A partir de la tradición del mito, por tanto, Miller asume esta alianza entre artificialidad (material pétreo) y belleza para titular la obra y, lo más importante, para dar nombre a un personaje transparente y marginal desde la misma Antigüedad clásica. Ahora, como estrategia subversiva, el objeto es nominado en un intento de humanizarlo.

Efectivamente, en el texto clásico la creación pigmaliónica era caracterizada por una belleza con la que ninguna mujer podía haber nacido (X 247-9), al mismo tiempo que se intuye su carácter sumiso (X 292-294). Aceptado ese retrato por Miller, Galatea es definida desde una belleza solo explicable desde la acción divina: «*such beauty comes only from the gods*» (11), y como el contenedor de todas las fantasías y necesidades de su creador, que la imagina en virtud de cualidades que la construcción cultural de género ha asignado durante siglos a lo femenino, como la sumisión, la pasividad, la docilidad, la complacencia y el silencio. Todo ello convierte este invento masculino en un ser mejorado, que dista de la mujer de carne y hueso.

Galatea es perfecta en tanto que es una creación artificial dominable. Se le concedió la vida, pero es sentida como simple objeto que atiende a los deseos de su violento creador-esposo. Como ella misma explica: «*since he had known me only as a statue, pure and beautiful and yielding to his art. Naturally, when he wished me to live, that's what he wanted still, only warm so that he might fuck me*»²⁹(24).

De belleza que justifica —a ojos de su creador— la obsesión y la violación, Galatea es víctima igualmente de la violencia estructural: el doctor y las enfermeras legitiman el poder del esposo, de quien reciben órdenes y honorarios. Asimismo, confinada, medicada y sometida al miedo constante, nuestra protagonista es paradigma de la adaptación a la violencia, sobrellevando órdenes de aquellos y, sobre todo, de su esposo, ante quien debe comportarse como estatua:

I lay down and arranged myself in the right way. It's easy, because I've had a lot of practice, but also because I think there's some part of me, the stone part, that remembers and is glad to settle into its old lines. The only hard thing is the fingers, which my husband likes to say he spent a year on, making them look real instead of still and limp, like lazy sculptors do. So I have to concentrate and hold them just the way he likes, or it ruins everything (9).

Por otra parte, debemos subrayar, como innovación, la presencia de un elemento al que Ovidio solo alude al final de su relato: la maternidad, que, si bien parece fortalecer este personaje ante la adversidad, se presenta, de igual modo, como un factor de vulnerabilidad.

Ya el propio embarazo supone un motivo que desata la ira del esposo, quien ve en las estrías que marcan el cuerpo de Galatea una manifestación aberrante que aleja su artefacto de la perfección anhelada. Este nuevo estado, pues, no es obstáculo para ejercer la violencia, que no cesa después del nacimiento. De hecho, la niña nacida de esta unión, Pafo, es instrumentalizada por el padre, quien castiga a Galatea separándola de ella cuando intenta huir por primera vez.

En este escenario ambiguo y adaptativo —Galatea es dócil y sumisa pero consciente y no silente— se autodefine nuestra protagonista, lo que se vehicula a partir del uso de la primera persona, recurso fundamental que otorga autoridad a nuestro personaje, concebido ahora como fuente de la historia (Gymnich 709). Si bien Ovidio hace que el lector acompañe tal *voyeur* a Pigmalión, como protagonista, en sus acciones, Miller anula tal experiencia impidiendo empatizar con el creador masculino, al que se observa desde la acritud de

²⁶ «[...] oraque tandem / ore suo non falsa premit, dataque oscula virgo / sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen / attollens pariter cum caelo vidit amantem».

²⁷ Sobre el nombre de Galatea v. el trabajo de Helen Law.

²⁸ La propia ilustradora explica la relación: «o quindi optato per rendere la figura di Galatea attraverso texture che ricordassero la pietra, contrapposte a parti più grafiche o acquerellate in cui il rosa e il bianco riportassero un po'di leggerezza». (<https://illustrada.it/un-moderno-pigmalione-intervista-ad-ambra-garlaschelli/>)

²⁹ En ese sentido, se difumina de forma consciente la frontera entre lo artificial y lo carnal a través de la voz de la protagonista, que sarcásticamente alude en varias ocasiones a su origen pétreo, como, por ejemplo, cuando la enfermera le reprocha su palidez y frialdad: «*because I used to be made of stone [...] "That's the stone," I said, "like I told you. It can't get warm without sun. Haven't you ever touched a statue?" "You're chilled," she repeated. "Just lie back, and be good"*» (2).

Galatea. El relato en primera persona permite, sobre todo, descubrir el verdadero carácter traumático de la experiencia pigmaliónica y señala de forma incuestionable a Galatea como víctima del abuso. Se procede aquí a un cambio en la mirada, un mecanismo más de subversión del relato mítico.

Ya el propio embarazo supone un motivo que desata la ira del esposo, quien ve en las estrías que marcan el cuerpo de Galatea una manifestación aberrante que aleja su artefacto de la perfección anhelada³⁰. Este nuevo estado, pues, no es obstáculo para ejercer la violencia, que no cesa después del nacimiento. De hecho, la niña nacida de esta unión, Pafo, es instrumentalizada por el padre³¹, quien castiga a Galatea separándola de ella cuando intenta huir por primera vez³².

En este escenario ambiguo y adaptativo —Galatea es dócil y sumisa pero consciente y no silente— se autodefine nuestra protagonista, lo que se vehicula a partir del uso de la primera persona, recurso fundamental que otorga autoridad a nuestro personaje, concebido ahora como fuente de la historia (Gymnich 709). Si bien Ovidio hace que el lector acompañe tal *voyeur* a Pigmalión, como protagonista, en sus acciones, Miller anula tal experiencia impidiendo empatizar con el creador masculino, al que se observa desde la acritud de Galatea. El relato en primera persona permite, sobre todo, descubrir el verdadero carácter traumático de la experiencia pigmaliónica y señala de forma incuestionable a Galatea como víctima del abuso. Se procede aquí a un cambio en la mirada, un mecanismo más de subversión del relato mítico.

3.4. Emancipación y final «talasocatártico»

Pigmalión crea, domina, ejerce su poder, al mismo tiempo que de él emana el temor a que su creación se rebele. El recato (*reverentia*) aludido por Ovidio (v. 251) es traducido en el hipertexto por una inmovilidad exigida desde ese recelo al posible descontrol. El espacio cerrado que impone, además, delimita más los movimientos de Galatea, si cabe..

La percepción subjetiva del espacio resulta clave en este relato. Como defendía G. Bachelard (1957), los espacios «responden a nuestro estado interior». La habitación donde es recluida Galatea adquiere una clara resonancia emocional. Esta se ve, se huele, se siente, se sufre. Ella describe cómo su habitación se hincha («swelled around me like a bruise») y respira («the four wood walls seemed to press towards me, like lungs that had breathed in») (3). El espacio se vuelve un ente vivo hostil, opresivo. Y la ventana, que podría sugerir apertura, posibilidad, expresa ahora la frustración: «The window did not help, for it was too high to see from the bed and too small to take in much air» (3-4).

Miller brinda a lo largo de la obra una experiencia sensorial que revela el aislamiento y la subordinación impuesta. El ambiente asfixiante donde se recluye a Galatea se describe principalmente a través del sentido del olfato. El olor agríndice que distingue Galatea redundante, sin duda, en lo emocional: «The room smelled sweet and sour at once, as though a thousand suffering people had lain sweating in it, which I suppose they had, and then ground roses into the floor with dirty feet» (4), así como también la fragancia del narciso, una flor que, en tanto que imaginada por Galatea (y no real), supone un gesto libertario, un intento de habitar lejos del espacio real no deseado.

Asimismo, el temor se subraya a partir del sentido del oído: el tintineo de las monedas se convierte en el anuncio de la llegada del esposo y el preludio a la escena de violencia sexual a la que era sometida Galatea. Y no hay duda de la trascendencia del sentido de la vista: el objeto es hermoso y las acciones de contemplación y admiración son habituales en el texto, así como la alusión a la palidez como recordatorio de su origen pétreo, lo que nos lleva, a su vez, a otro de los sentidos, el tacto, muy importante tanto en el hipertexto como en el texto. Dentro de la experiencia háptica descrita por Ovidio, y después por Miller, el sentido del tacto revela la traumática ambivalencia —manifestada desde lo pétreo y lo carnal— sobre la que se construye el personaje femenino³³.

Pero Galatea transgrede los límites, no solo a través de la imaginación. Intenta asumir un patrón activo y en ese sentido puede percibirse como incontrolable para su creador-esposo-dueño. En un primer momento ella asume el papel exigido, principalmente para proteger a su hija y así hallar el momento adecuado para escapar de su sufrimiento. El primer intento de huida, fallido, tuvo como consecuencia su reclusión en el mencionado hospital, desde donde nos relata su experiencia, pero posteriormente logra burlar a la enferma y huir del hospital.

En este acto de emancipación, nuestra protagonista corre hacia el mar y su esposo le sigue. La escena adquiere tanta relevancia como la de la propia vivificación. Al entrar en el mar, se describe el retorno de Galatea a su esencia pétreo y es ella la que ruega la transformación (¿a la diosa?). Sintiendo cómo su cuerpo

³⁰ «If you were stone, I would chisel them off, he said» (23).

³¹ El amor que profesa la madre por su hija se refleja a lo largo de todo el relato. Significativa es la secuencia anterior a la desaparición de Galatea en el mar, cuando, para despedirse esta, traza en la arena lo único que había aprendido a escribir, precisamente «Pafo», el nombre de su amada hija: «I had thought about it all day, if I would wake her or if I wouldn't. But seeing her asleep, I could not. She was a child, only ten, and it would frighten her. So I found the pot of sand she liked to keep because it smelled of the sea and spilled a little on the floor. Paphos, I spelled. I would have said more, but that was most of what I knew» (43).

³² Asimismo, el segundo embarazo al que se hace referencia supone un ejemplo más del deseo de control y poder de este creador pigmaliónico, quien obliga a Galatea a abortar. Para un análisis más pormenorizado sobre el concepto de maternidad en este relato, remitimos al trabajo de Madalina Armie.

³³ La esencia pétreo de nuestra protagonista apunta, efectivamente, al carácter objetual asignado por su esposo, pero en el contexto en el que nos hallamos es posible, por otro lado, percibir una relación con la denominada inmovilidad tónica, una manifestación extrema ante el miedo. En ese sentido, Galatea representa la mujer sometida, inmovilizada, petrificada por el miedo.

poco a poco va enfriándose y endureciéndose, arrastra con su peso al esposo, que se entiende que muere ahogado:

The sudden weight pulled us both under. He kicked and flailed back to the surface, but I was heavier than he had thought, and the waves slopped at our mouths. Let it be now, I prayed.

At first I thought it was just the cold of the water. It crept up my fingers and my arms, which stiffened around him. He struggled and fought, but my hands were fused together and nothing he tried could break them. Then it was in my legs too, and my belly and my chest, and no matter how he kicked, he could not haul us back up to the air. He hit at me, but it was watery and weak and I felt nothing, just the solid circle of my arms, and the inexorable drag of my body.

He had no chance, really. He was only flesh. We fell through the darkness, and the coolness slid up my neck and bled the color from my lips and cheeks (48-50).

La emancipación supone otra innovación con respecto al hipotexto ovidiano, aunque un motivo ya presente en reescrituras modernas del mito. En estos casos, la emancipación o conato de ello tiene un efecto demoledor para la escultura vivificada, pues, ante el temor de que ocupe el lugar del poderoso, los modernos Pigmaliones se ven empujados a destruirla. Curiosamente en algunos ejemplos filmicos³⁴ se recurre al elemento líquido para simbolizar la destrucción del artefacto, precisamente cuando deja de responder a las necesidades de aquel. Miller, por el contrario, capacita a Galatea para acabar con su creador a través de un espacio metafórico, el mar, donde se adentra por sí misma, se acomoda y duerme: «The ocean floor was sandy and soft as pillows. I settled into it and slept» (50).

El final feliz ovidiano queda, por ende, transmutado. La dureza del material de esta nueva Galatea contrasta con el arenoso y mullido fondo oceánico que ahora acoge la escultura garantizando su descanso. Es un mar amable, reconfortante para ella, que, recluida hasta el momento en un espacio psíquico y físico opresivo³⁵, alcanza ahora un estado letárgico liberador —aunque vuelva a su naturaleza pétreo y se halle lejos de su hija—.

Si entendemos el agua dentro del planteamiento de algunas cosmogonías, podemos percibir el mar del que se apropia Miller como una sustancia simbólica que adquiere tintes esperanzadores en tanto que remite a su potencial de regeneración. Al sumergirse en el agua en un viaje de regreso al estado prenatal, Galatea no muere exactamente. Ese sueño al que se entrega en el fondo del mar puede representar un nuevo nacimiento, su renovación.

Del mismo modo, en el contexto revisionista, es lícito interpretar el mar como espacio de resistencia por su carácter indomable y su conexión con la naturaleza, con lo no domesticado³⁶. El agua —y por extensión el mar— representa una forma de existencia que escapa a las estructuras rígidas, en este caso del patriarcado. Galatea se funde con el agua, con lo fluido, con lo que escapa a la forma fija que Pigmalión intentó imponerle. Galatea no muere: se transforma en corriente, en posibilidad, en cuerpo que ya no puede ser poseído. Se trata de un acto de resistencia líquida.

4. Resultados y conclusiones

La obra objeto de nuestro estudio ilustra un modo de recepción directo y consciente. De la formación académica de su autora se colige una relación directa con el texto clásico, que, por otro lado, es enriquecido a partir de la propia tradición del mito a lo largo de los siglos (recordemos que utiliza el nombre de Galatea). El conocimiento de la lengua clásica determina, sin duda, la manera de sumergirse en el mito. Miller se apropia del lenguaje sensorial de Ovidio, irrumpe en los campos semánticos que dan sentido al relato mítico. Y a ello habría que añadir la impregnación de una literatura crítica que estudia la Antigüedad clásica desde una perspectiva de género³⁷, lo que condiciona, sin duda, el modo en que se percibe y se reescribe el texto, dejando ver la base ideológica sobre la que se construyó este mito, que claramente desafía.

Como ya advierte ella misma en el epílogo de la obra, «Pygmalion's happy ending is only happy if you accept a number of repulsive ideas: that the only Good woman is one who was no self beyond pleasing a man, the fetishization of female sexual purity, the connection of the "snowy" Ivory with perfection, the elevation of male fantasy over female reality» (53-54).

La autora no nos ofrece una nueva versión del mito, sino una nueva versión de su interpretación, labor que lleva a cabo a través de los procedimientos que hemos analizado, como la sustitución del narrador observador masculino por la narración en primera persona o la manipulación de los elementos constitutivos del mito en aras de fotografiar una lacra de la sociedad moderna. Galatea constituye un relato corto que permite reexaminar la Antigüedad clásica —que ha jugado un papel relevante en la construcción y legitimación del discurso patriarcal— al mismo tiempo que nuestro presente.

³⁴ El Pigmalión de *Lars y una chica de verdad* (2007) de Craig Gillespie, y el de *Tamaño natural* (1973) de Luis García Berlanga sumergen su creación femenina en el agua con el fin de acabar con ella.

³⁵ Bläuer (51) se refiere al mar como un espacio simbólico, también utilizado en *Circe* de Miller, como elemento relacionado tradicionalmente con la feminidad, el subconsciente y los poderes psíquicos femeninos.

³⁶ En cuanto a la conexión de lo femenino con lo fluido, esta imagen de Galatea dentro del mar, por su sugerente simbolismo, nos remite al pensamiento feminista de Luce Irigaray (*Amante marine de Friedrich Nietzsche*, entre otras obras). Cf. igualmente el estudio de Ana Munteanu.

³⁷ Así lo expresaba la propia autora en el epílogo de *Galatea*: «in creating it I drew inspiration from many works of feminist literature» (55).

La relación estrecha —todavía hoy vigente— entre la organización del amor y el ordenamiento desigual del mundo explica el tradicional blanqueamiento del personaje masculino, a quien Miller intenta ahora desenmascarar. A través de un cambio en la mirada, la insatisfacción del escultor señalada por Ovidio es ahora amplificada. El esposo es celoso, iracundo, ejerce su control sobre Galatea a través de la fuerza física, del miedo, de la intimidación, de las descalificaciones, de la culpabilización o del aislamiento: todos ellos signos que delatan la violencia de género, manifestada igualmente a través de otro de los elementos constitutivos del mito, la vivificación, un motivo tradicionalmente romantizado³⁸, ahora descontextualizado para alterar su significado a través de la mirada irónica de la protagonista.

Por otro lado, a la mujer artificial, esculpida —nunca mejor dicho— en virtud de nuevos significados, se le concede no solo nombre y agencia, sino también *logos*: la capacidad para expresar y relatar su experiencia. Aportar el punto de vista de una narradora femenina en los mitos no es un procedimiento nuevo (el mismo Ovidio lo hizo en sus *Heroidas*), pero aquí la voz de Galatea constituye una potente herramienta reivindicativa. La subversión del mito no supone usurpar el papel activo en la relación dicotómica creador-creación, un cambio de roles como sugiere, por ejemplo, la obra pictórica del surrealista Delvoux³⁹. Como apunta Aimee Hinds (*Rape or Romance?*), las verdaderas narraciones feministas se distinguen por el reconocimiento y negativa a reprimir la liminalidad y el sufrimiento de los personajes. Eso hace Miller: convierte su reescritura en una invitación a transitar por las emociones de la protagonista, a empatizar con ella mostrando una visión de la psicología de la agresión y del sometimiento y sus efectos en la víctima. Y para ello se ha recurrido a la narración en primera persona, como un modo de expresión de resistencia femenina ante la dominación masculina⁴⁰.

Mas este procedimiento no es el único utilizado para favorecer la empatía y la reflexión. Miller interpela al lector directamente⁴¹ y lo integra a través de la combinación de los sentidos en la expresión y descripción de la experiencia traumática de la que pretende hacerse eco, construyendo un texto de resonancia claramente emocional, como ya se ha explicado. De este modo parece estimular el debate sobre el poder y el control como elementos limitadores de la identidad y libertad de las mujeres, y sobre la idea de perfección, presente en el relato, sobre todo, a partir del elemento artificial (*stone*), que traduce ideales perseguidos en nuestra sociedad, nocivos —en tanto que inalcanzables— y ocultadores de la verdadera esencia de la mujer real.

Dicho todo lo anterior, es difícil ver en el texto ovidiano una simple plantilla narrativa. Miller ensalza el carácter dialógico de su relato. A lo largo de las páginas vamos descubriendo el texto anterior, al mismo tiempo que, a través de la manera de reescribirlo, detectamos una mirada conectada con la realidad del siglo XXI y con un posicionamiento crítico. No creemos, por tanto, que *Galatea* responda a un simple feminismo de mercado⁴². El análisis llevado a cabo demuestra que el uso de la primera persona no responde a una mera estrategia de *marketing* sino a un compromiso de corte revisionista, al servicio de la expresión del trauma, lo que favorece la comprensión del personaje femenino como víctima y la empatía con esta.

Por otro lado, el propio título constituye un modo de desarticulación de la carga androcéntrica y misógina de este mito clásico. No vemos reprochable, por tanto, la elección de un nombre propio con connotaciones de pureza (Galatea), si bien responde al horizonte de expectativas de las personas lectoras, quienes pueden relacionar de forma inmediata la reescritura con el referente clásico, precisamente su uso consciente en el contexto que nos ocupa invita al cuestionamiento de los clichés que de él devienen.

Cuestionar tanto el pasado como el presente, en este caso de forma creativa a partir de un mito clásico como hace Miller, puede percibirse como una atinada y comprometida aportación al avance hacia una sociedad más justa. Miller se apropia del texto ovidiano con un fin reivindicativo. La nueva trama pigmaliónica constituye una forma de resistencia, cuyo desenlace catártico incita, como en una tragedia griega, a la reflexión. Así, la autora subvierte el mito con el fin de facultar a Galatea para, por fin, describir su sufrimiento y para ubicar a Pigmalión en el lugar que le corresponde, fotografiando así a aquellos que todavía hoy sienten temor ante la autonomía e independencia de las mujeres y —como explica la autora en el epílogo de la obra— «se refugian en fantasías de pureza y control» (56).

Obras citadas

Marijuán, Abalia. «La rebelión de Galatea: autómatas, ciborgs y otras construcciones femeninas subversivas del siglo XXI». *Umática: revista sobre creación y análisis de la imagen*, n.º 1, 2018, pp. 33-56, <https://doi.org/10.24310/Umatica.2018.v0i1.4743>

Armie, Madalina. «(Re)esculpiendo el vínculo madre-hija, el ideal y la conceptualización del cuerpo femenino: una lectura de Galatea de Madeline Miller». *Hélice*, vol. 11, n.º 1, 2025, pp. 43-59.

Bachelard, Gastón. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1957.

³⁸ Como señala Irene Bajo (258), el denominado mito del amor romántico, sustentado en las desigualdades de género preexistentes en la sociedad y en la sumisión de las mujeres frente a los hombres, funciona como facilitador de la normalización de la violencia de género.

³⁹ Delavaux invierte la representación del mito (una mujer enamorada de una estatua masculina), al que aporta una carga de erotismo que, en el surrealismo, se relaciona con los debates psicoanalistas.

⁴⁰ Miller, así pues, se desliga del «lenguaje de opresor» (Ostriker, *Stealing* 11), al utilizar el lenguaje propio de este personaje femenino. Esto posibilita nuevos significados.

⁴¹ Por ejemplo: «But I say this so that you understand what I was up against: that I was worth more to her sick than I was well» (3).

⁴² *Marketplace Feminism* (Zeisler).

- Bajo Pérez, Irene. «La normalización de la violencia de género en la adultez emergente a través del mito del amor romántico». *Cuestiones de Género: de la igualdad y la diferencia*, 15, 2020, pp. 253-268, <https://doi.org/10.18002/cg.v0i15.6045>
- Bernheimer, Kate, editor. *xo Orpheus: Fifty New Myths*. Penguin, 2013.
- Bordieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2000
- Broncano, Fernando y David Hernández de la Fuente, editores. *De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. Lengua de trapo, 2010.
- De la Rosa, Manuel. «Pigmalión y la Nueva Galatea». *Porta da aira: Revista de historia del arte orensano*, n.º 11, 2006, pp. 619-649.
- Díaz, Ester. «Making Herstory: A Reading of Miler's Circe and Atwood's Penelopiad». *Gaudeamus*, vol. 0, 2024, pp. 9-25, <https://www.gaudeamusjournal.org/index.php/gaudeamus/article/view/40>.
- Frenzel, Elizabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Gredos, 1980.
- Gymnich, Marion. «Gender and Narratology». *Literature Compass*, vol. 10, n.º 9, 2013, pp. 705-715, <https://doi.org/10.1111/lic3.12089>
- Hardie, Philip, et al., editores. *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*. Cambridge Philological Society, 1999.
- Hardwick, Lorna. *Reception studies*. Oxford University Press, 2003.
- y Christopher Stray, editores. *A Companion to Classical Receptions*. Blackwell, 2007.
- Hinds, Aimee. «Rape or Romance? Bad Feminism in Mythical Retellings». *Eidolon*, 2019, <https://eidolon.pub/rape-or-romance-1b3d584585b8>
- Irigaray, Luce. *Amante marine de Friedrich Nietzsche*. Éditions de Minuit, 1980.
- James, Paula. *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen: In Pursuit of the Perfect Woman*. Continuum, 2011.
- Law, Helen. «The Name Galatea in the Pygmalion Myth». *The Classical Journal* (Classical Association of the Middle West and South), vol. 27, n.º 5, 1932, pp. 337-42.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Paidós, 1995.
- Losada, José Manuel. *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Akal, 2022.
- Miller, Madeline. *Galatea. A short story*. HarperCollins Publishers, 2022.
- . *Galatea*. Traducido al español por José Miguel Pallarés. Ilustrado por Ambra Garlaschelli, AdN, 2022.
- Molpeceres Arnáiz, Sara. «Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas». *Estudios de Literatura. Vol. 1. Las Artes de la vanguardia Literaria*, editado por Ana González-Rivas Fernández, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2018, pp. 72-82.
- Morgan, Thomas. «'I Will Not Be Silenced': Voice and Autonomy in Madeline Miller's Circe». *The Macksey Journal*, vol. 2, 2021.
- Munteanu, Ana. «The Feminine Spirit of Water». *Journal of Research in Gender Studies*, vol. 4, n.º 2, 2014, pp. 1101-1109.
- Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer: Resolución de la Asamblea General 48/104 del 20 de diciembre de 1993*. Naciones Unidas, 1993.
- Ostriker, Alicia. «The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking». *Signs*, vol. 8, n.º 1, 1982, pp. 68-90.
- . *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, The Women's Press, 1987.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducido por Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Alianza Editorial, 2003.
- . *Metamorfosis*, II (Lib. VI-X). Editado por Antonio Ruiz de Elvira, Alma Mater, 1969.
- Prieto, Ángel y Mar Langa Pizarro. *Manual de literatura española actual*. Castalia, 2007.
- Real Torres, Carolina. «La recepción feminista del mundo clásico: Galatea de Madeline Miller». *Avances en investigación sobre literatura: teoría y crítica*, coordinado por Mónica Martínez Sariago y Gabriel Laguna Mariscal, Dykinson, 2024, pp. 392-408.
- Rich, Adriene. «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision». *College English*, vol. 34, n.º 1, 1972, pp. 18-30.
- Rodríguez, María del Carmen. «El mito de Pigmalión en textos literarios y fílmicos». *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 741, 2010, pp. 33-42.
- Rueda Alameda, Ana. *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*. Fundamentos, 1998.
- Salzman-Mitchell, Patricia. *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*. The Ohio State University Press, 2005.
- Spacciante, Valeria. «Circe, the female hero. First-person narrative and power in Madeline Miller's Circe». *Classical Receptions Journal*, vol. 16, n.º 4, 2024, pp. 405-418, <https://doi.org/10.1093/crj/clae011>
- Stoichita, Víctor. *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Siruela, 2006.
- Zeisler, Andi. *We were feminists once: From riot grrrl to CoverGirl, the buying and selling of a political movement*. Public Affairs, 2016.