

## La rebelión de Galatea

### La rebelión de Galatea: autómatas, cibernéticos y otras construcciones femeninas subversivas del siglo XXI

The rebellion of Galatea: automatons, cyborgs and other feminist subversive constructions of the 21st century

**ANDREA ABALIA MARIJUÁN**

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, España.

---

#### Resumen

Desde tiempos inmemoriales, el arquetipo de la mujer artificial ha encarnado el deseo de dominación masculina y un erotismo ambivalente derivado del temor ante su presumible sublevación. Además de constituir una de las representaciones fundamentales de la misoginia, la criatura artificial encarna uno de los paradigmas de lo siniestro femenino. Así, sobre el mito de Pigmalión y Galatea se han edificado innumerables construcciones femeninas, autómatas, cibernéticos y replicantes que llegan hasta la actualidad. La herencia cultural de estos mitos, que se actualizan una y otra vez bajo distintas formas, termina perpetuando los estereotipos de género y los valores de sumisión y dominación implícitos en ellos. Este artículo pretende reflexionar sobre las implicaciones derivadas de dicha herencia cultural, proponiendo la creación artística de implicación feminista como una vía que analiza y cuestiona los mecanismos que aún a día de hoy operan configurando nuestra identidad y las relaciones de poder entre géneros.

PALABRAS CLAVE: *Galatea, mitología, misoginia, mujer artificial, abyección, cibernético, arte feminista*

---

#### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Abalia (2018). La rebelión de Galatea: autómatas, cibernéticos y otras construcciones femeninas subversivas del siglo XXI. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 1: 33-56  
<http://dx.doi.org/10.24310/Umatica.2018.voi1.4743>

*Umática*. 2018; 1: 33-56

Artículo original  
Original Article

Correspondencia  
Correspondence

Andrea Abalia  
abalia.andrea@gmail.com

Financiación  
Fundings

Sin financiación

Received: 07.04.2018

Accepted: 29.06.2018

## The rebellion of Galatea: automatons, cyborgs and other feminist subversive constructions of the 21st century.

**ANDREA ABALIA MARIJUÁN**

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, España.

---

### Abstract:

Since time immemorial, the archetype of artificial woman has embodied the desire for masculine domination and an ambivalent eroticism derived from the fear of its presumed uprising. In addition to constituting one of the fundamental representations of misogyny, the artificial creature embodies one of the paradigms of the sinister feminine. Thus, on the myth of Pygmalion and Galatea have been built innumerable feminine constructions, automatons, cyborgs and replicants that last until today. The cultural heritage of these myths, which are updated again and again under different forms, ends up perpetuating gender stereotypes and values of submission and domination implicit in them. This article intends to reflect on the implications derived from said cultural heritage, proposing feminist art as a way to analyse and question the mechanisms still configuring our identity and power relations between genders.

---

KEY WORDS: Galatea, mythology, misogyny, artificial woman, abjection, cyborg, feminist art

---

### Summary – Sumario:

---

1. La gestación de Galatea
2. La rebelión de Galatea
3. Galateas abyectas: la abyección como estrategia subversiva
4. Cibergalateas: la abyección en el ciberespacio
5. Conclusiones

A lo largo de nuestra historia, los mitos y los cuentos populares han recogido simbólicamente la experiencia y los conocimientos adquiridos por la sociedad. No podemos negar la riqueza de estos relatos, sino tan sólo cuestionar las consecuencias que pueden terminar ejerciendo subliminalmente en su continuada reiteración en la configuración de nuestras identidades, en nuestros patrones de conducta, y en nuestras relaciones con los otros cuando no se actualizan de acuerdo a valores contemporáneos, especialmente aquellos que conciernen a los roles de género. En las siguientes líneas nos proponemos trazar un recorrido por algunas representaciones literarias, cinematográficas y artísticas del arquetipo de la mujer artificial que llegan hasta la actualidad bajo formas renovadas sólo en apariencia, con el propósito de subrayar la misoginia que subyace a este mito. Proponemos después la creación artística feminista como vehículo de reflexión crítica y reformulación identitaria que dará lugar a figuras robóticas y otras construcciones femeninas subversivas, bajo una nueva mirada: no la de la mujer soñada y creada artificialmente por el hombre, sino la de la mujer creadora que se recrea a sí misma.

Ambos, cuentos y mitos, suelen expresar de forma simbólica un conflicto que se resuelve como consuelo o como gratificación: como resolución ficticia de ciertos deseos (gratificación) o como consuelo ante la imposibilidad de resolver otros deseos. Subyace a ellos una *ambivalencia* entre los deseos ocultos y el deber ético, que suele oponerse aleccionando a través del terror. La mitología grecorromana hace eco de uno de los grandes motivos que ha suscitado tales conflictos a lo largo de la historia androcéntrica: el peligro de la belleza femenina. Son numerosas las figuras mitológicas de temible sensualidad que, precisamente porque fascinan son abominables. Entre ellas encontramos a las Bacantes, adoradoras de Baco, a las Sirenas, deidades marinas que hechizan con sus cantos, a las Esfinges, a las Lamias o a Medusa capaz de petrificar con la mirada y cuya monstruosidad es impuesta como castigo. No en vano el filósofo Eugenio Trías señala como paradigma de *lo siniestro* la belleza fascinante de Afrodita. Según el autor, su belleza nos paraliza de forma hipnótica, y ese poder es precisamente lo que la hace temible «(...) pues lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos, y si lo admiramos tanto es porque, sereno, desdeña destrozarnos»<sup>1</sup>

## 1. La gestación de Galatea

La temible belleza de Afrodita nos introduce en la Galatea del mito de Pigmalión, escrito por Ovidio en *Las Metamorfosis*. Una de las primeras alegorías de la creación de la mujer artifi-

---

1. Trías afirma que existiría un principio de exorcización o catársis en dichas tragedias, en tanto que podemos proyectarnos e identificarnos con los protagonistas, dando rienda suelta a nuestros deseos inconscientes, pudiendo llegar a experimentarlos en el plano ficticio como gratificación. Pero estas acciones desencadenarían a su vez una serie de consecuencias fatales de las cuales quedaríamos excluidos por la distancia de la ficción.

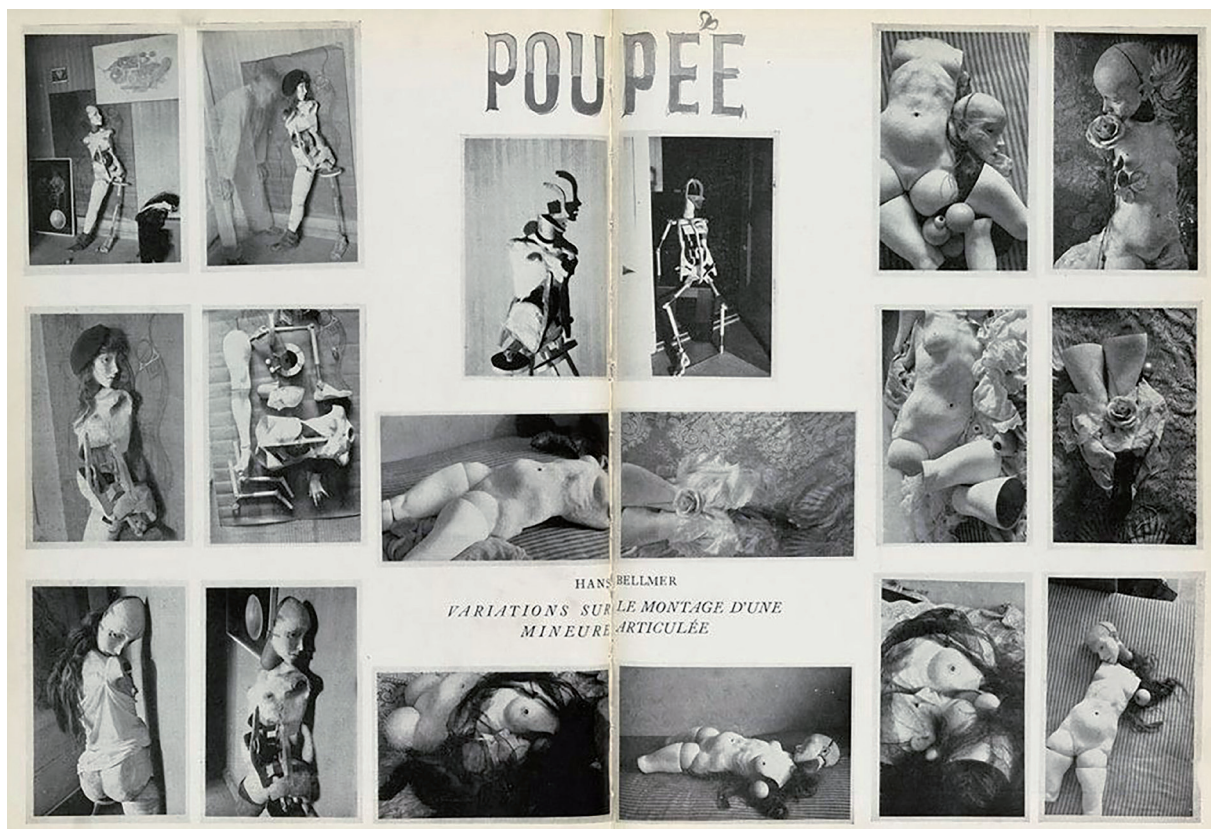
2. RILKE, R.M., (1980). *Elegías de Duino, Primera Elegía* (1912). Barcelona: Lumen. p. 168. Citado por Trías en *Lo Bello y lo Siniestro*.

cial, narra la leyenda del rey de Chipre que desengañado del amor humano, y de la naturaleza femenina que considera imperfecta, decide vivir en soledad y crear esculturas que compensen su sueño incompleto. Una de ellas es más bella que ninguna mortal. Carente de alma y libre del pecado, el resplandor de marfil de *Galatea* enamora a Pigmalión. Este, desesperado por no poder consumir su amor, recurre a Afrodita y la diosa, al comprobar que sus sentimientos son sinceros, responde a su súplica otorgando vida a Galatea. El mito habla del amor obsesivo que la criatura alimenta en su creador, pero lo que parece una historia de amor apasionado desvela en realidad una alegoría de la obsesión del hombre por la perfección y la dominación.

Siglos después de la Galatea de Pigmalión, la mujer creada artificialmente sería rescatada especialmente por el impulso romántico, atraído por los difusos límites entre la realidad y la ilusión, lo racional y lo delirante. El romanticismo literario se inmiscuyó en las profundidades de la mente humana y fue desarrollándose de acuerdo a los miedos y obsesiones de la modernidad. Los sueños oscuros del inconsciente revelaban que el mundo era tan sólo una idea o ilusión continuada, un espejismo engañoso, como vaticinaba Goya en sus *caprichos*. No hay más extraño y cercano para el individuo romántico que su propia naturaleza, que además siente extrañada y agitada por el avance del proyecto ilustrado y el progreso tecnológico. Fue la época en que se crearon complejos artilugios mecánicos que activaban todo tipo de engranajes, muelles y palancas y que, por ese aspecto tan perfecto e inquietante, atrajeron la curiosidad de escritores como Mary Shelley (1818), cuyo *Frankenstein o el moderno Prometeo* personifica las inquietudes derivadas del vertiginoso desarrollo tecnológico que conllevaría la Revolución Industrial. El sueño de la dominación y la ambición por la mecanización traería consigo el temor a la deshumanización y el descontrol ante las máquinas. Con el paradigma de *Frankenstein* como autómatas masculino, comenzaría una cadena de representaciones automáticas específicamente femenina, que sería representativa de la misoginia imperante.

En la literatura romántica de principios del siglo XIX, estas figuras mecanizadas se convierten en dobles demoníacos del peligro y la muerte. Además, una vez codificadas como demoníacas, se las ubica dentro del género femenino. De esta manera, la ambivalencia social respecto de las máquinas –que vacila entre una dominación soñada y la ansiedad por perder el control– se enlaza con una ambivalencia psíquica, que vacila entre el deseo y el temor respecto de la mujer (Foster, 2008: 221).

Uno de los grandes paradigmas de la mujer autómatas lo encontramos en el romanticismo alemán, de la mano del escritor E. T. A. Hoffman, cuyos relatos demostraron tanto interés hacia fenómenos paranormales como hacia trastornos psicológicos. Como señala Carmen Bravo-Villasante (1973:150) «Hoffmann tenía un concepto dual de la vida reforzado por su interés por la locura y por el teatro, que le ofrecían temas para sus cuentos que le permitían seguir afirmándose en ese dualismo». Mostraba, además, admiración por los autómatas porque éstos estaban para él del lado de lo siniestro, «al borde de la animación por intervención sobrenatural o por una percepción depravada del contemplador» (Pedraza, 2004:69). Este temor, que era también fascinación, le llevó a escribir varios relatos espléndidos con un au-



tómata en su interior: *Cascanueces*, *Los autómatas* y *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*, 1817). En este último da vida a su célebre y siniestra *Olimpia*.

La literatura de Hoffman y *El hombre de arena* en particular fue objeto de análisis por parte de Freud (1976). De él extrajo una fuente de motivos<sup>3</sup> que provocarían el efecto siniestro<sup>4</sup>, y que podríamos resumir como aquellos elementos y situaciones que parecen perturbar en el sujeto su facultad de discernir entre lo fantaseado y lo real, y que anticipan una sensación de descontrol como señales de fatalidad. Si bien Freud plantea que es el padre castrador el que opera tras la locura de Nataniel (el protagonista), nosotros queremos subrayar el interés de su famosa autómatas:

3. Entre otros, una falta de distinción entre lo real y lo imaginado; una confusión entre lo animado y lo inanimado como las que activan los maniqués, las muñecas, las figuras de cera y los autómatas como *Olimpia*; individuos que tengan el carácter de un *doble* como *Coppélius-Coppola* asociados al padre de Nataniel, o *Clara y Olimpia* con la maldición del aya; las casualidades más increíbles entre el deseo y su cumplimiento que se basarían en la idea de la *omnipotencia de pensamiento*; imágenes que aluden a *amputaciones* y lesiones de órganos, y el *Déjà Vú* o genuino retorno de lo mismo.

4. Según la definición de Freud *das Unheimliche* o lo siniestro sería "aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" refiriéndose a aquellas visiones que habrían sido familiares a la vida psíquica pero que se tornaron extrañas mediante el proceso de su represión. El efecto siniestro produciría pues la suspensión de la razón o incertidumbre intelectual y además una ambivalencia afectiva que bascularía entre la fascinación y el espanto.

Fig. 1.  
Hans Bellmer.  
*Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée*  
(Variaciones sobre el montaje de una menor articulada).  
Desplegable publicado en *Minotaure 6* (1934)

*Olimpia* vive en el umbral entre el sueño y la pesadilla, en el limbo entre lo ideal y el espanto de lo incontrolado. Su belleza siniestra es marmórea y frígida, y estriba en esa sutil unión entre lo orgánico e inorgánico, lo animado y lo inanimado. El estudio del psicólogo alemán Ernst Jentsch (1906) que toma Freud como punto de partida hace hincapié en esta misma incertidumbre intelectual, refiriéndose concretamente a la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas y los autómatas. Sobre todo, nos sobrecoge su ausencia de emociones, su mirada sin alma que recuerda el miedo a los espíritus. Ambos, como muertos en vida, tienen una vida afectiva misteriosa.

La influencia de *Olimpia* trasciende después no sólo en los derroteros de la literatura fantástica hacia otros ciborgs de inquietante extrañeza, sino que ejerce una poderosa influencia en las corrientes artísticas de la modernidad. El surrealismo sería uno de los mayores contribuyentes al panorama misógino, especialmente en su vertiente escultórica, como fabricante de muñecas fetiches y fragmentos de cuerpos femeninos, reciclados más tarde por el Pop Art. Como ejemplos paradigmáticos cabría citar los maniqués de Man Ray (1890-1976) o las *Poupées* de Hans Bellmer (1902-1975).

Las muñecas de Bellmer (Fig. 1) nacieron de su fascinación por el relato de Hoffmann y la muñeca *Olimpia*. Realizadas a base de madera, metal, pedazos de yeso y juntas esféricas, fueron manipuladas de maneras extremas y fotografiadas en diferentes posiciones. *Die Puppe* contiene diez imágenes de la primera muñeca (1933-1934) y un conjunto de dieciocho fotografías fue publicado en *Minotaure* nº6 (diciembre de 1934) bajo el título *Variations sur le montage d'une mineure articulée* (Variaciones sobre el montaje de una menor articulada). Estas muñecas, podemos ubicarlas, en parte, en relación a la pasividad enigmática de figuras pasivas y muertas, pero también con la idea de la amputación, del sadomasoquismo: el deseo de hacer con ellas cualquier cosa. Es el objeto dominado, sometido, y agredido que puede rebelarse como un fantasma amputado y abyecto contra su creador: de ahí su profunda ambivalencia. Hal Foster postula que el surrealismo, como las muñecas de Bellmer, parece estar comprometido con ese punto donde los opuestos se unen, con ese *punctum* de lo siniestro que entremezcla el deleite y el espanto:

En el surrealismo como en Kant, este placer negativo es representado a través de atributos femeninos: es una intuición de la pulsión de muerte, recibida por el sujeto patriarcal al mismo tiempo como una promesa de éxtasis y como una amenaza de extinción. La belleza convulsiva involucra al sujeto patriarcal en la imposibilidad de desenredar deseo y muerte (Foster, 2008:79).

Según ha sugerido Rosalind Krauss (1985:86), «cada versión nueva constituye una "construcción como desmembración" que implica tanto una castración (por la desconexión de las partes respecto del cuerpo) como una defensa fetichista frente a la misma (la manipulación de estas partes como sustitutos fálicos)».

Merece en este punto destacarse la labor de Pilar Pedraza en la recopilación y análisis de dichas construcciones femeninas en la imagen literaria, artística y cinematográfica.

En *Máquinas de Amar: secretos del cuerpo artificial* Pedraza recoge las bellas y peligrosas autómatas antiguas y modernas, desde los ilustres autómatas de Neuchâtel y Monte-Carlo, como *El escribano* y *La clavecinista*, y analiza la representación actual de la mujer ideal pero también su reverso: la *mujer basura*, producto de la contaminación industrial y mediática. Las *Galateas* contemporáneas son, según la tesis de Pilar Pedraza, «residuos de la misoginia imperante». Dentro de sus variantes encontramos mujeres artificiales, mujeres muertas, maniqués, cibernéticos o muñecas hinchables.

Hay una fantasía en nuestra cultura desde hace siglos: la de que el hombre creó a la mujer. Y otra aún más osada: la de que el hombre produce criaturas femeninas más hermosas y mejores que las mujeres, con las que puede sustituir a éstas [...]. Este libro trata de esa falacia, y de cómo a menudo toma formas seductoras o siniestras (Pedraza, 2004:19).

Ya en el siglo XX, en pleno auge del culto estético a la máquina, las estatuas y autómatas fueron progresivamente dando paso a creaciones tecnológicas como los robots, nacidos de la imaginación de los años veinte, donde se destaca la novela *R. U. R.* de Karel Čapek. Con el desarrollo de la electrónica, los ordenadores, la biología etc. va surgiendo una generación distinta de autómatas con funciones más especializadas y con una mayor diversidad de formas. Sin embargo, los orígenes de la criatura robótica que derivaría en cibernético<sup>5</sup> se remontan al menos al siglo XIII. Una de las primeras evocaciones de un robot lo encontramos en un pasaje de la *Ilíada*<sup>6</sup>. Ahí se refiere Homero a unas figuras femeninas forjadas en su fragua como servicio doméstico por su capacidad de automoción. Posteriormente, el término *androide*<sup>7</sup> sería popularizado por el autor francés Villiers en su novela *La Eva Futura* (*L'Ève future*, 1886).

Al estilo romántico, entre lo ideal y lo fantasmal, la historia narra el desamor del protagonista (Lord Ewald) que, desesperado y al borde del suicidio, recurre a un amigo inventor (Edison) para que entre los dos puedan sustituir artificialmente a la mujer que no le ha correspondido. *Alicia*, bella pero moral e intelectualmente detestable para él, es sustituida por *Hadaly*, un autómata que iguala a su referente físicamente, pero que además es un clon moral e intelectual de su amo. *Hadaly* se parece a *Olimpia* pero en esta historia, como *Galatea*, adquiere alma y autonomía, y esta presunta entidad acaba constituyendo una amenaza para el protagonista, temeroso de su rebelión, confuso de lo que es verdaderamente real o fruto de una ilusión.

---

5. Denominación creada por las agencias espaciales para referirse al enriquecimiento tecnológico protector de los astronautas con vistas a misiones especialmente duras, en el que se une lo inorgánico cibernético con la carne viva para configurar un ser híbrido.

6. Canto XVIII, v. 376.

7. Denominación que se le da a un robot antropomorfo que imita la apariencia humana y algunos aspectos de su conducta de manera autónoma.

El mito de Pigmalión y Galatea ha impregnado el imaginario europeo desde el romanticismo hasta la actualidad, con siniestras autómatas como las mencionadas *Olimpia* de *El hombre de la arena*, *Hadaly* de *La Eva Futura* o *Elena* de *R.U.R.*, y han sido ampliamente representadas en películas como *Die Puppe* (Ernst Lubitsch, 1919); *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) o *Los cuentos de Hoffmann* (M. Powell y E. Pressburger, 1951). Asimismo, en la cinematografía de Hitchcock encontramos a la doble o sustituta de *Rebecca* (1940) y a la doble artífice de la amada muerta en *Vértigo* (1958). La mujer objeto, cosificada y despojada de subjetividad se construye y se destruye también en películas francesas como *Los ojos sin rostro* (Georges Franju, 1960) o *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974); producciones españolas como *Tamaño natural* (Berlangua, 1973); *Bilbao* (Bigas Luna, 1978); pero también en clásicos del cine estadounidense como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Batman* (Tim Burton, 1989) o *The Stepford Wives* (W. Goldman, 1975 y F. Oz, 2004).

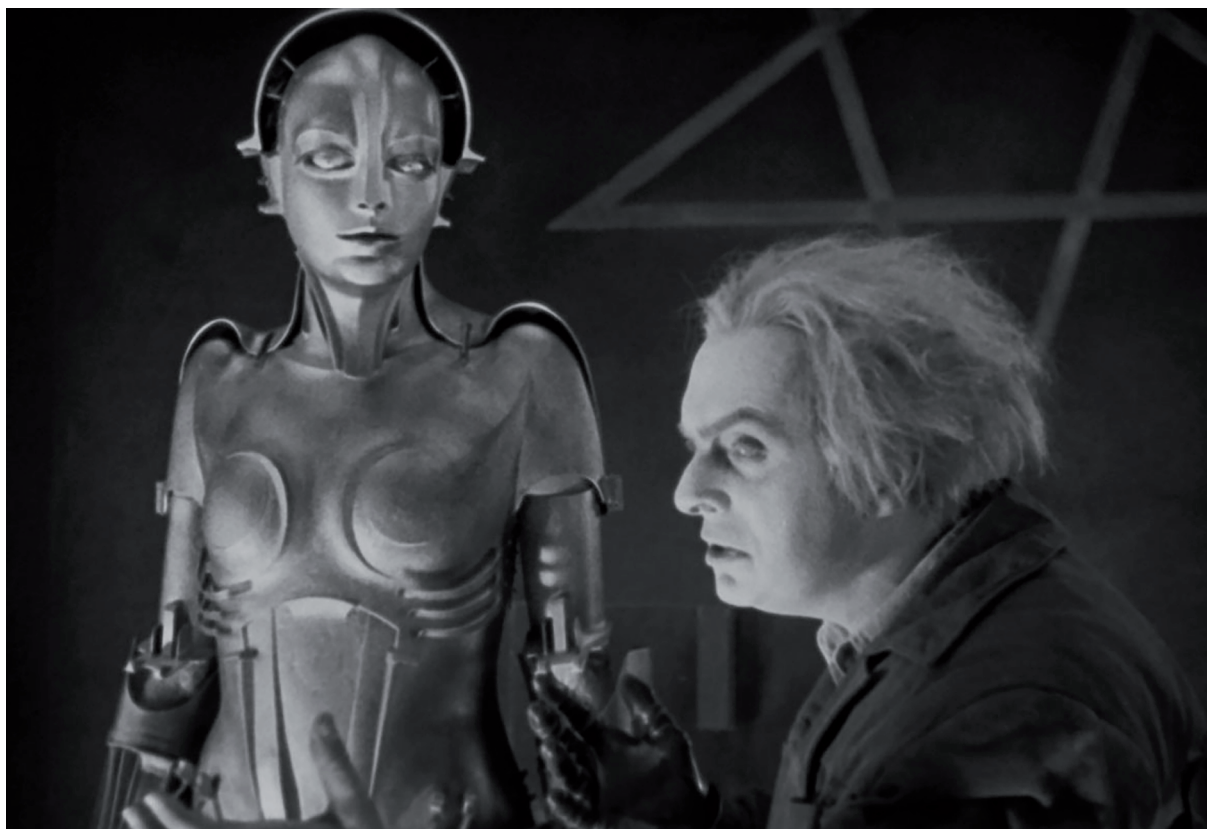
De todas ellas, el clásico del expresionismo alemán *Metrópolis* ha merecido la consideración de Memoria del Mundo por la Unesco. Dirigida por F. Lang pero escrita por Thea von Harbou, acontece en 2026 en una urbe llamada *Metrópolis*, cuya sociedad está dividida verticalmente: en el subsuelo, los obreros viven en un gueto proletario; arriba, en la superficie, el poder de la élite intelectual. A diferencia de otras *Galateas*, *María* nace de un cuerpo mortal y su robotización tiene como fin convertirla en instrumento de poder entre clases. *María* encarna la división dicotómica de la feminidad judeocristiana: en su vertiente positiva, la buena *María* acepta la petición del hijo del dirigente de *Metrópolis* (Freder) para evitar el levantamiento del proletariado. Ante la complicidad de *María* con los trabajadores, el dirigente (Fredersen) pide ayuda a un científico (Rotwang) para paliar la revuelta y crean una robot de aspecto metálico que suplanta a *María* –acción que nos recuerda a *La Eva Futura*– para promover disturbios que justifiquen una represión violenta. Lo que Fredersen desconoce es que la robot tiene el espíritu de la esposa del científico –engaño del que nacería su hijo– y que Rotwang utiliza como arma de venganza. En su vertiente negativa, *María* encarna a la perversa seductora heredera del arquetipo de la *femme fatale*<sup>8</sup> y conduce a los trabajadores a una revolución que culmina con la destrucción de la ciudad. Cuando son conscientes de la manipulación, la capturan y castigan como antaño a las brujas acusadas de herejía (Fig. 2).

La sociedad retratada en *Blade Runner* bebe de *Metrópolis* y presenta una distopía futurista donde los avances científicos y la ingeniería genética han logrado que se fabriquen humanos artificiales con tal grado de analogía respecto a los mortales que resulta difícil la distinción entre humanos y *replicantes*. Creados para ser empleados como mano de obra, son físicamente más desarrollados pero carecen de respuesta emocional. Salvo *Rachel*, réplica tan fiel que ni ella misma sabe que no es humana (Fig. 3), lo cual conduce a una suerte de cuestionamiento identitario y ético similar al de Edipo. Los modelos

---

8. Lo que caracteriza a este tipo de mujer es la fatalidad, la desdicha y la desventura que desencadena en el varón, quien se siente imperiosamente atraído hacia su poderosa fuerza de seducción.





Nexus-6 serían además dobles siniestros de los humanos, de acuerdo con la teoría del Valle Inquietante<sup>9</sup> (*Uncanny Valley*).

Otras versiones del mito de Galatea las encontramos también basadas en la novela *Las poseídas de Stepford* de Ira Levin (*The Stepford Wives*, 1972). La historia narra cómo esta Galatea (Joanna Eberhart) se muda con su marido a un pequeño pueblo llamado Stepford, y advierte horrorizada que sus vecinas parecen perfectas amas de casa, vivas personificaciones de anuncios publicitarios de los años 50. Joanna termina descubriendo que no son sino perfectas réplicas robotizadas, diseñadas para satisfacer a sus esposos. Éstos, indignados ante el éxito profesional de sus cónyuges, desean recuperar el ideal de esposa y ama de casa, dedicado exclusivamente a las labores del hogar y a los cuidados de la familia. Los primeros indicios de que algo extraño pasa en el vecindario radican en las extrañas actitudes coordinadas de las mujeres y en sus extravagantes atuendos para insignificantes situaciones. Joanna descubre que las mujeres auténticas habían sido asesinadas por sus maridos en una especie de asociación tapadera.

De esta historia se extrae la contradicción —llevada al extremo— que muchas mujeres sienten entre sus aspiraciones personales y las imposiciones marcadas por la sociedad. Por otro lado, el temor ante la sublevación femenina no necesita de efectos mágicos ni de sospe-

Fig. 2.  
Fotograma de  
*Metrópolis*  
(F. Lang, 1927)

9. Hashiro Mori explica que cuando la semejanza de un cuerpo artificial se acentúa, la familiaridad incrementa pero cuando se hace imposible reconocer su naturaleza, se produce la incertidumbre de lo siniestro.

Fig.3  
Fotograma de  
*Blade Runner*  
(R. Scott, 1982)



chas inconscientes: la amenaza real del hombre en la sociedad de los 70 es la emancipación de la mujer y su acceso a puestos poder. (Fig.4)

En *La piel que habito* dirigida por Pedro Almodóvar en 2011, el mito se actualiza en clave siniestra, en un ambiente familiar propio de las novelas victorianas de fantasmas. La historia acontece en el ámbito doméstico y cotidiano del Cigarral toledano, alejado de lúgubres y sombríos escenarios góticos. Almodóvar parece rendir homenaje a autores como E.T.A. Hoffmann, E. A. Poe o M. Shelley pero convierte el laboratorio en una fría y esterilizada sala de operaciones, estableciendo un claro paralelismo entre el desarrollo industrial del XIX con las posibilidades actuales de la medicina, la cirugía plástica y la transgénesis en la creación y recreación de cuerpos e identidades. Así, la película nos presenta a una nueva Galatea que difiere de las demás en su origen y configuración. No se trata de una autómatas asexual, al contrario, nace de un impuesto cambio de sexo para ejercer de muñeca hinchable de su Pigmalión, abriendo así un debate en torno a la relación poder-cuerpo-identidad.

El doctor Robert Ledgard es un reconocido cirujano y científico cuyo sentimiento de culpa por no haber podido evitar el suicidio de *Gal*, su adúltera mujer, –tras quedar su cuerpo calcinado en un accidente– le impulsa a investigar obsesivamente la creación de una piel artificial con la que hubiera logrado salvarla. Ledgard transgrede los códigos de la ética científica y humana al verse impulsado por un afán vengativo. El detonante es el suicidio de su hija (Norma), motivado por su demencia tras presenciar la muerte de su madre, y la creencia de que su propio padre ha abusado de ella misma. Pero en realidad no ha sido él, sino un joven llamado Vicente. Movido por la sed de venganza por la violación y pérdida de su hija, y por una pasión necrófaga que lo mantenga vinculado a su esposa, Robert Ledgard toma a Vicente como cobaya humana para su nuevo experimento. Encadenado tal que Prometeo, le



Fig.4  
Fotograma de The  
Stepford Wives  
(B. Forbes, 1975)

cambia de sexo y le implanta la nueva piel artificial bautizada con el nombre de su esposa, haciendo un guiño a *Galatea*. El doctor Ledgard será nuestro Pígalión y Vicente su engendro, su criatura, pero será finalmente *Vera* quien encarna a la nueva *Galatea*. (Fig. 5)

Al igual que en la teología judeocristiana Eva nace de la costilla de Adán como una doble de la primera gran pecadora Lilith, en la película esta última parece emparentarse con Gal (por su adulterio e intento de fuga), y Eva con Vera, pues es una réplica artificiosa de la mujer de Robert y sobre ella recae el pecado. Como *Hadalyen La Eva futura*, Vera encarna la resurrección del amor perdido corrigiendo su carácter adúltero y traidor desde la dominación y la sumisión. A diferencia de otras creaciones o autómatas femeninas, no parte de materia inerte que cobra vida por influjo sobrenatural sino que, como Eva, nace de un cuerpo masculino. Su nuevo nombre, entanto que *verdadera* encarna una paradoja. La nomenclatura *Vera Cruz* contiene simbólicamente el martirio que ha sufrido.

La gestación de esta nueva *Galatea* se construye sobre una superficie siniestra articulada por la violación de cuatro esferas fundamentales que conciernen a la *libertad*, a la *corporalidad*, a la *identidad* y a la *intimidad*:

1. Con el cautiverio sufre una total pérdida de *libertad*. Durante mucho tiempo no tiene ninguna noción del espacio o el lugar en el que se encuentra ni del tiempo que lleva presa.

2. Vera habita una nueva piel. Se trata del concepto kafkiano de estar encarcelado en el propio cuerpo tras sufrir un violento cambio físico. En este caso no es una monstruosidad externa, sino la imposición del nuevo sexo, que afecta a su *corporalidad*.

3. Se hace necesario disociar cuerpo de género e *identidad*. Ser el doble de otra persona también conduce a un conflicto identitario. El sujeto ha de luchar por conservar su verdadero *yo*.

4. A las tres agresiones anteriores se le suma la ausencia de *intimidación*, gobernada por una total vigilancia mediante cámaras y pantallas que nos remite al poder de control del visionario 1984 de George Orwell, y que evidencia el carácter *voyeurista* de Robert. Sin embargo, paradójicamente, es la cámara y su proyección en pantalla el vehículo por el cual éste se vuelve vulnerable. La belleza sosegada de Vera, que reencarna el ideal clásico de las Venus de Tiziano, va sumiendo al doctor en una siniestra fascinación. Cuando ella adquiere conciencia de este poder, acaba gobernando a través de la mirada la voluntad de su creador. (Fig. 6)

Y como un destino aciago, la criatura se vuelve incontrolable, pues su nueva piel se convierte en un arma de doble filo: una jaula pero también un siniestro disfraz. Esta doble lectura se deduce de un símbolo revelador que aparece varias veces en la película, el tigre. El perverso Zeca (hermano de Robert) viola brutalmente a Vera disfrazado de tigre. Esta se siente como una liebre en las garras de la bestia, pero también como un tigre enjaulado en su propio cuerpo. La segunda aparición del animal le revela su poder como disfraz. Su buzo inseparable, réplica siniestra de la carne, es ahora la nueva piel de tigresa. Así, consigue salvaguardar su verdadera identidad mediante el ejercicio de la memoria, la meditación trascendental y la creación escultórica. Vera asume paradójicamente el cometido de Pígalión dando a luz a pequeñas *Galateas* de trapo y plastilina, rindiendo homenaje a Louise Bourgeois. A partir de este momento, con su *yo interior* a salvo, juega a interpretar su nuevo rol devota hacia el doctor Ledgard como única vía de liberación. Vera aguanta paciente como «...el ininterrumpido ir y venir del tigre ante los barrotes de su jaula para que no se le escape el único y brevísimo instante de la salvación...»<sup>10</sup>. Vera deja al fin de ser una mártir para volverse una mantis religiosa, devorando a su *Gepetto*, a quien ha logrado convertir en títere.

El mito de Pígalión y Galatea, en cualquiera de sus versiones, queda indisolublemente unido a la alegoría de la obsesión del hombre por la perfección y la dominación, pero quizá también desvela cierta nostalgia o deseo masculino de *dar a luz* a su imagen y semejanza. De este modo, como prefiguraba Trías citando a Afrodita, la mujer ideal creada a partir de un hecho aterrador provoca un erotismo ambivalente que amenaza a su creador, castigado quizá por desafiar el poder divino de la creación. En cualquier caso, las *Galateas* terminan por aleccionar a sus demiurgos, pero siempre en el plano de ficción, y sobre todo gracias a su fascinante belleza, de modo que permiten dar rienda suelta al placer erótico masculino y a su deseo inconsciente de perder el control. Sin embargo, —a excepción de Vera— a menudo son ellas quienes acaban siendo aniquiladas de manera que el desenlace se resuelve (para ellos) como consuelo y gratificación final.

La ciencia actual confabula con la fijación por la belleza y la perfección en una sociedad donde las intervenciones estéticas y los retoques digitales acaban imponiéndose más que nun-

10. Frase de Elías Canetti con la que Almodóvar da comienzo a su guión (Almodóvar, 2012:15)



ca como exigencia "pigmaliónica". (Bourdieu, 2000:87) menciona que: «Incesantemente bajo la mirada de los demás, las mujeres están condenadas a experimentar constantemente la distancia entre el cuerpo real, al que están encadenadas, y el cuerpo ideal al que intentan incesantemente acercarse». De hecho, asistimos a una sociedad donde el *parecer* y el *aparecer* empieza a cobrar mayor importancia que el *ser*, donde los condicionamientos de lo masculino y lo femenino siguen siendo claramente diferenciados y responden a patrones tan remotamente lejanos que nos inducen a indagar hasta la mitología clásica para conocer sus orígenes. Y es que los mitos permanecen en nuestro inconsciente colectivo, configurando nuestras identidades, en gran medida porque han ido sobreviviendo, adaptándose y actualizándose en una sociedad que más que elaborar recrea y remezcla conservando los mismos valores patriarcales bajo tramas y personajes similares. Sin embargo, sus arquetipos poco han cambiado. En efecto, hemos visto cómo el mito de la mujer creada artificialmente, con Galatea y sus muchas descendientes, es un claro ejemplo de la conservación de la supremacía masculina. Pero esta tendencia no se agota con el sueño de las autómatas. Son numerosos los mitos sobre los que todavía se asientan las relaciones asimétricas entre géneros<sup>11</sup>. En palabras de Zafra (2010):

Fig.5  
Fotograma de  
La piel que habito  
(P. Almodóvar, 2011)

11. Como ejemplos de relativa actualidad, podría mencionarse la saga Crepúsculo (*Twilight*), con el mito vampírico, con el erotismo sadomasoquista y necrófilo del que se nutre, insistiendo en los roles de belleza femenina pasiva, indefensa, etérea y misteriosa que sacrifica su libertad por amor a un vampiro esnob que la desea y que paradójicamente podría acabar con su vida. En otras ocasiones, superproducciones de moda como *Juego de Umática*. 2018; 1: 33-56



Fig.6  
Fotograma de  
*La piel que habito*  
(P.Almodóvar, 2011)

Del sostenimiento de estos mitos (...) se deducen constantes anclajes de poder. En su reincidencia histórica se convierten en estructurales o, como poco, en subliminales, dando forma a los estereotipos de género que quieren inspirar y limitar las identidades sobre las que construimos nuestra subjetividad en cada cultura (p.278-279).

## 2. La rebelión de Galatea

Bourdieu (2000) postula que el orden de las cosas no es un orden natural e inamovible, sino una construcción mental que refleja la visión masculina del mundo con la que el hombre satisface su afán de dominio. Una visión que sería asumida por las propias mujeres, aceptando inconscientemente su inferioridad como un hecho natural. Dicha afirmación bebe sin duda de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, considerado el texto fundacional de todo el feminismo posterior, quien había esclarecido que no hay reciprocidad entre géneros, de modo que la mujer no se ha constituido históricamente en sí sino como negativo del hombre —sujeto absoluto que representa al mismo tiempo el positivo y el neutro— y, por lo tanto, como *Alteridad* (2011:49-50). La autora indaga en las causas que han desembocado en la asimetría entre ambos sexos: por una parte, debido a que la alteridad femenina no se ha producido nunca

---

*Tronos* (*Games of Thrones*) recurren a lugares de fantasía inspirados en la Edad Media para justificar lo arquetípico de sus personajes con princesas, guerreros y dragones.

como un acontecimiento aislado, sino que se ha contemplado como un hecho natural a lo largo de la historia, de modo que las mujeres, dispersas por razones de etnia y posición social, no pudiendo agruparse en una unidad firme de oposición, han asumido su condición de otredad sin operar ellas mismas la inversión. Por otra parte, en directa relación a lo mencionado, puesto que ambos sexos se necesitan para perpetuar la especie, por lo que las burguesas serían solidarias de los burgueses y no de las mujeres proletarias; o las blancas de los hombres blancos y no de las mujeres negras. Deduce así que el vínculo que une a la mujer a sus opresores no se puede comparar con ningún otro:

Los proletarios dicen "nosotros", los negros también. Al afirmarse como sujetos, transforman en "otros" a los burgueses, a los blancos. [...] Los hombres dicen "las mujeres" y ellas retoman estas palabras para autodesignarse, pero no se afirman realmente como Sujetos (De Beauvoir, 2011:53).

De Beauvoir sostiene asimismo que el pene adquiere el valor simbólico de poder masculino como consecuencia de la *alienación*. Alega que la angustia de la libertad conduce a los sujetos a buscarse en las cosas como una manera de huir de sí mismos, y que el pene es especialmente propicio para desempeñar ese papel *doble* ya que sería simultáneamente un objeto extraño que formaría también parte de su cuerpo. La autora relaciona así el falo con la idea de un alter ego, afirmando que la mujer carece de uno para su sexo: «Privada de este alter ego, la niña no se aliena en algo visible, no se recupera: de este modo está condenada a convertirse toda ella en objeto, a erigirse en Alteridad» (De Beauvoir, 2011:111). Por lo tanto, la ausencia de un alter ego femenino implicaría finalmente una pauta de comportamiento social dirigida a la pasividad y a la inmanencia.

Bajo esta premisa, la teoría feminista posterior se ha concentrado en cuestionar, bajo distintos campos y enfoques, las estructuras de poder amparadas por la supremacía masculina pretendida como una realidad natural y objetiva. Merecerían ser destacadas, entre otras aportaciones (como Celia Amorós a la filosofía o Lourdes Méndez al campo de la antropología del arte) las de Griselda Pollock al estudio de la historia del arte, poniendo el foco en el papel que ha ocupado la mujer en él. Bajo su punto de vista, la credibilidad de la historia del arte queda en entredicho ante el embate feminista. Al faltar las muchas historias que se han dejado de contar, cuestiona el relato de la historia del arte en su conjunto.

Y es que la historia del arte androcéntrica no ha dado cabida a artistas mujeres, pero sí ha producido una devastadora iconografía femenina dicotómica que se debate, a grandes rasgos, entre la virgen santa y la bruja castradora, casi siempre ensalzando el erotismo del cuerpo femenino aunque no como equivalente moral (prueba de ello es el arquetipo de la *femme fatale* con sus mitos de perversas seductoras). Así, especialmente en las últimas décadas, la creación feminista se ha alzado como vehículo crítico –cuestionando la identidad femenina no como algo dado sino susceptible de ser alterado– y como vehículo político, reivindicando que sus voces sean legitimadas dentro del arte. No en vano, Zafra advierte de la revolución simbólica que está teniendo lugar de la mano de artistas feministas compromete-

tidas con la reformulación de nuevas construcciones femeninas. De algún modo, la práctica feminista se alía con el arte en favor de la deconstrucción de mitos:

En las últimas décadas y prácticamente a lo largo de todo el siglo XX, una importante revolución simbólica está teniendo lugar, incentivada en gran medida por el feminismo. Me refiero a las alternativas críticas y subversivas frente a los clásicos modelos de figuraciones míticas femeninas, a la aparición de nuevos modelos (Zafra, p.279).

El lienzo, la cámara, el espacio performativo o los materiales escultóricos constituyen así un escenario de acción simbólica que permite dar a luz a nuevas autorrepresentaciones que serían al mismo tiempo objetos y sujetos en busca de sus *alter egos* perdidos. El campo del arte legitima la reflexión crítica y es por ello propicio para destacar las contradicciones y la ambivalencia que suscita la identidad heredada —y los estereotipos, aspiraciones y patrones de conducta sobre los que se asienta— y la paradójica necesidad de subvertirlos, de enterrarlos o al menos, de cuestionarlos.

Una primera cuestión a tener en cuenta sería la dificultad que supone para la mujer, como "otro" excluido del juego social, desmontar su imagen pasada y darse forma a sí misma. [...] Algo que muchas personas viven como imposibilidad ante la dificultad de separar la identidad social que nos ha sido dada, de la subjetividad a la que queremos dar forma desde (o a pesar de) esa identidad social —patriarcal— (Zafra, p. 286).

Las artistas que abordamos a continuación basan su práctica artística en la crítica a la representación femenina hegemónica. Para ello, subvierten la imaginaria femenina a través de sus propios cuerpos. Si las imágenes de mujeres han sido históricamente objeto de contemplación, que las artistas trabajen sobre el propio cuerpo femenino subvirtiendo la idea de la belleza, sumisión y pasividad (Galatea como epítome) se presupone ya como una acción contestataria.

### 3. Galateas abyectas: la abyección como estrategia subversiva

La abyección ha sido empleada artísticamente como una forma de subversión, como un modo de transgredir las fronteras entre lo aceptado y lo censurado socialmente. Apelar a la abyección se convierte en una forma de transgredir los códigos éticos, de desestabilizar el orden social necesario. El arte tiene permiso para cuestionar o amenazar al orden sin corromperlo. Lo abyecto es conceptualizado por la semiótica psicoanalista Julia Kristeva en *Pouvoirs de L'horreur (Poderes de la perversión)*. Etimológicamente, lo *abyecto* es lo rechazado, lo expulsado. La abyección se asienta sobre la corporalidad para corromperla disolviendo cualquier límite o categoría. El cadáver y el autómatas también son *otredades*



expulsadas, *abyectadas*. Pensamos que estas artistas crean construcciones femeninas abyectas como modo de subvertir la mirada androcéntrica hacia las mujeres.

Lo abyecto en Cindy Sherman (fig.7), y otras artistas como Kiki Smith, Sarah Lucas y Paola Gandolfi –y las estatales Marina Núñez y Txaro Arrazola entre otras– se basa en la transgresión de los viejos modelos femeninos y proyección de nuevos modelos representados a través de diversos soportes. La abyección atenta contra los patrones de mujer impuestos por el imaginario patriarcal, siendo estéticamente incómodas y para algunos éticamente dudosas. De algún modo, estos cuerpos parecen encarnar los alter egos críticos y subjetivos de las artistas.

Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) se retrata ella misma extrañamente transfigurada interpretando roles y estereotipos que nos parecen familiares, pero aparecen extrañados ante la cámara. Si bien no se declara abiertamente feminista, su obra destaca la cualidad artificiosa de los estereotipos femeninos. En su serie "Film Sills" interpretaba iconos eróticos del cine como las mujeres de Hitchcock, siendo asociada a teorías como la de Laura Mulvey<sup>12</sup> y Baudrillard en torno al simulacro y la Hiperrealidad, puesto que tras sus retratos no hay original.

En series posteriores, su estética inquietante le sirve de provocación y proyección de sus propias fantasías inconscientes. Juega a confundir múltiples categorías, destacando la fragilidad de lo real, la belleza y la bondad. No en vano, parece revelarse una perversidad poco frecuente en sus imágenes, como se aprecia en la fig.8. En la serie "Fairy Tales" subvierte las representaciones del cuerpo femenino cosificado, citando las *Poupées* de Hans Bellmer, pero adoptando el rol de objeto de esas figuras como vemos en la fig.7<sup>13</sup> y fig.9, extrañándolo a través de prótesis, transgrediendo diversas categorías como naturalidad o artificialidad, suscitando falsa disponibilidad y latente perversidad. En la serie *History Portraits* reinterpreta imágenes de figuras históricas. Algunas basadas en cuadros reales, parecen advertir de la artificialidad de los roles y de la propia historia del arte en la manera en que se retrata la historia. La fig.10 basada en la *Virgen de Melun* de Jean Fouquet (1452) propone una virginidad extrañamente artificiosa, con un seno protésico. Agrupando estas tres fotografías de izquierda a derecha, vemos cuestionada la dicotomía sobre la que se asientan los arquetipos femeninos, entre perversa bruja seductora; pasando por la mujer como objeto sexual; a la antitética pureza de la virginidad y símbolo de maternidad.

Bajo un discurso crítico semejante, otras artistas se expresan a través de la performance para subvertir estos arquetipos empleando su propio cuerpo y poniendo el acento en las acciones simbólicas ejecutadas. Una de las artistas que atentan contra la imposición de la

12. Laura Mulvey veía en la identificación de la cámara con la mirada masculina el vehículo por el que se sostiene en el cine la jerarquía de "sujeto que mira" y "objeto que es mirado".

13. El cuerpo abyecto, construido a base de prótesis, yace sobre una superficie de cabellos procedentes de diversas pelucas en una postura que pudiera recordar a clásicos de la pintura como la Maja de Goya. La mirada se dirige a cámara, con ojos inanimados que se abren paso en un rostro envejecido y andrógino, exhibiendo sus genitales y excrementos protésicos en actitud de disponibilidad sexual, suscitado con dosis de ironía la ambivalencia entre lo atractivo y lo repulsivo.

belleza es Orlan (Saint-Étienne, 1947). Al igual que Sherman, su cuerpo es su obra, solo que en vez de disfrazarse es objeto de múltiples intervenciones quirúrgicas. En su proyecto "La Reencarnación de Saint Orlan" (fig. 11), iniciado en los 90 se atribuye rasgos como la frente de la Gioconda o la barbilla de la Venus de Boticelli. Orlan es Galatea y Pigmalión simultáneamente: una *Galmalión* que encarna la hipérbole de los diversos cánones estéticos, proponiendo unos nuevos difíciles de asimilar. Sugiere que la aspiración a la perfección estética es una reacción masoquista ante la perversa imposición social que confabula con la dependencia a la complacencia. Bourdieu señalaba que lo subversivo o transgresor es que el cuerpo pasa de ser un objeto de contemplación pasivo en cuerpo activo y manipulador de sí mismo «al dejar de existir únicamente para el otro o, lo que es lo mismo, para el espejo». (Bourdieu, 2000:87-88). Así, la obra de Orlan puede entenderse como alegato a la no existencia como complacencia.

Son multitud las artistas que subvierten las normas sociales y las impuestas pautas de comportamiento sobre las que se basa la construcción social de las mujeres. A través de acciones performativas, investigan también sobre el cuerpo femenino en su relación con el espacio. Entre ellas se encuentran Janna Sterbak, Vanessa Beecroft, Rebecca Horn, Esther Ferrer o Itziar Okariz. Pero más allá del medio físico o performativo, lo que une a estas y otras artistas no es tanto el lenguaje como el discurso: su rechazo a las restricciones de la feminidad patriarcal. Por eso, nos interesa señalar las prácticas artísticas híbridas que fusionan lo electrónico, lo performativo y lo objetual bajo un discurso crítico semejante. Como ejemplo, la obra *Remote Control* (fig. 13) de la artista Jana Sterbak (Praga, 1965) consiste en dos estructuras mecánicas de grandes dimensiones que obedecen a la forma de vestido miriñaque que nos recuerda a las muñecas y autómatas clásicas. Una vez se introduce en la armadura, su cuerpo queda suspendido y se desplaza gracias a unos mecanismos de control remoto que funcionan mediante ondas de radio. A pesar del mando, sus movimientos están sujetos al capricho del dispositivo. El miriñaque está sobredimensionado, es difícilmente gobernable y a juzgar por la suspensión de la artista, no parece muy cómodo. Sterbak parece criticar las exigencias estéticas mediante molestos artilugios, evidenciando las restricciones de la feminidad impuesta, así como la falta de encaje y control sobre la misma.

La obra de Kiki Smith (Nürenberg, 1954) en su conjunto participa también de la subversión a través de la abyección y, en ocasiones, es llevada al extremo, como en *La mujer colgada* (*Hanging Woman*) (fig. 12) que relacionamos con la obra de Sterbak. Realizada a base de papel, y con dimensiones reales, simbolizaría la antítesis de la belleza, la muerte de la connotación erótica representada a lo largo de la historia del arte, pero también la renuncia metafórica de la sumisión.

Estas son sólo algunas autoras significativas. El análisis de todas aquellas artistas cuyas obras se basan en una motivación semejante merecería desde luego un análisis separado. No obstante, hemos querido señalar aquellas que más concretamente se relacionan con el mito de Galatea, a través de la subversión de los cánones estéticos que definen todavía a la mujer como objeto erótico. Así, la subversión de la feminidad estereotipada se pone en práctica en obras de disciplinas híbridas, como la pieza interactiva de Sterbak que nos acerca a la abyección de la mujer como organismo reproductor a través de la tecnología.



#### 4. Cibergalateas: la abyección en el ciberespacio

El sueño de la liberación de la mujer asociado a la emancipación de las máquinas ha alimentado fantasías como la conquista de territorios cibernéticos igualitarios y el mito del Cyborg –conceptuado por Donna Haraway (2014)– que prefigura una sociedad tecnológica donde no siendo ya necesaria la reproducción biológica, se abolirían las diferencias entre hombres y mujeres. El cibernets sería un ente abyecto que disolvería las identidades de género. En este sentido Haraway es precursora de la teoría *Queer*<sup>14</sup>. Postula que no hay nada acerca de ser hembra que una naturalmente a las mujeres, y que la lucha política residiría en ver simultáneamente desde ambas perspectivas.

El ciberfeminismo da continuidad a la teoría de Haraway viendo en las TIC un medio idóneo para subvertir la jerarquía convencional de roles de género y, por lo tanto, como vehículo de transformación social. Apuestan por el fortalecimiento de redes virtuales con el fin de hacer circular públicamente las múltiples subjetividades de las mujeres. El grupo *VNS Matrix*

Fig.7  
Cindy Sherman.  
*Untitled # 250*  
(Sin título # 250).  
1992. Fotografía.

<sup>14</sup> Hay quien ve en dicha teoría un peligro para el feminismo ya que por medio de la hibridación pretendería abolir las identidades de género, lo que hace que de algún modo el problema de la esencia femenina, no siendo aún posible reconocer hasta qué punto es aprendida culturalmente, se siga viendo como marginal.

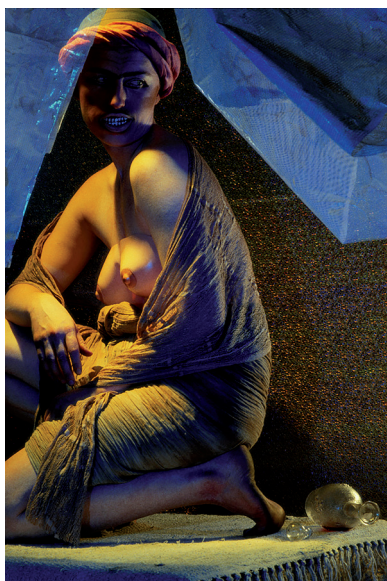


Fig. 8.  
Cindy Sherman.  
*Untitled # 146*  
(Sin título # 146).  
1985. Fotografía.



Fig. 9.  
Cindy Sherman.  
*Untitled # 155*  
(Sin título # 155).  
1985. Fotografía.



Fig. 10.  
Cindy Sherman.  
*Untitled # 216*  
(Sin título # 216).  
1989. Fotografía.

fue el pionero, proclamando en 1991 el primer manifiesto ciberfeminista, tratando de desvelar las narrativas de dominación y control que rodean a la tecnología. Al hilo de Haraway las ciberfeministas entienden la tecnología como un “agente semiótico” y político por su capacidad de transgresión. El propio medio opera en la abyección: se subvierten tanto la idea del arte como experiencia física y tangible, como la de la mujer asociada a la calidez de lo orgánico. La tecnología sería así fría, femenina e inmaterial.

La desaparición del cuerpo y el anonimato del ciberespacio se prefiguran como premisas idóneas para imaginar un nuevo escenario de experimentación identitaria, como «un espacio perturbador para las viejas figuraciones» (Zafra, 2010:307). Sin embargo, no está claro hasta qué punto puede alcanzarse ya que, lejos de desaparecer los géneros, también la red enfatiza los estereotipos y mitos sexuales, especialmente debido a la inmediatez del medio, al anonimato de los usuarios y a la cada vez más invasiva industria publicitaria. Artistas como Anne-Marie Schleiner o Petra Vargová entre otras, se desprenden totalmente de sus cuerpos para crear proyectos interactivos. Su objetivo: criticar la sexualización de los estereotipos femeninos de los videojuegos y reconstruirlos proponiendo nuevos modelos contruidos por los usuarios.

## Conclusiones

El mito de Pigmalión y Galatea desvela una alegoría misógina: el sueño de la dominación masculina que parte de la ficción para cobrar vida en nuestro imaginario colectivo. A ello ha contribuido nuestra herencia cultural y artística, versionando el mito sólo superficialmente pero manteniendo su contenido simbólico prácticamente intacto: relatos expresionistas, novelas góticas y películas significativas por cuyas tramas hemos trazado un recorrido analítico. Hoy, con los nuevos medios virtuales, la perpetuación de estos mitos se conserva en una sociedad que más que elaborar recrea, remezcla y destina sus productos a la espectacular-



rización del comercio del ocio, resistiéndose a cambiar los arquetipos y contenidos implícitos en ellos. Su mantenimiento refleja una voluntad manifiesta en reforzarlos, bien sea para mayor gloria de los nichos de mercado y consumo, bien para mantener la misma jerarquía.

Conscientes de la realidad desigual entre géneros, y del poder subliminal que ha ejercido el legado cultural androcéntrico en la transmisión de valores, la práctica feminista apuesta por la ficción del arte como un espacio propicio para la resignificación simbólica y política, donde poder desdoblarse de su condición de objetos representados para alzarse como sujetos creadores de sus propias subjetividades. Siendo imposible desvincular su identidad de la herencia social, la reconstrucción de sus identidades se asienta sobre los arquetipos y condicionamientos sociales que han construido históricamente nuestra *feminidad*. Los rescatan para después cuestionarlos, rechazarlos o transgredirlos. Por ello, proponemos que la rebelión de Galatea, en su sentido metafórico, se basa en la abyección como medio de subversión estética y política.

Así, las *Galateas Abjectas* creadas por artistas como Cindy Sherman, Orlan, Kiki Smith o Janna Sterbak entre muchas otras, transgreden y subvierten, muy a menudo a través de su propio cuerpo, la mirada androcéntrica de las mujeres y sus restrictivas imposiciones.

Con el epítome del cibernets Las *Cibergalateas*, hacen desaparecer sus cuerpos para interactuar en el ciberespacio con el fin de crear obras de arte virtuales que propicien la aparición de voces femeninas, tradicionalmente censuradas en nuestra cultura, y nuevas relaciones que superen las jerarquías de género. Si en el romanticismo la realidad se percibía como

Fig.11  
Orlan. *Omnipresence*.  
Séptima  
performance de  
cirugía.  
(Francia, 1993)



Fig. 12.  
Kiki Smith. *Hanging  
Woman*. 1992.  
Escultura de papel.

Fig. 13.  
Janna Sterbak.  
*Remote control  
(Control remoto)*.  
1989. Estructura  
de acero y mandos  
a distancia  
electrónicos



una ilusión engañosa promovida por el avance científico e industrial, y prueba de ello es la ambivalencia que desprenden las autómatas herederas de Galatea, en la actualidad la virtualidad hace eco de la misma ambivalencia. En su vertiente "fascinante", ofrece posibilidades ilimitadas a la imaginación y a la construcción de nuevas figuras y discursos. Pero, en su vertiente "temible", el mundo cibernético acecha con el peligro de la deshumanización, con la pérdida de control e intimidad, pero sobre todo con el engaño: con la incapacidad de distinguir lo real de lo imaginario o simulado, con nuevas hiperrealidades que reinciden en la estereotipación de género. De este modo, el sueño de la liberación en el ciberespacio, como el sueño de la razón, produce también sus monstruos: más y más construcciones estereotipadas que hacen que las aspiraciones de la revolución simbólica y semiótica del feminismo no queden del todo aseguradas.

Así, estas artistas afrontan a través de la creación la ambivalencia entre una individualidad que quiere liberarse y resignificarse, subvirtiendo toda categoría, y una realidad social que sigue limitando la identidad y la conducta de las mujeres. Ante esta ambivalencia nos encontramos a menudo creando monstruos abyectos que atentan contra el agrado estético, pero seguramente seguimos enmascarándonos antes de salir a escena en sociedad. Pues en efecto lo bello es el comienzo de lo terrible, que nos mantiene vinculadas a la opresión.

Al menos ahora somos conscientes del poder que tiene la mirada como instrumento de poder subjetivo. Medusa petrificaba con ella. Las esculturas como Galatea y las fascinantes autómatas, siendo ciegas, han provocado de tanto mirarlas la pérdida de control del deseo masculino. Hemos construido el mundo de acuerdo a la mirada androcéntrica, incluso nuestra

mirada hacia nosotras mismas. La apuesta de estas y otras artistas es, ahora, reivindicar la reciprocidad de la mirada: asumir que van a ser vistas como ellas quieran hacerse ver.

Tanto si la creación artística feminista revierte en una transformación social real como si no, lo que es seguro es que las artistas recibirán, como Pigmalión, su consuelo y su gratificación, al menos en el plano simbólico como sublimación de esta contradicción.

## Bibliografía / References

- Almodóvar, P. (2012). *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama.
- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Bornay, E. (2008). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bravo-Villasante, C. (1973). *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*. Madrid: Nostromo.
- De Beauvoir, S. (2011). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Freud, S. (1976). *Lo siniestro*. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Haraway, D. (1991). *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Jentsh, E. (1906). *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Publicado en *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*.
- Krauss, R. (1985). *Corpus Delicti*. En *L'Amour fou: Photography and Surrealism*. Washington y Nueva York: Abbeville. (pp.31-72).
- Kristeva, J. (2010). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Levin, I. (1984). *Las poseídas de Stepford*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Pedraza, P. (2004). *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia*. Buenos Aires: Fiordo.
- Rilke, R.M. (1980). *Elegías de Duino*. Barcelona: Lumen.
- Trías, E. (1996). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Ventura, L. (2000). *La tiranía de la belleza. La mujeres ante los modelos estéticos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Villiers de L'Isle-Adam, A. (1998). *La Eva Futura*. Madrid: Valdemar.
- Zafra, R. (2010). *Entre Evas y ciborgs. Dialécticas feministas entre la «ficciónmujer» y las mujeres en las ficciones*. En Broncano F. y De la Fuente, D.H. (Ed.), *De Galatea a Barbie: autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina* (pp. 275-309). Madrid: Lengua de Trapo.
- Umática. 2018; 1: 33-56

