



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

**El mito de Pigmalión en la
Literatura española: Jacinto
Grau y Vázquez Montalbán**

Alumno/a: **María José Pérez Jiménez**

Tutor/a: Prof. D. Natalia Soria Ruiz
Dpto.: Lenguas y Culturas Mediterráneas

Junio, 2017

ÍNDICE

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	3
2. INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	4
3. MITO	6
4. PIGMALIÓN EN LA LÍRICA.....	8
5. TEATRO: <i>EL SEÑOR DE PIGMALIÓN</i> DE JACINTO GRAU	
5.1. El autor y su contexto social.....	16
5.2. Contexto literario	17
5.3. Argumento	19
5.4. Personajes	21
5.5. Relación con Ovidio	24
6. NARRATIVA: PIGMALIÓN EN <i>PIGMALIÓN Y OTROS RELATOS</i> DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN	
6.1. El autor y su contexto social.....	25
6.2. Contexto literario	26
6.3. Argumento	27
6.4. Personajes	29
6.5. Relación con Ovidio	30
7. REFLEJO DEL MITO EN LA PSICOLOGÍA	31
8. CONCLUSIONES.....	33
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
9.1. Webgrafía	35
9.2. Bibliografía.....	36
9.3. Ediciones	37
10. ANEXOS	
10.1. ANEXO 1	38

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

La mitología, la leyenda y el cuento han fascinado y atraído el interés de cada generación desde la antigüedad, tanto de la propia cultura como de otras. Por eso, me incluyo entre ese grupo de lectores enamorados de la tradición mitológica.

El punto de partida para este trabajo ha sido el mito clásico de Pigmalión y su recurrencia en la creación literaria y, por último, su reflejo en la psicología. Dentro de sus distintas vertientes literarias, hemos estudiado, por un lado, las obras líricas y los pasajes que guardan relación con el mito, para esto se han cotejado ambas versiones. Por otro lado, hemos tratado con gran interés el relato corto, homónimo del mito, de Vázquez Montalbán y, la obra teatral de Grau.

Palabras clave: Tradición Clásica, Mitología, Pigmalión, Literatura Comparada y Psicología.

ABSTRACT AND KEY WORDS

Myths, legends and tales have fascinated generation after generation for centuries, and each age group have been interested in their own country-based literary work as much as the one created overseas. That's why, I include myself among loving reader of mythological tradition.

The starting point for this piece of writing has been The Classical Myth of the Pygmalion, its recurrence in literary creation, and its reflection on psychology. Within its latest literary styles, we have first studied its lyrical poetry and literary passage regarding the myth, to do this we have compared both approaches. And later, we have look into short story with great interest, homonymous of the myth, by Vázquez Montalbán; and the stage play by Grau.

Key words: Classical Tradition, Mythology, Pygmalion, Compared literature and Psychology.

2. INTRODUCCIÓN

El motivo que nos ha llevado a realizar este Trabajo Fin de Grado ha sido mi afición por la literatura fantástica y la tradición grecolatina, originaria de numerosas fábulas y mitos. En este sentido, uno de los autores clásicos que no podemos dejar de citar es Ovidio, especialmente en este año en el que se celebra el bimilenario de su nacimiento.

Ovidio es un consagrado autor, que ha despertado admiración en las distintas artes. Entre toda su extensa producción, nos hemos centrado en el mito de Pigmalión, que a continuación veremos resumido (§ 3). Seguidamente, hemos rastreado su pervivencia en la literatura española, estableciendo la diferencia por los distintos géneros literarios: poesía, novela corta y teatro.

El primero de los primeros géneros que hemos tratado ha sido el lírico, a partir del artículo “Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española” del profesor Vicente Cristóbal (2013). Lo hemos tomado como referente por la cantidad de poetas que relaciona con el mito a través de las diferentes poesías que recopila de todos los tiempos, desde la Edad Media hasta la actualidad con Javier Velaza.

A continuación, hemos abordado el género teatral a partir de la obra *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau, y, a partir de ella, nos hemos centrado en el autor y su contexto social y literario, el argumento, los personajes, las relaciones y diferencias con el texto fuente.

No menos importante es el género narrativo, en esta parte nos hemos ocupado del relato corto *Pigmalión* en *Pigmalión y otros relatos* de Manuel Vázquez Montalbán. En esta sección hemos seguido la misma estructura que en el anterior apartado, es decir, datos biográficos del autor, su contexto tanto social como literario, el argumento de la obra, un estudio sobre los personajes, así como, las relaciones y diferencias con el punto de partida, esto es, con el mito pigmaliano.

Para terminar, hemos querido reseñar el vínculo que existe entre la figura de Pigmalión, su amor por su creación y la realidad. En este sentido, encontramos algunos trastornos relacionados con el carácter de Pigmalión, cuando se enamora de la estatua, un ser sin vida, de ahí el nombre “Pigmalionismo”. De otra manera, el carácter de este personaje hacia la amada pudo influir en su forma de ser, es lo que se conoce como

“Efecto Pigmalión”. Como podemos intuir, este apartado está relacionado con la Psicología y, en ciertos aspectos, con la sociedad.

Finalmente, estableceremos unas conclusiones generales y mostraremos las fuentes consultadas en el apartado de bibliografía.

El objetivo principal en este trabajo es ofrecer un estudio exhaustivo del mito a través del análisis de las diferentes obras cotejadas, mostrar las semejanzas y diferencias, pero centrándonos en el mito de Pigmalión, aunque cada uno merece ser objeto de análisis por su distinta temática, variación según el contexto y circunstancia del receptor que lo hace interpretarlo de una manera u otra.

De igual manera, queremos analizar las múltiples perspectivas de este mito, así como las características de cada Pigmalión en las diferentes obras y, especialmente, atender la figura de la estatua-amada, para dar cuenta de la evolución de la forma de ser de la mujer a desde la estatua ovidiana hasta los tiempos actuales. En este sentido, se quiere resaltar también el cambio argumental o detalles en los que no enfatizaba o señalaba Ovidio

Por último, hemos querido acercarnos al terreno de la Psicología —aunque no somos especialistas en este campo—, para tratar el síndrome que lleva su nombre pues pensamos que, por la afinidad con nuestro Grado y con las Humanidades en general, nuestra actitud cuando seamos docentes influye e, incluso, en ocasiones puede determinar el aprendizaje y el trabajo del alumno.

Una vez vistos los apartados literarios y el psicológico pretendemos mostrar el interés y vigencia del mito en la sociedad actual. De esta manera, con este trabajo se pretende conseguir un aprendizaje activo de manera que integre conocimientos adquiridos y otros nuevos.

En cuanto a la metodología, hemos partido de la recopilación de bibliografía básica y del análisis de la información, que nos ha sido necesaria para dar el siguiente paso: comparar el mito original con la diversa producción posterior que ha inspirado. Por eso, llegados a este punto, parece necesario explicar algunos de los rasgos de la Literatura Comparada.

La Literatura Comparada se caracteriza por basarse en un sistema de comunicación en la que hay implicados un emisor (escritor) que se comunica por una serie de signos con y un receptor (lector), que interpreta de una forma u otra la obra. Este receptor al interpretarla a través de otro anterior origina otro nuevo proceso de comunicación, como nosotros estamos haciendo en este trabajo, es lo que se conoce como transducción (Bobes, 1999: 29-65).

Otro concepto interesante de esta autora es el de la comprensión en el que opera la cultura y, por lo tanto, ayuda al conocimiento, como leemos en otro de sus trabajos (Bobes 2012, 17): «Dilthey argumenta que el sujeto del conocimiento cultural, al tener la misma la naturaleza que el autor de los hechos culturales que está analizando, puede llegar a comprenderlos, porque puede tender puentes entre lo individual y lo general, entre lo subjetivo y lo objetivo: el investigador de la cultura accede al conocimiento de las obras humanas mediante la Erlebnis o vivencia común (autor / investigador) y puede alcanzar, mediante la comprensión, la generalidad del conocimiento de los objetos creados por el hombre».

3. MITO

En cuanto al origen, Pigmalión lo conocemos a través de la *Metamorfosis* de Publio Ovidio Nasón, donde encontramos lo encontramos referido en el libro décimo. Guarda relación con las Propétides, que le precede al mito, es un rito en el que las mujeres se prostituían, de ahí la actitud de Pigmalión que se aleja de la mujer.

Pigmalión es un personaje de edad casadera por lo que ansiaba encontrar una mujer pura, es decir, virgen que estuviese junto a él. De estos pensamientos, proyectó en el blanco marfil a la mujer más hermosa de la cual se enamoró. La escultura que estaba perfectamente tallada, le daba la impresión de que fuera real y estuviese viva. Pigmalión la trata como si fuera humana, intenta palpar su ‘carnosidad’, cree que le devuelve besos al dárselos, le habla, la coge, la piropea, la viste y agasaja con piedras preciosas. Incluso, la llega a meter en su cama con sumo cuidado por su sensibilidad. En los últimos días de la celebración en honor a Venus, le hace una ofrenda y le ruega a los dioses que le otorguen una esposa, “semejante a la de marfil”. Venus, intuyendo a la “mujer” que ama, vaticina su ruego mediante tres llamaradas de las velas y por el extremo del devoto levanta aire. Cuando Pigmalión retornó a casa, se recostó en la cama con la estatua y esta, poco a

poco, fue adquiriendo rasgos humanos. Primero cobra calor por su cuerpo, siente cómo se entibia su boca, después, cobra plasticidad, siente que se ablanda su pecho.

Este momento de la metamorfosis ha sido ilustrado por León Gérôme como puede verse en su famosa pintura de 1890 (Figura 1). Siguiendo con la descripción de Ovidio, cuando esta al fin se da cuenta de que es besada, se ruboriza y levanta los párpados para ver al amado. Por último, se celebran las bodas Pigmalión y la que era estatua, donde asiste Venus. Nueve meses después de su unión nace Pafos, que daría nombre a una isla según el autor latino¹.

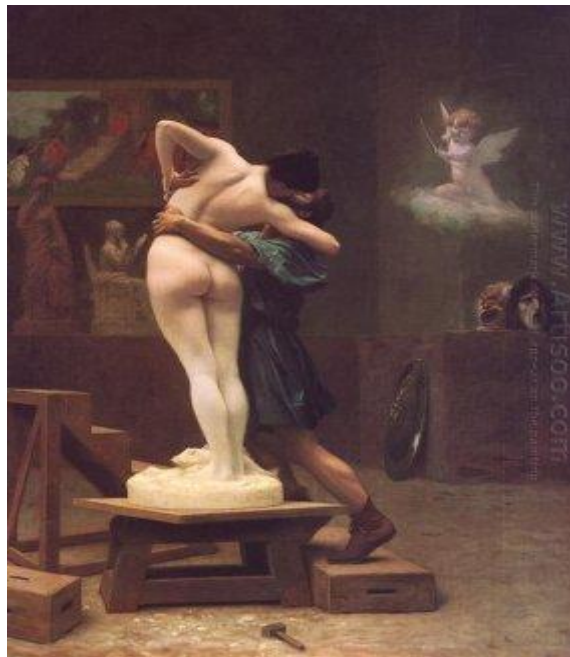


Figura 1: *Pigmalión y Galatea*, Jean León Gérôme (1890)

¹ Utilizamos la traducción y edición de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (1995, 2011). Madrid: Cátedra.

4. PIGMALIÓN EN LA LÍRICA

Para esta parte lírica me he basado en uno de los artículos de Vicente Cristóbal por ser una de las fuentes clave a la hora de abordar cualquier tema de mitología, y en nuestro caso, del mito de Pigmalión en la poesía española².

Los temas de la tradición grecolatina siempre han interesado por intentar explicar los orígenes y la sociedad. Uno de los autores que ha sido más imitado ha sido Ovidio. Así, autores renacentistas han retomado modelos de la tradición clásica por lo que se rescatan mitos (ovidianos) que sirven como fuente de inspiración a los autores literarios, como por ejemplo, el soneto célebre de Garcilaso de la Vega basado en el mito de Apolo y Dafne.

Pero si nos centramos en Pigmalión, en el siglo XVI, al primero al que debemos resaltar es a Gutierre de Cetina (1510-1554) por la intertextualidad del mito en su soneto LXXVIII, aunque como es propio del renacimiento de la primera mitad, predomina la estética petrarquista:

«Si de una piedra fría enamorado,
pudo Pigmalión mover el cielo,
si pudo a tanto ardor poner consuelo
falso espíritu en ella transformado,
siendo retrato vos tan bien sacado
de la mayor beldad que hay en el suelo,
y siendo ante mi ardor el suyo un hielo,
¿por qué no me ha el Amor a mí engañado?
¡Ay de mí! ¿Para qué? ¿Qué es lo que pido?
¿Si espíritu tuviese la pintura,
podría mejorarse mi partido?
No, porque en caso tal, ¿quién me asegura,
si os hubiese en las mañas parecido
tanto como os parece en la hermosura?».

En este poema de Cetina percibimos un “Pigmalión negativo”, porque vive ilusionado de algo que no existe, la imagen de un cuadro, mientras que en el mito era la escultura. En la parte central del poema podemos ver otras diferencias respecto a la estatua nívea de

² Véase Cristóbal López, Vicente (2003). “Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española” en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Universidad Complutense, núm. 1: pp. 63-87. Otros artículos del mismo autor sobre la mitología clásica en la literatura española son: “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española: visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII” (1997) en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* y “Mitología clásica y cuentos populares españoles” (1985) en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*.

Ovidio. En este fragmento la caracteriza como una “estatua” de *hielo* en vez de marfil. Además, el autor nos dibuja con claridad el sentimiento de este ‘Pigmalión pintor’ que distingue entre la imagen de la mujer real y la de la mente del escultor que “puede” consumarse con ese *falso espíritu* que en el texto fuente es de “verdad” al ser insuflado el espíritu por Venus.

Otro autor que no podemos dejar de citar es Francisco de Figueroa (c. 1535- 1617), coetáneo de Cetina, de estética petrarquista, con el siguiente poema:

«Con triste llanto y tierno sentimiento,
ablandó Pigmaleón la piedra dura,
ella misma tomó ser y figura,
[e]spíritu vital, fuerza y aliento.
La gran prueba de amor sin fundamento
en que nos muestra claro su locura:
amo la viva yo, no la pintura,
y no puede ablandalla mi tormento.
No son lágrimas, no, las de mis ojos,
ni es llama la que está dentro en mi pecho:
ríos caudales son y fuego eterno.
Con tan fiero dolor, llanto y enojos,
un peñasco pudiera haber deshecho,
y no puedo mover a un cuerpo tierno».

Este poema lo han atribuido diversos especialistas a Francisco Figueroa. Como anota Cristóbal (2003: 70) “aparece en el ms. 3968 de la Biblioteca Nacional de Madrid”. Las opiniones sobre esta autoría está dividida, por un lado hay numerosas voces en contra, por otro, M. López Suárez y el mismo Cristóbal se postulan a su favor. Estos, como prueba cogen un soneto que empieza “Con triste llanto y tierno sentimiento”. En este soneto hay cierta diferencia con el mito, como observamos cuando se refiere a la escultura, ya que emplea términos tales como “piedra dura” y no “*niveum ebur*”, o lo que es lo mismo, *blanco marfil*. Conforme leemos el soneto se va explicando más estos elementos mitológicos. Además, el poema posee retazos de la vida de Francisco Figueroa, él no ama a una pintura o retrato de una mujer sino a la mujer viva y real, y como *no puede ablandalla* o que lo quiera, el poeta sufre por ello, nos habla de un *tormento*.

Del siglo XVIII, podemos destacar a José Antonio Porcel (1715-1794), que como tantos ilustrados se fundamentaban en manuales como fuente de saber. En el caso de este autor, Cristóbal (2003:76) no duda del influjo que le causó el manual de Baltasar de Vitoria, *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* (1620 y 1623) en la *Égloga III* del *Adonis*, de esta forma indirecta pudo conocer el mito.

Antes de mostrar el poema debemos saber algunos datos previos ya que se ha escrito solo un fragmento de la composición. La obra empieza con Anaxárte o Anaxárete como narradora, que al contrario que en el mito clásico, ésta se metamorfosea en piedra. En un pasaje determinado. Porcel cambia la voz de la narradora por el de Venus, que cuenta la historia de Pigmalión. Precisamente, esta intervención es la que vamos a señalar y comentar³:

« (...) y aún yo lo hice
tan del todo felice,
que su dicha mayor, por más trofeo,
fue su posesión aun antes que deseo. [...]
El hueso de la fiera
que para viva máquina de Marte
alimentó del Ganges la ribera,
materia fue, si dura,
fácil, a la que forma dio excelente
del gran Pigmalión el culto arte. [...]
adoró en la estatua fría
mi imitada hermosura,
o simulacro mío, que aunque mudo,
a no saber de mí, yo misma dudo
que mortal me dijera
si yo o aquella estatua Venus era [...]
Yo, al sacrificio atenta,
después de que tres veces crepitante
hice subir la llama luminosa,
el alma le inspiré a la estatua fría,
porque si en ella yo me repetía,
no era bien que en su inánime belleza,
pensase algún humano
que morir pudo la Ericina diosa [...]
Duda el feliz amante,
y ve, al curioso examen de la mano,
que del marfil se ablanda la dureza
en la parte que al tacto de la nieve
siente absorto latir la vena leve.
Quedó inmóvil al súbito portento,
mientras que en ella cobró más movimiento,
porque juzgase en la dudosa calma
que se animó la Venus con el alma
que a él faltó suspendida,
como en callada noche mujer bella,
dulcemente dormida,
prestar a su quietud suele la vida,
y en tanto que reposa,
estatua muda es de nieve y rosa;
mas si la deja el sueño,
que fue aquel tiempo de su vida dueño,

³ Véase Cristóbal (2003: 76-79)

el alma vuelve a su semblante, y ella,
que la luz encontró que no tenía,
sabe que vive, y agradece el día [...]
Pigmalión, no ya del todo dudoso,
el primor de su mano ya viviente
quiere que premio sea,
cuando no de su amor a Citerea,
de aquel arte excelente.
Concedí, y ella, con mi auspicio honroso,
al que autor conoció saludó esposo.
De este singular tálamo Cinaras
nació, el que fue tu padre,
padre y esposo de tu madre,
que para ser ahora tronco rudo,
quiso escalar mis aras,
y que, a haber sido menos indiscreta,
merecer todos mis favores pudo,
si no por ella, por gloriosa nieta
de la que Prometeo mejor funda
ebúrnea deidad, Venus segunda;
mas cuanto pedí amor por el respeto
que a mi deidad debía,
lo gané en ti, su más glorioso nieto».

En este fragmento, la diosa Venus actúa como protagonista y testigo de la relación de Pigmalión y su amada-estatua. Comenta que gracias a ella, Pigmalión alcanzó *la felicidad*, ya que le otorgó el “trofeo”, es decir, su mujer. Después hace una metáfora de ese material (marfil) que utilizó Pigmalión para tallar la escultura amada, ese *hueso* tan *duro* pero a la vez tan *fácil* en mano del escultor. La diosa por la belleza de la talla se asemeja a ella hasta tal punto de no saber si es ella o la estatua. El artista le dedica un sacrificio a Venus, esta se manifiesta subiendo las llamas de las velas y le infunde el espíritu a la estatua. Pero sin duda, en lo que más se detiene Porcel es en la descripción de esa mutación o metamorfosis: el cambio del color de la piel, sus leves latidos y su “despertar”. La diosa protege a la estatua y da cuenta del matrimonio que forman. Hasta aquí se respeta el mito pero algunas diferencias notorias las encontramos en el nombre de la hija, Cinaras, en vez de Pafos y la descendencia que le sigue como su nieta que se casa con Prometeo y, de estos últimos, Procris, el interlocutor de la historia.

Ya en la literatura contemporánea, uno de los primeros autores líricos sería Bartolomé Lloréns (1922-1946). Compuso un soneto que abarca el tema de Pigmalión, llamado: “Y rimaba su sueño con mi sueño”. Fue publicado póstumamente por su amigo Carlos

Bousoño en 1948, además pudo influir a Gerardo Diego en “Insomnio”. El poema de Lloréns sería el siguiente:

«Igual que Pygmalión a Galatea
esculpía con mano enamorada
plasmando en mármol su ansia desvelada,
forma pura vistiendo a su alta idea,
te esculpo yo en mis versos, cual desea
mi espiral fantasía, mi alma alada.
y te tengo en mis manos retratada,
aunque mi solo corazón te vea.
La dura piedra se hizo sensitiva
y Pigmalión, feliz, vivió su sueño:
Galatea trocada en carne viva.
Mas cuán inútil es mi terco empeño
por verte realidad...Tú fugitiva
por los últimos pisos de mi sueño.»

En este poema ya introduce el nombre de la estatua, Galatea⁴, frente al mito ovidiano en el que desconocemos el nombre. Además se omitiría la intercesión de Venus y recoge el momento de la metamorfosis en su verso “Galatea trocada en carne viva”. Asimismo, el autor se compara con el escultor pero transportándolo a sus versos. Compara la felicidad de Pigmalión una vez humanizada la estatua con él, que no es correspondido en su amor hacia la amada.

Otro autor que debemos conocer es José Hierro (1922- 2002) por su soneto llamado “Pigmalión” de su poemario *Cuanto sé de mí* (1957):

«Soplé en tus ojos. Luego dije: «Roca
la luz, mira la vida, cara a cara.
Alma mía, obra mía, con mi vara
hice manar el agua de tu roca.
Sé libre, alma fluvial. Ve: desemboca
en el mar vasto, canta y sueña. Para
en un remanso, una mañana clara,
donde el amor venga a besar tu boca.
Pero tú te has negado a tu destino.
Cantando huías— eras libre—, el vino
se derramaba de los odres llenos.
Y tú bebiste hasta saciarte. Ahora
no precisas de mí, mi creadora.

⁴ Según explica Rueda en el capítulo 2 “Ovidio y la fantasía de la transformación” en *Refracciones modernas de un mito* (1998: 90): “A finales del siglo XVII se produce una oleada de versiones del mito, tanto en las artes plásticas como en la literatura, que continúa hasta el siglo XVIII”. La primera vez que aparece la estatua con nombre es Agalméris, en una composición de Romagnesci. Después en una novela no muy conocida de Thémiseul de Saint-Hyacinthe la nombra Galathée. Parece que Jean- Jacques conocía estas obras y las sintetizó, en palabras de Rueda (1998: 91) “es el primero en dar a la estatua sin nombre el nombre de Galatea para simbolizar con él el ideal de la belleza y de la castidad. Su nombre (γαλήνη, “mar” o “aguas en calma”) pasa a simbolizar el despertar de la vida”.

Eso era todo. Nada más ni menos.»

En este fragmento Pigmalión actúa como dador de vida o Dios, le sufla espíritu o alma por los ojos a la *roca* (estatua). Al otorgarle vida, hereda libertad por lo que se rebela a su destino de ser amante. Es bastante rompedor por la independencia que adquiere la amada, tiene más personalidad, mientras que en el recorrido de poetas a los que hemos tratado en estas páginas parecía no tener personalidad, solo vida. Que no haya mención de la diosa se aleja del mito fuente, pero se asemeja a otros de su tiempo como el de Lloréns.

En cambio, Víctor Botas (1945-1994), dentro de su poemario *Prosopón* (1980) refiere al mito por secciones, como desglosaremos a continuación.

El primer apartado sería “Metamorfosis” y dice así:

«Tú ya no eres tú. Te han transformado
mis humildes palabras. Perteneces
a esa quietud del símbolo que nadie
podrá nunca infringir. Eternamente
vivirás en las páginas.»

Podemos intuir que para Botas la estatua se ha convertido en un símbolo de la tradición y pervive, por lo que tanto se ha escrito de ella. Actúa el poeta como Pigmalión al ser el que transforma a su creación.

Otro apartado es el de “Venus de Gnido” en el que el protagonista compara el calor que le dan las manos de las prostitutas con las de la estatua, dice así:

«Las manos de la diosa
no prodigan
calor.
Vale mil veces
más humilde ternura de esas otras
comunes y encontradas
en la noche del puerto,
que toda la destreza de Praxíteles.»

Del poema “Pigmalión” que da nombre al poemario encontramos una carga sentimental del poeta que se vincula con el Pigmalión de la tradición. El autor no es capaz de olvidar a su creación, a su sueño que quizá fue *símbolo* del *silencio* (resultado de la soledad en la que vivía) y la búsqueda de alguien que le diera *ternura*. Pero la “amada” no le puede responder de igual manera por su poca vivencia, ve con los ojos de un niño, teme y no siente nada por Pigmalión. Aunque la amada se entristece por no poder corresponderle en el amor. Su vida con ella es como de ensueño aunque no le corresponda

y para ella todo es un sueño, es decir, nada es real. Todas estas ideas las podemos entresacar de las siguientes líneas:

«Te busco por las tardes y las vueltas
páginas del recuerdo. Hice un mito
de ti. Un símbolo secreto. Una
razón elemental de la ternura.
La otra forma, perdida en el silencio,
de una tarde que fue. Vuelves ahora
y pisas la honda arena, y es el agua
del mar una alta espada amenazante,
súbita en tus pupilas. Y me miras
con esos ojos tuyos siempre tristes,
como lo es el amor; interrogantes
como un niño perplejo que no sabe
que nunca habrá respuesta. Y me sonrías
y entonces te regalo estas palabras.
Esto
es una caricia.
Más ardiente,
sin duda, y mucho menos
vulgar que aquellas otras (...)
Te echo de menos, mi futura
amiga inconcebible. Si me fuera
posible oír tu voz, Mirar tus ciegos
ojos, tu sonrisa inefable, esa
secretísima forma con que pasas
por lugares anónimos que niegan
toda limitación. Bien sé que nunca
nunca podrá existir entre nosotros
más que el vano monólogo en que trato
de llegar a tu nada (...)
Y algo hablabas...
Demasiados adornos para un sueño
en el que nuestras manos se encontraron».

En “Anversos” añade otra fuente ovidiana pero esta de las *Heroídas* o *Cartas de las heroínas* en la que el mito pigmaliano y el de Penélope tienen en común la espera del que aman como observamos en:

«Mis palabras son algo
así como aquel lienzo que tejía
la paciente Penélope:
no sirven
sino para esperar el increíble
transcurso de esa noche
enamorada,
bajo la luna cómplice.»

Para terminar con el siglo XX, no podemos dejar de citar a Javier Velaza, especialista en mitología clásica. La parte en la que podemos entrever intertextualidad se denomina “Segunda hybris” en su libro *De un dios bisoño* (1998), sería el siguiente:

«(Antes de aquel instante ella albergaba océanos,
abisales dominios donde duerme la noche,
piélagos habitados por seres imposibles,
hidras, rayas, siluros, medusas, hipocampos,
formidables escilas de letal alarido).
Él sondeó las cálidas corrientes en sus sienes,
las venas una a una de aquel cuerpo reciente,
batíscalo de linfas se embriagó en el espasmo
del prodigioso palpito que por fin la animaba,
al fin viva, al fin viva, al fin estaba viva (...)
Se sumergió en aquellas plácidas tibiedades
—tan lejos ya la fría blancura de su mármol
inerte a la caricia, desoladoramente
congelada al contacto su pasión de necrófilo—,
recorrió cada playa, descansó en las bahías,
seguro de que cada silencio era el primero,
porque la ley exacta del abismo la saben
los dioses solamente y él era un dios, lo era.
(Y ella sintió perpleja el trasiego en su vientre
sin discernir si el sueño era este o el otro) (...)
Él concibió la fiebre de lo inmutable. Quiso
la obra de su deseo en un ya sempiterno,
perenne todo, todo perpetuamente inmane,
eis aiei, eis aiei, bramaba en su locura.
(Ella experimentó como una aguda ráfaga
el asombro fugaz de saberse a sí misma).
Planeó iluminarla de soles sin ocaso,
la clepsidra acostada sobre el truncado gnomon
habría de sellarlos en lo eterno. Mas dicen
que la palabra Siempre le cercó los labios (...)
Qué dolor inefable de metales al rojo
lo atravesó, qué burla saberla tan efímera,
qué desmesura estéril si ella había de rendirse
también a la secuencia que todo lo consume.
Entonces él devino un fragor de blasfemias
contra el cincel y el beso y el hálito de Venus
que a través de su boca descabelladamente
le habían conferido la vida y su contrario.
(Y ella, casi sin puertas, a punto de vigilia

intuyó otro letargo duplicado en sus vísceras).
Aborreció la carne como hubo odiado el mármol,
y en sí mismo el principio que muta las sustancias
y a ella, que no era ella, porque no era perfecta
(ella no tuvo nombre, no se nombra lo Uno).
Y deliró el milagro de otra metamorfosis
—tal era su suplicio, pero él estaba ciego—,
y otra vez Pigmalión la deseo sin vida
porque sólo los muertos pueden ser inmortales,
otra vez solitario demiurgo insatisfecho
otra vez Pigmalión».

El poeta dota de introspección psicológica a los personajes mientras que en el mito son planos, Pigmalión va evolucionando en sus sentimientos una vez que la estatua cobra vida. Un detalle en el que ningún autor anterior se había percatado es el sentimiento que tenía Pigmalión antes de que cobrara vida su amada. Velaza en el poema resalta el pensamiento del personaje mítico que se compara con un necrófilo al amar algo que carece de vida. Conforme avanzamos en la lectura de este fragmento advertimos el arrepentimiento de Pigmalión ante la vida de la estatua. En primer lugar por no cumplir sus expectativas pues pensaba que sería perfecta. En segundo lugar porque sabe que siendo humana tiene un plazo de vida y volviendo a su estado anterior puede ser eterna. Otra diferencia que podemos establecer entre el mito y con autores anteriores es que Velaza habla de “mármol”, en cuanto que otros autores la describen de blanco marfil, tal y como lo hizo Ovidio.

5. TEATRO: *EL SEÑOR DE PIGMALIÓN* DE JACINTO GRAU

En el teatro español vamos a centrarnos en Jacinto Grau, que ha interpretado y llevado a escena el mito de Pigmalión con importantes innovaciones e ideas como veremos en estas páginas. Esta sección la hemos dividido en diferentes apartados, como el autor y su contexto social, el contexto literario, el argumento, los personajes y su relación con Ovidio,

5.1. El autor y contexto social

Jacinto Grau Delgado nace en 1877 en Barcelona y muere en 1958 en Buenos Aires. En palabras de García Lorenzo (1972: 9-11), una de las etapas que marcó al autor fue su estancia en Madrid desde 1902 o 1903 hasta 1936, inicios de la Guerra Civil. Allí hizo un

gran número de amigos, pero también de enemigos. En Madrid dejó sus manuscritos de obras compuestas los cuales se perdieron. En ese mismo año se exilia a Panamá por su carácter republicano y lo nombran cónsul de España. Después se instala en Chile, La Paz y, por último en Buenos Aires donde reside hasta su muerte en 1958. En Buenos Aires colaboró en revistas de crítica literaria y publicó ensayos.

La primera mitad del siglo XX se caracteriza por ser conservadora, ya que se rechazaba lo novedoso, artísticamente, con implicación social para el espectador. Especialmente, después de 1939, etapa franquista y dictatorial donde en buena medida se reprimía a los intelectuales y se imponía la censura.

Según el diario digital España es cultura, *El señor de Pigmalión* supone la mejor obra de Jacinto Grau. Fue publicada en 1921 y estrenada en 1923, con ella obtiene un mayor éxito fuera de nuestras fronteras, debutó en el Théâtre de l'Atelier de París desde 1923 a 1930, y en el Teatro Nacional de Praga en 1925⁵. Como explica García Lorenzo (1972: 9), en España, no consiguió tener éxito, esto repercute a sus actores y ganó fama de autor maldito en su país.

Profundizando en esta idea, E. Burel (2011: 153) nos explica que la obra pasó desapercibida o bien no causó interés en los críticos cuando se estrenó en Madrid en 1928. Estos la calificaron de *selecta* (Diochon: 2010,158). En cambio, Peral Vega le dedicó un estudio que ha servido de base para estudiosos, a través de ésta han podido realizar reseñas y prólogos de *El señor de Pigmalión*.

5.2. Contexto literario

Autores como Ana Rueda establecen relaciones entre Karel Čapek y Jacinto Grau por la línea que siguen de deshumanización del hombre y de los progresos técnicos en el caso de los robots⁶ y los muñecos autómatas de sus obras. Tanto el *Rossum Universal Robots* de Čapek como *El señor de Pigmalión* de Grau plantean la existencia de seres mecánicos con vida y si es ético o no su rebelión contra su creador y la muerte de este. Esta idea de la muerte del creador recuerda al personaje Augusto Pérez de *Niebla*, que

⁵Véase http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_culturales/el_senor_de_pigmalion.html (Consultada el 26/11/16).

⁶ Otro artículo que aborda este tema es el Teresa López Pellisa (2013). "Autómatas y robots: fantoches tecnológicos en *R.U.R* de Karel Čapek y *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau" en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 38, Nº 3.

amenaza al propio Unamuno con la muerte, pero al saber que su vida depende de su creador cambian las tornas, ahora él está en peligro. Según podemos observar, Unamuno consigue humanizar a este personaje inanimado, de tal modo que parezca una persona de carne y hueso. Otro rasgo relacionado entre el autor y Unamuno es el tratamiento del propio prólogo como un acto en sí, no independiente a la obra.

Tanto Karel Čapek como Jacinto Grau se adelantarán con sus seres mecánicos animados a lo que será la robótica y la cibernética. Anterior a estas obras es *Frankenstein* del que como indica Rueda (1998: 336) “derivan los robots androides de *R.U.R (Rossum Universal Robots)* y los muñecos autómatas de *El señor de Pigmalión*”. Estos muñecos o máquinas pensantes de Grau son semejantes a las personas por su estatura y su creador, Pigmalión los limita solo al teatro. La diferencia entre Grau y Čapek es que para el autor español estos muñecos sirven para el entretenimiento, en cambio para el autor checo son para el trabajo. Otra idea importante que destaca es el uso del poder mal agenciado del protagonista sobre sus muñecos y que estos sean reflejo de su creador. Pigmalión se tiraniza y se invierten las relaciones autómatas-creador hasta no poder llegar a controlarlos, sus muñecos lo manipulan, especialmente Pomponina. El abuso de poder tanto de Pigmalión como del duque desencadena el levantamiento de estos muñecos o seres autómatas hacia ellos, que culmina con la muerte del creador (Rueda, 1998).

El autor catalán insiste en rechazar los teatros convencionales españoles y buscar lo novedoso, estos ideales se reflejan en el personaje de Pigmalión, que insiste en la idea de desechar el mundo del teatro como negocio. Pero lo que intenta conseguir Grau es una reteatralización de la obra, tal y como comentaba Adelantado en *Cuatro vidas de don Jacinto Grau*⁷. Esto ya se estaba haciendo en España, el ejemplo más famoso es el su contemporáneo, Lorca, con *El Público*⁸ en el que se rompe la barrera entre espectador y teatro por la interacción de ambos planos. Por seguir estas nuevas líneas, podemos considerar a Grau como moderno pues innova como sus coetáneos en un campo que se desarrollará después como es el teatro de simulación actual. Aunque este tipo de teatro se desarrolla, en mayor medida, fuera de Europa por Ibsen, Chéjov o Bernard Shaw y por los surrealistas, en mayor medida, franceses⁹.

⁷ Véase <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Cuatro%20obras%20de%20Jacinto%20Grau.pdf>; pp. 8-12.

⁸ Propuso al público como principal protagonista, esto hace que pierda artificiosidad a ojos de los espectadores.

⁹ Véase Antonio Fernández Insuela (1977-78). “Teatro realista español y teatro extranjero” en *Revista de*

Podríamos pensar que retoma este tema de la tradición para aglomerar una gran mayoría de espectadores. Además, tanto Grau como sus contemporáneos vuelven a lo popular, por eso se respaldan en un teatro con marionetas en el caso de Lorca, y muñecos en el caso de Grau¹⁰.

Otro modernista que pudo influirle es Valle-Inclán por la desvirtualización o deformación de la realidad, como observamos en el grotesco final de la obra que hemos referido en el siguiente apartado en la que una vez muerto Pigmalión entran dos murciélagos y se escucha el canto de un gallo de fondo al amanecer. Esta escena otorga un mayor patetismo y absurdez al personaje principal.

5.3. Argumento

En el propio prólogo se va presentando a los personajes. Por medio de los carteles del despacho de Ponzano se anuncia la obra de Pigmalión y su futura representación.

En la primera jornada, Grau sitúa la escena en el teatro de Alducara y el despacho de la empresa que contrata a Pigmalión y están colgados los carteles de la representación, en los que Pigmalión aparece con sus muñecos. Antes de llegar el artista, se arma un gran revuelo entre los empresarios. Ponzano presenta la obra como demasiado rompedora por lo que temen su aceptación. A partir de la escena cuarta encontramos rasgos autobiográficos, por ejemplo, que Pigmalión sea autor de farsas y la novedad del teatro con muñecos, tal y como evoca don Agustín, representante de Pérez (otro director de la época). En la escena VI, don Javier nos menciona el éxito del autor en el extranjero y su ruptura con lo tradicional. El Duque se muestra incondicional con el teatro de Pigmalión, aunque otros no, por ser un autor español desconocido en su tierra, por haber pasado largo tiempo en el extranjero. Los empresarios, sin embargo, intentan aprovecharse de que sea desconocido en su país para atraer más público, piensan que es mejor decir que es extranjero, para atribuir mayor exotismo a su producción.

Otro tema muy señalado es que sea un artista que no se preocupe por el dinero sino por su obra. Por esto se preocupan los empresarios que lo publicitan, derrochan en promocionar lo que no saben si tendrá éxito.

la Facultad de Filología. Tomo 27-28. Facultad de Oviedo, pp. 141-179.

¹⁰La intención del autor con sus muñecos es provocar un añiñamiento en el espectador, bien por el método de utilizar muñecos en el teatro o por ver el teatro desde lejos.

Pígmalión, cuando habla de sus muñecos, comenta cómo ha llegado a ser esclavo de ellos. Por infundirles vida debe “sujetarlos, vigilarlos y conducirlos bien. (Porque sospecha) [...] que salen de sus cajas y viven a (sus) espaldas, tramando diabluras” (Grau, 1977: 35). El autor vincula la obra con el propio mito en el que el rey de Chipre se enamora de su estatua¹¹. Estos muñecos son de porcelana, pero pasarían por una persona normal por su estatura, su forma de actuar y hablar, excepto por su ropaje. El primer acto sería una descripción fisiológica y psicológica de los muñecos. Durante la escena IV y V podemos hacernos una idea del círculo de la creación: Dios> artista/hombre> muñecos.

En el acto siguiente, cobran ya protagonismo en sí los muñecos. Todo gira en torno a Pomponina, amada por don Lindo, agasajada por sus cuatro damas de honor que están celosas de su belleza y alabanzas que recibe de todos. Los personajes establecen relaciones entre sí, quedando solo Juan *El Tonto*. Los muñecos planean escaparse, pero antes de que esto ocurra, el Duque rapta a Pomponina y escapan por la ventana. Al ver esto Juan *El Tonto* se lo dice a los demás, escapan todos por la ventana para buscar a Pomponina, menos el capitán que se queda en el escenario.

El acto tercero nos sitúa en la casa del Peón Camionero que ayuda al Duque mientras repara su coche. El Duque sale de la casa ante las voces que escucha de su mujer, Julia, que se había enterado del gran escándalo de su esposo al raptar a Pomponina y querer irse a vivir con ella. La muñeca aprovecha esta ocasión para cerrarle la puerta. Pero Julia la ve y en un ataque de celos desea matar a Pomponina. Los muñecos se vengán de Julia y del duque, pero saben que Pígmalión anda cerca. De hecho, llega a entrar y ordena a los muñecos que salgan. Pero Urdemalas que estaba detrás de su amo, le dispara. Todos se aprovechan de la debilidad de Pígmalión para escapar menos Juan que se esconde y remata la muerte de su amo pegándole con la escopeta, como observamos en la última escena (Grau, 1977: 113-114).

«Pígmalión.— (*Incorporándose a medias, trabajosamente.*) ¡Al fin se fueron!... Si no finjo la muerte acaban antes conmigo. (Intentando levantarse en vano.) ¡No puedo!... Me desangro, me muero solo, sin que nadie me auxilie!... Los dioses vencen eternamente, aniquilando al que quiere robarles su secreto... Iba a superar al ser humano, y mis primeros autómatas de ensayo me matan alevosamente... Triste sino el del hombre héroe, humillado continuamente hasta ahora en su soberbia, por los propios fanticos de su fantasía!...

Juan.—Cu, cu.

Pígmalión.—¿Estás ahí tú?

¹¹ Véase <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Cuatro%20obras%20de%20Jacinto%20Grau.pdf>; p. 35.

Juan.— Cu, cu.

Pigmalión.—Tú me socorrerás, tontín: tú eres el bueno...

Juan.— Cu, cu.

Pigmalión.—Ayúdame... Sin ti me moriría.

Juan.— Cu, cu.

Pigmalión.—Sería lástima...Nadie volverá a fabricar muñecos tan perfectos y vivos como yo.

Juan.— Cu, cu.

Pigmalión.—(*Incorporándose a medias.*) ¿Pero qué haces que no me ayudas?

(*Acércase JUAN a PIGMALIÓN y golpéale con la escopeta la cabeza. PIGMALIÓN da con el busto pesadamente en tierra.*)

Juan.— Cu, cu. (*Nuevos paisajes grotescos, restregándose contentísimo las manos. Deja rápido la escena y asómase a la ventana, alzando las manos y dirigiendo la última mirada a PIGMALIÓN.*) Cu, cu. Cu, cu. Cu, cu.

(*Entran revoloteando por la estancia dos murciélagos, que se entrecruzan varias veces en un aletear loco, y a lo lejos cantan los gallos.*)»

5.4. Personajes

Vamos a comentar algunos aspectos de los personajes pero profundizaremos en ellos cuando los contrastemos con el mito clásico en el apartado siguiente. Grau se basa en personajes de la tradición clásica y española de la Edad Media y el Siglo de Oro, etapas que retoman la tradición clásica. Por eso, la obra recoge personajes de este tiempo,¹² (v. Figura 2), ya que son los idóneos para otorgarle carácter popular a su obra, como hacían sus contemporáneos.



Figura 2. Muñecos de Pigmalión, de Salvador Bartolozzi.

¹² Salvador Bartolozzi confirmó en su montaje de *El señor de Pigmalión* su capacidad como escenógrafo moderno y completo, ofreciendo al público del teatro Cómico un conjunto espléndidamente armonizado y una efectiva interpretación de la farsa representada.

El personaje que quizás otorga mayor comicidad a su obra es Juan *El Tonto*. Se caracteriza por decir solo *cu cu* y su apariencia ingenua como hemos visto en el fragmento extraído anteriormente. Esta figura del tonto ya se recogía en la tradición grecolatina, era un procedimiento para tener mayor éxito y acercar la obra a la gran mayoría por la comicidad que otorga al teatro y que acercan la obra a la multitud.

Entre los personajes hay situaciones de equívocos que otorgan una mayor jocosidad a la obra, como la de la peluca de don Lindo que contrasta con la hermosura de este. Pigmalión tiene celos de él por su belleza, ya que también compite por el amor de Pomponina. Retomando la escena de la peluca, se produce un contraste brutal en su estética, todos se ríen de él y Pomponina no quiere verlo así. En este sentido, quizá nos recuerde al *foedus* de la tradición clásica. Además, simbolizaría el teatro de la tradición española del Siglo de Oro, la de capa y espada. Esto se debe a la vestimenta representativa: capa roja y espadín. Por otra parte, Grau exagera la figura del *foedus* en el personaje del Enano de la Venta. Otra situación de equívocos se produciría con el cazador Ambrosio el de la Carabina con una escopeta de juguete en vez de una de verdad.



Figura 3. Don Lindo y Pomponina, de Salvador Bartolozzi.

El *Miles Gloriosus* de Plauto parece reflejarse en Bernardo el de la Espada que personaliza al soldado fanfarrón. En menor medida serían si acaso las interferencias en el Capitán Araña, con el aspecto de militar estrafalario.

El último personaje que recuerda a la tradición clásica es Periquito, que nos evoca al *senex* por su apariencia y el uso del bastón.

De la tradición española serían:

- Pedro Urdemalas es de la tradición folclórica que recoge Cervantes en su comedia. Se caracteriza por su aspecto clerical aunque como contrapunto, encontramos su mente aguda, inteligente y perversa. Es el causante de la muerte de Pigmalión, como hemos mencionado anteriormente.
- Mingo Revulgo, rescatado de las Coplas del folclore español del siglo XV. Aunque al producir el contraste de estilos Grau, aspecto vulgar o rústico y su vestimenta refinada recuerda a las comedias clásicas por esa caricaturización.
- Perogrullo que ya existía en la tradición española, Quevedo lo recoge en su libro *Los Sueños* (1606-1623) En origen es Pedro Grullo. Grau filtra este personaje popular pero hace hincapié en su aspecto solemne, atildado, de político caricaturizado por su *levita y chistera*.

Una vez que conocemos la vida del autor, podemos encontrar algunos posibles ecos biográficos en el personaje de Pigmalión, como, por ejemplo, el ser creador de farsas. La descripción de Pigmalión que aparece en la escena X del acto I recuerda a la caricatura que hicieron de él en uno de sus libros, *Don Juan de Carrillana*, como observamos en la Figura 3. En esta descripción nos lo dibujan como un “hombre de edad media, de aspecto aún más joven. Cara afeitada, interesantísima. Ojos escrutadores y vicos. Viste de traje oscuro y usa un monóculo grande, con círculo de concha”, en comparación con la caricatura del libro en está usa unas gafas.



Figura 4: Retrato caricaturizado de Jacinto Grau (1913).

5.5. Relación con Ovidio

Si contrastamos el mito de la *Metamorfosis* de Ovidio con *El Señor de Pigmalión* de Grau, podemos señalar algunas relaciones y diferencias entre los personajes.

Vamos a comenzar por el propio Pigmalión. Podemos señalar semejanzas en cuanto a la versión tradicional que conocemos de Ovidio, teniendo en cuenta el amor hacia su creación femenina. En el caso de Grau, encontramos múltiples personajes si contamos con los muñecos aunque hace mayor hincapié en Pomponina, de la que está enamorado. En cambio, en el mito de Ovidio solo encontramos tres personajes: Venus, Pigmalión y la escultura, sobre esta pareja se centra el autor. Siguiendo el mito, pensamos que es joven en edad casadera por esa “necesidad” de tener una mujer; en cambio, el de Grau es de una edad media, su aspecto es definido mientras que en el texto referente omite su aspecto.

Si pensamos en los rasgos físicos, debemos imaginar que la escultura de Pigmalión es de estatura media, como también sucede con Pomponina, a la que todos parecen rendir vasallaje o actuar como *servus* por su belleza, agasajada por sus damas de honor Dondinela, Marilonda, Corina y Lucinda. Además, Grau describe a Pomponina con una mayor introspección psicológica, frente a la escultura de Ovidio, la trata como personaje activo capaz de decidir lo que quiere en cada momento, nadie puede manejarla ejemplificado con el trato que tiene con el Duque y Pigmalión. Su carácter es egoísta, caprichoso y manipulador, usa su belleza como arma infalible a sus intereses ya que todos buscan su amor. En contraste, la estatua ovidiana nos resulta más indiferente si pensamos que apenas tiene voz en el mito, no sabemos su nombre, ni su aspecto, es tratada como un objeto por su forma de actuar pasiva, Pigmalión decide por ella.

6. NARRATIVA: PIGMALIÓN EN *PIGMALIÓN Y OTROS RELATOS* DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

En este apartado hemos seguido la misma estructura que en el anterior, es decir, el autor y su contexto social, contexto literario, argumento, personajes y la relación de la obra con el mito. Cabe destacar el desafío que nos ha supuesto ya que las versiones consultadas de *Pigmalión y otros relatos* (1987) de Manuel Vázquez Montalbán no disponían de prólogo o estudio que nos ayudara a contrastar y analizar la diferente información interpretada de la obra, por tanto, hemos elaborado nuestro propio análisis a partir del relato corto, *Pigmalión* que hemos insertado en el Anexo 1.

6.1. El autor y su contexto social

Manuel Vázquez Montalbán nace en 1939 en Barcelona y muere en 2003 en el aeropuerto de Bangkok de forma repentina por problemas de corazón¹³. En su vida influyeron en gran medida la represión de la época franquista hacia su padre de ideal republicano, y el silencio que debían guardar después de la Guerra Civil. Llegó a implicarse de tal manera en la política de su tiempo que en numerosas ocasiones fue detenido y condenado. Su ideología progresista influye en su diversa producción crítica los regímenes dictatoriales, como refleja en el relato corto “Pigmalión”, aunque tampoco dejó de lado a la de otros países, por ejemplo, la muerte del famoso presidente estadounidense que ambienta una de sus novelas de la serie Carvalho: *Yo maté a Kennedy* (1972) (Saval, 2013: 393-394).

En cuanto al relato, encontramos referencias a la ideología y política españolas, como la conservadora franquista o la de Tierno Galván, del que se sirve el autor para ironizar sobre el sentido de *tradición* aplicado a la política y, de la propia tradición al recuperar, pero modificados, personajes míticos (Irene y Pigmalión). Esto se refleja en la respuesta que le da el político a Irene en la conferencia: «Con la fama de tradicionalista que tengo no me haga asumir más tradiciones» (Vázquez, 2009: 67). Además, no debemos olvidar el anacronismo existente entre los *personajes míticos* y el tiempo

¹³ Véase J. Vicente Saval Fernández (2013). *Diccionario biográfico español*, vol. XLIX, de la edición Real Academia de la Historia. CSIC (Centro Superior de Investigaciones científicas): pp. 393-396, y <https://www.catedramdelibes.com/autores.php?id=75>

contemporáneo que otorga una mayor comicidad a la obra y, sobre todo, al lector de esa generación.

6.2. Contexto literario

En estos años de la última mitad del siglo XX, este autor se encuentra inmerso en la corriente posmodernista, como podemos leer en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José María Castellet. Estos desarrollan el experimentalismo con unas bases más o menos comunes: exotismo ambientado en la mayoría de las ocasiones en Venecia; el collage, es decir, mezclar en un poema prensa, música, cine y otras imágenes; intelectualismo, mezclar culturas y lenguas; desmitificar cuentos como lo hizo también Guillermo Carnero en “Cenicienta” en *El sueño de Escipión* (1971); y, por último, el intimismo y el pop.

Es significativo en esta etapa generacional el género policial, pues no tenía tanta tradición en España. Entre los diferentes autores destaca Vázquez Montalbán con la serie novelística Carvalho (1972-2004) que se puede considerar como una alternativa por la mezcla de géneros. En esta vertiente también es famosa *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza, ambientado en la Barcelona oscura de los años 20 que se aprovechaba de su neutralidad en la Primera Guerra Mundial por lo que desarrollan su industria armamentística para negociar con otros países. Además, resalta la lucha entre la patronal, sindicatos y organizaciones de trabajadores que eran explotados masivamente por una sociedad capitalista. En la novelística encontramos mezcla de géneros, como las recién citadas, que también sirven como novela social por plasmar la realidad de esta etapa generacional, en este sentido no debe caer en el olvido otra novela coetánea al autor referente, *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé. Otro tipo de novelas tratan la crisis del individuo, tal y como es el caso de *Mortal y rosa* (1975) de Francisco Umbral (Rico, 2000).

Estas características pudieron influirle al autor barcelonés en *Pígmalión y otros relatos* (1987). Pero centrándonos en el relato corto “Pígmalión”, sí es verdad que podemos encontrar una crisis ética de la protagonista en cuanto al matrimonio y al amor. Como explica Montalbán¹⁴, “su primera fase es realmente insistente [...], después admite

¹⁴Entrevista póstuma a Manuel Vázquez Montalbán, periodista, novelista, poeta, ensayista y gastrónomo, emitida a su muerte el 18 de octubre de 2003 en Canal+. <https://www.youtube.com/watch?v=HEPxCQl8Zuc>. Publicado el 1 ene. 2015 con el título *Epílogo: Manuel*

una [...] gama de eufemismos. Esa primera etapa es realmente envidiable experimentarla, y hay que desear no experimentar una sola vez [...] porque es capacidad de negación de ti mismo, capacidad de una alienación que imbrica hacia el total del otro [...] Si además tiene una plasmación de carácter corporal es una situación maravillosa [...] que como es tan maravillosa, pues en general no dura mucho tiempo [...] A esa situación inicial la que te comprometes con una persona hay que llamarle de muchas otras maneras [...], y siempre son maneras que te [...] ayudan a sobrevivir y autorealizarte, pero que no te has de autoengañar para creer que se parezca a ese momento inicial”. Esta idea se refleja en el personaje principal femenino, Irene.

Por otra parte, otra faceta de Vázquez Montalbán fue periodística, como tantos escritores de su tiempo. Colaboró especialmente, en la revista *Triunfo* y en *Solidaridad Nacional*, que fue una revista reaccionaria y de movimiento de masas para su tiempo, empleaba pseudónimos para las diferentes revistas y periódicos en los que colaboraba, el más conocido fue el de *Jack el decorador* en *Hogares modernos*. Este interés por la sociedad recuerda a los grandes autores contemporáneos de la poesía social, como Blas de Otero, Gabriel Celaya y Jaime Gil de Viedma, este último es el que más le influyó, incluso lo cita en el vídeo que hemos señalado.

6.3. Argumento

Montalbán, como gran narrador, nos guía en su relato por la voz del narrador omnipresente y presenta a una mujer de especial interés para el protagonista, a la cual ve a menudo paseando por su barrio¹⁵.

En uno de sus primeros acercamientos, el protagonista se detiene en su físico, extravagante: con un sombrero de paja y un elegante abrigo entallado¹⁶, melena lisa y teñida de rubio. En el segundo encuentro, la encuentra un tanto abstraída o ausente mientras esperaba poder cruzar por el paso de peatones con su hijo. Progresivamente, Irene¹⁷ despierta la sensualidad en el protagonista por su fantástico cuerpo, el cual parece esculpido. Esta iba siempre arrastrada por su hijo, lleno de vitalidad, entusiasta, inquieto,

Vázquez Montalbán.

¹⁵ Seguimos la edición de Manuel Vázquez Montalbán (1987). *Pigmalión y otros relatos*. Colección Vázquez Montalbán, Barcelona: Público, Sabadell Atlántico, 2009.

¹⁶ Esta mezcla de estilos, rústico por el sombrero de paja y elegante por el abrigo o como dice el protagonista en el texto “entre útil y sofisticada” (Montalbán, 2009: 55).

¹⁷ Hasta la mitad del relato, el narrador no desvela el nombre de esta mujer que desde las primeras líneas aparece.

rubio, con flequillo, que parecía un niño de “spot televisivo” por lo que se le podría caricaturizar como *un muñeco*. En palabras del propio autor (2009: 55):

«El niño pendía del hilo de su mano, trotaba como un muñequito envuelto en una nube de colonia más eficaz que delicada, confiado como un príncipe primogénito abierto a la aventura de una tarde llena de tenderas cariñosas, Chupa Chups, pellizcos y el lenguaje de los adultos que fingen ser niños sin un mínimo de educación teatral. Era un niño de *spot* televisivo: rubio, flequillero, secundaba el desganado arrastre de su madre con un cierto fatalismo, moviendo la cabecita en todas direcciones como tratando de recordar en poco tiempo y para siempre lo que veía».

El siguiente encuentro fue en primavera, esta vez la sigue, viendo su rutina y sus gustos, entre ellos leer revistas relacionadas con la astrología y las joyas, y la novela de Thomas Mann (vinculada con la corriente del marxismo). Todo en ella le parece sensual, como sus curvas y la longitud de sus piernas. Antes de que el protagonista sepa más de Irene, Montalbán nos la describe como torpe en sus caricias y lejana para una relación. Su vida no escapa de la rutina de hacer los mandados, hasta que por fin se produce el encuentro entre el protagonista y la mujer, cuando él habla con el niño en la puerta de la perfumería. La mujer no puede evitar sentir curiosidad por él y, más aún, en su limitada vida de casada y estatus burgués.

Ambos prolongan su conversación en el parque mientras el niño juega. Allí le confiesa su aburrida rutina de recorrer las tiendas con el niño pegado al brazo y su intención de trabajar en algo o estudiar, ya que no llegó a acabar el bachillerato porque sus padres prefirieron instruirla sobre el matrimonio. Entre medias, el narrador nos describe al esposo de Irene, con doble trabajo, uno de mañanas y otro de tardes, era poseedor de un chalet con una gran piscina, de año en año realizaba viajes a Copenhague o a Los Ángeles para ver porno, esto enfatiza la soledad de su mujer. Después el protagonista, al ver que ella quiere retomar el estudio, le cuenta que él se dedicaba a dar clases en la universidad, y estaba preparando una edición crítica de Flores de Lemus y su pensamiento económico. Así le propone ayudarla en su educación. Así, los dos se citaron para la tarde siguiente y comenzar las clases, en un principio en un parque y, posteriormente, con la excusa de evitar habladurías sobre ella, pero con la intención de conseguir sus objetivos, las clases pasaron a impartirse en casa del profesor.

Se presentó con dos libros: *La balada del café triste* de Carson McCullers y *Principios fundamentales de política* de Montenegro; con el primero descubriría una sensibilidad difícil de encontrar en cualquier otro sitio; con el segundo tenía propuesto mostrarle la

ruptura de la jerarquización, la apertura de la mente por viajes, la facilidad de ver porno¹⁸ en el extranjero. Pero, sobre todo, quería liberar a Irene de los prejuicios de su “época franquista”, donde la mujer debía ser casta y fiel. Con estas lecturas consigue que Irene se acercase “con tanto apetito como su cerebro” (Vázquez, 2009: p. 60). Una vez que consiguió sus propósitos, es decir, tener una relación con Irene, el protagonista pretende llegar a ser algo más para ella e incluso para el hijo. Después, esta intentaba rehusar hacia las intenciones de Pigmalión, por lo que no se vieron hasta días posteriores cuando se presenta en su piso. Fue como su manera de despedirse, porque iba a iniciar una carrera.

Hasta tres años más tarde no supo más de ella, cuando que coinciden en la conferencia de Tierno Galván. Ella había cambiado, ahora su aspecto era más descuidado, su melena estaba alborotada y tenía ojeras. En la conferencia, con gran curiosidad, Irene le pregunta a este político qué tipo de tradición tomaba de su tiempo pero uniéndolo con el socialismo. Al acabar la charla, tanto Irene como el protagonista se reconocen y le cuenta cómo ha cambiado su vida, ya está separada, ha decorado su piso con estilo salvaje y vive con su amante, es decir, alejada del aspecto burgués. En cambio, el niño ya no se le ve tan entusiasta como nos lo describía Montalbán al principio, solo observa y responde con gestos como hacía ella años atrás.

6.4. Personajes

En cuanto a los personajes, encontramos a Irene y el protagonista, Pigmalión, aunque en ningún momento lo encontramos referido en boca de algún personaje sino solo por el título del relato podemos suponerlo.

Irene es el personaje que más ha evolucionado a lo largo del relato, tanto física como psíquicamente. Al principio viste de forma extravagante y cuida mucho su estilo mientras que en la parte final la percibimos más descuidada en cuanto a su aspecto y no tan actualizada en la forma de vestir. Podemos decir, que su encuentro con Pigmalión le supone un choque de principios, y a la vez una apertura a su conocimiento tan limitado. Desde el principio la podemos caracterizar por ser más conservadora, fiel a su marido hasta el momento final en la que la encontramos separada, viviendo con un amante y de carácter liberal.

¹⁸ Esto se puede deber a la censura de la época dictatorial en España, mientras gobernaba Franco. Es una época que vivió de pleno el autor.

A lo largo del relato, también aparece el hijo de Irene del que tampoco sabemos el nombre. Parece ser la contraposición de la madre en todos los sentidos. Al principio lo encontramos más activo que la madre y ahora en este momento final al revés, él es pasivo, solo es capaz de asentir, no habla ni tan siquiera. En este sentido parecen el yin y el yang siempre juntos y cambiantes.

6.5. Relación con Ovidio

Encontramos algunas semejanzas entre Irene y la estatua ovidiana en cuanto al ideal de belleza y la personalidad. En la primera mitad del relato se parece a la estatua por mostrar un carácter abstraído, sin experiencia en el amor y de gran belleza ante los ojos de Pigmalión. Es peculiar que este autor barcelonés refiera el nombre del protagonista en el título pero no en el relato, en boca del personaje alguno, como he mencionado en el apartado anterior. Esto nos recuerda al propio mito en el que Ovidio refería al personaje en el encabezamiento del mito. Cabe decir que tanto el Pigmalión mítico como el moderno o contemporáneo de Montalbán difieren entre sí. Mientras que Ovidio, la crea a partir del marfil, el autor contemporáneo lo hace a través de las palabras y el conocimiento, de esta manera podemos decir que le sufla voluntad.

Por otra parte, el carácter abstraído o ensimismado que muestra al principio Irene nos hace pensar en dos hipótesis si tomamos la obra base, *La Metamorfosis*. En primer lugar, podemos entender que se deba al choque cultural de vivir en este siglo y no en el clásico de Ovidio, como refleja su forma descombinada de vestir, por lo tanto el anacronismo existente explicaría este carácter. En segundo lugar, puede ser por no saber nada del amor, puesto que no lo había experimentado antes como interpretan algunos poemas que hemos comentado en su apartado.

En última instancia, Vázquez Montalbán nos recuerda al *Ars Amandi* de Ovidio por los consejos amorosos que le da Pigmalión a Irene sobre cómo debe comportarse ante el amor y la reflexión o moralización de este tema.

7. REFLEJO DEL MITO EN LA PSICOLOGÍA

Según *Definición ABC*, el pigmalionismo es lo mismo que agalmatofilia, esta deriva de dos lexemas; *agalma* que significa “estatua o imagen (pictórica o literaria)”¹⁹ y, *philia* que significa “amor”. En diferentes páginas web²⁰, nos encontramos el mito relacionado con el pigmalionismo, pero su nombre más reconocido es agalmatofilia, una psicopatía del ser humano. Su acepción más extendida sería la de “deseo sexual hacia una estatua, muñeco o maniquí”. Por otra parte, también se puede entender el pigmalionismo como el amor hacia una creación propia en diferentes ámbitos como nos hace entender el profesor Rafael Alarcón Sierra (2016)²¹.

En este sentido, si ampliamos esta segunda acepción entreveamos reflejos en autores literarios, como en Juan Ramón Jiménez. Según Alarcón: “la vida determina la escritura (...) y viceversa, transmuta su vida en escritura” (2016: 823). Es decir, Juan Ramón Jiménez quiere construir su yo con la escritura, esto le sirve a la vez como método para rememorar su historia. Asemejándose a Pigmalión, el escritor le otorga vida a su creación, en su caso, se refleja en la poética que reformula y cambia continuamente como método para remediar la muerte. Esta idea obsesionaba al escritor por lo que recurre a la escritura para alcanzar la *inmortalidad*. Para él, la escritura es su ‘Dios’, o sea, él mismo pero esto no le valdrá para superar la muerte, como viene a decir Alarcón: “Aunque otras veces es consciente de que la transmigración de su conciencia y, a través de ella, de la conciencia del mundo, al cuerpo del poema, no (le) será suficiente para vencer la muerte” (Alarcón, 2016: 829).

En la sociedad actual, desde un punto de vista psicológico, también podemos hablar del “Efecto Pigmalión” cuando una persona como un profesor, jefe, actor..., u otras entidades como la televisión ejerce un influjo sobre nosotros. En este caso, podemos hablar de:

-‘Pigmalión positivo’ cuando un estímulo favorece a un individuo o un colectivo en sus capacidades, habilidades o ánimos. Engloba tanto el buen profesor con sus alumnos,

¹⁹ Pabón (1997; 2/623)

²⁰ Véase <http://web.archive.org/web/20150418095552/http://www.psicologosmadridcapital.com/enamorars-e-de-las-imagenes/>, <http://medicablogs.diariomedico.com/laboratorio/2011/01/05/el-pigmalionismo-y-el-complejo-de-pigmalion-i/>, www.blancatorres.org/2016/05/14/agalmatofilia/.

²¹ Alarcón (2016), “Juan Ramón Jiménez: el simulacro del otro y el fracaso de Pigmalión” en el *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 93, Nº5, pp. 823-837.

anima al autoestima y autoconfianza del alumno, les hace que se interesen por las materias²²; el líder que motiva y ayuda a sus empresarios, totalmente contrario al jefe, que no inspira su confianza, se le obedece sin más y suele reprimir a sus empleados; las tecnologías²³ que nos influye en la agilización del aprendizaje, nos ayuda tanto para un estudio autónomo como colectivo, también es un medio por el que interactúan o se publicitan compañías y productos, etc. Esto se puede llevar incluso al terreno familiar, padres que motivan o estimulan el aprendizaje u otros objetivos de sus hijos para que alcancen su meta.

- ‘Pigmalión negativo’, sería aquel que por una actitud negativa hacia alguien le infunde inseguridad por críticas y fallos.

Relacionado con el “Efecto Pigmalión”, podemos encontrar información todavía más completa en el vídeo de David Cantone titulado *El Efecto Pigmalión: El poder de las expectativas* (2014). En este video divide las expectativas según su procedencia, es decir, si proviene de otros hacia nosotros o si proviene de nosotros mismos²⁴.

En el primer caso, podemos hablar de “Efecto Pigmalión” cuando influyen en nuestro rendimiento, según las expectativas que depositen en nosotros, esto coincide con lo dicho en los párrafos anteriores.

En el segundo caso, lo denomina como “Efecto Galatea” para referirse al mismo individuo, según nos veamos capaces o no ante un objetivo, y si podemos superar estas dificultades según nuestras perspectivas.

Por último, el “Efecto Gólem”, como indica Cantone, sería la energía e influjo negativo que nos transmite una figura de autoridad, como un jefe, un padre, etc., según sus actos y palabras hacia nosotros nos hace bajar nuestra autoestima y, por lo tanto, el rendimiento. Esto refuerza la idea de que no servimos para nada al decírnoslo una figura autoritaria. Para estos casos, nos aconseja sobre lo que debemos hacer para que otros

²² Según el trabajo de Baños Gil, I. (2010). “El Efecto Pigmalión en el aula” en *Innovación y experiencias educativas* ; Echevarría, A. y López-Zafra, E. (2011). “Pigmalión, ¿sigue vivo? Inteligencia emocional y percepción del profesorado de alumnos de E.S.O.” en el *Boletín de Psicología*, Nº 102; Porcar Raro, E., Gimeno Nácher, M. E, Balaguer Rodríguez, P. y Aledón Pitarch, B. (2013). “El efecto Pigmalión, autoestima y rendimiento escolar”ben *Fòrum de recerca*, Nº 18; pp.417-422

Véase también *Efecto Pigmalión en la escuela Rosenthal. Jacobson:* <https://www.youtube.com/watch?v=X5UkCpTo3K4>.

²³ Cabero Almenara, J., Llorente Cejudo, M.C. y Román Graván, P. (2006). “Y la tecnología cambió los escenarios. O el Efecto Pigmalión se hizo realidad” en *HAOL*, Nº 9; pp. 17-31.

²⁴ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=itThJBFY5fY>.

mejoren su autoestima y rendimiento, así como para que otros nos ayuden y lo más importante, para nosotros mismos.

8. CONCLUSIONES

Con este trabajo, se ha conseguido ofrecer un estudio exhaustivo del mito desde múltiples perspectivas, como la introspección a Pigmalión y, en mayor medida la de la estatua o amada, el cambio argumental o detalles que no enfatizaba o señalaba Ovidio. A través de este trabajo hemos podido comprobar el interés que ha suscitado el mito clásico en el arte, en general, y en la literatura, en particular, tal como hemos visto reflejado a lo largo del poema tanto en poesía, como en novela y en teatro. Es más, la influencia de Ovidio sigue llegando hasta la actualidad más cercana pues, por ejemplo, la obra de nuestro estudio *El señor de Pigmalión* se representó el año pasado en el Teatro Unión de Tejina (Santa Cruz de Tenerife).



Figura 5: Cartel de Representación de la obra en 2016.

También cabe señalar la importancia de la obra estudiada de Vázquez Montalbán, que supone un proyecto para un estudio preliminar o un prólogo a grandes rasgos para su libro.

Después de este estudio no cabe duda de la enorme recepción que ha tenido este mito tanto en la literatura como en la Psicología, que debemos tener en cuenta el día de mañana

ya que las Humanidades se basa en la enseñanza y la didáctica al alumno. Por lo tanto, su compromiso es conseguir el estudiante integral y competente que sepa vincular sus conocimientos con los que va adquiriendo.

Al trazar la imagen de la mujer-estatua a lo largo de la literatura española con especial énfasis en las dos obras contemporáneas, *El señor de Pigmalión* y *Pigmalión*, nos hemos dado cuenta de la evolución de la mujer teniendo en cuenta el mito clásico. Será sobre todo, a partir de la Posguerra cuando encontramos a una mujer capaz de elegir por sí misma sin que el hombre le diga o elija por ella como ocurría en el mito clásico.

En suma, se ha conseguido un aprendizaje activo y relacionando con los conocimientos teóricos y prácticos del grado así como otros nuevos al tratar aspectos no tan trabajados, como es el caso de la trayectoria del mito clásico en la literatura y en autores contemporáneos no estudiados, como es el caso de Jacinto Grau y Manuel Vázquez Montalbán. Este último si lo habíamos estudiado pero relacionado con los novísimos.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

9.1. Webgrafía

- ALVES DOS SANTOS, CIDADIA. *Cátedra Miguel Delibes*, Universidad de Valladolid. <<https://www.catedramdelibes.com/autores.php?id=75>> (Consultada el 29/04/2017).
- ANTONIO NAVARRO, FERNANDO (2011). “El pigmalionismo y el complejo de Pigmalión (I)” en *Laboratorio del lenguaje*: <<http://medicablogs.diariomedico.com/laboratorio/2011/01/05/el-pigmalionismo-y-el-complejo-de-pigmalion-i/>> (Consultada el 13/03/2017).
- ARANGUREN, BEGOÑA. (2015). Entrevista póstuma a Manuel Vázquez Montalbán, periodista, novelista, poeta, ensayista y gastrónomo, emitida a su muerte el 18 de octubre de 2003 en Canal+. <https://www.youtube.com/watch?v=HEPxCQl8Zuc>. *Epílogo: Manuel Vázquez Montalbán*.
- BAÑOS GIL, I. (2010) “El Efecto Pigmalión en el aula” en *Innovación y experiencias educativas* (Consultada el 3/11/16).
- CABERO ALMENARA, J., LLORENTE CEJUDO, M.C. Y ROMÁN GRAVÁN, P. (2006). “Y la tecnología cambió los escenarios. O el Efecto Pigmalión se hizo realidad” en *HAOL*, N° 9; pp. 17-31 (Consultada el 3/11/16).
- CANTONE, DAVID (2014, octubre 23). *El Efecto Pigmalión: El Poder de las Expectativas*: <<https://www.youtube.com/watch?v=itThJBFY5fY>> (Consultada el 7/4/17).
- COACHING PSICOLOGIA FAMILIAR. (2012, junio 25). *Efecto Pigmalión en la escuela Rosenthal. Jacobson*: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5UkCpTo3K4>> (Consultada el 3/11/16).
- ECHEVARRÍA, A. Y LÓPEZ-ZAFRA, E. (2011). “Pigmalión, ¿sigue vivo? Inteligencia emocional y percepción del profesorado de alumnos de E.S.O.” en el *Boletín de Psicología*, nº 102, 7-22. (Consultada el 3/11/16).
- G. P., SUSANA (2015) “Enamorarse de las imágenes” en *Aesthesis*. Recuperado de: <<http://web.archive.org/web/20150418095552/http://www.psicologosmadridcapital.com/enamorarse-de-las-imagenes/>> (Consultada el 13/03/2017).
- PORCAR RARO, E., GIMENO NÁCHER, M. E, BALAGUER RODRÍGUEZ, P. Y ALEDÓN PITARCH, B. (2013). “El efecto Pigmalión, autoestima y rendimiento escolar” ben *Fòrum de recerca*, nº 18, 417-422. (Consultada el 3/11/16).

TORRES CAZALLA, BLANCA (2016). “Agalmatofilia”. Recuperado de:
<www.blancatorres.org/2016/05/14/agalmatofilia/> (Consultada el 3/11/16).
<www.españaes cultura.es/es/obras_culturales/el_senor_de_pigmalion.html>
(Consultada el 25/10/2016).

9.2. Bibliografía

ALARCÓN SIERRA, RAFAEL (2016), “Juan Ramón Jiménez: el simulacro del otro y el fracaso de Pigmalión” en el *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 93, nº5, 823-837, DOI: 10.1080/14753820.2016.1149317.

BOBES NAVES, M.C. (1999). “Historia y estructuralismo. Los postestructuralismos (Semiología y postmodernidad)” en *La historia de la literatura y la crítica*. Salamanca: Colegio de España, 29-64.

BOBES NAVES, M.C. (2012). “Pluridisciplinarietà del conocimiento literario. Historia, Crítica y Teoría Literarias”, en *Menéndez Pelayo. Cien años después*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Santander los días 3 a 7 de septiembre de 2012, UIMP, Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 15-27.

BUREL, E. (2011). *Acotaciones*. Francia: Crónica.

CRISTÓBAL LÓPEZ, VICENTE (2003). “Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española” en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Universidad Complutense, nº 1, 63-87.

DIOCHON, N. (2010). [Revisión del libro *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, edición e introducción de Emilio Peral Vega (ed.)], *Parnasillo*, 2, 157-164.

FERNÁNDEZ INSUELA, ANTONIO (1977-78). “Teatro realista español y teatro extranjero” en *Revista de la Facultad de Filología*. Facultad de Oviedo, tomo 27-28, 141-179.

LÓPEZ PELLISA, TERESA (2013). “Autómatas y robots: fantoches tecnológicos en *R.U.R* de Karel Čapek y *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau” en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 38, nº 3, 137-159.

RICO MANRIQUE, FRANCISCO (2000). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9, Tomo 1: *Los nuevos nombres: 1975-2000*. (Primer suplemento). Barcelona: Crítica.

RUEDA, ANA (1998). *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*, Madrid, Editorial Fundamentos.

SAVAL FERNÁNDEZ, J. VICENTE (2013). *Diccionario biográfico español*, vol. XLIX, de la edición Real Academia de la Historia. CSIC (Centro Superior de Investigaciones científicas).

9.3. Ediciones

GRAU, JACINTO (1921, 1972) edición Luciano García Lorenzo, *El señor de Pigmalión* de Madrid, Anaya.

GRAU, JACINTO (1921, 1977). Ed. *El señor de Pigmalión; El señor que no se burla*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral.

GRAU, JACINTO (1921). Edición Adelantado Soriano, V. “El señor de Pigmalión” en *Cuatro obras de don Jacinto Grau*: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Cuatro%20obras%20de%20Jacinto%20Grau.pdf> (Consultada el 26/11/16).

OVIDIO (1995, 11º 2011): edición y traducción Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (2000). *Pigmalión y otros relatos*. Barcelona: Mondadori.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1987, 2009). *Pigmalión y otros relatos*. Colección Vázquez Montalbán, Barcelona: Público, Sabadell Atlántico.

10. ANEXOS

10.1. Anexo 1

La había visto alguna vez recorrer las aceras del barrio con una cesta de paja entre útil y sofisticada, como su abrigo de sospechosa piel que disminuía aún más la pequeñez de sus facciones y se tragaba parte de una melenita artificial en lo lacio y lo dorado. Superpuesta sobre las restantes mujeres habituales de aceras y tiendas, acuarentadas de excesiva delgadez o gordura, de facciones y piernas cansadas, en flagrante olor a cotidiano, la muchacha parecía una desterrada o un prometedor animal de paso. Pero no la deseé hasta una tarde de invierno vencido, cuando la vi al otro lado de la acera esperando ensimismada la orden del semáforo, de un brazo le colgaba un niño, del otro un bolso excesivamente nuevo, blindado diríase al darle un rayo de sol sobre la coraza de pura piel de becerro. Entre el niño y el bolso quedaba ella, rubia, sin duda teñida, de cejas desencantadas, boca y pechos tristes, la sensualidad en las caderas y unas piernas para palpar con los ojos, altas y carnales. Buena para cometer adulterio, pensé, con un cierto remordimiento, en una morbosa situación de confianza traicionada, la de ella, la de su marido, probablemente la mía. El niño pendía del hilo de su mano, trotaba como un muñequito envuelto en una nube de colonia más eficaz que delicada, confiado como un príncipe primogénito abierto a la aventura de una tarde llena de tenderas cariñosas, Chupa Chups, pellizcos y el lenguaje de adultos que fingen ser niños sin un mínimo de educación teatral. Era un niño de *spot* televisivo: rubio, flequillero, secundaba el desganado arrastre de su madre con un cierto fatalismo, moviendo la cabecita en todas direcciones como tratando de recordar en poco tiempo y para siempre lo que veía.

Ella no se me reveló del todo hasta la primavera, cuando se quitó el abrigo y un vestido de entretiempo enfundó su cuerpo justo, a la vez lleno de rincones y posibilidades. Volvía a estar allí con el niño y junto al semáforo, como si sólo se hubiera retirado un instante para quitarse de encima invierno y un abrigo de piel artificial. Casi sin concienciarlo, recorrí su mismo camino hacia el quiosco de diarios, pendiente de la tensión de sus piernas y sus caderas contra el estuche de una falda de lanilla tan buenísima como la piel del bolso. La dejé comprar un diario de la tarde y una revista situable a medio camino entre la astrología y la divulgación de *calité* sobre los diamantes más robados del mundo, pasando por alguna que otra ración de marxismo convencional aplicado a la interpretación del ciclo de novela burguesa de Thomas Mann. La seguí con su misma parsimonia de mujer cansada por una mañana repleta de labores domésticas, consciente de que el día iba a dar paso a la noche sin la menor posibilidad de sorpresa. Sus ojos buscaban inútiles dispersiones en el paisaje resabiado del barrio de renta limitada y el niño le colgaba como una obligación asumida, a veces reconocida en un apretón suave de la manita dotada de cinco vidas calientes y sudorosas. Reconocía yo a breve distancia su nuca alta entre las brechas de una melena excesivamente maltratada por los tintes, pero aún apetitosa en su caída, aún deseable como una corona dorada, penacho sobre un rostro de sexuada boca, como una ranura tierna y ávida. Reconocía su espalda corta y delgada, como hincada en unas caderas embutidas en la que imaginaba piel porosa, casi cárdena en las junturas húmedas, auténtico planeta entre el calor y el frío para una mano necesitada de la inmensa patria de un culo. Sus brazos largos prometían caricias de lenta llegada, cruces estilizadas sobre el propio cuerpo en

protección de fáciles vencimientos o abrazos llenos de enervante torpeza, brazos equivocados de distancia, miopes de volumen. De vez en cuando me ponía a su altura para reconocer lo fugitivo de sus facciones pequeñas, la larga línea de garganta y senos, apenas sostenida por un pezón muy sólido, luego sabría que excesivamente mamado bajo el consejo de un pediatra a la antigua usanza. Vientre plano, amenazantes huesos de caderas, como asas, y aquellas piernas inacabadas, llenas de longitud y de carne.

Luego la seguí en su vía crucis cotidiano por tiendas perfectamente imaginables: dos bolsas de leche, cuatro donuts de chocolate, una coliflor amarilla que más parecía ramillete de siemprevivas, tijeritas para las uñas, laca, spray espuma para afeitarse sin brocha, que sus ojos grises contemplaron escépticos antes de dejar caer en un capazo, en la certeza de que no habría motivos para confiar ni para desconfiar de sus atributos. Cruzamos la mirada cuando, en la puerta de la perfumería, flirteé brevemente con el niño agradecido y sonriente por la dedicación del forastero que trataba de ponerse a su estatura. También ella me agradeció la dedicación enseñándome unos dientes excesivamente separados e instó al niño para que correspondiese a mi saludo, lo que el pequeño hizo recurriendo a sus gracias de más seguro éxito. De reojo comprobé que ella me miraba con esa curiosidad de joven casada de barrio pequeño burgués, nuevo y uniformado, donde el otro siempre es una sorpresa cuando se aproxima a menos de medio metro de distancia.

—Es muy vivo este niño.

—Para lo que le conviene.

Dijo pero sonreía. Entablé conversación y la proseguí caminando junto a ellos, sin asumir la sorpresa contenida con la que me miraba y los rejos cautos que repartía a derecha e izquierda. Para huir del marco peligroso para una situación que no le desagradaba, encaminó sus pasos hacia el parque, menos recelosa a medida que nos alejábamos del territorio de su estricta cotidianidad. El niño la abandonó en cuanto divisó silueta de un tobogán rojigualdo. Fue vano el vuelo la madre para atraparlo, retenerlo como un punto de referencia o de apoyo moral. El niño nos dejó solos sobre nuestras piernas y no tuvimos otro remedio que ceder al recurso del banco de parque atardecido donde nos dejamos caer con púdica distancia, fugitiva una sonrisa entre su nariz y su boca, tan relajado yo de cuerpo como tenso de alma.

No dio para mucho el tema del descuido del parque, ni el de las peculiaridades de un niño excesivamente contemplado en su condición de nieto primogénito de cuatro abuelos. Fue fácil pasar al tema de un cierto hastío por la rutina de la vida y ella tenía ganas de decirme que estaba cansada de recorrer tiendas con un niño colgado del brazo y de su aburrimiento.

—Me gustaría trabajar en algo.

O terminar de estudiar, añadió, mientras me observaba para comprobar el efecto que me provocaba su pasado cultural. Mi grata sorpresa propició el que me contara que casi había terminado el bachillerato entre desidias que sus padres aprovecharon para inducirla al oficio del matrimonio. Su marido era aparejador por las mañanas y por las tardes trataba de montar una urbanización por su cuenta y riesgo en una finca patrimonial milagrosamente cercana a la ciudad. Ella rezumaba esa prosperidad menor de joven matrimonio burgués compuesto por una mujer con cierta educación, vigilante

de la propia dieta y saunadicta y por un hombre trabajador, de su casa al trabajo, del trabajo a casa, honrado, prudentemente emprendedor que antes de los cuarenta años ya ha conseguido poseer un chalet con piscina de cinco por diez metros y hace un viaje cada año al extranjero para ver porno en Copenhague o Disneylandia en Los Ángeles. Cuando le dije que yo daba clases en la Universidad y que estaba escribiendo una edición crítica del pensamiento económico de Flores de Lemus, advertí que ante sus ojos aparecía el filtro purpúreo de la valoración intelectual y que se descomponía de su penúltima resistencia ante el extraño infiltrado en su tarde de primavera. El niño liberado y excitado se había convertido en nuestro mejor cómplice. Le propuse ayudarla a recuperar el correcto camino cultural perdido y ella me ofreció en bandeja la relación entre educación y erotismo.

—Si mi marido se entera de que vuelvo a estudiar... Odia a las mujeres sabihondas.

—¿Es muy reaccionario?

—¿Quiere decir muy revolucionario?

—No. Pregunto si es muy conservador.

—Él dice que no.

Miraba ella una piedrecita gris e inmotivada a la que no llegaba la punta de su pie. Buscaba las palabras justas para ejecutar a su marido sin perder el decoro.

—Pero lo es.

Y alzó su rostro amalvado por el crepúsculo y la sonrisa para decir:

—Todos los hombres lo son, ¿no?

—No tengo nada que conservar.

—¿Es usted soltero?

—Soy casado, pero no ejerzo. Estoy separado.

—¿Tiene hijos?

La pregunta iba envuelta en dedicación y lástima un corazón, el mío, sin duda destrozado por una vida familiar rota.

—Lo importante es que esta tarde empieza usted las clases particulares.

—¿Con quién?

—Conmigo.

—Soy muy gandula. Necesito que me estimulen.

—La ayudaré. Le tomaré la lección cada tarde.

La broma fue lo suficientemente ambigua como para que me permitiera citarla al día siguiente por la tarde en el mismo parque. Le llevé dos libros de seguro éxito: *La balada del café triste* de Carson McCullers y *Principios Fundamentales de Política* de Montenegro. No se esperaba un asalto semejante, ni que yo tuviera perfectamente calculados y experimentados los efectos de tales lecturas. Los relatos de Carson McCullers le harían suponer una hipersensibilidad hasta entonces desconocida, directamente conectada con la mía, como si por el mero hecho de leerlos ya perteneciera a la comunión de los seres más sensibles y entrañables de este mundo. En cuanto al breviario de formación política, la introduciría en un caos de formulaciones conceptuales, en todo opuesto a la jerarquización de valores usados en la construcción de una vida de renta limitada, con segunda residencia en el campo y algún que otro viaje en busca de porno e imaginación. La siembra de la duda política me había aportado en el pasado

resultados inestimables, entre mujeres que consideraban que la castidad era uno de los principios fundamentales del franquismo y que a través de convulsiones políticas se prestaban a una segunda fase de politización por vía vaginal.

Le apliqué sistemáticamente el plan de seducción cultural, adaptando a sus peculiaridades experiencias anteriores, modificando el método en función de las necesidades de Irene. Proseguí el tratamiento a base de relatos sensibles y divulgación democrática, antes de enfrentarla a libros de poemas incitadores al compromiso o ensayos como *El segundo sexo* que ya exigían una decidida voluntad de perdición por los morbosos pasillos de las verdades prohibidas. La lectura del libro de la Beauvoir precipitó las consecuencias. Los déficits lingüísticos de Irene la obligaron a entregarse a mi asesoría, a confiar en mí como en un sacerdote poseedor del latín y con él del lenguaje único para comunicarse con las divinidades. Pronto advertí que pese a la dimensión estrictamente intelectual y ajardinada de nuestros encuentros, las distancias físicas decrecían y nuestros muslos se juntaban para apoyar el mismo libro. Al tuteo siguió ese toque precipitado con las manos colgantes de brazos blandos y contenidos que subraya conceptos y llamadas aparentemente, pero que esconde la tentación del abrazo. Como si saliera de una grave enfermedad de estupidez burguesa, la convaleciente Irene mejoraba el color de su espíritu y su cuerpo se me acercaba con tanto apetito como su cerebro. Fue entonces cuando trabajé para hacerle incómodos nuestros encuentros al aire libre.

—Aquella señora que parece la mujer de un veterinario no nos quita el ojo de encima. Debe pensar que somos amantes.

—No. Si no estoy tranquila. Un día va a verme un vecino o un familiar. Y si mi marido se entera...

—Se entera, ¿de qué?

—De esto.

—¿De este cursillo de Universidad a distancia?

Se echó a reír y me dio un golpe con la mano lenta, tanto que se quedó sobre mi hombro el tiempo suficiente para que yo la cogiera y la acariciara con un roce tan suave como nuestras relaciones hasta entonces. Ella no sabía dónde esconder la mirada y entonces abandoné su mano, articulé mi brazo con todas las consecuencias y pasé el dorso de mis dedos por su mejilla arrebolada. Después la mano en su caída se apoderó de la parte desnuda de su brazo y le apreté la carne dura y fría como transmitiéndole un mensaje de frustración y querencia. Para entonces ya me miraba tratando de que mis ojos o mis labios le dijeran lo mismo que mis dedos. Me puse en pie.

—Vamos. Aquí es imposible hablar.

Se adaptó a mi paso vivo y el niño trotaba colgado de su madre, quejándose a veces por la rapidez de la marcha. Me introduje en el portal de mi casa, llamé al ascensor, sin mirarle la cara, sin preocuparme por las posibles preguntas de su rostro. Dentro del ascensor nos miramos fijamente, yo con calculada mezcla de timidez y determinación, ella con mirada de primera noche de bodas. El niño se había sentado en el suelo de la cabina y contaba con sus deditos una quimérica cuenta de recuerdos o porque síes. Ya en casa, aparté libros y ropas para poder tumbarnos en el sofá. Le sonó roto el intento de decir simpáticamente: «Qué desorden», y en cuanto el niño se perdió en las cuevas del piso en busca de la aventura, mis manos tomaron posesión de su cuerpo con pasión

de adolescente hambriento. El niño entraba a veces como si fuera un tren a cuatro patas, pero no concedía importancia al desorden de las ropas del que asomaban carnes como nuevas, especialmente aquellos senos de blancura casi lunar abotonados por pezones lilas. Traté de buscarle desnudeces más fundamentales y ella me contuvo con eficacia, rehízo sus ropas; como recuperándose de un mareo que le enrojecía las mejillas y los ojos, se puso en pie, tambaleándose.

—¿Tienes televisión?

—Sí. Al fondo del pasillo.

Cogió el niño al paso y se lo llevó. Oí ruido de puertas y sintonías, voces de televisor. Otra puerta cerrada. Apareció lenta, segura, rehaciendo o deshaciendo aún más su melena breve y desvaída, se desnudó de espaldas y de pronto me ofreció la exactitud de sus carnes, puntas y juntas antes de zambullirse como una nadadora en mi cuerpo, más para ocultarse que para entregarse. Fue un acto sin quejidos, con lenguaje de respiración y manos, que se repitió sin despegarnos, como si temiéramos que la distancia del parque volviera a plantearse como una premonición de separación para siempre. Luego, ella quiso fumar un cigarrillo según un ritual convencional que probablemente había asimilado en alguna lectura que yo no le había asesorado. Sólo suelen fumar los adúlteros después del amor y más de un adulterio ha sido intuido o descubierto porque tras la sexualidad matrimonial uno de los dos busca en el cigarrillo la nostalgia del otro cómplice. Momento temible el del cigarrillo, sobre todo cuando el *partenaire* tiene veleidades literarias y quiere cobrar la factura de la entrega con las monedas de la intimidad confidente. No me propuso que viviéramos siempre juntos, pero sí empezó a explicar su proyecto de futuro aún entonces disfrazado de crítica del pasado.

—Gracias a ti puedo volver a ser yo, ¿comprendes?

Temible, pensé. Pero la contemplación de su cuerpo tan deseado durante la fase de reciclaje educativo me compensaba de cualquier temor de caída en las arenas movedizas de la confraternización. Se vistió con suficiencia y me trató como una madre que promete al hijo un próximo retorno. Me había dominado sobre el sofá y se desquitaba de mis conferencias políticas y culturales asumiendo por primera vez un protagonismo indiscutible. Ya en aquel primer encuentro pude darme cuenta de la tentación de reproducir una vez más el modelo matrimonial. Aunque la veía marchar en parte como si fuera un juguete ya usado, también hubiera deseado que se quedara y despedí al niño como si fuera más mío que cuando subía en el ascensor sentadito sobre el vacío. Me molestó el que Irene me citara al día siguiente en el parque porque presentí el reflujo del remordimiento y un largo forcejeo moralizante entre la casada descarriada y el seductor de barrio. Inevitable. Toda la tarde siguiente la consumimos en el tira de mis deseos y el afloja de su razón. Irene había dispuesto de toda una noche para recuperar el complejo de culpa, para recordar lo mucho que trabajaba su marido, al fin y al cabo sin otra posibilidad de compensación por su parte que la exclusividad sexual.

—Si fuera económicamente independiente, ¿comprendes? Pero él me mantiene. Me paga hasta la peluquería.

—Yo no te propongo una traición, sino un acto de libertad. Ni tú, ni yo, ni él hemos escogido unas relaciones sociales y culturales a las que llamamos matrimonio.

—Oh, sí. Tú hablar sabes. Hablas muy bien. Me confundes.

Fingía entonces estar herido por tan despectivas palabras y ella me consolaba hasta el borde del vencimiento, pero en cuanto tiraba de su mano para iniciar el camino hacia casa, recuperaba el esqueleto y se resistía como una mula obcecada. No vacilé en utilizar los recursos más tópicos: adiós pues, eres una cobarde, tienes alma de esclava, maldita la vida si no nos permite ni un acto irresponsable, no podemos vivir eternamente pendientes de los contratos, etc., etc. Mi tratamiento culturalizador había sido demasiado corto, se notó en la ineficacia de mis reclamos para escalar las murallas de Jericó de la moral convencional. Desalentado, le arranqué una cita para el día siguiente a la que no acudió. El techo de mi habitación devolvía mi perplejidad ante la ambigüedad de mis sentimientos en parte colmados por la aventura saciada, en parte frustrados por tan rápido final. Dos días después de una de estas perplejidades me arrancó el timbre: Irene y el niño colgante quedaron sorprendidos, sonrientes, destapados cuando yo abrí la puerta. Por el tartamudeo de mi corazón y de mi estómago descubrí que era inmensamente feliz.

Semanas después las yemas de mis dedos hubieron podido evocarla en todas sus esquinas. Aquella cérea piel de lujo, apretada, restallante, el cuello asumido por mi mano y dirigiendo hacia mi cuerpo la boca llaga, la lengua breve, aguda, a veces una eternidad de tacto goloso y absorbente. El amor civilizado cara a cara o el amor de vencedor y vencido con las carnes de ella a cuatro piernas empujada por un jinete encorajinado e indiscutido; el amor experimental de abajo arriba o el caprichoso asalto sobre una mesa de comedor llena de fichas sobre las proféticas ciencias de Flores de Lemus. El intercambio del cuerpo seguía completado con el cultural. Mis libros iban y volvían y yo notaba el enriquecimiento de la sabiduría convencional de Irene, su asimilación del lenguaje críptico, su progresiva capacidad de hablar de Hemingway como de un amigo de la familia o de sentenciar la obsolescencia del degaullismo cuando Giscard d'Estaing ganó la partida a Chaban-Delmas en la pugna por la candidatura presidencial tras la muerte de Pompidou.

—Es otra derecha —me atreví a decir—. Tiene un largo aprendizaje negociador con la izquierda. No es como aquí que siempre ha tenido fácil el recurso del exterminio.

—La derecha siempre es la derecha.

Me contestó Irene en un tono de voz de profesora no numeraria militante en un grupo ML. No me sorprendió, pues, que pocos días después me dijera que intentaba ingresar en la Universidad acogiéndose a los exámenes para mayores de veinticinco años.

—¿Qué quieres estudiar?

—Psicología.

—No te lo aconsejo.

—¿Por qué?

—Toda mujer casada que se matricula en psicología busca resolver sus propios problemas psicológicos.

—Pues haré Ciencias Económicas.

—Dios mío, me harás la competencia.

—Burro. Pero qué burro eres.

No exagero si me atribuyo buena parte del éxito de Irene en los exámenes de entrada en la universidad. Durante dos meses las relaciones sexuales fueron decreciendo en relación directa a la intensidad de clases particulares que le impartí, con corrección de

trabajos y, elaboración de temas incluidos. El niño seguía siendo el habitante de la caverna televisiva o un espectador desinteresado de nuestras clases particulares. Sólo de vez en cuando, entre cansancios de la mente, nuestros cuerpos se desnudaban y yo recuperaba su peso tibio entre mis brazos, aunque no su cabeza: anclada con la boca llaga y la lengua como un látigo o una marea de placentera humedad. Cuando mi mano le proponía el viaje sobre mi cuerpo, la cabeza de Irene se bloqueaba, como si se le hubiera roto el flexor del cuello y en sus ojos leía una no confesada repugnancia por emplear en menesteres de excitación o balsamización sexual una lengua capaz de recitar la teoría del valor según Ricardo.

Pasó casi todo el verano en el chalet comprado gracias a la laboriosidad del marido. Ya tenía en el bolsillo el apto para el acceso a la Universidad y vivía concentrada como un deportista en un esfuerzo de formación permanente para llegar en forma al comienzo de curso. Avisó al marido de lo que le esperaba y me contó su reacción en uno de los escasos encuentros desnudos que tuvimos durante aquel verano, en un hotel lleno de holandeses, a medio camino entre su chalet y un apartamento que yo había alquilado en la costa.

—Lo ha encajado estupendamente. Dice que me comprende y que hago muy bien. Me ha sorprendido. Es un gran tipo.

No tuvo tiempo que perder en espera de recuperaciones. Hizo el acto sexual una vez, con ciertas características de ultimátum o de ejecución sumarísima. Se había desnudado sin misterio y se vistió como si hubiera oído el: Viajeros al tren. Cuando volvió con las primeras lluvias me telefoneó más que me vio. Como la luz del gas que se apaga lentamente, la transición del vernos al no vernos ni siquiera fue perceptible. De pronto me di cuenta de que ya no la veía, de que mi barrio había vuelto a ser una encrucijada de idas y venidas entre tedios y cansancios. Cebé mis ojos en una muchacha pelirroja que siempre corría urgida por ignoradas prisas, regalando el trote casi sonoro de dos pechos obsesivos. Pero un día la vi de muy cerca y como un maníaco sexual inconsciente, me pareció demasiado joven para un hombre como yo, incapacitado para las alegrías aceleradas, y la dejé pasar como sin duda el vampiro de Düsseldorf o Jack el Destripador dejaron pasar generosamente más de una vez a una víctima ignorante de que podía haberlo sido.

Desdichada servidumbre la del hombre que ha leído demasiados libros y confunde la ética con la estética. No me parecía moral acosar a Irene, ni siquiera espiar sus paseos con el hijo colgante. Así que me dediqué a una traductora suiza empleada en una revista de productos farmacéuticos y reinicié el expediente de una sexualidad exclusivamente aplicada a la relación entre el hambre y la posibilidad de comer. Recuperé mi tendencia a las partidas sexuales simultáneas: la traductora suiza el lunes o miércoles, una ex compañera de curso los jueves, y algunos fines de semana, una ex campeona de patinaje artístico, a la que conocí en una manifestación pro amnistía, y que tenía disponibles todos los sábados por la mañana, a partir de las siete treinta. Recordaba a Irene no sólo como una aventura amorosa, sino como una propuesta de comportamiento, es decir, como una mujer que me había obligado a asumir un determinado rol de comediante, hasta el punto de convertirlo en mi más deseada personalidad. Descubrí que hubiera querido incluso convivir con ella, con el niño, reincidir en la mecánica de los gastos cotidianos

compartidos, recuperar las raíces en horas fijas, como se recupera la cama, los zapatos, el coche, el paraguas.

No volví a verla hasta tres años después. Algo más descuidado su cabello, no muy al día su vestuario, el cuerpo más espléndido asomado a una treintena triunfal y mejorado el conjunto por insinuadas arrugas de frutal sazón: las ojeras le cansaban aquellos ojos grises y dos suaves líneas enmarcaban la boca llaga. Su forma de estar y andar, avalada por la esplendidez de sus caderas y sus piernas, la hacían destacar en un grupo de mujeres que discutían en la puerta de una entidad cultural, recientemente abocada a un fatal proceso de democratización por imperativos de su junta directiva copada por empecinados izquierdistas. Irene hablaba con suficiencia, las demás escuchaban. El niño tenía ya casi diez años y ora escuchaba a su madre, ora se despegaba del grupo para tratar de arrancar el cartel anunciador de la conferencia de Tierno Galván sobre «Humanismo y Socialismo». Cuando los bedeles abrieron las puertas, Irene inició la marcha sin dejar de hablar e instintivamente tendió la mano para asir la de su hijo. Allí estaba. El niño se adhirió a su madre y la siguió como yo le había visto seguirla años atrás sobre las aceras de mi barrio. Con la cabecita movida en todas direcciones, como tratando de recordar para siempre todo lo que veía.

Me senté unas filas detrás de ella y elegí contemplarla. A través de sus reacciones viví la conferencia de Tierno Galván. Irene no estaba de acuerdo con el viejo profesor. Cabeceaba negando, se revolvía indignada, lanzaba codazos irónicos a su compañera de asiento, mientras en el otro lado el niño se había dejado caer de la butaca para ensayar sobre el frío suelo la imposible ficción de ser buzo. A la hora de las preguntas, Irene levantó su cuerpo hecho a la medida de habitación caldeada, como isla de invierno, y preguntó al conferenciante si asumía la tradición del socialismo reformista de Prieto o del socialismo revolucionario de Largo Caballero.

—Señorita...

—Ni señorita, ni señora. Irene a secas.

—Irene. Con la fama de tradicionalista que tengo no me haga asumir más tradiciones.

Por los gestos de la despechada Irene comprendí que estaba diciendo algo parecido a: Es poco serio. Si hasta ahora ha hablado en serio, ¿por qué esta broma? Procuré salir cerca de ella y la cogí por el hombro en la escalera. Al reconocermela puso brillo de cariño en sus pupilas grises y por un momento me pareció que su boca se acercaba como por impulso que contuvo a tiempo. Mal cogidos mutuamente fuimos empujados por los desocupantes, el niño nos seguía a remolque de los faldones del chaquetón de su madre. Irene me propuso ir a cenar.

—¿Y tu marido?

—Estamos separados. Hace tiempo.

Fue un breve, eficaz resumen de tres o cuatro años de su vida. Vivía de su trabajo, estaba acabando la carrera de Historia, el marido le pasaba una generosa pensión por la manutención del niño. Ya no vivía en el barrio.

—Tengo un piso viejo y grande en el Ensanche. Lo he decorado en plan salvaje. Me cuesta cuatro cuartos y es comodísimo. Estoy a un paso de todas partes. ¿Sigues viviendo en el barrio? A veces he vuelto, pero de paso. ¿Publicaste la edición crítica de Flores de

Lemus? ¿Todavía no? Eres increíble. Se te va a adelantar Fuentes Quintana. En *Moneda y Crédito* he leído que prepara un estudio becado por la Fundación Juan March.

Pregunté al niño qué hacía. Me devolvió la misma sonrisa agradecida que años atrás. Se encogió de hombros como si no le importara ni a él ni a mí lo que hacía. Irene le instó a que me contestara con palabras y no con gestos. Dije que era igual. Debió brotar en un momento determinado un brillo de reclamo en mis ojos, porque Irene confesó de pronto:

—No vivo sola con el niño. Tengo un compañero.

—¿De juegos?

—Burro. Qué burro llegas a ser. Tengo un amante, coño. ¿Te gusta más así?

Hemos de vernos o llámame. Una de las dos cosas, dijo cuando me despidió con un beso en la mejilla y me dejó en una mano, con inhibida desenvoltura, una publicación clandestina del Partido del Trabajo. Con la otra traté de acariciar la cabeza del niño, pero casi no pude. Se iba al trote al lado de una mujer a la que enseñé a escapar.