

El mito de Pigmalión en el filme *Lars and the real girl* (2007):  
revisión del motivo de la mujer artificial desde una perspectiva de género<sup>•</sup>  
[The myth of Pygmalion in the film *Lars and the real girl* (2007):  
a revision of artificial woman motif from a gender perspective]

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

**Resumen:** El presente trabajo se centra en la presencia del mito clásico de Pigmalión en la película *Lars and the Real Girl* (2007), dirigida por Craig Gillespie. Del mismo modo que el mito es analizado como estructura narrativa del mencionado filme, ha parecido pertinente, en tanto que los mitos clásicos proyectan una mirada tanto patriarcal como androcéntrica y misógina, plantear una lectura complementaria y alternativa desde una perspectiva de género: el mito de Pigmalión y la reescritura fílmica objeto de nuestro estudio reflejan la realidad de una sociedad que ha venido manteniendo durante siglos importantes asimetrías y resistencias en lo que a igualdad de género se refiere. En definitiva, hemos establecido un diálogo con nuestra tradición cultural en un intento de favorecer, a partir de la reflexión, la toma de conciencia de tal desigualdad, un primer paso para la creación de escenarios alternativos.

**Abstract:** This work focuses on the presence of the Pygmalion myth in *Lars and the Real Girl* (2007), a film directed by Craig Gillespie. The Pygmalion myth has been analyzed so far as a key narrative underlying the whole film. Since classical myths are mediated by a patriarchal, androcentric, and misogynistic gaze, a complementary/alternative gendered reading appears to be highly relevant in this case. Both the Pygmalion myth and the cinematic rewriting of it portray the real conditions of a society that has over the centuries been characterized for significant gender asymmetries and resistance to change. In sum, we have engaged in a dialogue with our cultural tradition in order to foster awareness of gender discrimination. Grounded in a thorough process of analysis and reflection, we ultimately hope to shed new light on this subject while moving forward towards the creation of alternative scenarios.

**Palabras clave:** Pigmalión. Mujer artificial. *Lars and the Real Girl*. Recepción clásica. Perspectiva de género.

**Keywords:** Pygmalion. Artificial woman. *Lars and the Real Girl*. Classical Reception. Gender perspective.

**Recepción:** 02/03/22

**Aceptación:** 15/04/22

## 1. Introducción

Sabemos que el cine constituye un producto contemporáneo que, como bien explican J. Balló y X. Pérez, 2010, pp.11-12, evoca modelos narrativos anteriores, argumentos

---

\*Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «*Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades*» (código PID2019-107253GB-I00).

\*\***Dirección para correspondencia:** Departamento de Filología Hispánica, Clásica y de Estudios Árabes y Orientales. Facultad de Filología. Universidad de las Palmas. C/ Pérez del Toro, 1. 35003 Las Palmas de Gran Canaria (España). Correo electrónico: mariadelaluz.garcia@ulpgc.es

universales, que proceden de la literatura, la tradición oral o el mito entre otros. Se trata de un magnífico receptáculo de estas herencias -refieren- “tal vez por su capacidad de saber hacerlas sentir como nuevas, en continua modernidad.”

Muchos mitos clásicos forman parte de ese elenco de argumentos que pueden entenderse como universales y que, como rico universo de ficción, se hallan presentes en tantas creaciones artísticas de nuestra dilatada historia cultural: como recreaciones explícitas o como otras formas de apropiación no tan evidentes, que pueden ser conscientes o inconscientes, y que perviven tanto en la alta cultura como en formatos de lo que podemos denominar cultura de masas.

El presente trabajo se centra en la presencia del mito clásico de Pigmalión en aquel producto masivo que es el cine. Nos centraremos no tanto en el modelo como en los modos de apropiación de este mito en una película, *Lars and the Real Girl* (2007), con guion de Nancy Oliver y dirigida por Craig Gillespie. El mito clásico, como veremos, ha servido aquí como esquema estructural para un argumento ficticio: los personajes, el ambiente, las situaciones son inventadas, pero se proyectan a partir de un mito que sirve como estructura narrativa. Lars Lindstrom, el protagonista de esta historia (el moderno Pigmalión) adquiere a través de una plataforma online una muñeca sexual, una Galatea a la que, en su mente, da vida: la llama Bianca, la presenta como su enamorada ante toda la comunidad y convive con ella durante un tiempo.

De otro lado, conviene tener presente que los mitos clásicos proyectan una mirada patriarcal (lo que trae consigo la asignación de roles de género determinados), así como androcéntrica (el varón se presenta como la medida del mundo) y también misógina, reflejando en sus reescrituras la realidad de una sociedad que ha venido manteniendo durante siglos importantes asimetrías y resistencias en lo que a igualdad de géneros se refiere. Sin embargo, y tal vez debido al denominado “espejismo de igualdad” (A.Valcárcel, 2008) -por el que percibimos en nuestro entorno una situación de igualdad que por desgracia no es real- es posible que el espectador de esta obra incardine su interés exclusivamente hacia el conflicto emocional del protagonista (un joven extremadamente tímido, traumatizado por la muerte de su madre) y olvide que esta moderna Galatea ha sido configurada bajo la égida de toda una tradición<sup>1</sup> responsable de nuestras arraigadas -y equivocadas- convicciones de género. Por ello, se ha pretendido un acercamiento al mito no solo como espacio creativo; ha parecido pertinente plantear una lectura complementaria y alternativa desde una perspectiva de género<sup>2</sup>. Partimos de nuestra tradición cultural con el fin de dialogar con ella en un intento de favorecer, a partir de la reflexión, la toma de conciencia de tal desigualdad, un primer paso para la creación de escenarios alternativos para las relaciones de género.

## 2. El motivo de la mujer artificial

La idea de producir artificialmente un ser humano -eludiendo el acto sexual- ha disfrutado de una importante presencia en nuestra cultura occidental<sup>3</sup>: los antiguos mitos clásicos de Prometeo, creador de los hombres a partir del barro, o de la curiosa Pandora, construida por Hefesto; los homúnculos que cobran vida en el Medioevo, el gólem judío o las tantas criaturas actuales -como máquinas y robots- creadas por humanos con el deseo -entre otros motivos- de superar al mismo dios<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> No solo clásica sino también judeocristiana: no es necesario insistir en que el otro pilar sobre el que se sustenta nuestra cultura occidental es el judeocristianismo y que este mito clásico tiene en común con el *Génesis* ciertos elementos que nos llevan al planteamiento histórico de la superioridad masculina frente a la femenina.

<sup>2</sup> Entiéndase perspectiva de género como “el posicionamiento crítico para el análisis de la dimensión crítica/evaluativa de la normatividad heterosexual y patriarcal que sustenta todo el sistema social y en el que el género es un principio de jerarquización de espacios, recursos materiales, económicos, públicos e ideológicos.” (C. Gilligan, 1985)

<sup>3</sup> V. E. Frenzel, 1980, p.153.

<sup>4</sup> Su evolución ha sido estudiada, entre otros, por P. Brunel, 1999; J. Alonso Burgos, 2017.

Relacionado con esta fantasía sobre la posibilidad de crear nuevos seres, destacamos el motivo de la mujer artificial<sup>5</sup>, que acoge tres elementos temáticos que analizaremos más tarde a partir de la recreación fílmica elegida<sup>6</sup>: (i) el poder del creador masculino sobre la criatura femenina, (ii) la superioridad de la mujer creada por el hombre frente a la mujer natural (de carne y hueso), y (iii) la proyección narcisista del yo-creador masculino, que hace uso de la creación femenina como imagen especular.

La cultura clásica nos brinda un mito que expresa dicho motivo y los referidos elementos constitutivos: el mito de Pigmalión y Galatea, fundamentalmente conocido gracias al relato de Ovidio (*Metamorfosis* X. 243-297)<sup>7</sup> y hacia el que dirigimos nuestra atención. Este nos relata cómo un escultor llamado Pigmalión, muy decepcionado por las mujeres, había modelado una figura femenina tan hermosa que se había enamorado de ella, y a la que Venus había infundido vida en respuesta a ese enamoramiento. Finalmente, el escultor, con el beneplácito de la diosa, se casa con su amada.

Son abundantes los ejemplos que tratan, abierta o subliminalmente, el tema del pigmalionismo<sup>8</sup>. En el cine, donde hemos decidido concentrar nuestra mirada, aparece muy tempranamente y es posible estudiarse a partir de la siguiente tipología: el hombre que educa a una mujer por un lado y la mujer artificial por otro. En el primer tipo -que no constituye el objeto de nuestra investigación-, el argumento se basa en la idea primaria de una relación desigual entre un hombre, mayor y más culto, que educa (modela) a una mujer más joven<sup>9</sup>. En cuanto al segundo tipo, la mujer artificial, destacamos de un lado todas aquellas hembras tecnológicas (autómatas, androides o mujeres ciborg), en virtud de la idea de recrear una versión optimizada que permita prescindir de la mujer real. Un ejemplo muy temprano en el cine lo hallamos en *Metropolis* de Fritz Lang (1927) pero son bien numerosos a partir de finales del s.XX: véanse las más recientes *Her* (2013) de Spike Jonze, *Ex Machina* (2015) de Alex Garland, o *Simone* (2020) de Andrew Niccol, entre otros.

Asimismo, dentro de la misma tipología de la mujer artificial, el cine también se ha inspirado en un personaje muy peculiar, una muñeca que cumpliría la función de compañera del hombre. Aquí destacamos historias que versan sobre la relación entre un personaje masculino y un maniquí, estatua o muñeca: *Grandeur nature* (1973) de Luis García Berlanga, *No es bueno que el hombre esté solo* (1973) de Pedro Olea, *Mannequin* (1987) de Michael Gottlieb, *Monique* (2002) de Valérie Guignabode, *Love Object* (2003) de Robert Parigi, o *Air Doll* (2009) de Hirokazu Koreeda. Meros maniquíes o muñecas sexuales de alta gama o menos sofisticadas se convierten en las amadas -supuestamente perfectas- de hombres grises, perturbados, o

<sup>5</sup> Al respecto resultan de interés los trabajos recogidos en F. Broncano - D. Hernández de la Fuente (eds.), 2010.

<sup>6</sup> La mujer artificial, en tanto que gira en torno a la relación entre los dos géneros, puede entenderse como motivo *per se* (y no estrictamente como subtipo de la vida artificial, centrado en cuestiones que afectan a los seres humanos en general). S. Molpeceres, 2018, p.74 compara las unidades temáticas mínimas de cada uno: “lo que en el mito general era superioridad del creador sobre la criatura creada, en el mito femenino será el poder del creador masculino sobre la criatura femenina; lo que en el mito general era la superioridad del intelecto sobre la materia, en el mito femenino será la superioridad de la mujer creada por el hombre frente a la mujer natural, de carne, hueso y “humores”; lo que en la criatura artificial era el impulso del creador que se iguala a lo divino ahora será la proyección narcisista del yo-creador masculino, que utilizará lo femenino creado como imagen especular”.

<sup>7</sup> Clemente de Alejandría (*Protrept.* IV 57, 3 ss.) y Arnobio (*Adv. nat.* VI 22) dieron noticia de una obra anterior a Ovidio, *Sobre los sucesos maravillosos acaecidos en Chipre* de Filostéfano de Cirene, quien, a diferencia de aquel, sostenía que Pigmalión era rey de Chipre y se había enamorado y usado una estatua de Venus como si fuera su esposa (no refiere que la esculpiera él ni que cobrara vida gracias a Venus).

<sup>8</sup> Sobre la presencia de este mito en diversos ámbitos v. entre otros trabajos A. Rueda, 1998; V. Cristóbal, 2003; V. Stoichita, 2006; M.C. Rodríguez, 2010; P. James, 2011.

<sup>9</sup> Recordemos la múltiple galardonada *My Fair Lady* (1964) de G. Cukor, que tiene como punto de partida la obra teatral de B. Shaw, *Pigmalión* (1914); u otras posteriores como la comercial *Pretty Woman* (1990) de Garry Marshall o bien la más actual *Phantom Thread* (2017) de P. Thomas Anderson.

simplemente marcados por la soledad y la insatisfacción: un esquema que se repite en la cinta elegida para nuestro análisis: *Lars and the Real Girl* (2007) de Craig Gillespie.

### 3. El mito de Pigmalión como esquema estructural para un argumento ficticio: *Lars and the Real Girl* (2007)

Como ya se ha adelantado, el mito de Pigmalión se erige como esquema estructural del argumento creado por Nancy Oliver para esta película, nominada precisamente a mejor guion original.

Cuenta Ovidio que Pigmalión, “ofendido por los muchos vicios que la naturaleza dio/ al alma femenina, vivía soltero sin esposa, careciendo/ hacía tiempo de una compañera de lecho” (X 243-5)<sup>10</sup>. Lars, por su parte, es un joven introvertido, que vive en una soledad autoimpuesta: prefiere vivir en el garaje, junto a la casa donde residen su hermano y esposa; y huye de todos (también de las mujeres).

Pigmalión logra esculpir con gran habilidad a partir de marfil blanco una figura femenina, con la que suplir su soledad, y tan perfecta que era imposible hallar una mujer real así: “esculpí con arte felizmente admirable una estatua/ de un niveo marfil, dándole una belleza con la que ninguna/ mujer puede nacer” (X 247-9). En cuanto a Lars, un día un compañero de trabajo le muestra una web a través de la que se puede adquirir muñecas sexuales: “puedes diseñar tu propia mujer”, le animó (7:31). En una escena posterior descubrimos al joven recibiendo un paquete en casa (13:12-37) y, acto seguido, proponiendo a su familia cenar (15:31). Ni su hermano ni su cuñada (ni los espectadores) se imaginan quién acompañará al protagonista en dicha velada.

Pigmalión, perdidamente enamorado de su escultura, pide a los dioses una esposa como aquella doncella de marfil y, cuando llega a casa, descubre el milagro: su creación ha tomado vida.

Quando regresó, Pigmalión fue a buscar la estatua/ de su amada y, reclinándose sobre el lecho, la besó: le pareció/ que estaba templada; acercó de nuevo sus labios, palpó también/ su pecho con las manos: el marfil palpado se ablandó, sin rigidez/ quedó bajo los dedos, cedió ante ellos, como la cera de Himeto/ se reblandece al sol y manoseada por el pulgar se cambia/ en muchas formas adquiriendo utilidad por el mismo uso./ Mientras queda estupefacto, medio se alegra y teme engañarse,/ de nuevo enamorado vuelve a tocar con la mano su deseo;/era un cuerpo: laten las venas palpadas por el pulgar. (X 289)

Estamos pues ante un elemento constitutivo del mito, la vivificación, que ha lugar gracias a la obra divina. Lars decide dar vida a su escultura plástica, convirtiéndola en su amada y proporcionándole una serie de rasgos -algunos de ellos previamente seleccionados a través de la plataforma donde adquiere la muñeca<sup>11</sup>. La vivificación culmina al ser presentada ante la comunidad como si de una humana se tratara y al ser aceptada por todos. La obra de Pigmalión recibe el nombre de Galatea, mientras que Lars elige Bianca para su muñeca.

Pigmalión es escultor, de ahí el protagonismo del que disfruta el sentido del tacto en el texto ovidiano: la estatua es palpada y besada continuamente hasta que los dedos del creador logran hundirse en lo que es ya carne viva. Por el contrario, la reescritura de la vivificación en el filme se aleja de aquel relato sensual: el calor, los besos, las caricias del discurso pierden sentido ante la personalidad hafefóbica de Lars -él mismo explica que le produce dolor el ser tocado (46:28) y varias capas de ropa le sirven de coraza-, adquiriendo ahora mayor relevancia el sentido

<sup>10</sup> La traducción de todos los fragmentos de Ovidio incluidos en este trabajo pertenece al trabajo de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín (2003).

<sup>11</sup> Para esta muñeca la guionista de la película partió de la web [www.realdoll.com](http://www.realdoll.com). Parece haberse inspirado en modelos de esos años (2005-2007), mucho más básicos que los diseños de años posteriores, que contaban ya con interacción robótica.

de la vista<sup>12</sup>. Así pues, la vivificación se hace patente a través de la mirada del resto de personajes (que corresponde con la mirada del espectador). Durante la cena antes mencionada, Lars presenta a Bianca: junto a él hallamos una muñeca sentada, hermosa, morena, de tez sonrojada, con la indumentaria que trae de fábrica (vestido brillante, medias de red y botas negras de charol), mientras el hermano y cuñada de Lars no salen de su asombro (fig.1). Y si el proceso de vivificación de Galatea es consumado con un beso<sup>13</sup>, es solo en los momentos finales de la historia cuando Lars –ya casi recuperado de su trauma– se atreve a besar su creación (1:33:10).



Figura 1. Plano de la presentación de Bianca ante la familia de Lars. La pose y la mirada del hermano y cuñada de Lars resultan más que elocuentes. (17:22-18:10)

Y si en el mito pigmaliónico el amor es el factor vivificador y la diosa Venus la verdadera dispensadora de vida (Frenzel, 1998, 154), en la película, Karin, cuñada de Lars, lleva a cabo un papel determinante, comparable a la acción divina de Venus<sup>14</sup>: como si de la diosa del amor que expande su poder a todos se tratara, Karin, rebosante de vida (de hecho está embarazada), no solo es quien avisa a Lars (también al espectador) de la llegada a casa de un paquete (cuyo contenido conoceremos más tarde); es, además, la primera en aceptar a Bianca y tratarla como ser humano y, asesorada por la doctora Dagmar -un médico de familia con aparente formación en psicología-, logra convencer a la comunidad para seguir la corriente a su cuñado (fig.2).

---

<sup>12</sup> Mientras se encuentra en el trabajo, Lars recibe la llamada telefónica de su cuñada, quien le comunica la llegada a su casa de un paquete de grandes dimensiones. Cuando el joven regresa, observa primero la caja que yace en el suelo, después, en otra secuencia, parece avizorar algo que, tras una puerta, el espectador solo puede intuir (14:22-27). El primer contacto con el contenido de esa caja no es táctil; la cámara pone énfasis en la mirada de un Lars complacido, no en el objeto, que sí se hará visible más tarde, en la cena familiar

<sup>13</sup> “finalmente con su boca oprimió/ una boca no falsa: la doncella sintió los besos que le daba, / se ruborizó y, levantando sus tímidos ojos hacia los suyos, /vivo a su enamorado a la vez que el cielo.” (X.291-4)

<sup>14</sup> Afrodita (Venus) es un impulso cósmico, una fuerza natural primigenia, que nace del impulso genesiaco del cielo (Urano) en unión con las aguas. Esta diosa encarna la omnipotencia creadora del deseo amoroso. Es la diosa del amor, que actúa como vivificadora de toda la naturaleza y propicia las bodas: no debe extrañarnos que sea ella quien escuche las plegarias de nuestro protagonista.



Figura 2. En la sala de espera de la consulta de la Dra Dagmar, Lars espera junto a Bianca. Al lado, su hermano y cuñada observan la pareja, uno desde la desaprobación y la otra desde la comprensión. (26:33-26.41)

Así, la atípica pareja vive tranquilamente hasta que Bianca, ya integrada en la sociedad de la que forma parte Lars, empieza a compartir vivencias con otros miembros de la comunidad, lo que parece disgustar profundamente a nuestro protagonista. Finalmente, y de forma inesperada, la hermosa y deseada Bianca enferma y fallece (1:34:24). Este triste final, sin duda ideado por su creador, adquiere, sin embargo, un tinte esperanzador: después de la terapia, y muerta ya Bianca, Lars toma la iniciativa de acercarse a Margo, la compañera de trabajo por la que se sentía atraído desde tiempo atrás.

Nacida, como Galatea, de la necesidad, desaparece, por el contrario, cuando cumple su objetivo. El artefacto ha sido una herramienta para superar el trauma. Bianca ha venido por alguna razón, explica la doctora. Si en su delirio el mítico Pigmalión no cesaba de besar, hablar, manosear, llevar regalos a su escultura y aproximaba sus manos para comprobar si aquello era cuerpo o marfil (X 254-269), Lars, en un guiño intertextual, lee *Don Quijote* a Bianca (54:43)<sup>15</sup>, y Gus, el hermano de nuestro protagonista, se pregunta si se ha vuelto loco (se cubre los ojos ante los enamorados que desayunan frente a él) (30.55)<sup>16</sup>. A través de varias secuencias (diálogos entre hermanos, y entre Lars y la doctora) descubrimos el trauma que arrastra el joven protagonista: su madre muere en el parto de Lars y su hermano abandona el hogar desde muy joven, quedando aquel con su padre, al parecer también inmerso en la tristeza por la pérdida de su esposa. La diagnosis de la doctora Dagmar favorece, sin duda, una interpretación empática por parte del espectador, quien percibe a Lars como un ser digno de compasión. Si a Pigmalión le movía su insatisfacción ante el género femenino, la muñeca de Lars no es sino “una solución a sus déficits relacionales tempranos, reeditados en sus experiencias relacionales posteriores” (A. Ávila Espada, 2018, p.259).

#### 4. Galatea y Bianca: mujer artificial y discursos de género

Se ha pretendido, como ya se ha adelantado, un análisis del filme no solo a partir de su estructura argumental de origen mítico, sino de igual modo en virtud de las tres unidades temáticas mínimas que acoge el motivo de la mujer artificial, al que nos acercaremos además desde la perspectiva de varios de los discursos históricamente dominantes respecto a las relaciones entre los géneros: por un lado, nos referimos a la idea de la creación masculina y la tradicional

<sup>15</sup> Como ya se expuso, Filostéfano de Cirene había presentado a Pigmalión como un hombre cegado en su razón. Lars se asemeja al loco don Quijote y su Bianca a Dulcinea. Sobre esta relación entre los personajes fílmicos y los cervantinos v. B.L. Gasior, 2019.

<sup>16</sup> De hecho, son varios los estudios centrados en el análisis de esta película desde una perspectiva psicológica. Entre ellos v. M.Bazzoli, 2009; T.Hughes-D'Aeth, 2013; M.A.Fernández-Tenllado Gil, 2016; A. Ávila Espada, 2018.

vinculación de la mujer con la naturaleza (frente a la cultura, que se le asigna al hombre); por otro, al concepto de la sumisión y dependencia femenina (del padre, esposo o tutor), haciendo hincapié en el silencio como expresión de dicho concepto; y por último al discurso de la domesticidad, ligado a la teoría de los dos espacios, según la cual a la mujer se le ha venido asignando un espacio limitado, el doméstico, mientras que al hombre el ámbito público.

#### 4.1. Unidad temática 1: El poder del creador masculino sobre la criatura femenina

Partimos de la asociación simbólica procedente del patriarcado que postula que la mujer está más cerca de la naturaleza y el hombre de la cultura. Desde la antropología feminista, ya Ortner, 1974, señalaba varios factores que apuntaban a que la mujer pareciera más directa y profundamente vinculada a la naturaleza, entre ellos su asociación al contexto doméstico (al que aludiremos en el punto 4.2) y su propia fisiología (pues la mayor parte del tiempo se ocupa de la “naturaleza de la vida”).

En virtud de su capacidad reproductiva se considera entonces que la mujer forma parte de la naturaleza en mayor medida que el hombre. Y mientras ella crea naturalmente (desde el interior de su propio ser), el varón, que carece de esta capacidad, solo puede hacerlo de forma artificial (por medios culturales, es decir “a través del medio formado por la tecnología y los símbolos”)<sup>17</sup>. Ahora bien, la creación femenina es perecedera: los seres humanos se oponen, así pues, a los objetos relativamente duraderos, eternos y trascendentes, que proceden del parto masculino. Lars, en tanto que varón, crea artificialmente, del mismo modo que Pigmalión. Bianca, un ente artificial, es por ende duradera, eterna, como las flores de plástico que la señora Gruner regala a la salida del oficio religioso: “Durarán para siempre” (37:55), responde el agradecido joven, dejando ver su profundo temor a la pérdida<sup>18</sup>.

El poder creador de ambos personajes masculinos es evidente. Los dos construyen su ideal: Pigmalión logra casarse con Galatea que, en su despertar, mira con rubor y admiración a su creador; y Lars hace de la muñeca su compañera ideal, sobre la que ejerce su voluntad.

#### 4.2 Unidad temática 2: La superioridad de la mujer creada por el hombre frente a la mujer natural (de carne y hueso)

Cuenta Ovidio que Pigmalión le había dado a su escultura una belleza con la que ninguna mujer podía haber nacido (X.247-9). Lars ha decidido crear un sujeto femenino de acuerdo con su imagen ideal de feminidad y perfección. Sin duda, el objeto creado es superior a la mujer humana: no solo por su condición imperecedera, sino porque Lars le ha otorgado una serie de rasgos que la convierten –a su juicio– en un ser mejorado. De un lado, selecciona a través de la web ciertas características: esbelta, atractiva, objeto para ser mirado y admirado (no olvidemos que se trata de una muñeca sexual)<sup>19</sup>. De otro, Bianca es descrita por su creador como un ser especial: esta chica danesa-brasileña es misionera, de moral intachable (no duerme bajo el mismo techo que Lars), no le gusta beber, pero sí los niños y ayudar al prójimo.

Explica P. Pedraza, 1998, p.19 que el mito de Pigmalión responde a una fantasía existente en nuestra cultura, “la de que el hombre creó a la mujer”, y “otra aún más osada, que procede de ella: la de que el hombre produce criaturas femeninas más hermosas y mejores que las mujeres, con las que puede sustituir a éstas...”<sup>20</sup>. A Lars -como al mítico Pigmalión- no le satisfacía la

---

<sup>17</sup> S.Ortner, 1974, pp.73ss

<sup>18</sup> Para Lars el embarazo está ligado a la muerte, pues su madre había fallecido en el parto. Eso podría explicar el delirio sufrido, que coincide con el embarazo de Karin, su cuñada.

<sup>19</sup> Refiere P. Pedraza,1998, p.34 que toda muñeca, estatua o autómatas que cobra vida, “fascina por lo recatada al mismo tiempo que por una picardía especial en su cara”. Es el caso de Bianca: aunque vestida de forma casta y decorosa, su expresión refleja el fin para el que generalmente son vendidas estas muñecas.

<sup>20</sup> Cf. también P. Pedraza, 2000.

mujer real, la de carne y hueso, es más, huye de ellas; por ello, crea un ser que la perfeccione, una superficie donde se busca colmar unas necesidades, las de su creador. De este parto masculino surge un ser que, en tanto que perfecto para él, también es dominable: un ente sobre el que su creador es libre para depositar todas sus fantasías, aquellas de las que la mujer real le priva.

Asimismo, conviene destacar que este ideal de perfección proyectado en Bianca rezuma estereotipos que se explican desde dos de los discursos antes señalados: por un lado, el discurso de la domesticidad (ligado a la teoría de los dos espacios: la mujer vinculada al ámbito doméstico, y el hombre al ámbito público) y por otro el discurso de la sumisión y dependencia femenina (del padre, esposo o tutor).

No se podrá negar que la identificación de las mujeres con la maternidad y el hogar ha sido una constante en la historia. Como ya se ha apuntado, uno de los factores que vincula a la mujer con la naturaleza es su asociación al contexto doméstico. Debido a sus funciones fisiológicas su movilidad social se percibe limitada y ella es dirigida hacia contextos sociales que, a su vez, se consideran más cercanos a la naturaleza. La sociedad le ha otorgado un espacio cerrado donde es definida: el hogar; un espacio subordinado donde lleva a cabo fundamentalmente las funciones de crianza. Y mientras, al hombre se le asigna el mundo público (en virtud de su identificación con la cultura, opuesta a la naturaleza)<sup>21</sup>.

Este espacio femenino ha sido acotado en función de heterodesignaciones de la feminidad formuladas bajo la égida patriarcal, que circunscriben desde muy antiguo a la mujer a las tareas del cuidado, pero no solo dentro del ámbito familiar sino también dentro del ámbito social. Si Pigmalión se casa con Galatea, presuponiéndose la felicidad de esta en el espacio del hogar, Lars, por su parte, desea -a través del matrimonio- formar un hogar con su amada<sup>22</sup>, que es, además, enfermera, misionera y visita a niños enfermos del hospital<sup>23</sup>. Justificada desde parámetros judeocristianos (Dios la ha hecho para ayudar a los demás- le explica Lars a su hermano)<sup>24</sup>, constituye el ideal de mujer de Lars. La mujer mejorada se halla, así pues, dentro del estereotipo referido<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> S. Ortner, 1974. Esta relación entre esfera pública y privada, como explica J. Cascajero, 2000, p.28, constituye “en toda época y lugar, la base y, también, la expresión más clara de la conflictividad genérica.” En torno al espacio doméstico y las limitaciones del poder femenino en él cf. O. Fernández, 2012b, pp.179-184.

<sup>22</sup> La canción que suena mientras la pareja baila en la fiesta, “This Must Be the Place”, de Talking Heads, expresa lo que Bianca representa para él: un hogar, un refugio (“Home, is where I want to be”). Por otro lado, el matrimonio que él ansía puede entenderse como un vínculo que le permitiría acceder a la dignidad de adulto (establecido -como apuntaba ya Beauvoir, 2005, p.99, remitiendo a Lévi-Strauss- no entre hombres y mujeres, sino entre hombres por medio de mujeres). Su unión con Bianca supone ser aceptado por fin como adulto y hombre por la comunidad.

<sup>23</sup> Del igual modo, Karin, símbolo de vida (ya apuntamos que está embarazada), constituye un ejemplo de abnegación y capacidad de entrega. Siempre atenta a las exigencias de su entorno, cuida, alimenta a los suyos y acoge en el hogar a Bianca. Es la amalgama que une la familia y renuncia a sus deseos y proyectos personales: aunque echa de menos su trabajo, no se enfrenta a su marido, quien desaprueba su incorporación al mundo laboral.

<sup>24</sup> 31:37-31:4.

<sup>25</sup> Cabe destacar una secuencia cuya carga simbólica incide en esta asignación de espacios: cuando Bianca, ya muy enferma, es trasladada desde el hospital a la casa familiar, en espera ya de su muerte, tres vecinas sentadas en el salón tejen mientras acompañan a Lars. Ellas forman parte del círculo femenino (conformado también por Karin y las compañeras de trabajo de Lars) que, desde la comprensión y empatía, acepta e integra en sus vidas a Bianca: la cuidan, la acompañan, la llevan a la peluquería e incluso la defienden ante un Lars que le exige más atención. Estas tres modernas Moiras, que invaden el salón familiar de Lars, reflejan, a nuestro parecer, la legitimización del discurso de la domesticidad referido: ellas nos recuerdan que el trabajo femenino, en un sentido simbólico, “ha consistido tradicionalmente en entretener las vidas y darles trabazón” -tal como expone O. Fernández, 2012a, p.113- “garantizando con su callada y constante labor doméstica la base de bienestar material imprescindible para subsistir y sostener la vida.”

En segundo lugar, quisiéramos dirigir nuestra atención hacia otro de los discursos, el de la sumisión y dependencia femenina (del padre, esposo o tutor) y a partir de él centrarnos en dos aspectos: el silencio y el conato de emancipación de Bianca.

El silencio constituye la expresión de determinadas cualidades que la construcción cultural de género señala para lo femenino: hablamos de la sumisión ya mencionada, la pasividad, la docilidad, la complacencia u obediencia. A la mujer, identificada con la naturaleza (opuesta a la razón), se le priva del *logos* (en su doble sentido de «racionalidad» y «palabra»), frente al varón, que sí es capaz de razonar-hablar. Así, el silencio constituye una estrategia fundamental dentro del sistema de opresión construido por el patriarcado, una de las formas a través de las que se ha excluido a la mujer del espacio público y una práctica bien arraigada en nuestra cultura<sup>26</sup>.

En cuanto al mito analizado, una vez la escultura se convierte en carne viva, Ovidio le imprime un carácter sumiso (“levantando sus tímidos ojos hacia los suyos, / vio a su enamorado a la vez que el cielo”)<sup>27</sup>, situando al hombre hacedor a la misma altura que un dios. La docilidad de la joven facilita el convencional final feliz del relato. En efecto, la Galatea de Ovidio observa con admiración a su creador; sin embargo, este objeto creado, aunque vivificado, no emite sonido alguno. Esto no es relevante, porque su voz, como expresión de sus deseos, no importa ni a Pigmalión ni a nadie.

Bianca, por su parte, es en principio un producto puesto a la venta con fines fundamentalmente sexuales (que parece, en principio, no interesar a nuestro protagonista): su boca entreabierta puede resultar sugerente (por otros motivos), pero de ella no emana voz alguna. El silencio, de hecho, constituye generalmente un rasgo característico de este tipo de muñecas.

Es fácil concebir el lenguaje como un privilegio si pensamos que la identidad propia del ser humano se construye en diálogo con el mundo<sup>28</sup>. Bianca no disfruta de tal privilegio: pese a todo el discurso creado en torno a su personalidad, no posee una identidad propia: silente, es definida a través de la voz de otro, su creador. No solo depende de él en lo que a movimientos se refiere (él es quien la lleva en silla de ruedas a la iglesia, al campo o a la fiesta) sino que ella dialoga con el mundo a través de la voz de aquel<sup>29</sup>; en definitiva, porta consigo un *logos* masculino, que traduce los deseos del creador, haciendo de ella la mujer optimizada<sup>30</sup>. Representación estática y sin voz, pura, limpia (como su nombre indica), ella es la expresión

---

<sup>26</sup> Es fácil, pues, hallar ejemplos de tal silenciamiento en nuestra cultura occidental. Sobre el mundo clásico v. entre otros P. González Gutiérrez, 2018. M. Beard, 2018, por su parte, lleva a cabo una reflexión actual sobre esta cuestión en continuo diálogo con la cultura clásica: los ejemplos aportados (Homero, Aristófanes, o la propia mitología clásica - Ío convertida en vaca para que solo pudiera mugir, Eco castigada para que su voz nunca sea la suya, o Filomela, cuya lengua fue cortada para no poder acusar a su violador) constituyen muestras de cómo este silenciamiento refleja no solo la privación general de poder de la mujer en el mundo clásico, sino también la exclusión de las mujeres del discurso público.

<sup>27</sup> X.292-4.

<sup>28</sup> O. Fernández, 2012b, p.191.

<sup>29</sup> El silencio lleva consigo la anulación del derecho a la comunicación con los otros. Es más, Lars busca otros modos de satisfacer esa ilusión de dependencia que él necesita: junto al hecho de que esté en silla de ruedas, Bianca es presentada como extranjera: no habla inglés y, por ello, no puede comunicarse sino con Lars.

<sup>30</sup> Y en parte en ella se focalizan expectativas y fantasías del círculo masculino de la comunidad donde vive Lars. De este círculo, conformado por Gus y compañeros (varones) de trabajo, emanan escenas de burla e incompreensión, frente al grupo de mujeres que, lejos de la hostilidad e incompreensión de aquellos, y en un acto de sororidad, acompañan y “entienden” a Bianca. Esta es silenciosa y silenciada en tanto que cosificada -se le denomina “putilla de silicona” (50:37)- al mismo tiempo que despierta sentimientos de admiración y de envidia: al observarla alguien señala: “ojalá tuviera una mujer que no hablara” (35:31) o bien se preguntan si es flexible (52:14). Sin duda, la configuración de los personajes en esta obra fílmica arrastra el peso de una relación dicotómica entre dos orbes que, aunque conviven, se hallan muy distantes entre sí (gracias a estereotipos), asumiendo a Bianca de forma diferente. La percepción de Bianca desde estas dos esferas -dos percepciones bien distintas- recrea la relación asimétrica existente en nuestra sociedad.

silenciosa de la mente de su creador. No es dominada a través del sexo, fin de este tipo de muñecas, pero sí a través del silencio.

Y si Bianca y Galatea se definen en gran medida a través de su silencio (y, por ende, a través de su aislamiento del exterior), por contra debemos destacar el distanciamiento habido entre ellas a partir de lo que es lícito interpretar como intento de emancipación de Bianca. Una vez que la comunidad conoce a esta, la mayoría -pasado un tiempo- la acepta e integra como un miembro más: la acompañan a la peluquería, al centro comercial o al hospital (fig.3). Y en este entorno de acogimiento cambia su relación con su amado-dueño, quien discute frecuentemente con ella. Lars siente perder el control sobre la mujer por él creada, que ya no quiere -explica él a la doctora- casarse con él. Estamos pues ante el intento de emancipación, verbalizado a través de la comunidad de vecinos<sup>31</sup>. Bianca se percibe ahora como personaje coral en tanto que proyecta las voces de la comunidad (ya no la de su creador exclusivamente), reflejando la experiencia vital y frustraciones de esta.



Figura 3. Bianca emancipada, llevando a cabo una de sus actividades en la comunidad. (59:17-59:19)

El conflicto se dirime una mañana: oímos el grito desgarrador de Lars desde la habitación que ocupa Bianca. Está inconsciente, no despierta, explica él. Es trasladada al hospital y allí la doctora nos adelanta que está cerca el final de Bianca: está muy enferma, por lo que se la lleva a casa, y, finalmente, fallece. Karin, la cuñada de Lars, pregunta a la doctora cómo ha permitido que pase, a lo que responde que Lars ha sido el único responsable. Él es quien toma las decisiones (1:27:13).

En definitiva, Bianca se ha rebelado contra su creador, ya no responde exclusivamente a las necesidades de aquél. Constituye una amenaza, de ahí que sea sancionada con su desaparición.

#### 4.3. Unidad temática 3: proyección narcisista del yo-creador masculino

Por último, la relación entre el moderno Pigmalión y Bianca refleja otro de los elementos constitutivos del motivo de la mujer artificial: la proyección narcisista del yo-creador masculino, que hace uso de la creación femenina como imagen especular.

P. Pedraza, 1998, destaca la obsesión de todo creador masculino por construirse un doble femenino, una mujer artificial dominable que supere a las mujeres orgánicas y coloque al genio

<sup>31</sup> De hecho, la señora Gruner proyecta en Bianca su propia experiencia vital: se enfrenta a Lars como desearía hacerlo con su esposo: “Bianca tiene una vida propia. Ninguna mujer que se respete va a estar siempre a tu disposición y cuando antes lo aprendas mejor.” (1:03:00-1:03:37)

a la altura de lo divino<sup>32</sup>. La obra se convierte en fiel reflejo del artista; la construcción de su “yo” proyectado en otro cuerpo. Así, el hombre se autodenomina “artista” o sujeto constructor y a su obra la denomina emblema de creación u objeto construido (M. de la Rosa, 2006). Bianca constituye una proyección de Lars: su vestimenta cambia al poco de instalarse en la casa familiar (los brillos y el charol dan paso a ropas amplias y anticuadas), es definida como un ser puritano, bueno, dulce, complaciente, que ayuda a los demás, al mismo tiempo que traumatizado (como lo está él): por su condición de huérfana, su discapacidad y su incapacidad para tener descendencia. La presentación de esta Galatea sintética provoca cuando menos la sonrisa compasiva del espectador, pues el retrato pudoroso que emana del discurso del creador hace de un objeto sexual un ente orgánico, caracterizado –como Lars– por su vulnerabilidad al mismo tiempo que por su respetabilidad; así se convierte en digno de ser aceptado por la comunidad (lo que –por otro lado– nuestro protagonista desea para sí mismo). Este ejercicio de creación (por parte del hombre-creador) responde a la necesidad de autoafirmación y reconocimiento de sí mismo<sup>33</sup>.

## 5. Conclusiones

El mito requiere constantemente su reinterpretación y actualización con el fin de hacerse inteligible al nuevo orbe donde se instala. Por ello, no nos hemos limitado a identificar el relato mítico que aquí se hace perceptible: nos hemos interesado por el sentido del mito en la trama de la película, y del mismo modo por darle posibilidad de ser revisado desde una perspectiva de género.

No cabe duda de que los personajes míticos Galatea y Pigmalión son perfilados a través de un lenguaje contemporáneo: un joven insatisfecho diseña y adquiere su mujer ideal –una muñeca sexual– y la convierte en su enamorada. Bianca corresponde a ese tipo de muñecas que, como bien apunta P. Pedraza, 1998, p.113, “constituyen un objeto de transición entre la cálida fusión de la madre y la separación para enfrentarse a un mundo inhóspito, algo que tranquiliza como el osito de peluche a los niños, pero que al cabo de un tiempo debe ser abandonado”; y añade: “no se puede vivir y crecer amándolas.” En efecto, ella es una herramienta de carácter transitorio, un objeto más, como la toquilla (fig.2) que lleva frecuentemente Lars colgada del cuello- y con ella logra superar su trauma. No es el objeto ansiado de un obseso fetichista (como Michel, el protagonista masculino de *Grandeur nature*); y tampoco parece que Lars pretenda usurpar el lugar de Dios al engendrar de la nada: de hecho este parto masculino es legitimado a través del mensaje que predica el padre de la comunidad religiosa a la que aquel pertenece: una voz en *off* que insiste en un “amaos unos a los otros” (3:55) abre la cinta del mismo modo que esta acaba, en el funeral de Bianca, con un discurso elogioso sobre la capacidad de entrega y de amor de esta<sup>34</sup>. Lejos de su cosificación ha sido asumida como un ser que con su bondad ha logrado mejorar una comunidad pueblerina y prejuiciosa, ahora solidaria y colaboradora. Y si la tierra florece al paso de la fuerza creadora que es Afrodita (o Venus), el paisaje frío, oscuro y siempre nevado contrastará al tiempo con la calidez de un entorno que ha ido aceptando a Lars, al fin y al cabo, un ser débil y vulnerable- como podría ser cualquiera de nosotros- que requiere de cierto

---

<sup>32</sup> Lars crea vida y Bianca es su obra primordial, pero repárese también en la escena en la que intenta revivir el oso de peluche de su compañera Margo: una forma de dulcificar la aberrante capacidad de nuestro protagonista.

<sup>33</sup> En una de las sesiones con la doctora, Lars explica sobre Bianca que sus padres habían muerto, y añade, como si hablara de sí mismo: “pero no sienta pena. Ella solo quiere ser normal, que la traten con normalidad.” (42:55-43)

<sup>34</sup> “Bianca quiso a todos” (1:35:29).

apoyo en un determinado momento de su vida<sup>35</sup>. Lars puede ser el espejo donde mirarnos: seamos comprensivos, parece el mensaje de esta historia.

Trama, así pues, de tono bien amable y empático, no logra, sin embargo, solapar las verdaderas raíces que alimentan la “mujer artificial”, motivo articulador de este exitoso guion. El mito de Pigmalión, surgido desde un discurso patriarcal, androcéntrico y también misógino, tiene cabida hoy a través de otro lenguaje: se trata de una reescritura fílmica bajo una tipología concreta (mujer compañera del hombre) que transita en pleno s.XXI en tanto que continúa vigente la mirada hegemónica masculina<sup>36</sup>. Ya hemos señalado que este mito (y el filme elegido) deja ver una fantasía existente en nuestra cultura (que el hombre creó a la mujer y que el hombre produce figuras femeninas mejores que las reales con las que poder sustituirlas). Como se ha pretendido mostrar, la reescritura moderna analizada arrastra el peso de discursos heredados escasamente cuestionados en su significado y por desgracia tendentes a su naturalización (proceso ligado a la permanencia y a la tradición de la mirada). Y siguiendo el mismo tono esperanzador de la misma trama, es lícito igualmente proponer que este diálogo con el texto clásico y con su reelaboración posterior nos permita, a través de la identificación de estos discursos, reflexionar sobre la posibilidad de ser modificados en contextos nuevos. La identificación constituye un primer paso para el posible cambio, siendo posible la construcción de discursos alternativos y el desarrollo de un sentido crítico respecto a nuestra sociedad que favorezca la implicación en la lucha por la igualdad.

### Bibliografía

- M. Abad Vila, 2016, “Amores mecánicos, coitos digitales y emociones de poliuretano. El cine, ¿augur evolutivo de la sexualidad humana durante el siglo XXI?”, *Revista de Medicina y Cine* 12.4, pp. 217-235.
- A. Ávila Espada, 2018, “«Lars y una chica de verdad» reconstruyendo la identidad en la relación intersubjetiva”, en *Cine, metáforas y psicoterapia*, I. Caro Gabalda (coord.), pp.253-260.
- J. Alonso Burgos, 2017, *Teoría e historia del hombre artificial. De autómatas, ciborgs, clones y otras criaturas*, Madrid.
- J. Balló y X. Pérez, 2010, *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*, Barcelona.
- M. Bazzoli, 2009, “The Metamorphoses of the Pygmalion Myth: A Narrative Critique of *Lars and the Real Girl*”, en *NCA 95th Annual Convention*, Chicago Hilton & Towers, Chicago, IL, National Communication Association.
- M. Beard, 2018, *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona.
- S. de Beauvoir, 2005, *El segundo sexo*, Madrid.
- F. Broncano - D. Hernández de la Fuente (eds.), 2010, *De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*, Madrid.
- P. Brunel (ed.), 1999, *L'Homme artificiel*, Paris.
- J. Cascajero, 2000, “Género, dominación y conflicto: perspectivas y propuestas para la historia antigua”, *Studia Historica. Historia Antigua* 18, pp. 23-47.

---

<sup>35</sup> De hecho, percibimos un intento de normalizar la relación de Lars con su muñeca al insertarlo en una comunidad en parte infantilizada: nos referimos a sus compañeros, que en la oficina exponen sin pudor sus juguetes (un oso de peluche y figuras de acción).

<sup>36</sup> En este sentido, M. Abad Vila, 2016, p.219 apunta que la presencia de este tipo de personaje en el cine durante la segunda mitad del s.XX “podría corresponder a la única opción que le quedaba al universo masculino para controlar y manipular a las mujeres, inmersas en el vigor reivindicativo de los movimientos feministas, luchando contra su propia concepción como meros objetos de consumo.”

- V. Cristóbal, 2003, "Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española", *Cuadernos de Filología Clásica: estudios latinos* 23, pp.63-87.
- M. De la Rosa, 2006, "Pigmalión y la Nueva Galatea", *Porta da aira: Revista de historia del arte orensano* 11, pp. 619-649.
- O. Fernández Guerrero, 2012a, "El hilo de la vida. Diosas tejedoras en la mitología griega", *Feminismo/s* 20, pp. 107-125.
- O. Fernández Guerrero, 2012b, *Eva en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*, Málaga.
- M.A. Fernández-Tenllado Gil, 2016, "Aplicación del enfoque «Modular-Transformacional» al análisis de Lars, en la película «Lars y una chica real»", *Aperturas Psicoanalíticas* 53, <http://www.aperturas.org/autor.php?id=702>.
- E. Frenzel, 1980, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid.
- B.L. Gasior, 2019, "Women's Mental Health Advocacy in *Lars and the Real Girl* and the Don Quixote Connection", *Laberinto Journal* 12, pp.103-116.
- C. Gilligan, 1985, *La Moral y la teoría: psicología del desarrollo femenino*, México.
- P. González Gutiérrez, 2018, "La voz negada: Discursos sobre la palabra y el silencio de la mujer en el Mundo Clásico", *Cuadernos de historia* 48, pp. 9-31.
- T. Hughes-D'Aeth, 2013, "Psychoanalysis and the scene of love: *Lars and the Real Girl*, in the Mood for Love, and Mulholland Drive", *Film and History: an interdisciplinary journal of film and television studies* 43.2, pp.17-33.
- P. James, 2011, *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen: In Pursuit of the Perfect Woman*, Nueva York.
- S. Molpeceres Arnáiz, 2018, "Muñecas, maniquíes y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas", en *Estudios de Literatura. Vol. 1. Las Artes de la vanguardia Literaria*, A. González-Rivas Fernández (ed.), pp. 72-82.
- S. Ortner, 1974, "Is female to male as nature is to culture", en *Woman, Culture and Society*, M.Z. y L. Lamphere, eds., Stanford, pp. 68-87.
- P. Pedraza, 1998, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid.
- P. Pedraza, 2000, "Pigmalión y las mujeres minerales", *Dossiers feministes* 4, pp. 31-48.
- A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, 2003, *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid.
- M. C. Rodríguez, 2010, "El mito de Pigmalión en textos literarios y fílmicos", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* 741, pp. 33-42.
- A. Rueda, 1998, *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*, Madrid.
- V. Stoichita, 2006, *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid.
- A. Valcárcel, 2008, *Feminismo en el mundo global*, Madrid.