

Dues Galatees mediterrànies: El mite de Pigmalión a *Pinotxo* i a *La salvatge*

Two Mediterranean Galateas: The Pygmalion Myth in *Pinotxo* and in *La salvatge*

MARTA GORT PANIELLO
marta.gort@urv.cat

Universitat Rovira i Virgili

Resum: El tema de la transformació és un tòpic en la història de la literatura i en trobem un clar exponent en el mite de Pigmalión, la primera versió del qual es troba recollida en les *Metamorfosis* d'Ovidi. En aquest estudi es comparen dues reinterpretacions del mite de Pigmalión fetes per escriptors de la Mediterrània: *Les aventures de Pinotxo* de Carlo Collodi (1883) i *La salvatge*. Elegia de Dolores Mendoza d'Isabel-Clara Simó (1993). Aquestes obres van ser escrites amb més de cent anys de separació i, tot i que els escriptors comparteixen certs referents, cadascun s'ha sentit atret per influències més properes al seu context. L'estudi se centra fonamentalment en la figura femenina, i els resultats de l'anàlisi mostren que Collodi i Simó representen dues Galatees ben diferents. D'una banda, Pinotxo segueix la imatge més tradicional en tant que acaba satisfent el desig del seu creador, Gepetto. D'altra banda, Dolores és una Galatea més revolucionària perquè, finalment, s'oposa a la voluntat del seu Pigmalión, Joaquim, i lluita per aconseguir ser lliure i independent.

Paraules clau: Literatura comparada, Transformació, Galatea, Pinotxo, *La salvatge*.

Abstract: The theme of transformation is a recurrent topic in literature and we find a clear exponent in the Myth of Pygmalion, the first version of which was gathered by Ovid in the *Metamorphosis*. This study compares two reinterpretations of the story of Pygmalion and Galatea written by two Mediterranean writers: *Les aventures de Pinotxo* by Carlo Collodi (1883) and *La salvatge*. Elegia de Dolores Mendoza by Isabel-Clara Simó (1993). These works were written by more than a century of distance and, although the writers have some literary sources in common, each one has feel attracted to other influences closer to their context. The paper focuses mostly in the female figures of the story and results from the literary analysis prove that Collodi and Simó represent two very different Galateas. On the one hand, Pinotxo follows the traditional image of Galatea, as long as he ends satisfying the desires of his creator, Gepetto. On the other hand, Dolores is a more revolutionary Galatea because, finally, she disobeys the wish of his Pygmalion, Joaquim, and fights for becoming someone independent and free.

Keywords: Comparative literature, Transformation, Galatea, Pinocchio, *La salvatge*.

DATA PRESENTACIÓ: 01/10/2022 ACCEPTACIÓ: 16/10/2022 · PUBLICACIÓ: 29/12/2022

Introducció

El tema de la transformació és un tòpic en la història de la literatura i en trobem un clar exponent en el mite de Pigmalíó. La primera versió conservada del mite es recull en les *Metamorfosis* d'Ovidi 10.243–971. Segons aquesta versió llatina, Pigmalíó és un artista xipriota desil·lusionat amb l'amor. Pigmalíó ha conegut les Propoetides i detesta el seu comportament promiscu que, per extensió, considera propi de totes les dones i, per aquest motiu, no aconsegueix estimar-ne cap. Un dia, però, crea una estàtua d'ivori i se n'enamora a l'instant: li parla i la tracta com si tingués vida, i fins i tot la besa pensant-se que és la seva dona. L'escultor assisteix a una celebració per homenatjar a Venus, i aprofita l'ocasió per demanar un desig a la deessa: casar-se amb una dona similar a l'estàtua que ha creat. Venus satisfà la seva petició i, un cop l'estàtua esdevé de carn i ossos, Pigmalíó es casa amb ella i tenen una filla, Pafos. En versions posteriors a Ovidi, la figura femenina s'ha anomenat Galatea, i és amb aquest nom com ha passat a la història.

Els mites es caracteritzen per ser flexibles, fet que els ha ajudat a perviure al llarg de la història: «Esta camaleónica capacidad de adaptación ha sido un factor decisivo para la supervivencia de los mitos» (Buxton 2004: 6). Si no vol caure en l'oblit, el mite ha de mutar, renovar-se i adaptar-se a la situació que l'envolta: «its capacity to adapt to changing circumstances is a measure of its vitality» (Graf 1993[1987]: 3). Seguint en aquesta línia, John Gould destaca que el final obert del mite grec en permet la variació; aquesta capacitat d'adaptació és una font de vitalitat literària perenne i, la facultat d'adaptar-se a nous contextos, li'n garanteix la continuïtat: «It is not bound to forms hardened and stiffened by canonical authority, but mobile, fluent and free to respond to a changing experience of the world» (1987: 8). Theodoor Van Baaren creu que la modificació és la manera que tenen els mites de prevenir qualsevol falta de funcionalitat que els desemboqui a la desaparició; amb el canvi, «a myth is adapted to a new situation, armed to withstand a new challenge» (1972: 218). En aquest estudi es comparen dues reinterpretacions del mite de Pigmalíó fetes per escriptors de la Mediterrània: *Les aventures de Pinotxo* (d'ara en endavant, *Pinotxo*) de Carlo Collodi (1883) i *La salvatge. Elegia de Dolores Mendoza* (a partir d'ara, *La salvatge*) d'Isabel-Clara Simó (1993). L'anàlisi se centra, fonamentalment, en la figura de Galatea, és a dir, Pinotxo i Dolores, tot i que, evidentment, caldrà tenir en compte la relació que aquests dos éssers transformats mantenen amb els seus transformadors, els Pigmalions –Gepetto i Joaquim Simón, respectivament.

Seguint un esquema molt simplista del mite original, es podria considerar que l'estructura de la trama consta de tres elements fonamentals. En primer lloc, l'existència d'un material primari o subdesenvolupat, com seria l'ivori en la versió ovidiana; en segon lloc, es requereix d'un ésser creador o manipulador, com és l'escultor Pigmalíó; finalment, cal l'ajuda d'una força sobrenatural perquè la transformació tingui lloc –la intervenció de la deessa Venus. Aquest darrer element, però, no serà necessari en la novel·la contemporània de Simó, ja que Dolores pateix un canvi totalment creïble que no precisa de cap tipus d'intervenció màgica.

El mite de Pigmalión a *Pinotxo*

Carlo Lorenzini (1826-1890) va ser un autor i periodista italià, més conegut amb el pseudònim de Collodi. De jove va ingressar en un seminari però, al cap de cinc anys, va abandonar els estudis religiosos. Cro recull la curiosa anècdota de com Collodi va rebutjar la seva sotana: «One day, during a vacation, Carlo began playing racket ball and, in order to be more comfortable, he took off his cloak of seminarist. It was the last time he wore it, and from that day on he never returned to the seminary. He was then sixteen» (1993: 93). Llavors va començar els estudis de retòrica i filosofia al centre Scolopi Fathers. Collodi sentia molt interès per la política, fet que el va conduir a participar als aixecaments del Risorgimento entre els anys 1848 i 1849 i, un any després, explicaria com a periodista la realitat viscuda a la Toscana des d'una perspectiva ben enginyosa i innovadora. Ara bé, l'obra que el va fer saltar a l'èxit i per la qual ha passat a la història és, sens dubte, *Pinotxo*.

Com pràcticament no fa falta recordar, *Pinotxo* és un titella entremaliat que escapa de casa perquè no vol fer front a les obligacions que comporta ser un nen obedient, com fer cas als adults o anar a l'escola. El seu creador, Gepetto, desitja de tot cor que el titella cobri vida i s'emporti un bon disgust veient que no pot rectificar l'actitud de qui vol convertir en el seu fill. Al final de la història, quan *Pinotxo* demostra ser generós i sincer, la Fada Blava concedeix el desig de Gepetto i transforma el titella amb un nen de carn i ossos.

La figura de Pigmalión és representada per Gepetto qui, a partir d'un tros de fusta crea un titella: «As soon as he reached home, Geppetto took his tools and began to cut and shape the wood into a Marionette» (P, 7). Ara bé, existeixen tres principals divergències entre *Pinotxo* i el mite de Pigmalión. En primer lloc, Gepetto és un humil artesà, mentre que Pigmalión era un artista i, per tant, gaudia de més reputació i prestigi social. En segon lloc, l'estàtua Galatea del mite original pot ser considerada tota una obra d'art i, de fet, la idea de donar vida a una obra artística i portar-la a transcendir la matèria va esdevenir una metàfora i preocupació recurrent durant el corrent avantguardista dels anys vint. Ara bé, el titella de Gepetto no es pot considerar una obra d'art i, a més, l'artesà utilitza la fusta com a material de creació, i es distancia del luxe associat a l'ivori que trobem en el mite original. Finalment, un darrer punt que distancia Gepetto de Pigmalión és el desig que porta els creadors a construir la seva obra. Gepetto, a diferència de Pigmalión no volia donar vida al titella per tenir companyia, sinó que, inicialment, el movia únicament el desig material d'aconseguir fer diners amb ella: «I thought of making myself a beautiful wooden Marionette. It must be wonderful, one that will be able to dance, fence, and turn somersaults. With it I intend to go around the world, to earn my crust of bread and cup of wine. What do you think of it?» (P, 91).

Pinotxo ocupa el lloc de Galatea i, per tant, Collodi inverteix els rols de gènere respecte el mite original. Ara bé, *Pinotxo*, igual que l'estàtua d'ivori, segueix ocupant una posició d'inferioritat respecte el seu creador; no per qüestió de gènere en aquest cas, sinó per edat. *Pinotxo* és una paròdia de la creació del mite recollit per Ovidi en tant que deixa de ser una obra d'art proporcionada i ben feta com Galatea. El titella té el nas excessivament gros i allargat i riu de manera barroera, el

mateix Gepetto se n'adona dels defectes de la seva recent creació: «Ugly wooden eyes, why do you stare so? (...) Poor Geppetto kept cutting it and cutting it, but the more he cut, the longer grew that impertinent nose. In despair he let it alone» (P, 7). Pinotxo cobra vida al final de l'obra, quan demostra ser un noi responsable i respectuós. Commoguda per la bona actitud del jove, la Fada se serveix dels seus poders màgics i, com ja havia fet la deessa Venus del mite original, transforma la matèria inanimada en animada:

As he slept, he dreamed of his Fairy, beautiful, smiling, and happy, who kissed him and said to him, «Bravo, Pinocchio! In reward for your kind heart, I forgive you for all your old mischief. [...]» At that very moment, Pinocchio awoke and opened wide his eyes. What was his surprise and his joy when, on looking himself over, he saw that he was no longer a Marionette, but that he had become a real live boy! (P, 126)

Collodi transforma l'amor conjugal del mite original en un amor paternal i filial que acaba sent realitzat gràcies a la intervenció d'aquest ésser màgic.

La història de Collodi beu d'altres fonts a banda del mite clàssic de Pigmalión i Galatea. Així, doncs, s'hi aprecien rastres de *Frankenstein*, com la preocupació de donar vida a la matèria morta i la rebel·lió de la criatura vers el seu creador. En aquest cas, però, la revolta de Pinotxo no acaba amb les conseqüències funestes de la novel·la de Shelley i, després d'un període de rebel·lia, el jove Pinotxo es penedeix dels seus actes i decideix convertir-se en un bon fill. A banda, les dues criatures comparteixen uns trets físics grotescs: tot i que Pinotxo no causa la repulsió immediata del monstre creat per Frankenstein, Gepetto és conscient dels defectes físics de la seva obra i, en més d'una ocasió, el nas de Pinotxo és objecte de burla.

El protagonista mostra certs punts en contacte amb l'arquetip del Bon Salvatge de Jean Jacques Rousseau. Collodi explora la filosofia de l'educació social defensada pel filòsof francès i, a la vegada, posa en qüestió l'educació tradicional ensenyada a l'escola a partir dels manuals de text: «Collodi exprime sur le jouet une morale très conventionnelle et assez négative dans laquelle il s'oppose à l'éducation, et à son objet emblématique, le livre» (Manson 2003: 109). Només cal recordar l'escena en què Pinotxo ven el seu llibre d'aritmètica per anar a veure l'espectacle de titelles i divertir-se. Igual que Rousseau, Collodi defensa que els nens han d'aprendre les conseqüències naturals de les seves males accions i explorar els seus propis camins.

També s'aprecien en el conte alguns trets de la Ventafocs, fet que no és d'estranyar perquè Collodi estava molt familiaritzat amb l'obra de Perrault, ja que l'havia traduït el 1875. A banda de la fada madrina, Pinotxo mostra molts tòpics recurrents en els contes de fades de Perrault, com ara la personificació dels animals, els quals són capaços de parlar. El contacte que Collodi manté amb la literatura infantil va més enllà de la familiarització amb Perrault, ja que també havia traduït i editat contes de fades de la Baronessa d'Aulnoy i de Leprince de Beaumont. La traducció d'aquests contes es recopila en el volum *I racconti delle fate*, publicat el 1875. A banda d'aquestes traduccions, entre

1880 i 1890 Collodi va elaborar, per petició d'un company seu, nou llibres de text infantils: *Viaggio per Vítalia di Giannettino: Italia superiore* (1880); *La grammatica di Giannettino* (1883); *V' abbaco di Giannettino* (1884); *La geografia di Giannettino* (1885); *Viaggio per Vítalia di Giannettino: Italia centrale* (1883); *Viaggio per Vítalia di Giannettino: Italia meridionale* (1886); *La lanterna magica di Giannettino* (1890); *Libro di lezioni per la seconda classe elementare* (1889); *Libro di lezioni per la terza classe elementare* (1889).

El mite de Pigmalión a *La salvatge*

Isabel Clara Simó (1943-2020) va ser una escriptora, periodista i política valenciana. Va publicar més de quaranta obres literàries, la majoria d'elles novel·les, tot i que també va cultivar els gèneres de la narració breu, la poesia i el teatre. La qualitat de les seves obres l'han fet mereixedora de diverses distincions, com ara el Premi Sant Jordi de novel·la per *La salvatge* el 1993 i la Creu de Sant Jordi per la seva trajectòria el 1999. Simó va néixer a Alcoi, en el si d'una família de tradició obrera i va rebre l'educació de la mà del seu pare, un reconegut pedagog que dirigia una acadèmia sota casa. Després d'estudiar Filosofia a la Universitat de València, Simó va exercir de professora d'institut a Figueres, on va conèixer el seu futur marit, Xavier Dalfó. Paral·lelament a la tasca com a docent, va treballar com a periodista i va tirar endavant, juntament amb el seu marit, la revista *Canigó*. Tot i el temps i les ganes avocades al periodisme, l'escriptora reconeix que aquesta no és la seva vertadera vocació: «Jo sóc de ficció. El que m'agrada és contar contes» (Aritzeta 2014: 31). Simó considera Joan Fuster el seu Mestre i es fixa també amb l'estil de Josep Pla; ara bé, la seva obra mostra signes evidents d'haver estat influïda per altres cultures europees: «son pare li donà la cultura anglosaxona, la universitat li donà la cultura francesa, ella descobrí la cultura catalana i totes tres formen part de la seua obra» (Tormo 2021: 134). Pel que fa a l'estil, Simó conrea fonamentalment el realisme: «Jo soc escriptora cap a fora. Prefereixo la ficció pura. Amb tot, m'agrada observar la realitat per agafar-ne detalls i dur-los a la ficció a través dels llibres» (Tormo 2021: 135) fet que, inevitablement, l'allunyarà de l'estil fantasiós de *Pinotxo*.

La salvatge narra la història d'una adolescent nord-americana que fuig a Barcelona quan el seu pare és assassinat per revenja. Un amic del difunt li facilita l'adreça d'un antic conegut, Joaquim Simón, qui accedeix a tenir cura de la noia i decideix educar-la i modelar-la al seu gust. S'estableix una relació nociva d'interdependència entre els dos protagonistes: Quim estima de forma obsessiva Dolores, i ella, després d'un procés de pèrdua d'identitat, cedeix i se sotmet a les ordres del nou pare. L'amor passa de ser un sentiment noble a tèrbol i, a mesura que augmenta la passió de Quim per Dolores, també ho fa la ferocitat amb què la tracta; segons Charlon (1999: 21):

El desig de possessió exclusiva apareix com la forma extrema de la violència que suposava ja el paper de Pigmalión que s'havia atribuït; el desig de modelar una persona, de forjar la seva personalitat segons els criteris i el gust propi és, per essència, una violència contra aquesta persona ja que significa negar-li la pròpia identitat.

Si Dolores ocupa el rol de Galatea, el seu Pigmalión serà Joaquim Simon i, en més d'una ocasió, Simó es refereix explícitament al mite grec: «És un instrument de destrucció, aquesta noia. L'han pujada així, com un gos perdut. Però et juro que aconseguiré domenyar-la», i l'amic respon: «t'agradaria que fos de vori, i esculpir-la...» (LS, 51). Més endavant, trobem una altra al·lusió directa al mite: «fer de Pigmalión, però, és una feina delicada que exigeix concentrar-se i fer esforços. Des del dia que Dolores va trucar a la porta, amb aquells bruts vestits que podien a pixum de gat, en Joaquim no es va tornar a avorrir» (LS, 67). Ara bé, a diferència de la versió ovidiana i del conte de Collodi, en *La salvatge* no apareix cap ésser amb poders màgics que s'encarregui de donar vida a la matèria inerta. Com ja s'ha comentat, Simó era partidària d'escriure obres realistes i, per tant, no incorpora aquest element meravellós que desquadraria la veracitat de la història.

Simó, igual que Collodi, juga amb la intertextualitat i enriqueix el seu text amb múltiples al·lusions a altres relectures del mite de Pigmalión, a banda de la clàssica versió d'Ovidi. Així, doncs, trobem al·lusions a *Frankenstein* de Mary Shelley. Per exemple, la següent descripció de Dolores que mostra la desfiguració física que ha patit la noia recorda el rostre abominable i monstruós de la criatura creada per Frankenstein: «Un terrible dolor li omple la boca. [...] sembla un animal salvatge i carnisser que acabés de mossegar i de menjar-se el cos bategant d'una víctima abatuda i que encara regalima sang» (LS, 248-249). Els paral·lelismes amb Shelley van més enllà d'aquesta imatge ja que el Monstre i Dolores presenten una sèrie de trets compartits: els dos són orfes, descobreixen secrets sobre la seva identitat que els desperten la necessitat de recórrer als orígens, es veuen tots dos obligats a lluitar per un dret que se'ls ha privat i, com a conseqüència d'això, desitgen venjar-se dels seus creadors i, finalment, també comparteixen la brutalitat amb la qual són (enganyosament) presentats. A banda, Mary Shelley i Isabel-Clara Simó eren dones i compartien un fort interès pel corrent feminista, fet que permet entreveure la seva lectura com a dones del mite de Pigmalión.

La transformació de Dolores enllaça amb el canvi d'Eliza Doolittle, la famosa Galatea de *Pygmalion* (1916) de George Bernard Shaw, obra que va saltar a la fama amb el musical *My Fair Lady* (1956) amb la música de Frederic Lowe i el llibret d'Alan Jay Lerner, del qual van sorgir posteriorment diverses versions cinematogràfiques. El dramaturg irlandès presenta un lingüista estrofolari que decideix convertir una florista barroera en tota una dama i pretén aconseguir aquest canvi en tant sols sis mesos mitjançant l'educació. De manera similar, Joaquim també modela la jove Dolores i la transforma tant a nivell físic com conductual en ben poc temps:

Et vaig rebre com el que eres, com un animaló salvatge. Volia fer de tu... ni sé com dir-ho. Volia que fossis una obra mestra. En tens la fusta. I jo conec els procediments adients. I mira't: en tan pocs anys, en tan poc temps, ningú no et podria reconèixer (LS, 221).

En certs moments, Dolores recorda l'adolescent Lolita de Nabokov. A banda de compartir el nom –tot i que no és un factor a menystenir–, les dues joves acaben seduïnt homes adults molt més grans que elles i que, de fet, actuen com els seus pares. Dolores exprimeix el seu potencial físic per aconseguir el que busca i plaure Joaquim i, ben aviat, el pare adoptiu sent una atracció cap a la noia

ben diferent al que considerem amor paternal. L'atracció es converteix en obsessió i Quim controla Dolores fins i tot quan dorm; a més, no pot suportar la idea que la noia tingui relacions sexuals amb joves de la seva edat: «A les calcetes queden rastres inequívocs de sexe, d'olor de sexe. Amb la roba a les mans, pàl·lid com un mort, en Quim la mira amb els ulls homicides del gelós» (LS, 167).

Isabel-Clara Simó va fer una tasca molt important de difusió del feminisme a Catalunya, ella mateixa reconeix: «soc feminista del cap als peus, perquè nosaltres vam ser la generació de sortir al carrer amb el símbol feminista. Nosaltres vam cremar sostenidors en públic. Nosaltres vam assentar les bases» (Tormo 2021: 32). Ara bé, l'escriptora d'Alcoi és tota una defensora del valor per se de la literatura i reivindica que no pot estar vinculada a cap convicció política, però segons el seu biògraf, Jordi Tormo, «el compromís feminista també és present a la seua obra narrativa, tot i que sempre va rebutjar posar la literatura al servei d'una causa» (2021: 36). És cert, però, que la seva ideologia no la condicionava a l'hora d'escriure: «la seva obra és extremadament heterodoxa i variada. Escribia sobre dones fortes però també sobre dones submises» (*ibid.*). Ara bé, el que té clar l'autora és que no es conformarà amb els estereotips de gènere imposats per les creences culturals:

A veure, què vols que admeti, que els mascles tenen més un cromosoma agressiu i que les femelles som passives cromosòmicament? Perdona, però no hi estic d'acord. Jo crec que no som natura sinó que som cultura [...]. El que passa és que, de fa molts anys, i hi ha molta memòria històrica, les dones estan d'acord a ser oprimides. [...] Ara, a mi el discurs que per natura l'home és agressiu i la dona és passiva... el trobo absolutament reaccionari (Aritzeta 2014: 58-59).

Punts en contacte entre les Galatees

Les Galatees de les obres analitzades mostren una sèrie de trets compartits. En primer lloc, i fent honor al motiu essencial del mite recollit per Ovidi, tant *Pinotxo* com Dolores pateixen una transformació. La transformació de Dolores és principalment física, però la jove també canvia la conducta i la manera d'expressar-se o de comportar-se en públic, ja que el seu Pigmalión-Joaquim la vol polir a tots els nivells i vol fer d'ella una noia modèlica. Certament, però, el primer canvi s'aprecia a nivell físic:

Va ben vestida, és jove, es passa moltes hores arreglant-se aquella brusa completament blanca, de mànigues amples i transparents el cinturó d'un cuir suau que s'ajusta com una pell a la cintura, els pantalons de seda negra, els cabells meticulosament despentinats, la finor treballada de les mans (LS, 74).

Pinotxo pateix múltiples transformacions al llarg de la història molt més increïbles i irrealistes que les de Dolores Mendoza, en tant que l'obra de Collodi força el lector a penetrar en el món de la imaginació. L'essència primitiva de *Pinotxo* es troba en un tros de fusta i, un cop Gepetto l'ha transformat en un titella, comença a patir una desfiguració constant al nas: se li fa més llarg cada vegada que diu una mentida. A banda, *Pinotxo* també es converteix en un ase quan viatja a l'illa de

les joguines, on descobreix que l'absència d'educació només el condueix a l'esclavitud. Finalment, quan demostra ser prudent, educat i capaç de fer front a les obligacions que suposa ser una persona, la Fada Blava el converteix en un nen de debò.

En segon lloc, les dues Galatees són òrfenes. Dolores ha vist amb els seus propis ulls com uns homes assassinen al seu pare i, com que a la novel·la no es diu res de la seva mare, s'intueix que va morir força abans que l'acció comencés. Pinotxo, d'altra banda, mai ha tingut cap mare i Gepetto és el seu únic progenitor; tot i això, cal mencionar que la Fada Blava adopta el rol maternal en tant que l'aconsella, el guia i, finalment, li concedeix la vida humana. D'aquesta manera, la Fada esdevé una mare per Pinotxo, fins a tal punt que el nen l'anomena «mama»: «Do you remember? You left me a child, and now that you have found me again I am a woman- a woman almost old enough to be your mamma» (P, 70) i Pinotxo li contesta: «I am delighted at that, for now, instead of calling you little sister, I will call you mamma. I have wished for such a long time to have a mamma like other boys!... But how did you manage to grow so fast?» (P, 70).

En el cas de Dolores, Victòria esdevindrà la substituta del rol maternal. La minyona de Joaquim estableix una relació molt íntima amb la protagonista: comparteixen moltes estones juntes, sobretot a la cuina, i s'expliquen confidències. Victòria és reticent a deixar passar Dolores a casa quan apareix per primera vegada ja que la confon amb una gitana i desconfia d'ella: «En un sol any, cinc robatoris a l'escala. Millor no obrir la porta. I si té un còmplice, eh? Un còmplice amagat, i, de seguida que obres, se't tiren a sobre» (LS, 9-10). Ara bé, conforme passen els dies i coneix més a fons la recent arribada d'Amèrica, la minyona aviat desperta el seu instint maternal i té cura de la nouvinguda. Quan Quim prohibeix a Dolores sortir a sopar amb un amic i l'obliga a convidar-lo a casa, Victòria critica la seva decisió i defensa la noia: «mormola que els joves han d'estar amb joves, que és llei de vida, que els grans fan nosa, que ni tan sols parlen igual, i que no pensen igual. I que, sobretot, no senten igual, els grans i els joves» (LS, 136). Dolores també estima molt Victòria i no suporta que Quim li parli malament, per això després de l'incident que té lloc entre els dos adults, li etziba: «el que em dol és la manera com li vas parlar a la Victòria» (LS, 138). Per complaure la noia, Quim regala una ampolla de perfum a la minyona però, molts pocs dies després, Victòria cau morta al menjador de casa.

Curiosament, en el capítol que precedeix la seva mort accedim a la consciència de Victòria a través de la tècnica literària del monòleg interior, de manera que se'ns posen al descobert els seus darrers pensaments. Frases com: «Quan jo m'embranco en una causa justa, com en Tell soc adusta i arrogant» o «estarrufo collinflat i danso, tot i saber que em guaiten els ulls del caçador» (LS, 143) fan sospitar que ha estat Quim qui l'ha apartat del seu camí perquè temia que s'interposés en la seva relació amb Dolores. És més, aquestes dues frases formen part de poemes del segle vint. La primera pertany a «La vaca suïssa» de Joan Oliver, on es representa una vaca reivindicativa que no està disposada a acceptar les injustícies i tracta de canviar-les revoltant-se contra l'amo. En certa manera, podríem interpretar la figura de Victòria com la vaca revolucionària del poema, ja que intenta oposar-se a Joaquim.

D'altra banda, la segona citació forma part del poema «Amb veu ronca» de Joan Vinyoli, protagonitzat per un gall salvatge que canta poc abans de ser atrapat per un caçador. El gall és un motiu recurrent en la poesia de Vinyoli i, com apunta Carbó:

«es converteix en essencial per a la representació del que pretén el poeta: cridar, des del silenci estant, aconseguir el cant. Per a l'autor el crit prové i naix del silenci: el resol, el complementa, intenta copsar-lo o superar-lo. I, a més a més, el crit del gall des de la foscor serveix per a anunciar l'arribada o la troballa de la llum» (2006: 63).

En aquest poema el gall no és capaç de proferir un crit clar —«amb ronca veu anuncio l'aurora» (v. 12)— de manera que el seu intent de cant fa fallida. L'animal es prepara per trobar-se amb la mort (personificada a través del «caçador» (v. 15): «Així mentre el jo [gall] es tapa el ulls amb les ales i, per tant, no veu ni vol veure el seu contrincant, el caçador esguarda pacientment la presa indefugible» (Carbó, 2006: 72). D'aquesta manera podem interpretar Victòria com el gall: ha intentat parar els peus a Joaquim però no ha tingut prou força; la seva veu ha quedat estroncada i ara només li resta esperar a ser atrapada pel seu caçador.

Un altre tret que uneix Pinotxo i Dolores és la seva tendència natural cap a la violència. Pinotxo no vol escoltar els consells que li donen els altres i, en un atac de ràbia, esclafa el grill Pep que li feia de conseller:

At these last words Pinocchio jumped up in a rage, and snatching a wooden hammer from the bench he threw it at the Talking-cricket. Perhaps he never meant to hit him; but unfortunately it struck him exactly on the head, so that the poor Cricket had scarcely breath to cry cri-cri-cri, and then he remained dried up and flattened against the wall (P, 182).

De fet, la figura del grill representa la consciència del titella. Dolores és fins i tot més agressiva, ja que el seu atac acaba amb la desafortunada mort del gat dels seus veïns, al qual li tenia un odi persistent: «A la *Dolores* li va sortir tota la ràbia del món de dintre a fora. Ara sabràs qui soc jo, mala bèstia, i el va agafar pel coll, va fer un semicercle a l'aire, fiiuuu, i el va llançar contra la pare» (LS, 46).

Les dues Galatees són confoses per allò que no són: jugant en el territori de la imaginació i del realisme màgic, Pinotxo és confós per un gos i per un peix (sense que això hagi suposat una transformació física per al titella, com sí que havia passat en l'ocasió que s'havia convertit en un ase). En primer lloc, un veí de Pinotxo el lliga al jardí com si fos un gos i, en aquestes, Pinotxo descobreix uns lladres que li entren a casa. Més endavant, el titella és pres per un peix quan un pescador l'atrapa amb una xarxa des pescar a la costa:

Are you fooling? Do you think that I want to lose the opportunity to taste such a rare fish? A Marionette fish does not come very often to these seas. Leave it to me. I'll fry you in the pan with the others. I know you'll like it. It's always a comfort to find oneself in good company (P, 82).

Pel que fa a Dolores, Victòria es pensa que és una gitana i una lladregota quan la jove pica a la porta de casa de Joaquim a l'inici de la novel·la.

Finalment, els protagonistes comparteixen l'experiència d'un llarg viatge i l'aprenentatge que se'n deriva d'aquest. Pinotxo escapa de casa per evitar haver d'estudiar i fuig a la recerca de la diversió i el plaer. Al llarg del viatge aprèn que sense el treball no hi ha recompensa i, a poc a poc, adquireix els valors de l'esforç i la generositat. D'altra banda, els motius que porten Dorothy a viatjar són ben diferents: la jove de catorze anys fuig d'Amèrica amb un passaport fals perquè tem per la seva vida. Anys després, agafarà escarmentada un vol de tornada cap a la seva terra natal per poder recuperar la seva identitat, ja que l'experiència a casa d'en Quim li ha fet oblidar quasi bé qui era.

Divergències entre les Galatees

Pinotxo i Dolores presenten una evolució totalment contraposada pel que fa al contacte amb els seus Pigmalions. Si bé Pinotxo només comparteix l'inici i el final de la trama amb Gepetto, Dolores coincideix amb Joaquim pràcticament tot el temps narratiu, a excepció de l'inici i el final de la novel·la. Curiosament, el recorregut de les Galatees és circular en els dos casos: Pinotxo escapa de casa però acaba tornant-hi, mentre que Dolores marxa d'Amèrica però, anys més tard, compra un bitllet de tornada a la seva terra natal.

Aquesta divergència en la trajectòria és conseqüència dels sentiments oposats que les Galatees desenvolupen vers els seus pigmalions. Pinotxo sent una estima profunda i sincera cap al seu creador i, des d'un bon inici, volia ajudar i fer feliç el seu pare, com mostra la seva intenció de comprar-li un bon abric: «With the very first pennies I make, I'll buy Father a new cloth coat. Cloth, did I say? No, it shall be of gold and silver with diamond buttons. That poor man certainly deserves it [...] Fathers are indeed good to their children!» (P, 21). Ara bé, l'actitud enjogassada del titella el porta a ajuntar-se amb amistats perilloses i es desvia del bon camí que desitjava seguir en un inici. Per contra, Dolores se sent cada vegada més amenaçada per Joaquim: sent que la controla, que la vol posseir i detecta que té una actitud malaltissa. Vol venjar-se de l'opressió que li causa i gaudeix en cada petit acte de rebel·lia que pot ferir el seu Pigmalión, com per exemple tenint relacions sexuals amb nois que no li agraden simplement per posar gelós a Quim: «se sent forta de saber el que està fent, i el mal que li fa a en Joaquim. Això sí que és plaer» (LS, 216).

Finalment, cal comentar un altre aspecte que les distancia i és que han rebut una educació molt diferent. Gepetto sempre ha intentat educar Pinotxo en els valors de modèstia i austeritat, ja que l'humil fuster prové d'una classe social popular i no pot permetre's cap luxe. Per exemple, aconsella a Pinotxo que es mengi la pela de la fuita perquè no es pot desaprofitar res:

«Peel them?» said Gepetto, astonished. «I should never have thought, my boy, that you were so dainty and fastidious. That is bad! In this world we should accustom ourselves from childhood to like and to eat everything, for there is no saying to what we may be brought. There are so many chances!...» (P, 17).

Tot el contrari, Joaquim viu en un món d'abundància i li cauen els bitllets sense fer res. Dolores rep classes convencionals per part d'un professor privat i rep coneixements de totes les matèries, però

és pujada amb superficialitat. Sap que pot seduir el seu Pigmalión per aconseguir les recompenses materials que vulgui, sobretot vestits i joies. L'únic que ha de fer per acontentar Joaquim és ser una bona noia perquè ell pugui presumir d'ella:

El senyor ha de tenir el millor de tot. ¿I saps per què serveix el millor de tot? No per fruir-ho, ca! Perquè els amics diguin oooh!, que maco! Quan estigui segur que en veure't faran oooh!, tornarà a haver-hi reunions a casa. I tu somriuràs i sabràs com s'ha de fer tot. (LS, 45)

Conclusions

El mite de Pigmalión és un exemple paradigmàtic de la flexibilitat i adaptació dels mites, fet que els permet passar a la història adaptant-se a les necessitats, gustos o preocupacions de cada societat. En aquest cas, hem pogut veure com el mite de Pigmalión és encara viu a la Mediterrània a partir de dos exponents: *Pinotxo* i *La salvatge*, dues obres separades per més de cent anys. Degut a la distància temporal, Collodi i Simó comparteixen algunes influències –com pot ser la versió d'Ovidi del mite de Pigmalión o la novel·la *Frankenstein* de Mary Shelley– però, com és evident, cada escriptor s'ha sentit atret per altres influències més properes al seu context. Això ha donat peu a la creació de dues relectures totalment divergents d'un mateix mite. A banda, els escriptors tenien una voluntat ben diferent en la manera d'exposar la seva lectura del mite: d'una banda, Collodi tenia la intenció de transmetre els valors socials per crear una bona societat italiana i, per tant, mostra un rerefons moralista. Per contra, Simó defensava la literatura *per se*, tot i que el seu vincle amb el moviment feminista fa impossible no llegir la novel·la en clau de gènere.

Les dues Galatees analitzades, *Pinotxo* i Dolores Mendoza, comparteixen una sèrie de trets que les aproximen. En l'article s'han exposat cinc similituds entre els protagonistes: tots dos pateixen una transformació que s'aprecia, inicialment, a nivell físic; a tots dos els manca algun progenitor i, per tant, són orfes: Dolores no té ni pare ni mare i *Pinotxo* compta només amb la figura paternal; els joves mostren una violència intrínseca i, en certs punts, incontrolable, que els allunya de les convencions de la societat civilitzada en què viuen; els dos són confosos per persones o objectes que no són; finalment, tant Dolores com *Pinotxo* emprenen un llarg viatge que els transformarà la vida i els ajudarà a trobar la seva identitat.

Tot i aquest seguit de confluències, les Galatees són ben diferents per una qüestió evident: són de sexes oposats i, a més, la naturalesa fantàstica de *Pinotxo* s'allunya del realisme de Dolores. A banda, és possible enumerar tres altres divergències que separen els camins de les protagonistes. En primer lloc, la convivència que mantenen *Pinotxo* i Dolores amb els seus respectius pares és totalment oposada, ja que el titella es passa la part central de la trama lluny del seu progenitor explorant el món pel seu compte, mentre que Dolores és reclosa al pis de Joaquim durant el nus de la novel·la. En segon lloc, els sentiments cap als seus creadors són també totalment contraris: *Pinotxo* es distancia inicialment del seu pare, però acaba fent-li suport absolut; per contra, Dolores sent, a

mesura que pren consciència de la inestabilitat mental del seu protector, tanta por de Joaquim que opta per escapar-se de casa. Finalment, els joves protagonistes han rebut una educació i uns valors molt desiguals, marcats per la diferència de classe social de la seva família.

Així doncs, ens trobem davant de dues Galatees ben dispars. D'una banda, Pinotxo segueix la imatge més tradicional en tant que satisfà el desig del seu Pigmalió i, tot i que tarda en esdevenir allò que Gepetto vol, acaba complaent el seu creador i es converteix en un fill exemplar. Per tant, la història tanca amb un final feliç on triomfa l'amor filial i paternal. D'altra banda, Dolores és una Galatea més revolucionària perquè s'acaba oposant a la voluntat del seu Pigmalió i aconsegueix fugir de l'opressió maltissa. El conte tanca amb una felicitat dubtosa perquè, després d'haver patit tants mesos de repressió, Dolores se sent condicionada per les expectatives del seu Pigmalió i s'ha acabat convertint en el que ell li deia ser: Quim ha fet creure a *Dolores* que el necessita i la noia dubta que pugui ser feliç sense ell.

Bibliografia

- Aritzeta, M. (2014) *Els mons literaris d'Isabel-Clara Simó*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- Buxton, R. (2004) *Todos los dioses de Grecia*, Madrid, Anaya.
- Carbó, Ferran (2006). «Quatre poemes amb gall en l'evolució de Joan Vinyoli», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*. Vol. XI, pp. 63-78.
- Charlon, A. (1999) «Un pont entre les consciències: les ficcions d'Isabel Clara Simó», *L'Aiguadolç*, 25, pp. 19-28.
- Collodi, C. (1883) *The Adventures of Pinocchio*. Consultat 11/07/2022 de https://fathom.lib.uchicago.edu/2/72810000/72810000_pinocchio.pdf
- Cro, S. (1993) «Collodi: When Children's Literature Becomes Adult», *Merveilles & Contes*, 7(1), pp. 87-112. <http://www.jstor.org/stable/41390355>
- Gilbert, S. (1978) «Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve», *Feminist Studies*, 4(2), pp. 48-73.
- Gould, J. (1987) «On making sense of Greek religion», dins Easterling i J. Muir (eds.), *Greek Religion and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-35.
- Graf, F. (1987[1993]) *Greek Mythology*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Guardiola, M. I. (1999) «La salvatge d'Isabel-Clara Simó. Una nova formulació del mite clàssic de Pigmalión?» *L'Aiguadolç*, 25, pp. 19-28.
- Manson, M. (2003) «Pinocchio, Pygmalion et la Poupée», dins J. Perrot (ed.), *Entre texte et image*, Brussel·les, Peter Lang, pp. 101-114.
- Miles, G. (ed.) (1999) *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*, Londres/Nova York, Routledge.
- Rose, H. J. (1959) *A Handbook of Greek Mythology*, Londres/Nova York, Routledge.
- Ruiz de Elvira, A. (1975) *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos.
- Simó, I. C. (1993) *La salvatge. Elegia de Dolores Mendoza*, Barcelona, Columna.
- Tormo, J. (2021) *Isabel-Clara Simó. Una veu lliure i compromesa*, Barcelona, Ara Llibres.
- Van Baaren, T. (1972) «The Flexibility of Myth», dins Bleeker / Brandon / Simon (eds.), *Ex orbe religionum*, Leiden, Brill, pp. 199-206.