

**Trabajo Fin de Grado**

**MUJERES ARTISTAS EN LA  
GRAN PANTALLA**

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

**Alumna: Beatriz Múgica Esnarriaga**

**Tutor: Kepa Inazio Sojo Gil**

**Grado: Historia del Arte**

**Departamento: H<sup>a</sup> del Arte y la Música**

**Curso: 2014/2015**



## ÍNDICE

<b>1. RESUMEN</b>	<b>p. 3</b>
<b>2. INTRODUCCIÓN</b>	<b>p. 4</b>
<b>3. <i>BIOPICS</i> DE ARTISTAS</b>	<b>p. 6</b>
<b>4. MUJERES ARTISTAS</b>	<b>p. 9</b>
<b>4.1. Camille Claudel (1864-1943)</b>	<b>p. 10</b>
<b>4.2. Séraphine Louis (1864-1942)</b>	<b>p. 14</b>
<b>4.3. Dora Carrington (1893-1932)</b>	<b>p. 16</b>
<b>4.4. Frida Kahlo (1907-1954)</b>	<b>p. 19</b>
<b>4.5. Margaret Keane (1927)</b>	<b>p. 22</b>
<b>4.6. Otras artistas</b>	<b>p. 25</b>
<b>5. CONCLUSIONES</b>	<b>p. 26</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>p. 28</b>
<b>7. WEBGRAFÍA</b>	<b>p. 29</b>

## 1. RESUMEN

Desde sus orígenes el cine se ha interesado por narrar las vidas de personajes famosos y hechos históricos importantes. De esta manera, ha conseguido acercarlos al gran público. Esos filmes han gozado de tal éxito que, en muchos casos, nos han servido para recrear ciertas épocas o conocer cómo fueron las vidas de algunos hombres y mujeres. Son los denominados *biopics*. Entre ellos encontramos los que versan sobre vidas de artistas, sobre todo pintores, que en la mayoría de los casos vivieron entre los siglos XIX y XX, aunque haya también largometrajes sobre artistas renacentistas o barrocos.

No solo han interesado las vidas de los hombres, sino también las de las mujeres. Suele ser habitual que ellas queden en un segundo plano en muchos ámbitos de la vida, y uno de ellos ha sido la Historia del Arte. Han sido olvidadas por esta disciplina, pero podríamos decir que el cine se ha encargado de devolverles el lugar que se merecen. El séptimo arte es además, una forma muy eficiente de hacerlo, dada su influencia en la sociedad occidental actual. Tampoco podemos olvidar, que en los últimos años el cine ha entrado en las aulas, ya que algunos docentes han visto en él una forma de hacer la Historia y la Historia del Arte más atrayente para sus alumnos.

Curiosamente, hay bastantes películas dedicadas a las vidas de las creadoras y casi todas han sido dirigidas por hombres. No obstante las artistas aparecen en la mayoría de los casos, a la sombra de un varón o dependiendo de él. Lo más habitual es que se trate de otro creador a cuya obra se le da más importancia. El mejor ejemplo, sin duda, es la pareja de los escultores Auguste Rodin y Camille Claudel. También suele ser bastante frecuente que importe más su faceta como mujeres, que como artistas.

## 2. INTRODUCCIÓN

A lo largo de su historia, el séptimo arte ha llevado a la gran pantalla las vidas de ciertos personajes famosos. Los artistas no han sido una excepción, puesto que contamos con numerosos *biopics* dedicados a ellos, a sus vidas u obras. El presente trabajo tiene por objetivo analizar algunos de los más importantes largometrajes en los que se nos narra la biografía de alguna creadora.

En un principio mi idea era estudiar y comparar los dedicados a artistas de uno y otro sexo, pero finalmente me decanté por las artistas. Entre los motivos, además de los límites en la extensión del trabajo y la imposibilidad de abarcar todos los filmes existentes, está el interés que despertó en mí el tema de la mujer en la Historia del Arte, tras la lectura del libro de Whitney Chadwick *Mujer, arte y sociedad*<sup>1</sup>. Este me permitió descubrir la existencia de otras artistas que, aunque no cuenten con su propio *biopic*, sí han aparecido en la gran pantalla como compañeras sentimentales de otros creadores. No obstante, mi intención es observar las similitudes y diferencias entre los distintos largometrajes estudiados. De esta manera, quisiera demostrar si existe, o no, un denominador común en todas ellas. También explicaré si de la vida de las artistas ha interesado más a la gran pantalla lo sentimental o su faceta como creadoras.

### **Estado de la cuestión y metodología**

Con el fin de estructurar el presente trabajo, he destinado un primer apartado introductorio al género del *biopic*. Después, tras dedicar unas líneas a la situación de la mujer en la Historia del Arte, me centraré en analizar los largometrajes que versan sobre las vidas de: Camille Claudel, Séraphine Louis, Dora Carrington, Frida Kahlo y Margaret Keane. De ellas destacaré los aspectos que, desde mi punto de vista son más reseñables. Será en el capítulo final donde recopilaré las conclusiones extraídas durante la redacción del presente trabajo. Por lo tanto, el lector puede observar que no solo se tratarán temas puramente cinematográficos, sino también la situación de la mujer en el arte. Así pues, durante su elaboración he tenido que enfrentarme a varios problemas, como la escasez de bibliografía dedicada al tema de la mujer artista en el cine.

---

<sup>1</sup> CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.

La metodología de este trabajo es variada. Por un lado es bibliográfica y encontramos, desde libros de carácter más feminista, como el de Whitney Chadwick; biografías, como la que Eli Bartra dedica a Frida Kahlo<sup>2</sup>; hasta monografías como *Pintores en el cine*, de Gloria Camarero<sup>3</sup>. Es, sin duda, el que más he empleado para la elaboración de este escrito. Después está la webgrafía, en la que hay sobre todo, páginas que comentan alguna película concreta, además de bases de datos como IMDB<sup>4</sup>, en la que se pueden consultar los galardones y el reparto de los filmes.

Por otro lado, al tratarse de un tema de cine, la metodología es filmográfica. De hecho, en los casos de algunas artistas, como Carrington o Séraphine, han sido fundamentales los filmes para la elaboración del presente trabajo, ante la escasez de libros sobre sus vidas. Por lo tanto, las películas vistas y a las cuales dedicaré un comentario más extenso son: *Camille Claudel (La pasión de Camille Claudel)*, Bruno Nuytten, 1988), *Carrington* (Christopher Hampton, 1995), *Frida* (Julie Taymor, 2002), *Al sur de Granada* (Fernando Colomo, 2003), *Séraphine* (Martin Provost, 2008), *La banda Picasso* (Fernando Colomo, 2012), y *Big Eyes* (Tim Burton, 2014). Como se puede apreciar, el modo en que se citan los largometrajes es: primero el título original, después, entre paréntesis, el que se le dio cuando se estrenó en España, en caso de que sea distinto. A continuación aparecen el director y el año del estreno en nuestro país. Así será la primera vez que se hable de ellas, después se las mencionará simplemente con el título en castellano, en cursiva.

---

<sup>2</sup> BARTRA E., *Frida Kahlo, mujer ideología y arte*, Icaria, Barcelona, 2003.

<sup>3</sup> CAMARERO G. *Pintores en el cine*, ed. JC, Madrid, 2009.

<sup>4</sup> <http://www.imdb.com/> (13/06/2015)

### 3. BIOPICS DE ARTISTAS

El Diccionario Técnico Akal de Cine define *biopic* como aquella “película que narra la vida de un personaje conocido”<sup>5</sup>. Se trata de un género cinematográfico que abarca desde biografías de músicos, como Johnny Cash en *Walk the line (En la cuerda floja)*, James Mangold, 2005), cómicos, en *Chaplin* (Richard Attenborough, 1992), deportistas en *Rush* (Ron Howard, 2013), hasta reyes, como por ejemplo *Henry V (Enrique V)*, Kenneth Branagh, 1989)

Sin embargo, en el presente trabajo me centraré en aquellas películas en las que se relata la vida de alguna artista. Suele ser un género bastante común dentro del séptimo arte, ya que al público le interesa conocer a la persona que está detrás de la obra, quien, en la mayoría de las ocasiones ya ha fallecido. Así pues, según Gloria Camarero: la razón de su éxito radica en que satisfacen una amplia demanda porque sus vidas interesan al público en general, a veces, más que sus obras<sup>6</sup>. Normalmente, suelen elegirse las biografías de los artistas que corresponden a la idea de “genio incomprendido, “sufriente”, “diferente” e inconformista”<sup>7</sup>, mitos creados en las novelas del siglo XIX *Le chef d’oeuvre inconnu*, de Balzac, y *L’oeuvre*, de Zola. Además, con sus biografías llevadas a la gran pantalla, nos hacemos una idea de cómo se comportan, cómo trabajan, e incluso nos llevan a creernos el mito del artista.

Lo más habitual es que los *biopics* sean sobre pintores que vivieron en los siglos XIX y XX, aunque también tenemos ejemplos de artistas del Renacimiento como Miguel Ángel en *The Agony and the Ecstasy (El tormento y el éxtasis)*, Carol Reed, 1965); y del Barroco, en *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986). Algunas de las biografías que más veces han sido llevadas a la gran pantalla han sido la del holandés Vincent van Gogh y el español Francisco de Goya y Lucientes, con seis largometrajes cada uno<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> *Biopic* es la contracción de los dos términos ingleses «biographical picture». KONIGSBERG, I. *Diccionario Técnico Akal de Cine*, ed. Akal, Madrid, 2004, p. 55.

<sup>6</sup> CAMARERO, G. *Vidas de cine*, T & B Editores, Madrid, 2011 p. 41. Hay quien se atreve a decir que “cuanto más tortuosa y escandalosa haya sido la vida del artista, tanto mejor”. MONZÓN E., <http://www.cineismo.com/criticas/frida.htm> (29/05/2015).

<sup>7</sup> CAMARERO, G. *Vidas...* op. cit., p. 41.

<sup>8</sup> Las dedicadas al pintor zaragozano son: *Historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), *Goya - oder Der arge Weg der Erkenntnis (Goya. El difícil camino del conocimiento)*, Konrad Wolf, 1971), *Goya 1746-1828* (José Ramón Larraz, 1985), *Voláverunt* (Bigas Luna, 1999), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999), y *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006). En el caso de Van Gogh son: *Lust for life (El loco del pelo rojo)*, Vincente Minelli, 1956), *Vincent van Gogh* (Veli-Matti Saikkonen, 1988), *Vincent & Theo (Vincent y Theo)*, Robert Altman, 1990), *Dreams (Los sueños de Akira Kurosawa)*, Akira Kurosawa, 1990), *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991), y *Van Gogh: Painted with Words* (Andrew Hutton, 2010).

Hay también algunos escasos ejemplos de *biopics* de mujeres artistas, pero me detendré en ellos en el siguiente capítulo. Existen algunos filmes que hacen referencia a escuelas artísticas, como *La kermesse héroïque* (*La kermesse heroica*, Jacques Feyder, 1935) y *An american in Paris* (*Un americano en París*, Vincente Minelli, 1951), que se refieren a la escuela flamenca y a los pintores parisinos finiseculares respectivamente.

Las películas que narran vidas de artistas han sido llevadas al cine en muchas ocasiones como es el caso de *Mr Turner* (Mike Leigh, 2014) o *Basquiat* (Julian Schnabel, 1997); aunque hay excepciones como en el caso de *Le mystère Picasso* (*El misterio de Picasso*, Henri-Georges Clouzot, 1956), que además de no haberse exhibido en salas comerciales, no puede encuadrarse dentro del género del *biopic*, porque se centra en la creación artística e incluso el propio artista pinta directamente para el espectador<sup>9</sup>. En relación con este aspecto encontramos el filme *Girl with a Pearl Earring* (*La joven de la perla*, Peter Webber, 2003) o *Nightwatching* (*La ronda de noche*, Peter Greenaway, 2007), que se centran en una obra que termina protagonizando el filme y dando vida a sus personajes<sup>10</sup>. También se han hecho series para televisión y telefilmes, como *Edvard Munch* (Peter Watkins, 1974) o *Goya* (1985).

Los *biopics* de artistas tienen algunos elementos en común. Los que se considera que fijaron el patrón que siguen los demás, serían *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) y *Lust for life* (*El loco del pelo rojo*, Vincente Minelli, 1956). En ellos, se suele intentar que el espectador, desde un primer momento, perciba que se trata de un artista plástico. Para ello, se le suele retratar trabajando, normalmente en alguna de sus obras más reconocibles. Además, el acto creativo suele verse reforzado por la música y el montaje, con lo que parece que estamos presenciando en realidad la actividad de un genio entregado sin freno a su arte<sup>11</sup>. También se suele hacer referencia a sus creaciones basando la fotografía del largometraje en la obra del artista, tanto en el color como en la textura. Así pues, suelen formar parte del decorado algunas de las piezas más conocidas del protagonista; o los personajes retratados en la obra cobran vida participando en la narración o reconstruyen un lienzo famoso creando un *tableau vivant*, esto es, una congelación de fotogramas que repitan, o recuerden al menos, los lienzos inmortales y

---

<sup>9</sup> Este hecho recuerda a *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), pero esta sí fue exhibida en salas comerciales.

<sup>10</sup> Los citados filmes se refieren a Vermeer y Rembrandt respectivamente.

<sup>11</sup> BORAU J.L., "Prólogo. De lo vivo a lo pintado y vuelta a empezar" en CAMARERO G. *Pintores en el cine*, ed. JC, Madrid, 2009, p. 16.

la mezcolanza de unas (obras) con otras<sup>12</sup>. En el séptimo arte hay numerosos ejemplos, no solo en los *biopics* de artistas, sino también en el cine historicista, como sucede en la española *Locura de amor* (1948), dirigida por Juan de Orduña<sup>13</sup>.

Es fundamental la elección del actor o actriz que interprete el papel del artista, ya que debe parecerse físicamente para que el público lo reconozca a simple vista. En este sentido, es muy importante también la caracterización, para lo que se suele recurrir a retratos y fotografías. Además, como veremos en los casos de Frida Kahlo y Camille Claudel, normalmente sus rasgos más relevantes parten de creaciones literarias. También se suelen utilizar escritos de los artistas, que se incorporan mediante una voz en off. En la forma de narrar, es habitual el *flashback*, no solo en los filmes sobre artistas, sino también en los *biopics* en general.

Normalmente, estos largometrajes enfatizan más la vida que la obra del protagonista y destacan los aspectos más conocidos o más controvertidos de su existencia<sup>14</sup>. Incluso pueden contar sucesos que nunca sucedieron. De hecho, solo deberíamos fiarnos de la obra pictórica que nos dejaron los propios artistas y de sus escritos, ya que, aunque se intente hacer un *biopic* con el mayor rigor histórico posible, suele haber en ellos algo de leyenda.

Tampoco deberíamos olvidar las palabras del filósofo e historiador italiano Benedetto Croce, quien, a comienzos del siglo XX dijo: lo que importa es la personalidad estética, y no la empírica, del artista (el creador de obras de arte, y no el hombre que vive su existencia cotidiana)<sup>15</sup>. Así pues, a la hora de estudiar los *biopics* en el presente trabajo, analizaré, entre otras cosas, qué faceta del artista interesa en ellos si la estética o la empírica y cómo refleja el cine cada una de ellas.

---

<sup>12</sup> BORAU J.L., "Prólogo", op. cit. p. 16.

<sup>13</sup> Basado en la pintura decimonónica de Historia, concretamente en las obras de Rosales y Pradilla.

<sup>14</sup> CAMARERO, G. *Pintores...* op. cit. p.20.

<sup>15</sup> KRIS, E. Y KURZ, O., *La leyenda del artista*, ed. Cátedra, Madrid, 1991, p. 25.



#### 4. MUJERES ARTISTAS

Como suele ser frecuente en la Historia del Arte y en todos los demás ámbitos de la vida, las mujeres han quedado relegadas a un segundo plano. En relación con esta cuestión Eli Bartra ha afirmado que en el gran cuento llamado Historia del Arte no aparecen las princesas<sup>16</sup>. Ella misma también señala que omitir hablar de las mujeres es igual a mentir y es (...) sexismo<sup>17</sup>. Esta idea, arraigada en la sociedad, se basa en que lo masculino es superior. Incluso es frecuente, como veremos en los filmes que comentaré en este capítulo, que las mujeres artistas que destacaron, como por ejemplo, Camille Claudel, tengan muchos más problemas para realizar su trabajo, que los hombres. No obstante, en el caso de Frida Kahlo y Margaret Keane, su arte queda relegado a la esfera privada, algo que no ocurre con el de sus maridos.

En el siglo XX estas “princesas” no suelen ser elegidas para hacer de ellas un *biopic*. Apenas un 20% de estos filmes versan sobre mujeres artistas. Algunos ejemplos son los dedicados a Camille Claudel: *Camille Claudel 1915* (Bruno Dumont, 2013) y *La pasión de Camille Claudel*, que además son unas de las pocas películas que tratan de la vida de una escultora<sup>18</sup>; Séraphine Louis: *Séraphine*; Dora Carrington: *Carrington*; Frida Kahlo: *Frida* y *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1983); o Margaret Keane: *Big Eyes*.

Lo más habitual es que, tal y como afirma Gloria Camarero “ellas no bailan solas”, es decir, suelen aparecer siempre junto o incluso a la sombra de un varón. Además, la historiadora señala que en su proyección siempre hubo un hombre, marchante, amante o amigo, del cual, según el discurso fílmico, dependió su felicidad<sup>19</sup>. Tal es caso de Camille Claudel y Auguste Rodin; Séraphine Louis y Wilhelm Uhde; Carrington y Lytton Strachey; Frida Kahlo y Diego Rivera; Margaret y Walter Keane; o Marie Laurencin y Guillaume Apollinaire.

---

<sup>16</sup> BARTRA E., *Frida Kahlo...*op. cit., p. 10.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>18</sup> Además de esculpir, también realizó obras a carboncillo y guache; así como bocetos de sus esculturas.

<sup>19</sup> CAMARERO, G., *Vidas...*op. cit., p. 60.

#### 4.1. Camille Claudel (1864-1943)

En el caso de la escultora Camille Claudel, hay dos películas que versan sobre su figura: *La pasión de Camille Claudel* y *Camille Claudel, 1915*. De ellas, he preferido estudiar la primera, porque lo que me interesa es la personalidad estética del artista por encima de la empírica. La más reciente, trata sobre todo esto último, porque narra su estancia en un manicomio desde 1915 hasta el final de su vida.

A la hora de estudiar a Camille Claudel, esta suele aparecer supeditada a un hombre, bien sea su hermano el poeta Paul Claudel o el escultor Auguste Rodin, y suele interesar más el hecho de que fue modelo, discípula y amante de este último, que su labor como artista. No obstante, cabe destacar que gozó de un gran talento. Paradójicamente, hoy en día sigue estando supeditada a él, ya que buena parte de su obra está en el Museo Rodin de París. Contó con el apoyo de su padre, pero no con el de su madre, ya que el de escultor era un trabajo tradicionalmente masculino<sup>20</sup>.

A pesar de su talento, Camille Claudel había pasado desapercibida para la Historia del Arte, hasta que la escritora francesa Anne Delbée escribió su biografía en 1988. La tituló *Une femme* y fue un éxito de ventas. Sin embargo, la versión en la que se basa el largometraje de Bruno Nuytten, fue escrita por Reine-Marie Paris, nieta de Paul Claudel<sup>21</sup>. Esta novela llamó la atención de la actriz francesa Isabelle Adjani que incluso compró los derechos de la obra para poder hacer un filme de ella. Entre los premios que recibió la película, encontramos el César, en 1989, al mejor largometraje<sup>22</sup>. El filme también agradó a la familia Claudel, ya que no se mancillaba el nombre del poeta.

---

<sup>20</sup> Su madre no solo no la apoyaba sino que además la culpaba de todos los males de la familia, incluso de la muerte de su padre. En el film de Bruno Nuytten, su progenitora también la considera poco femenina.

<sup>21</sup> Este filme supuso el debut de Bruno Nuytten como director de cine, ya que antes había trabajado como director de fotografía. Así pues, aunque optó al Oso de oro en Berlín, en palabras de Gloria Camarero, “en ningún momento es capaz de sustraerse a su condición de fotógrafo y convierte la fotografía en protagonista indiscutible”. También se le ha achacado la lentitud en la narración y el hecho de que la cámara se mueva en exceso. A su favor, la cuidada puesta en escena, correcta recreación de la época y la música, integrada con las imágenes. En CAMARERO G., *Pintores...*, op. cit., p. 285.

<sup>22</sup> Recibió otros premios César en las categorías de fotografía, diseño de producción y vestuario. También estuvieron nominados pero sin obtener galardón, Alan Cuny y Laurent Grévill como actor de reparto y actor revelación respectivamente. Otras categorías en las que no obtuvo premio, aunque optara a él, fueron: ópera prima, música, sonido y montaje. Así mismo estuvo nominada al Óscar y al Globo de Oro en la categoría de mejor película extranjera.

La película fue protagonizada por Isabelle Adjani y Gerard Depardieu como Claudel y Rodin respectivamente<sup>23</sup>. La caracterización de ambos se hizo a partir de sendas fotografías tomadas a finales del siglo XIX. Para la historia, además de la ya citada novela de Reine-Marie Paris, utilizaron correspondencia que la escultora había mantenido con Paul Claudel, Rodin y algunos otros familiares<sup>24</sup>.



**Figura 1. Camille Claudel (1884)    Figura 2. Auguste Rodin (1894)**

En el filme la historia comienza en 1885, cuando Camille Claudel y Auguste Rodin se conocen. Ella estaba trabajando en el taller que compartía con la escultora inglesa Jessie Lipscomb y él fue a corregir sus creaciones. Asombrado por el talento de la chica, Rodin la toma como aprendiz para su estudio<sup>25</sup>, al ver en ella una fuente de inspiración y parte de la frescura que él consideraba había perdido<sup>26</sup>. Así comienza Camille Claudel a ser amante, alumna y modelo de Rodin, a pesar de que les separaban veinticuatro años. La relación duró diez años, hasta que ella le abandonó<sup>27</sup>. Esta

---

<sup>23</sup> Adjani estuvo nominada al Óscar como mejor actriz protagonista, en 1990 y ganó un premio César y el Oso de plata a mejor actriz en Berlín. Depardieu estuvo nominado al César, en la categoría de mejor actor.

<sup>24</sup> La correspondencia de la artista con su hermano y con Rodin aparece en la película mediante una voz en off, recurso habitual en los *biopics* y que ya vimos en *El loco del pelo rojo* y veremos en *Frida*, con las cartas entre Frida y Cristina Kahlo durante la estancia de la artista en EEUU junto a Diego; y en *Carrington*, entre ella y Lytton Strachey.

<sup>25</sup> En una exposición que aparece en el largometraje de Bruno Nuytten, un espectador afirma al contemplar la obra de la escultora que “posee el talento de un hombre, es una bruja”, con lo que se nos muestra la dificultad que tenía para ser reconocida como artista, al ser mujer. Así pues, el filme es interesante y enriquecedor ya que nos permite conocer cómo es el taller de un escultor en el siglo XIX. En dicho estudio, la mayoría de los trabajadores eran hombres, por lo que Camille Claudel tuvo dificultades para hacerse valer como escultora en ese ambiente. Hay también una crítica encubierta a este sistema, en el momento en que, tras su ruptura, ella le recrimina que no trabaja sus obras, con sus propias manos.

<sup>26</sup> Según Whitney Chadwick “es muy común (la transformación) de la mujer artista, que de productora por derecho propio pasa a sujeto de representación. (...) Al serle denegada su individualidad, queda desplazada de su condición de productora, y pasa a mero signo de la creatividad humana”. En CHADWICK, W., *Mujer...* op. cit., p. 19. Esto es aplicable, entre otras a Camille Claudel, quien, al trabajar como modelo de Rodin, quedó relegada a un segundo plano su labor como escultora.

<sup>27</sup> En mi opinión, en el filme de Bruno Nuytten se hace quizás demasiado hincapié en la relación sentimental entre Rodin y Camille Claudel; y no tanto en su trabajo o en lo que aprendió de él. Incluso vemos cómo su situación económica mejora gracias al escultor y no a sus obras, con lo que depende totalmente de él.

convivencia fue enriquecedora para la creadora, desde el punto de vista del arte, porque con Rodin alcanzó el simbolismo y el expresionismo.

Aunque apenas aparezca en el filme, Claudel alcanzó reconocimiento profesional en vida, recibiendo la mención de Honor del Salón de 1888 por *Sakountala* (1886), que se ha considerado su obra maestra. En ese momento la escultora tenía su propio estudio, sufragado por Rodin. Así pues, vemos de nuevo la imposibilidad de independencia que tenía la creadora como artista, al ser mujer. Llama la atención que el escultor siguiera corriendo con los gastos del estudio, cuando cinco años antes ella había decidido terminar con la relación. Los motivos por los cuales la escultora tomó dicha decisión fueron “el deseo de seguir su propio camino como creadora y no continuar haciéndolo bajo la potente sombra del escultor, que era lo que siempre le había aconsejado su padre”<sup>28</sup>. Es este motivo el que se refleja en el filme, aunque había otro: Claudel no quería seguir siendo la amante. Lejos de suponer una traba, tal y como vaticinó su progenitor, su independencia supuso su éxito<sup>29</sup>. Fue un periodo fructífero e incluso en la película vemos como plasmó su estado de ánimo en su obra, puesto que moldea el barro con rabia y desesperación.

Sin embargo, con el cambio de siglo llegó su decadencia y la artista destruyó buena parte de sus obras. A ello se le suman los primeros síntomas de una paranoia basada en manías persecutorias que haría que en 1913, su hermano decidiera internarla en un psiquiátrico. En el filme sí que aparece reflejada su locura y recientemente se ha descubierto que la artista sufría delirio persecutorio<sup>30</sup>. Aunque también pudo haber sido una forma, por parte del poeta, de deshacerse de su hermana, ya que no quería que le relacionaran con ella<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> CAMARERO G., *Pintores...* op. cit. p. 280.

<sup>29</sup> “El señor Claudel desapruaba la relación. Siempre creyó en su hija y quería que volase sola: “Mi hija no necesita conocer al señor Rodin para esculpir. El futuro es suyo”. En CAMARERO G., *Pintores...* op. cit., p. 291. Camille Claudel, tuvo una época de éxito, pero después, comenzó su decadencia. Pensaba que Rodin quería arrebatarse su obra y hacer lo posible para “quitársela de en medio” cuando en realidad la apoyó siempre que pudo.

<sup>30</sup> Tal y como se muestra en el largometraje, llegó a pensar que le estaban envenenando, que la perseguían por tener un don y que era todo por culpa de Rodin, que quería hacerse con su obra.

<sup>31</sup> Esto se debe a que ella era una artista bohemia parisina y él, un reputado poeta y diplomático.



Figura 3. Isabelle Adjani junto a *La edad madura*

En este largometraje, la creadora sigue fielmente el mito romántico del artista. Sí podríamos afirmar que tiene “genio creador”. Además, este termina por absorberla y consumirla. Es bastante similar a lo que le ocurrió a Séraphine Louis. Finalmente, la excentricidad deriva en locura, asusta a sus allegados, destruye y entierra buena parte de su obra. Lo hace, entre otras cosas, porque cree que Rodin se hará con ella, que al fin y al cabo era el sistema de trabajo de los talleres. Sin embargo, como suele ser habitual, en este filme importa más la personalidad empírica, por encima de la estética. Así pues, sorprende el hecho de que no aparece trabajando en sus obras más conocidas, como *Sakountala* o *La edad madura* (1902); y que incluso se da más importancia al trabajo de Rodin que al suyo. Paradójicamente, en la película se muestran las obras ya terminadas, cuando en realidad para ella era más importante el acto creativo<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup>Paul Claudel dijo acerca de *La edad madura*: “la joven desnuda es mi hermana, implorante, humillada y arrodillada. Rose (compañera sentimental del escultor) separa de su lado a Rodin, se lo lleva con ella y lo hace para siempre. Le arranca el alma” CLAUDEL P., “Mi hermana Camille”. En GOLDSCHIEDER, C., (dir.): *Catálogo exposición retrospectiva póstuma de Camille Claudel*, Museo Rodin, París, 1951. Esta interpretación se debe a que Paul creía que las obras de su hermana eran autobiográficas. Esta pieza fue encargada por el Estado, y se encuentra en el museo D’Orsay, según el cual “El grupo evoca la indecisión de Rodin, entre su ex-amante, que saldría vencedora, y Camille que, para retenerle, se inclina hacia delante. En <http://www.musee-orsay.fr/> (29/03/15). En el filme aparece esta obra y sorprendentemente Rodin se enfada al verla, al creerse reflejado en ella, por lo que siguen la interpretación que ya hemos visto. En cambio, Claudel dirá que las tres efigies la representan a ella.

## 4.2. Séraphine Louis (1864-1942)

La vida de Séraphine Louis fue llevada al cine en 2008, con Martin Provost como director, en el largometraje *Séraphine*. La pintora era, hasta el momento, bastante desconocida, por lo que llama la atención el hecho de que decidieran llevar su vida a la gran pantalla. Sí que era algo más conocido el galerista Wilhelm Uhde, por haber difundido el estilo naïf y haber sido marchante de algunos cubistas, como Picasso<sup>33</sup>.

Séraphine Louis empezó a ser popular tras el estreno del filme e incluso se organizaron retrospectivas de su obra. Fue una artista totalmente autodidacta. Pasó buena parte de su juventud en un convento y trabajó como asistente en Senlis<sup>34</sup>. De hecho, el filme no comienza con ella pintando, sino ocupada en sus numerosos quehaceres. También se nos muestra su precaria situación que le lleva a mendigar comida y obtener de la naturaleza los materiales para pintar. En vez de dormir, dedica las noches a su labor artística. Su personalidad huraña, magníficamente interpretada por Yolande Moreau; y su situación de sirvienta hacen que las clases altas para las que trabaja no la tomen en serio.



**Figura 4. Séraphine Louis y Wilhelm Uhde en el filme, ante una obra de la pintora**

Su vida cambia en 1914, cuando conoce al marchante Wilhelm Uhde. Ella trabajaba como asistente en la casa en la que él se instala. El galerista compra algunas obras, y las compara con las de Henri Rousseau, quien, como ella, también fue autodidacta y descubierto por el galerista alemán, tal y como nos narra el personaje interpretado por Ulrich Tukur en el filme. Sin embargo, el estallido de la Primera Guerra Mundial impidió que él comercializara la obra de la artista. No fue hasta 1927,

---

<sup>33</sup> El estilo naïf agrupa a una serie de artistas, normalmente autodidactas, como Henri Rousseau, cuyas características son el detallismo, colorido, ausencia de perspectiva y minuciosidad, entre otras. En una entrevista en la película de Martin Provost, Wilhelm Uhde prefiere el término “primitivos modernos”.

<sup>34</sup> En el filme encontramos numerosas referencias a su religiosidad. La imagen de la Virgen siempre está presente mientras pinta. También lo está su ángel de la guarda que es quien le ordenó que pintara.

año en que Uhde regresa a Francia con el fin de recuperar su colección, cuando pudieron retomar el proyecto. Séraphine Louis goza de unos años de éxito en los que solo se dedica al arte, el marchante logra vender buena parte de sus obras y eso permite a la artista tener una situación acomodada. No obstante el ingreso de Séraphine Louis en un centro psiquiátrico, provocaron que dejara a un lado su labor artística. Por el filme sabemos, que, durante su juventud, Séraphine Louis fue abandonada por su prometido. En sus últimos días antes de ser internada, se viste con un traje de novia y se pasea por las calles dejando objetos de plata en las puertas de las casas de sus vecinos. No obstante, se desconoce si este hecho es real o si simplemente se ha usado para mostrar al espectador uno de los episodios de locura de la artista, algo que por otro lado es frecuente en el cine. La pintora pasó sus últimos días interna en un centro psiquiátrico, al igual que Camille Claudel, y murió allí en 1942, a los setenta y ocho años.

A diferencia de lo que ocurre con los filmes de *Frida* y *La pasión de Camille Claudel*, el de *Séraphine* no se basa en una novela biográfica. Tampoco aparecen sus obras en el planteamiento estético del largometraje, ni influyen en la fotografía del filme. De hecho, se trata en general de una película bastante oscura, con planos largos, plagada de silencios y de ritmo lento, lo que comparado con la obra de la artista llama la atención. Se sabe que su rutina de trabajo era minuciosa, pero colorista. A pesar de todo, la película fue bien acogida tanto por el público como por la crítica, y ganó siete premios César en 2008<sup>35</sup>. De ella se ha dicho que para entender su éxito hay que verla como “la exploración (...) en la mentalidad de una mujer de pueblo, marginada y áspera, que no obstante cuenta con el don de pintar cuadros sorprendentes”<sup>36</sup>.

Lo común en los *biopics* es que se escoja a un actor por su parecido físico con la persona cuya vida se nos está narrando. Aunque en este caso no es así, sí que fue importante la caracterización y se intentó que al menos la forma de comportarse de Yolande Moreau se pareciera a la de la artista. Para ello, la actriz usaba unas planchas de metal en los zapatos para simular su andar cansado, algo similar a lo que tuvo que hacer José Ferrer en *Moulin Rouge*, en la que se cuenta la vida de Toulouse-Lautrec<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> En las categorías de mejor película, interpretación femenina para Yolande Moreau, guión original, fotografía, diseño de producción, diseño de vestuario y música. Así pues, también estuvo nominada en las categorías de mejor director para Martin Provost y mejor sonido.

<sup>36</sup> <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Seraphine> (31/05/2015)

<sup>37</sup> En esta última, José Ferrer tenía que andar de rodillas para que su estatura se acercara a la del artista. Dado que este hecho le hacía daño, así representaba los dolores que debía padecer el pintor.

### 4.3. Dora Carrington (1893-1932)

La vida de la artista inglesa Dora Carrington fue llevada al cine en 1995, de la mano del dramaturgo británico Christopher Hampton, con Emma Thompson y Jonathan Pryce en los papeles protagonistas<sup>38</sup>. Esta película, titulada *Carrington*, que era como denominaban a la artista; nos cuenta la vida de la misma, sobre todo la época en que convivió con el escritor homosexual Lytton Strachey<sup>39</sup>. Es sorprendente que para la realización del filme, se basaran en la obra que sobre él escribió Michael Holroyd. Se debe al hecho de que al director le llamó la atención la figura de la creadora en dicha biografía, porque no era culta ni rica, pero vivió como tal. A pesar de las diferencias en cuanto a la edad y a la orientación sexual, Lytton Strachey y Carrington mantuvieron una larga relación sentimental<sup>40</sup>.

El largometraje se divide en seis partes que recuerdan los actos de las obras teatrales. Comienza en 1915, cuando Carrington y Strachey se conocen en casa de la hermana de Virginia Wolf, Vanessa Bell. En un principio, el escritor, que es el primero de los personajes que se nos presenta, aunque la película trate sobre ella; la toma por un hombre, debido a su aspecto andrógino. Aunque su relación fue paralela al desarrollo de la Primera Guerra Mundial, este conflicto no les afectó. De hecho, él fue declarado exento de entrar en el mismo por su delicada salud<sup>41</sup>. El escritor y la creadora estuvieron juntos el resto de sus días, aunque tuvieron sus respectivos amantes. Entre los de Carrington encontramos al artista Mark Gertler y al coronel Ralph Patridge, con el que se casó en 1921<sup>42</sup>. Este, lejos de suponer la ruptura entre el escritor y la pintora, se incorporó en la relación, aunque en el filme no sea del todo evidente.

---

<sup>38</sup> Christopher Hampton ha trabajado sobre todo como guionista de filmes como la oscarizada *Dangerous Liaisons* (*Las amistades peligrosas*, 1988), sobre la aristocracia rococó francesa.

<sup>39</sup> El filme ganó en Cannes el premio especial del jurado en la categoría de mejor director para Christopher Hampton y optó a la Palma de Oro. En dicho festival fue galardonado Jonathan Pryce como mejor actor. La obra estuvo nominada en 1995 al Goya en la categoría de mejor película europea.

<sup>40</sup> Por otra parte, no es el primer caso que vemos ya que están los de Frida Kahlo y Diego Rivera; y Camille Claudel y Aguste Rodin, que se llevaban aproximadamente veinte años.

<sup>41</sup> CAMARERO G., *Vidas...* op. cit. p. 51. En un principio él no quería participar en el conflicto bélico y se declaró objetor de conciencia, como buena parte de los miembros del grupo de Bloomsbury, que eran pacifistas. A él pertenecían, además del escritor, Carrington, Virginia Wolf o Gerald Brenan, entre otros. Este grupo también rechazaba los convencionalismos sociales de la época.

<sup>42</sup> Paradójicamente Mark Gertler aparece pintando en el filme y vemos que es un reputado artista, algo que no ocurre con Carrington. En la película, ella más bien pinta por afición. Por este *biopic* sabemos que le ofrecieron exponer su obra pero la creadora dice: pinto para sentirme bien, para nosotros.





**Figura 5. Carrington y Lytton Strachey en el filme**  
*Carrington*

La obra de Carrington influye en la fotografía del largometraje, sobre todo el colorido difuminado de esta. Incluso, podemos encontrar dos momentos definidos por el cromatismo. El primero es de matices vivos, de placidez y despreocupación, mientras que el segundo, hacia el final, se va oscureciendo anunciando un trágico desenlace. También se usó su obra para recrear las casas en las que vivió la pareja, como por ejemplo Tidmarsh Mil y Ham Spray. Otro aspecto destacable es la música, que sabe transmitir al espectador los sentimientos de la artista, alternado ritmos más dinámicos con otros más trágicos. Podríamos decir que se vuelve enérgica cuando la creadora comienza una nueva relación, pero se torna dramática en los momentos que lo requiere, como por ejemplo cuando ella observa, como un voyeur desde el jardín, cómo su marido ha rehecho su vida con Frances Marshall y Lytton tiene un nuevo amante. Más conmovedora e inquietante aún, se vuelve cuando Strachey fallece, o cuando ella se suicida. Es quizás demasiado expresiva comparando con la calma de las obras de Carrington.

Carrington quiso a Lytton Strachey hasta el final de su vida. Ambos murieron en 1932, él por un cáncer de estómago, el 21 de enero; y ella el 11 de marzo, porque incapaz de sobrevivir sin él, se suicidó disparándose un tiro con una escopeta. Así pues, parece ser que en el filme, lo que más interesa de la vida de la artista es su relación con Lytton Strachey, por encima de su obra; su personalidad empírica, por encima de la estética<sup>43</sup>. Aparece algunas veces pintando sus obras más conocidas, como el retrato de

---

<sup>43</sup> Lo llamativo es que no solo no aparecen apenas referencias a la actividad de Carrington como artista, sino que tampoco lo hace respecto a la de Lytton Strachey como escritor. En palabras de Gloria Camarero esto se debe a que “la finalidad fundamental de Christopher Hampton al afrontar la presente

Gerald Brenan, o el de Strachey, que además sirvió para la caracterización de Jonathan Pryce. También forman parte del decorado las vajillas, frescos o muebles que pintó. Sin embargo, hay que esperar hasta los títulos de crédito del final para conocer sus pinturas. Eso nos permite entender la tonalidad de la fotografía del filme y quizás hubiera sido más interesante que se nos presentaran al comienzo del mismo. Su obra pictórica fue escasa y destruyó parte de ella cuando murió Lytton Strachey. No tuvo un estilo definido, aunque encontró en lo que le rodeaba, los temas para su obra, paisajes y retratos sobre todo.

En 2003, Fernando Colomo llevó a la gran pantalla la obra que el escritor y amigo de la pareja, Gerald Brenan había escrito en 1953, titulada *Al sur de Granada*. Tanto en la novela como en el filme aparecen Lytton Strachey, Carrington y su prometido Ralph Patridge, en un viaje que hicieron a la Alpujarra granadina y su estancia en la casa que Gerald Brenan había alquilado allí. Carrington, tanto en esta como en la película de Christopher Hampton, aparece siempre como pintora y protectora del escritor<sup>44</sup>.

Fueron James Fleet, Jessica Kate Meyer y Laurence Fox quienes dieron vida a Lytton Strachey, Carrington y Ralph Patridge respectivamente. Como era de esperar, la presencia de la artista en el largometraje de Fernando Colomo es secundaria. No obstante, cabe destacar que, aunque no aparezca más que unos minutos, está presente siempre en la película, ya que es constante el intercambio de cartas entre ella y Gerald Brenan, porque según se nos cuenta, él estaba enamorado de la pintora. Cuando Lytton Strachey, Carrington y Ralph Patridge, llegan al pueblo, sus habitantes no entienden la relación entre los cuatro ingleses. Entonces se nos muestra a Lytton Strachey como un reputado escritor; y Carrington sí que aparece pintando a una campesina, pero lo que interesa es a quien pinta, puesto que es la joven de la que Gerald Brenan se enamorará. La estancia del autor de *Al sur de Granada*, termina cuando recibe una misiva de Ralph Patridge que le informa del delicado estado de salud del biógrafo.

---

realización ha sido mostrar el transcurrir diario de la pareja más que sus respectivas actividades profesionales”. CAMARERO G., *Vidas...* op. cit. 54.

<sup>44</sup> Es una relación bastante similar a la de Pollock y Lee Krasner, puesto que esta última también dejó a un lado su carrera artística para cuidar de su pareja. Así lo vemos en *Pollock (Pollock. La vida de un creador*, Ed Harris, 2000).

#### 4.4.Frida Kahlo (1907-1954)

En cuanto a Frida Kahlo, su vida ha sido llevada a la gran pantalla en dos ocasiones: *Frida, naturaleza viva*, del mexicano Paul Leduc, estrenada en 1982 y con la mexicana Ofelia Medina en el papel protagonista; y *Frida*<sup>45</sup>, de 2002, dirigida por la estadounidense Julie Taymor, con la mexicana Salma Hayek encarnando a la artista. A pesar de que ambas están dedicadas al mismo personaje, encontramos algunas diferencias entre ellas. Destaca en la de Paul Leduc el hecho de que a Frida, además de como artista, se la retrata como una mujer comprometida con la izquierda. Sin embargo, en la de 2002, el tema político se deja de lado, aunque se reflejan otros rasgos como su supuesta bisexualidad, sus abortos y sus visitas a Estados Unidos<sup>46</sup>. De esta manera, con la comparación de ambas, vemos que el cine reescribe sus vidas destacando lo que pueda interesar u ocultando lo que no convenga mostrar<sup>47</sup>.

Entre otras cosas del filme de Julie Taymor se ha destacado la actuación de Salma Hayek, que le valió una nominación al Óscar<sup>48</sup>. *Frida* comienza, prácticamente como termina, en 1953, año en que tiene lugar la primera exposición individual dedicada a la pintora en su país natal<sup>49</sup>. Los dolores le impiden levantarse de la cama, por lo que es trasladada en ella. Así lo observamos en un plano cenital durante buena parte del viaje. Después, mediante un *flashback* vemos el momento en el que se conocen Diego Rivera y Frida Kahlo, en 1922.

---

<sup>45</sup> Se basa en la biografía que Hayden Herrera escribió sobre la artista en el año 1983, y que tituló *Frida, a biography of Frida Kahlo*.

<sup>46</sup> No creo que sea algo que debería dejarse tan de lado, ya que se la llega a representar simplemente como la compañera de un militante comunista, cuando en realidad, ella también lo era. En el hecho de que en el filme de 1982 se refleje claramente la militancia de la artista, influye la ideología del director. Suele ser algo frecuente en los *biopics* y filmes de género histórico en general y se debe al hecho de que, aunque narran algo que aconteció en el pasado, lo hacen desde el presente. Por último me gustaría añadir unas palabras que Adolfo Sánchez Vázquez pronunció acerca del arte, que también pueden ser aplicadas al cine: “toda obra de arte contiene elementos ideológicos (...) mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otros individuos”. En SÁNCHEZ A., *Antología, textos de estética y teoría del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. 1978, p. 147.

<sup>47</sup> CAMARERO, G., *Vidas...* op. cit. p. 58.

<sup>48</sup> En unas declaraciones que hizo el 7 de agosto de 1999 al *London Times* dijo “it would make me even happier if people could see beyond sexy because there is a lot more to me than that”. En RODRÍGUEZ C., *Heroes, lovers and others, the story of Latinos in Hollywood*, Oxford University Press, Nueva York, 2008, p. 219. Podríamos decir que su sueño se cumplió con el papel de Frida Kahlo, ya que además de estar nominada al Óscar, también lo estuvo al Globo de Oro, al Bafta, y al premio del sindicato de actores. Además está interesada en crear películas que sean artísticamente exitosas. En cuando al filme, ganó dos estatuillas en las categorías de banda sonora, compuesta por corridos mexicanos que, integrados en él, muestran la soledad y el desamor de la pintora; y maquillaje. De la caracterización me atrevo a decir que, comparando con los retratos y las fotografías, es bastante acertada.

<sup>49</sup> Por tanto podríamos hablar de una estructura guionística circular, aunque la película no termina exactamente como comienza, ya que en los últimos minutos la artista fallece.



**Figura 6. Fotograma del accidente de 1926, en la película *Frida***



**Figura 7. Tableau vivant de la obra *Frida y Diego* (1931), en el filme *Frida*.**

En esta primera época, tal y como aparece en el largometraje, la mexicana hace retratos de familiares y autorretratos, pero sin rasgos del folclore de su país que serán habituales en sus obras más conocidas<sup>50</sup>. La mexicanidad surgió en sus pinturas tras su reencuentro con Diego Rivera<sup>51</sup>. Los aproximadamente veinte años que separaban a ambos no fueron un impedimento para que terminaran casándose en 1929.

Fue fundamental para su carrera y su vida el accidente que sufrió en 1926. Este suceso se muestra en el largometraje a cámara lenta, de tal manera que se le consigue dar la importancia que tuvo para la artista. Llama la atención también el momento surrealista con los doctores como si fueran esqueletos, que se debe al pasado como directora de teatro y ópera de Julie Taymor. Otro recurso cinematográfico interesante en este filme es el uso, durante la secuencia en la que la creadora debe permanecer en cama, de planos cerrados que crean una sensación de claustrofobia como la que debía sentir ella. Fueron también fundamentales en su vida, además del accidente, la fertilidad y la relación con su padre<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Para Gloria Camarero son “un medio con el que crear un yo alternativo capaz de soportar el sufrimiento y de comunicárselo a los demás”. En CAMARERO G., *Pintores...* op. cit., p. 365.

<sup>51</sup> “Se entiende por mexicanidad a los elementos o rasgos culturales que nos identifican precisamente como mexicanos. Estos necesariamente configuran una serie de caracteres que son reconocidos o atribuidos a quienes los ostentan y los viven”. GUERRERO AGUILAR A., *El Mexicano y su Mexicanidad*, 13/05/2010. [http://www.sociedaddehistoria.com/textos/EI%20Mexicano\\_Mexicanidad.pdf](http://www.sociedaddehistoria.com/textos/EI%20Mexicano_Mexicanidad.pdf)

<sup>52</sup> Al igual que vimos en el caso de Camille Claudel, fue su padre quien más apoyó su carrera artística y sus decisiones. Además, tal y como se muestra en el filme, fue, de sus progenitores, con quien tuvo una relación más estrecha.

Tal y como vemos en la película, el matrimonio comenzó a distanciarse y fueron frecuentes las infidelidades, por parte de ambos. Así pues, fue una aventura entre Cristina (hermana de Frida Kahlo) y Diego lo que produjo la separación. Ella se dedicó a la política, conoció a Trotsky, con quien tuvo un romance; y al surrealista André Breton. Tras haberse separado, en 1940 Diego y Frida vuelven a casarse. En el filme, él cree que así la salud de ella mejorará. Después, la pareja se trasladó a la Casa Azul de Coyoacán. En sus últimos años la salud de Frida empeoró. Finalmente falleció en 1954, a causa de una embolia pulmonar.

La película, al igual que la obra de Frida Kahlo, está llena de símbolos y colorido, y son frecuentes los *tableaux vivants*<sup>53</sup>. En este largometraje se interesaron por la personalidad estética, por encima de la empírica, tal y como defendía Benedetto Croce<sup>54</sup>. Quedan claramente reflejados el fuerte carácter y la personalidad de la creadora, e incluso el hecho de que un artista nace. Para afirmar este hecho, me baso en las innumerables ocasiones en las que aparece pintando, incluso en las circunstancias más adversas, en las que apenas puede levantarse de la cama. Así pues, el “genio creador” le lleva a usar su escayola como lienzo. Unido a esto, en el filme jamás aparece ella recibiendo clases de arte, con lo que se resta importancia al aprendizaje del artista.

---

<sup>53</sup> Los colores reflejan el estado de ánimo de la protagonista. Así, el rojo, dorado y azul simbolizan la felicidad, el amor y la Revolución; mientras que el blanco y el negro se usan para los momentos trágicos. En cuanto a los *tableaux vivants*, de este filme se ha dicho que Julie Taymor “logró un impactante y colorido efecto visual, ofreciendo a la platea escenas surrealistas que transforman, por momentos, al film en una versión animada de las propias pinturas de Frida Kahlo”. MONZÓN E. en <http://www.cineismo.com/criticas/frida.htm> (29/05/2015) En este film, los *tableaux vivants* están perfectamente integrados en la narración. Así podemos saber cuando hizo algunas de sus obras más conocidas, lo que estas representan, los motivos que le llevaron a hacerlas y cómo salen de su imaginación. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando se retrata con el pelo corto después de que Diego le pidiera el divorcio (*Autorretrato con pelo corto*, 1940) o en el hospital tras un aborto (*La cama volando*, *Henry Ford Hospital*, 1932). Por lo tanto, no se quedan solo con la estética y el colorido de la obra de la artista, sino también con los símbolos y el significado de sus pinturas.

<sup>54</sup> No obstante, aunque se dé más importancia a la personalidad estética, las alusiones a la empírica son constantes, porque, al fin y al cabo en la vida de esta creadora una y otra estuvieron estrechamente ligadas. Su vida influyó en su obra y la pintura en su salud, su mejoría y su estado de ánimo. Para Frida Kahlo fue un don e incluso hizo que su salud mejorara. Para más información acerca de Benedetto Croce, véase el capítulo dedicado a los *biopics* de artistas.

#### 4.5. Margaret Keane (1927)

Uno de los *biopics* más recientes que trata sobre artistas femeninas es *Big Eyes* de Tim Burton, dedicado a la pintora estadounidense Margaret Keane. Obsesionado desde la adolescencia con la obra de la creadora, la conoció durante el rodaje de *Mars Attacks!* (1996), e intentó varias veces llevar a la gran pantalla la historia de esta pintora que encarna el intento de emancipación de la mujer en el mundo del arte. No obstante podemos ver también una influencia de la obra de Margaret Keane en la filmografía de Tim Burton, sobre todo en los personajes de grandes ojos con un halo oscuro alrededor. El arte de Keane podría calificarse de naïf y algo *kitsch*, que retrata lo que le rodea: su hija y los paisajes americanos<sup>55</sup>.

Prácticamente desconocida para el público en general, sus obras alcanzaron la fama entre los años 50 y 60 del siglo XX. Fueron sus creaciones sí, pero firmadas por su segundo marido, Walter Keane. Su carácter ingenuo y su falta de decisión facilitaron esta apropiación, ya que ella “confiaba en los ojos de los demás”<sup>56</sup>. Como vemos en el filme, quien sí tenía más carácter y supo aprovechar la situación fue Walter Keane. Convenció a su esposa de que, al fin y al cabo, eran la misma persona (porque compartían apellido y por lo tanto firma). También le hizo ver que, como su arte venía de manos de una mujer, no tenía valor. Es el tema de la creatividad femenina vampirizada por un ogro/galán, que vimos con Camille Claudel y Rodin<sup>57</sup>.

Aunque, ni en su vida ni en el largometraje, jamás cogiera un pincel, el marido de Margaret Keane supo hacer creer a todos que había estado en París formándose como pintor; y supuso una revolución para el mercado del arte al comercializarlo a precios asequibles para todos los públicos, en forma de láminas, cuya edición es lo primero que se nos muestra en la película. No obstante, de forma paralela a la mercantilización del arte aparece el enfrentamiento entre lo moderno, que era lo abstracto y se exponía en las galerías; y lo figurativo, ya anticuado en esa década. Como no podía ser de otra manera, los galeristas y críticos que defienden el arte abstracto aparecen caricaturizados en el filme, para enfatizar quienes son los “buenos” y quienes los “malos” de la película. Por último, de Walter Keane podríamos decir que construyó su propia historia e incluso

---

<sup>55</sup> *Kitsch*: estética caracterizada por la mezcla de objetos heterogéneos pasados de moda y que se consideran de mal gusto. En <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=kitsch> (06/06/2015)

<sup>56</sup> En [http://www.clarin.com/extrashow/cine/Big\\_Eyes-Critica\\_de\\_cine-Tim\\_Burton-Scholz-Amy\\_Adams-Christoph\\_Waltz\\_0\\_1339666463.html](http://www.clarin.com/extrashow/cine/Big_Eyes-Critica_de_cine-Tim_Burton-Scholz-Amy_Adams-Christoph_Waltz_0_1339666463.html) (29/05/2015).

<sup>57</sup> En [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/23/actualidad/1419330185\\_665438.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/23/actualidad/1419330185_665438.html) (05/06/2015).

llegó a creérsela él mismo, aun cuando Margaret lo llevó ante los tribunales y se destapó la verdad.

Con Amy Adams y Christoph Waltz en los papeles de Margaret y Walter Keane; y guion de Scott Alexander y Larry Karaszewski<sup>58</sup>, el largometraje no ha recibido apenas premios, salvo el Globo de Oro a mejor interpretación femenina para Amy Adams<sup>59</sup>. Sin duda es destacable la actuación de esta actriz. Aunque la documentación gráfica era escasa, tuvo la oportunidad de conocer a la artista, algo que no pudieron hacer, por ejemplo Salma Hayek o Isabelle Adjani. Del caricaturesco personaje al que da vida Christoph Waltz se ha dicho que aunque “arranca haciendo un trabajo puramente correcto, sabe conducir a su personaje hasta la hilarante exageración pretendida, regalando momentos de retorcida comicidad, de indignación y escalofriante locura”<sup>60</sup>

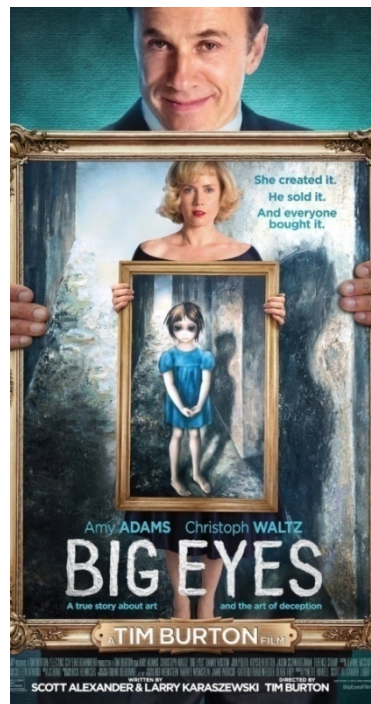


Figura 8. Cartel de *Big Eyes*

<sup>58</sup> Ambos guionistas había trabajado antes con Tim Burton en el *biopic Ed Wood* (1994), sobre el supuesto peor director de la historia del cine.

<sup>59</sup> No obstante, optó al Globo de Oro en las categorías de mejor actor para Christoph Waltz y canción para “Big Eyes” de Lana del Rey y Daniel Heath. Tampoco ganó ningún premio BAFTA a pesar de estar nominados a mejor actriz y diseño de producción.

<sup>60</sup> En <http://gaceta.es/roocio-manzaneque/critica-big-eyes-regreso-amable-tim-burton-7510-25122014-1051> (29/05/2015).

Hemos visto que en los *biopics* de artistas suele ser frecuente que su obra influya en la fotografía de la película. En este caso sí creo que la estética *kitsch* de Margaret Keane esté presente en el largometraje de Tim Burton, con los colores estridentes y chillones. Sin embargo hay quien dice que “visualmente el filme es un Burton, pero sin estridencias (...), la dirección de arte no es *kitsch*, ni sobrecargada, ni expresionista”<sup>61</sup>. No obstante, la oscuridad está bastante presente en el filme, por ejemplo, en los momentos en que la artista está encerrada en su estudio pintando. Así se nos muestra su situación de aislamiento. Contrasta esta falta de luz con el exceso de luminosidad del supermercado o la iluminación roja asfixiante del club, cuando va a llevar sus pinturas para que las venda su marido. No será hasta su segunda huida, en este caso a Hawái, cuando la luz vuelva a ser natural. Esto se debe, no solo a que ha recuperado la libertad, sino que también se siente más segura en sí misma. Por otro lado, llama la atención en el filme, el hecho de que apenas se usa la voz en off y jamás el *flashback*, ambos recursos frecuentes en los *biopics*.

---

<sup>61</sup> En [http://www.clarin.com/extrashow/cine/Big\\_Eyes-Critica\\_de\\_cine-Tim\\_Burton-Scholz-Amy\\_Adams-Christoph\\_Waltz\\_0\\_1339666463.html](http://www.clarin.com/extrashow/cine/Big_Eyes-Critica_de_cine-Tim_Burton-Scholz-Amy_Adams-Christoph_Waltz_0_1339666463.html) (29/05/2015).



#### 4.6. Otras artistas

Aunque sea en papeles secundarios, tenemos algunos ejemplos más de mujeres artistas en la gran pantalla. Estas, como era de esperar, tampoco “bailan solas”, sino que aparecen como compañeras de grandes creadores. Tal es el caso Marie Laurencin en *La banda Picasso* (Fernando Colomo, 2012)<sup>62</sup>. Esta pintora tuvo una relación con el poeta Guillaume Apollinaire, quien dijo de ella que llevó el arte femenino a su más alta cumbre<sup>63</sup>. La historia entre el poeta y la pintora aparece en este filme de Fernando Colomo<sup>64</sup>. Sorprende el hecho de que en todo momento se alude sobre todo a su talento, por encima de su belleza, tal y como vemos cuando Braque le habla de ella a Apollinaire.



Figura 9. Laurencin y Apollinaire en el filme

---

<sup>62</sup> En *La banda Picasso*, se narra la historia del robo de la Mona Lisa del Louvre y cómo las sospechas por parte de la policía francesa recaían en Picasso y Apollinaire.

<sup>63</sup> CHADWICK W., *Mujer...* op. cit., p. 281.

<sup>64</sup> Interpretan los papeles de Guillaume Apollinaire y Marie Laurencin los actores franceses Pierre Bénédit y Louise Monot. Ni el filme, ni sus intérpretes obtuvieron ningún galardón, a pesar de estar nominada al Goya en las categorías de canción original y diseño de vestuario.

## 5. CONCLUSIONES

Los *biopics* de artistas, nos permiten acercarnos a su obra, ver cómo trabajan, su entorno y su época. Son, además, una forma de acercar al gran público la Historia del Arte, puesto que tiene más difusión que los libros<sup>65</sup>. La importancia de estos filmes, en el caso de algunas artistas, radica en que dan fama a las creadoras, como ocurre con *Séraphine* o *Carrington*. También los hay de artistas ya consagradas como Frida Kahlo o Camille Claudel. Ambas son las creadoras con más *biopics* sobre sus vidas. Estos filmes sobre artífices, por lo general, suelen ser bien acogidos por el público y la crítica. Hay casos, en los que incluso las actrices que dan vida a las creadoras han sido galardonadas.

Lo más frecuente en las películas sobre artistas, tal y como hemos visto en el presente trabajo, es que importe más la personalidad empírica que la estética. Lo ideal sería lograr un equilibrio entre ambas, ya que, si se olvida una de ellas, el filme no queda completo. Tal es el caso de *Frida*, que al dejar de lado la faceta empírica, prácticamente ni menciona algo tan importante como la ideología política de la artista mexicana. Curiosamente, es la película que más enfatiza la personalidad estética de una creadora y la única dirigida por una mujer. El interés de estos filmes radica además, en que, mediante los recursos del cine, dan importancia a ciertos acontecimientos que afectaron a las creadoras. Así lo vemos en el caso de Frida y su accidente, narrado a cámara lenta. Por otro lado también tenemos la música, que se usa, o bien para dar fuerza al acto creativo, o bien para enfatizar la parte emocional de las vidas de las artistas. No obstante, no podemos olvidar que para obtener un rendimiento óptimo de la película (...) es necesario emplear al máximo los recursos del medio y eso implica necesariamente introducir alteraciones en nuestra idea del pasado<sup>66</sup>. A esto hay que añadirle el hecho de que la ficción dramática contiene siempre detalles surgidos de la imaginación del cineasta<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Hay historiadores profesionales que rechazan estas representaciones ya que esperan que transmita la misma información que encontrarían en un libro. En ROSENSTONE R., "La Historia en la pantalla" en PAZ M<sup>a</sup> A., y MONTERO J., (coord.), *Historia y cine, realidad, ficción y propaganda*, editorial complutense, Madrid, 1997, p. 15.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 26

<sup>67</sup> SAND S., *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona, 2004. p. 496.

Suele ser habitual en los *biopics* de creadores, que aparezcan sus obras, pero es interesante que se muestren los retratos en los que se basa la caracterización de los personajes, como vemos en *Frida* o *Carrington*. De esta manera, además, se enfatizan los parecidos. En cuanto al carácter y su personalidad, se podría decir que son menos extrovertidas que los artistas, como vemos en Margaret Keane o Carrington. Sin embargo, eso no quiere decir que no tengan “genio creador”.

Para finalizar, podríamos decir que sí, al hecho de si hay o no sexismo, porque apenas hay un 20% de filmes dedicados a mujeres, del total de *biopics* que versan sobre creadores. Además, todas estas películas tienen algo en común: las artistas aparecen siempre a la sombra de otro creador y suele ser habitual que su talento quede en segundo plano. También, interesa más el hecho de que las vidas de estas creadoras sean tormentosas. No olvidemos, los casos de Camille Claudel, Séraphine Louis o Carrington.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- BARTRA E., *Frida Kahlo, mujer ideología y arte*, Icaria, Barcelona, 2003.
- CAMARERO, G., *Pintores en el cine*, Ediciones JC, Madrid, 2009.
- CAMARERO, G., *Vidas de cine*, T & B Editores, Madrid, 2011.
- CHADWICK, W., *Mujer arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.
- CLAUDEL P., “Mi hermana Camille”. En GOLDSCHIEDER, C., (dir.): *Catálogo exposición retrospectiva póstuma de Camille Claudel*, Museo Rodin, París, 1951.
- KONIGSBERG, I., *Diccionario Técnico Akal de Cine*, editorial Akal, Madrid, 2004.
- KRIS, E. Y KURZ, O., *La leyenda del artista*, editorial Cátedra, Madrid, 1991.
- ROSENSTONE R., “La Historia en la pantalla” en PAZ M<sup>a</sup> A., y MONTERO J., (coord.), *Historia y cine, realidad, ficción y propaganda*, editorial complutense, Madrid, 1997.
- RODRÍGUEZ C., *Heroes, lovers and others, the story of Latinos in Hollywood*, Oxford University Press, Nueva York, 2008.
- SÁNCHEZ A., *Antología, textos de estética y teoría del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. 1978.
- SAND S., *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona, 2004.

## 7. WEBGRAFÍA

- GUERRERO A., *El Mexicano y su Mexicanidad*, (13/05/2010).  
[http://www.sociedaddehistoria.com/textos/El%20Mexicano\\_Mexicanidad.pdf](http://www.sociedaddehistoria.com/textos/El%20Mexicano_Mexicanidad.pdf)
- [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/23/actualidad/1419330185\\_665438.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/23/actualidad/1419330185_665438.html)  
(09/06/2015)
- <http://gaceta.es/rocio-manzanaque/critica-big-eyes-regreso-amable-tim-burton-7510-25122014-1051> (29/05/2015)
- <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=kitsch> (06/06/2015)
- [http://www.clarin.com/extrashow/cine/Big\\_Eyes-Critica\\_de\\_cine-Tim\\_Burton-Scholz-Amy\\_Adams-Christoph\\_Waltz\\_0\\_1339666463.html](http://www.clarin.com/extrashow/cine/Big_Eyes-Critica_de_cine-Tim_Burton-Scholz-Amy_Adams-Christoph_Waltz_0_1339666463.html) (29/05/2015)
- <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Seraphine> (31/05/2015).
- <http://www.imdb.com/> (13/06/2015)
- <http://www.musee-orsay.fr> (29/03/15)
- MONZÓN E., en <http://www.cineismo.com/criticas/frida.htm> (29/05/2015).