



LA ARTISTA DEL SIGLO XX EN EL CINE ARGUMENTAL

THE 20TH-CENTURY FEMALE ARTIST IN NARRATIVE CINEMA

Gloria Camarero Gómez

Universidad Carlos III de Madrid

gloria.camarero@uc3m.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6771-2497>

Resumen

El presente trabajo estudia las biografías de mujeres artistas del siglo XX que han llegado al cine argumental en películas como *Frida, naturaleza viva* (1984), *Frida* (2002), *La pasión de Camille Claudel* (1988), *Camille Claudel. 1915* (2013), *Carrington* (1995), *Séraphine* (2008), *Georgia O'keeffe* (2009), *Big Eyes* (2014), *La chica danesa* (2015), *Paula* (2016) o *Maudie, el color de la vida* (2017). Destaca las características técnicas y conceptuales que tienen en común dichos ejemplos, las diferencias con los de los artistas masculinos, los recursos cinematográficos y su valor, así como los referentes pictóricos o escultóricos utilizados y el objetivo de los mismos. También tiene en cuenta los aspectos más destacados de la vida de las protagonistas, su inclusión en *la leyenda de la artista*, en cuanto a significado, y la recuperación de alguno de estos filmes en la cinematografía posterior.

Abstract

This paper examines the biographies of 20th-century female visual artists, whose stories have been told in non-documentary films, such as *Frida Still Life* (1984), *Frida* (2002), *Camille Claudel* (1988), *Camille Claudel. 1915* (2013), *Carrington* (1995), *SérAPHINE* (2008), *Georgia O'Keeffe* (2009), *Big Eyes* (2014), *The danish girl* (2015), *Paula* (2016), or *Maudie* (2017). It highlights the technical and conceptual characteristics shared by these examples, the differences from those of male artists, the cinematic techniques used and their significance, as well as the pictorial or sculptural references employed and their purpose. It also examines the most notable aspects of the protagonists' lives and their inclusion in *the artist's legend*, in terms of meaning, and the revival of some of these films in later cinema.

Palabras clave

Biopic; Cine y artes; Frida Kalho; Camille Claudel; Dora Carrington; SérAPHINE Louis; Margaret Keane.

Keywords

Biopic; Cinema and arts; Frida Kalho; Camille Claudel; Dora Carrington; SérAPHINE Louis; Margaret Keane.

1. Introducción

La vida y la obra de las mujeres artistas han llegado a la ficción cinematográfica en menor número que las de los hombres artistas. También, mucho más tarde y cuando la protagonista no es demasiado conocida por el público en general, de forma que, muchas veces, es la película lo que le da difusión. El primer *biopic* de una creadora se estrenó en 1984, casi cincuenta años más tarde que el primero de un creador masculino, que realizó Alexander Korda en una fecha muy temprana: 1936, un tiempo en el que el technicolor no existía y ello supuso una limitación que se solventó recurriendo a los efectos lumínicos, a las luces contrastadas y al poder de las sombras para salvar la ausencia cromática de

las pinturas. Pudo hacerse porque las obras del artista en cuestión son más lumínicas que coloristas. Fue su famoso *Rembrandt*, ejemplo cumbre de biografía de «las vidas privadas que transcurren en zapatillas» y que el director ya había desarrollado en *La vida privada de Helena de Troya* (1927), *La vida privada de Enrique VIII* (1933) o *La vida privada de Don Juan* (1934). El pintor holandés es aquí un individuo cotidiano y próximo, nada sublimado y lleno de debilidades. Pero, sobre todo, un pintor que ya gozaba de un gran reconocimiento en ese momento. Nada tiene que ver con las creadoras plásticas femeninas, las cuales en aquellos inicios de la década de los treinta eran auténticas desconocidas y lo seguirían siendo hasta que las tendencias revisionistas, iniciadas en los Estados Unidos durante los años setenta del pasado siglo, generaron nuevas investigaciones y sus nombres empezaron a estar en las Historias Generales del Arte, aunque en absoluta minoría (Janson, 1986). El cine recoge esa realidad y le han interesado las artistas del siglo XX, de vidas difíciles. Ha creado un modelo a su través, con sus variantes, que centra el presente estudio.

2. De Frida, naturaleza viva a Camille Claudel. 1915

La primera biografía fílmica de una artista fue la de Frida Kalho (1907-1954), *Frida, naturaleza viva*, de Paul Leduc. Se realizó treinta años después de su muerte y cuando no era especialmente popular fuera de su México natal. Reunía todas las condiciones para llegar a la pantalla. Vivió en un sufrimiento permanente. Su existencia estuvo marcada por dos hechos: la pasión por el muralista mexicano Diego Rivera, con el que se casó dos veces, y serios problemas de salud. Entró en el quirófano unas 35 veces. Nunca pudo prescindir de los corsés que le permitían mantener recta la columna vertebral. El origen de todo ello se remonta a 1926, cuando chocó el autobús en el que viajaba por el centro de la ciudad de México con un tranvía. Tenía diez y nueve años. Permaneció mucho tiempo postrada en la cama, pintando. Además, su bisexualidad, su romance con León Trotsky, su ideología comunista y revolucionaria o algún acercamiento amoroso con Chabela Vargas, fueron otros datos que aumentaron el interés por llevar su vida al cine de ficción.

En la Frida de Leduc lo personal destaca sobre lo artístico y dentro de lo personal se insiste en su condición de mujer políticamente comprometida con la izquierda. La bandera del Partido Comunista cuelga entre su ropa tendida y no falta el canto de *La Internacional*. Son constantes las referencias a su actividad política y se la presenta apoyando a los republicanos españoles, lanzando octavillas en favor del movimiento Sandinista, conmemorando la Revolución Mexicana o asistiendo a la manifestación contra el derrocamiento por la CIA del presidente de Guatemala en 1954. En ningún momento se oculta su condición de militante comunista y es que en esa línea de pensamiento estaba el director y guionista del filme. Se ha impuesto la mirada de realizador y la Frida que vemos es la que él quiso mostrar. El posicionamiento político de la artista está aquí por delante de la pintura, por delante del sufrimiento y por delante de su amor desgarrado a Rivera. Pudo hacerlo porque en el México de 1984, con el Partido Revolucionario Institucional en el Gobierno de la Nación, había limitaciones, pero no se censuraban este tipo de versiones.

Con todo, la enfermedad y el amor por el muralista no pasan desapercibidos. La imagen publicitaria de la película muestra esos aspectos, que estaban en sus cuadros más autobiográficos. Los problemas con su columna, representados mediante una columna jónica que sujeta su cuerpo en sustitución de la real y las lágrimas de dolor están en su *Autorretrato con la columna rota*. El retrato de Diego en la frente a modo de camafeo fue habitual en los autorretratos *Diego en mi pensamiento*. El dolor vuelve a expresarse con las espinas clavadas en el cuello, presentes en *autorretrato con collar de espinas* y acompañada por los mismos animales. La imagen publicitaria se convierte en elemento de identificación de la biografiada en el texto fílmico (F1).



F1. Cartel de *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1984).

Treinta y ocho años después llega el segundo *biopic* de la pintora, cuando ya era un auténtico icono. Lo realizó Julie Taymor, siguiendo la biografía que había escrito Hayden Herrera, y resulta muy distinto al anterior. *Frida* es una película claramente comercial, muy conocida y muy referenciada¹. Pone más énfasis en determinados hechos, como su bisexualidad, los traumáticos abortos o las estancias en Estados Unidos. No hay alusiones a la militancia comunista de la artista, lo que es significativo y demuestra una realidad y es que el cine norteamericano seguía omitiendo este tipo de situaciones en 2002. Evidentemente, no se cita su participación en la manifestación contra la

¹ En *Amarga Navidad* (Pedro Almodóvar, 2026) se emite en la televisión, concretamente la secuencia en la que Chavela Vargas canta una estrofa de *La llorona* (Almodóvar, 2024: 93).

intervención norteamericana en Guatemala. Hacerlo hubiera avivado el debate y las voces en contra de otra invasión ilegítima de los Estados Unidos en el exterior: la de Irak, que estaba en ciernes cuando se realizó el filme.

La estética también diferencia ambos trabajos y este es mucho más visual. En aquel no hay escenificaciones de cuadros ni muchos lienzos. Tampoco intenta reproducir las características de la pintura de la artista y es bastante sombrío. Por el contrario, el de Taymor adopta el tono y la iluminación de aquella y utiliza multitud de recursos visuales para expresar la acción. Está lleno de las tonalidades fuertes de los cuadros de Frida y, como en estos, predominan los azules, los dorados y los rojos. Las texturas, las formas, la luz y los colores de sus trabajos se han trasladado a la película con gran maestría, lo mismo que sus sueños, obsesiones y evocaciones de carácter surrealista. Obra y realidad se mezclan continuamente a modo de elaborados *tableaux vivants*, que se repiten con frecuencia y demuestran la originalidad de la puesta en escena. Es una modernidad técnica que no se corresponde con el conservador discurso planteado.

Muchas de sus obras conocidas cuelgan en las paredes de los escenarios. La vemos pintar algunas de las más famosas, otras se escenifican en el filme y los hechos transcurren dentro de ellos. El cuadro se convierte en encuadre. Sucede con *Las dos Fridas*. La cámara lo muestra con detalle y presenta a la pintora entrando en el mismo para ocupar su lugar. No es este un recurso habitual en el *biopic* del artista. Lo es en el cine en general y no deja de recordar a lo visto en *La rosa purpura del Cairo*, cuando Cecilia se introduce en la película. No faltan los *flashbacks* ni la inclusión de espejos, que multiplican la imagen de la protagonista y permiten ofrecer la de una Frida real, la de una Frida reflejada en el mismo y la de una Frida pintada en el lienzo.

Los recursos visuales tienen también finalidad narrativa. Sabido es que, durante su estancia en Nueva York, Kahlo temió que su relación con Diego Rivera se viniese abajo. Ese hecho se transmite visualizando sus sueños a través de técnicas de animación de *stop motion*, que utilizan como base la película *King Kong*, de 1933. Rivera se convierte en dicho personaje trepando por el *Empire State* y raptando a la bella, que aquí es Frida. Igualmente, las escenas de las estancias de la artista en Estados Unidos y en la capital francesa están diferenciadas visualmente para destacar cuál era su estado anímico en esos

lugares. El color se reserva a su figura, mientras el resto del plano se mantiene en blanco y negro o monocromo en sepia. Es una forma de expresar su incomodidad fuera de México. No le gustaba Nueva York ni París. Añoraba su país natal. La ausencia de coloración en estas secuencias contrasta con el derroche colorista que invade las que transcurren en su Casa Azul de Coyoacán. La diferenciación del viaje a Estados Unidos sigue destacándose con otros recursos además del cromático y se cuenta a través de collages de raíz dadaísta, que recuerdan a los fotomontajes de John Heartfield, Hannah Höch o Raoul Hausman. Son referencias a la cultura de elite que se unen a las de la cultura popular, dadas con la cita de King Kong. Con ellas se evoca el Nueva York mítico de los años treinta que persiste en el imaginario colectivo (Ortiz Villeta, 2008: 130).

Camille Claudel (1864-1943) demostró sus habilidades en la escultura y tuvo talento. Pero, entró en la historia, básicamente, por ser amante y discípula de Auguste Rodin y, en menor medida, por ser hermana del poeta católico y conservador Paul Claudel. Años después de haber abandonado al escultor se le declaró su enfermedad mental y en 1913 ingresó en el centro psiquiátrico de Ville-Evrard. De este pasó al de Montdevergues y ahí murió, olvidada de todos. Fue enterrada en una fosa común sin que haya quedado rastro de su cadáver. Ella misma había destruido muchas de sus obras.

Poco se sabía de esta mujer, cuyos méritos artísticos reconoció el propio Rodin: «Yo la he enseñado a encontrar el oro, pero el oro está en ella» (AA.VV., 2007), hasta que, en 1982, Anne Delbée publicó una primera biografía, titulada *Una femme: Camille Claudel*². La versión que ofrecía era la de que Camille podía tener brotes psicóticos, pero qué a su familia, especialmente a su hermano Paul, que hacía carrera en la política, le interesaba tenerla recluida. Ella no era una buena referencia para él: mendigaba por París, se prostituía, bebía y protagonizaba constantes disputas en plena calle. Había roto todas las normas exigibles entonces: era artista, escultora y amante.

El libro de Anne Delbée no sentó bien a los Claudel y dos años después, en 1984, Reine-Marie Paris, nieta de Paul Claudel, escribió una nueva biografía titulada *Camille Claudel*, más amable, básicamente con la figura de su abuelo. Daba

² Claude Chabrol intentó, sin éxito, llevar al cine esta obra, con Isabelle Huppert como protagonista.

por sentado que Camille era una enferma mental y que su familia nada podía hacer. Este texto se llevó al cine en *La pasión de Camille Claudel*, que realizó Bruno Nuytten en 1988 e interpretaron Gerard Depardieu como Rodin e Isabelle Adjani como Camille. Fue la primera película de su director y no se desligó de su anterior condición de fotógrafo. Por ello, está llena de recursos fotográficos, como los claroscuros, las luces contrastadas y la penumbra en exceso, especialmente en las vistas de interior, que son mayoritarias. Mantiene los efectos repetidos en las biografías fílmicas de artistas y en muchas secuencias predominan las composiciones pictóricas, logradas con efectos de luz de velas y farolillos de gas, capaces de dar al mármol de las esculturas presentadas las texturas de la piel humana. El montaje trascurre al margen de las normas académicas. La cámara se mueve en exceso, describiendo constantes panorámicas verticales y horizontales, que relacionan a los personajes entre sí y a estos con los objetos. Los planos son cortos, pero, sin embargo, la narración avanza con lentitud. En el lado positivo, habría que destacar la música perfectamente integrada con las imágenes, la cuidada puesta en escena y la magnífica labor de recreación de la época, junto con el esmero puesto en los detalles.

El guion no discute la locura de la artista y absuelve de toda responsabilidad a su hermano. Pero algo cambió posteriormente y en 2013 se realizó otra película sobre la escultora: *Camille Claudel. 1915*, dirigida por Bruno Dumont y con Juliette Binoche como protagonista. Se hizo para conmemorar el setenta aniversario de su muerte y el centenario de su ingreso en el manicomio de Ville-Evrard. Trascurre en 1915, cuando las condiciones de las enfermas se han endurecido por la Primera Guerra Mundial y por los ataques del ejército alemán sobre París. Ello determina su traslado al hospital de Montdevergues, cerca de Aviñón. Ya no saldría de ahí.

Este nuevo filme parte de los informes médicos que se han encontrado y de la nueva correspondencia de Camille a su familia (Rivière y Gaudichon, 2006). Los informes no niegan su enfermedad, pero sí admiten que podía salir del psiquiátrico alguna vez. Sus cartas verbalizan el diagnóstico y expresan su deseo de pasar algún tiempo fuera. Eso nunca sucedió y *Camille Claudel. 1915*, es, básicamente, la crónica de la soledad y de la incomprensión de esta mujer por parte de sus allegados. No es un *biopic al uso* y, a diferencia de estos, llenos de

eventos y prolongados en el tiempo, sucede sólo en tres días de dicho año, mientras espera la visita de su hermano. Se limita a mostrar su vida en el centro y sus relaciones con las otras pacientes, que fueron internas reales, en constante plano-contraplano. No aparece Rodin y ella ya no esculpe. Solo en alguna ocasión, empieza a dibujar líneas curvas en un papel o a modelar un trozo de barro que encuentra en el jardín, pero cuando se da cuenta de lo que está haciendo, se detiene bruscamente, porque «en esta privación de libertad, en esta condena a la invisibilidad y al olvido impuesta por su familia, no hay lugar para el romance ni para el arte» (Álvarez López, 2013:14). En todos los momentos, domina la oscuridad y el silencio porque bajo esos condicionantes transcurrió la vida de la biografiada entonces. La estética fílmica tiene valor de significado en este caso.

3. La leyenda de la artista y la excepción de Margaret Keane

Otras creadoras plásticas del siglo XX también tienen sus *biopics*. Serían Dora Carrington en *Carrington* (Christopher Hampton, 1995), Séraphine Louis en *Séraphine* (Martin Provost, 2008), Georgia O'keeffe en la película homónima de Bob Balaban (2009); Margaret Keane en *Big Eyes* (Tim Burton, 2014), las pintoras Lili Elbe y Gerda Wegener en *La chica danesa* (Tom Hooper, 2015), Paula Beker, en *Paula* (Christian Schwochow, 2016) o Maud Lewis, en *Maudie, el color de la vida* (Aisling Walsh, 2017).

Todas ellas, incluidas Frida y Camille, tuvieron vidas complicadas. Por ello, llegan a la ficción cinematográfica y esta, a su vez, maximiza sus dificultosas existencias. Recrean el mito del creador plástico, como ser sufriente, diferente, excéntrico e inestable en sus relaciones afectivas. Es el modelo creado por la literatura del siglo XIX y que Calvo Serraller llamó «la novela del artista» (Calvo Serraller, 1989). Se ha impuesto en el cine y ha calado tan hondo en el imaginario colectivo que hoy nos cuesta creer que un pintor contemporáneo pueda llevar una vida normal, fuera de la bohemia y sin traumas que le empujen a la autodestrucción (Camarero, 2009: 20).

Ciertamente que la conversión del artista en héroe novelesco es más propia de las biografías de los creadores masculinos que de los femeninos. Pero también es verdad que el día a día de las mujeres cinematografiadas no fue fácil. Dora

Carrington (1893-1932) vivió bajo su pasión por Lytton Strachey, integrado en el grupo Bloomsbury, donde también estaban Virginia Woolf o John Maynard Keynes. Él era homosexual y ella se casó con un hombre heterosexual, básicamente, porque le gustaba a Strachey. A este se dedicó en exclusiva durante diez y siete años de su existencia y se suicidó unas semanas después de la muerte de él. No pudo soportar su ausencia³. Tampoco se descarta la posibilidad de que la vida de Frida Kalho terminase en suicidio, aunque la causa reconocida de su muerte fuese una embolia pulmonar. En agosto de 1953, le amputaron la pierna derecha hasta la rodilla y ya casi no podía moverse de la cama. En su *Diario* escribió: «Sigo sintiendo ganas de suicidarme. Diego es el que me detiene por mi vanidad de creer que le pueda hacer falta. Esperaré un tiempo». Once meses después fallecía en su Casa Azul. Había dejado escrito: «Me voy. Espero que la salida sea gozosa y espero no volver jamás» (Kalho, 2001).

El drama no es ajeno a ninguna de las artistas biografiadas en la pantalla. Maud Lewis (1903-1970) sufrió una artritis que la dejó prácticamente inmóvil y le obligó a hacer obras de pequeño formato porque la largura de sus brazos no le daba para más. No tuvo ninguna formación y lo reconoce en *Maudie, el color de la vida*: «Nadie enseña a pintar. Si quieres pintar, pintas». Representó cuanto le rodeaba en su aldea canadiense: ciervos, gatos, caballos, pájaros o flores, en colores primarios y estética *naïf*. La pintura fue para ella una válvula de escape a una vida llena de sinsabores, porque como dice en la película: «Siempre que tengo un pincel entre las manos, el resto no importa» (Salgado, 2017: 12).

También autodidacta fue Séraphine Louis o Séraphine de Senlis (1864-1942), en alusión al nombre de la ciudad francesa donde pasó muchos años, limpiando casas y pintando conjuntos de flores al estilo *naïf*. En 1914, ya con 50 años cumplidos, conoció al marchante Wilhelm Uhde porque era su empleada doméstica. Él descubre su pintura, le gusta y plantea promocionarla, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial le obliga a dejar Francia y a abandonar

³ *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024) cita esa realidad. Ingrid (Julianne Moore) prepara una novela sobre la artista y comparte el tema con Martha (Tilda Swinton). El hecho de que en dicha película hablen de ella, en los términos que recoge el guion (Almodóvar, 2024: 47-48 y 6), es una forma de demostrar que el nivel cultural de las protagonistas está por encima de la media. A algunos críticos les sorprendió tal referencia y otros reconocieron no saber quién fue la pintora referida. La verdad es que Dora Carrington no es, incluso en 2024, muy popular, pero sí goza del reconocimiento que le había aportado *Carrington*, casi treinta años antes, y también su presencia en las biografías que Michael Holroyd escribió sobre *Strachey*, en las memorias de uno de sus amantes, Gerald Brenan (1976), y en la adaptación cinematográfica de la obra de este, *Al sur de Granada*. No es poco.

el proyecto. Regresa a Senlis en 1927 y vuelve a intentar comercializar la obra de *Séraphine*. Pero nada puede hacer. Ella pierde la razón y es ingresada en un psiquiátrico, donde vivirá hasta su muerte. Nunca más volvió a pintar.

Ese es el argumento de *Séraphine* y muchos de los datos que aporta han sido recreados para la ocasión. No parte de ninguna novela biográfica previa de la artista. Su mayor mérito estuvo en la simplicidad narrativa y estética. Es una película sencilla, nada artificiosa, articulada en planos largos, muchos silencios, imbuida en una excesiva oscuridad, especialmente en las escenas de interior, y una reiteración de fundidos a negro, utilizados para marcar el paso y la transición entre unas secuencias y otras. Obtuvo un gran éxito comercial y se alzó con siete premios Cesar, lo que no suele darse en las biografías cinematográficas de creadoras plásticas.

Paula Becker (1876-1907) estuvo a punto de ingresar en manicomios. Georgia O'keeffe (1887-1986) pasó por sucesivos estados de ansiedad y una ceguera que la retiró de la pintura. Einar Wegener (1882-1931) cayó en una profunda depresión después de sus operaciones de cambio de sexo.

Margaret Keane (1927-2022) no responde al arquetipo. Sus icónicas y coloristas pinturas en acrílico de niños, frecuentemente con gatos o perros pequeños en brazos, le dieron mucha popularidad y serían aclamadas por el propio Andy Warhol. Les caracterizan sus enormes ojos, que son «la ventana del alma y la expresión de sus emociones». Ella misma atribuyó esta peculiaridad de sus personajes a una circunstancia personal vivida en su infancia. Fue cuando tras una operación del oído, perdió la audición por un tiempo y aquellos se convirtieron en el centro de su vida porque solo percibía su alrededor a través de ellos (Warner, 2013). Pero casi más fama que sus obras le dio la usurpación de la autoría de las mismas por parte de su marido, Walter Keane, durante los diez años que duró su matrimonio, entre 1955 y 1965. Él era un experto nato en marketing. Se presentó como el pintor de los cuadros hechos por su mujer y estos obtuvieron un éxito comercial sin precedentes en la Norteamérica de los mediados del siglo XX. Todos los nuevos ricos los compraban a precios desorbitados y los menos ricos, adquirían sus reproducciones. Mientras tanto, Margaret permanecía encerrada en su estudio, obligada a pintar sin que nadie la viese hacerlo para preservar el secreto. Muchos años después, en 1986, denunció el fraude. Acudió a los tribunales y estos la confirmaron como la

creadora de tales obras, tras comprobar que era capaz de realizarlas en público durante el juicio y el denunciado no. Hasta ese momento, Walter seguía mintiendo e insistía en que «nadie había pintado los ojos tan bien como él desde El Greco» (García, 2014: 86). El proceso fue seguido ampliamente en los medios de comunicación y la notoriedad de la arista creció todavía más.

Eso es lo que muestra *Big Eyes*, que dirigió Burton, reconocido admirador de Margaret Keane y a la que ya había rendido homenaje en *The Nightmare Before Christmas* (1993) y *Corpse Bride* (2005), dando a los rostros de los personajes un aspecto similar a los de la creadora (Gallo, 2015). Adopta las características técnicas y estéticas del *biopic*, como la reiterada presencia de pinturas de la artista como elementos de personalización, pero no lo es en sentido estricto. Solo recoge una parte de su biografía y aborda una serie de temas colaterales que le añaden interés, como el poder de la crítica a la hora de definir los gustos artísticos, la introducción de la estética figurativa en un mundo todavía dominado por la abstracción de los informalismos, la dificultad de la mujer para vender sus cuadros, el debate de si el mercado hace al artista o el valor del *kitsch*. Tiene también alguna secuencia desafortunada, planteada desde una óptica surrealista injustificada y que sucede cuando la protagonista hace la compra en el supermercado y las personas que lo transitan adoptan, bajo su mirada, los rasgos de sus figuras pictóricas.

En general, respeta la realidad y mantiene a la pintora al margen de la *leyenda de la artista*. Es cierto que tuvo una existencia complicada durante su matrimonio. Era tímida, apocada y sufriente, lo que facilitó el fraude sufrido, pero está lejos de los manicomios y del suicidio. Al final toma las riendas de su vida, se libera y denuncia el engaño. Todo ello, la convierte en excepción.

El cine ha puesto en valor a estas artistas en la mayoría de los supuestos. No en todos. Georgia O'Keeffe gozó del éxito en Norteamérica casi desde sus inicios (Combalía, 2020: 196) y sus pinturas de flores, de rascacielos de Nueva York y de paisajes de Nuevo México ya estaban en su propio Museo de Santa Fe, desde 1997. Tampoco a la Frida recreada por Julie Taymor, porque entonces esta era un mito y sus cuadros colgaban de las paredes de los principales museos del mundo. La consecuencia del filme no fue la divulgación sino el reconocimiento de lo ya existente.

Big Eyes no dio fama extra a Margaret Keane. En 2014, cuando se estrenó la película, ella era más que reconocida. Sus pinturas se exhibían en medio mundo y habían aparecido en los decorados de muchos filmes. El cine posterior ha recuperado sus trabajos. Baste recordar los ejemplos de *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977) o *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009). En el primero, una de sus famosas figuras con grandes ojos está colgado sobre el piano de Roy Neary, presagiando la posible aparición de los extraterrestres. En el segundo, en la oficina de Mateo, detrás de su mesa de trabajo, vemos el *Retrato de Lisa Marie con su chihuahua*, que recrea *La dama del armiño* de Leonardo da Vinci. La retratada era entonces novia de Tim Burton y fue un encargo de ese a la pintora.

Caso distinto es el Camille Claudel. Muchas de sus esculturas permanecían en los almacenes del Museo Rodin de París. Las novelas biográficas de 1982 y 1984 y las películas de 1988 y 2013 le dieron popularidad. En 2017 se inauguró el Museo Camille Claudel en la antigua casa familiar de Nogent-sur-Seine, y antes sus trabajos habían pasado a las salas visitables del Rodin o d'Orsay, entre otros. Igualmente, las no muchas obras de Séraphine Louis permanecían en el anonimato. A raíz de *Séraphine*, se expusieron en el museo de Senlis, en el Maillol de París y en el de Arte Naïf de Béreaul. Se han organizado retrospectivas (AA.VV., 2008) y publicado varias biografías, ya en 2008, como la de Françoise Cloarec (2008) o de Alain Vircondelet (2008). Maud Lewis ha pasado a tener un espacio propio para sus pinturas, creado en el entorno de la cabaña que habitó en su pueblo canadiense de Digby. Gerda Wegener no había sido objeto de grandes reconocimientos en su Dinamarca natal, pero poco después del estreno de *La chica danesa*, el museo Arken de Copenhague le dedicó una gran retrospectiva.

4. Los referentes pictóricos y su significado

En todos los ejemplos vistos interesa más la vida de la artista que su obra. La persona eclipsa a la creadora. La base argumental de *La chica danesa* no es tanto la pintura de Einar Wegener y de Gerda Wegener, como el cambio de sexo de hombre a mujer del primero. Por ello se destaca el inicio de ese momento. Sucede cuando Gerda está pintando el retrato de la bailarina Ulla

Poulsen y no sabe cómo resolver las piernas. Pide a Einar, su marido, que se vista de mujer como la retratada y pose para ella (Barrientos-Bueno, 2017:180). Lo hace y es el principio de su transformación (F2).



F2. *La chica danesa* (Tom Hooper, 2015).

Tampoco importa mucho lo que pinte Paula Becker en *Paula*. Lo que prima es la visión feminista, insistir en la dificultad que tiene la mujer artista para abrirse camino en un mundo de hombres. *Carrington* no es tanto la biografía cinematográfica de Dora Carrington como la de una mujer entregada a su relación con Strachey y así este alcanza incluso más protagonismo que ella, tanto por los efectos visuales como narrativos (Moral Martín, 2013: 212-214).

Además, se busca que la artista biografiada sea fácilmente identificada y para ello se recurre a referentes pictóricos. Esa identificación se facilita aludiendo a la obra de la protagonista de maneras diversas y habitualmente reiterativas. En todos los casos, la técnica queda al servicio del argumento y una de las formas más comunes para conseguir el reconocimiento de las creadoras rememoradas es dar a planos y secuencias del filme el color, la luz o la composición de sus realizaciones. Los exteriores de *Big Eyes* tienen los propios de la pintura Pop. Las piscinas de las casas californianas remiten a las de David Hockney.

En las escenas que suceden de San Francisco se incluyen además otros elementos de reconocimiento al margen de la pintura, como el puente *Golden Gate*, indicativo claro de que estamos en esa urbe y no en otra, o el coche

verde «vértigo», en el que la protagonista recorre las empinadas calles de la ciudad de forma similar a como lo hacía Kim Novak, seguida por James Stewart, en el filme de Hitchcock.

También, es habitual que los trabajos más conocidos de las protagonistas se muestren en espacios estratégicos de los decorados. No están en *Séraphine*. Tampoco la fotografía de este filme sigue las características de los mismos y los paisajes exteriores resultan próximos a un ajeno impresionismo. Fue la consecuencia del escaso conocimiento que se tenía entonces de su obra.

La mayoría de las veces se presenta a la creadora inmersa en su actividad y la vemos pintar o esculpir algunos de sus aportaciones más famosas, que se convierten en espacios de representación de la representación y la cámara se detiene en enseñarlos porque son capaces de generar la perseguida identificación. La hace Paula Becker en *Paula*, donde se presenta realizando una de sus obras más célebres: *Autorretrato en el sexto aniversario de boda* (F3). Dora Carrington en *Carrington* aparece pintando su conocidísimo retrato de Gerald Brenan y utilizando la mano izquierda, lo que concuerda con la realidad porque era zurda.

En *La pasión de Camille Claudel*, la protagonista esculpe *La petite Châtelaine* (F4). Joan Allen en el papel de *Georgia O'keeffe*, permanece repetidamente ante el caballete creando sus inconfundibles flores, ampliadas a escala gigante (F5), igual que *Séraphine Louis* o *Maud Lewis* realizan las suyas, bien distintas a las de aquella. Margaret Keane pinta con frecuencia en su biografía fílmica y se la destaca haciendo los trabajos fundamentales, como su *Autorretrato a lo Modigliani* (F6) que supuso un cierto cambio de estilo y que quiso firmar como MDH Keane para desligarse del sólo Keane, que le había sido robado.



F3. *Paula* (Christian Schwochow, 2016). F4. *La pasión de Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988).



F5. *Georgia O'keeffe* (Bob Balaban, 2009) / F6. Margaret Keane (Amy Adams) pintando su autorretrato en *Big Eyes*.

Ninguna de las citadas estrategias es excluyente y lo más habitual es que se den todas o varias a la vez. Igualmente, y para conseguir que el público reconozca rápidamente a la artista cuyo *biopic* transcurre ante sus ojos, se pone mucho cuidado en la elección de la actriz que debe darle vida con el fin de que encaje en el físico de la misma y, además, será caracterizada en base a la imagen facilitada por pinturas o fotografías para incrementar el parecido entre una y otra.

La caracterización de Carla Juri como Paula Becker se hizo según las fotografías conservadas de esta artista, lo mismo que en la de Isabelle Adjani para su papel como Camille Claudel en *La pasión de Camille Claudel* se partió de una fotografía tomada por Cesar cuando la escultora tenía 20 años. La de Emma

Thompson en el personaje de Dora Carrington está basado en su autorretrato (F7). Las de Ofelia Medina y Salma Hayek para convertirse Frida Kalho, también en sus numerosos autorretratos.



F7. Emma Thompson como Dora Carrington en *Carrington* (Christopher Hampton, 1995) y autorretrato de Dora Carrington (1911).

A veces, la similitud se consigue con otros medios. En *SérAPHINE*, para que aumentase el parecido de Yolande Moreau y la auténtica SérAPHINE Louis, se colocaron dentro de los zapatos de la actriz unas planchas de hierro muy pesadas, a modo de plantillas, con el objetivo de que sus andares fueran cansinos, como seguramente serían los de la pintora en la realidad. Sally Hawkins no daba el físico de Maud Lewis. Tuvo que entrenar duro hasta aprender a mover las manos torcidas y parecerse a las de la pintora. Se pone mucho énfasis en ellas porque ayudan a identificarla, aunque, el reconocimiento de quien es la persona biografiada en *Maudie, el color de la vida* se da, básicamente, por las reproducciones de sus coloristas pinturas, que llenan cuanto le rodea (F8).



F8. Sally Hawkins como Maud Lewwis en *Maudie, el color de la vida*

5. La consolidación del modelo en *La chica danesa*

Este filme contiene todos los elementos que caracterizan las biografías fílmicas de las artistas del siglo XX. La vida personal sigue estando por encima de la profesional. El hecho de que las protagonistas sean pintoras resulta casi anecdótico. El tema principal es la realidad de un matrimonio abocado a afrontar el transgénero de uno de los cónyuges. Su llegada a la pantalla no fue casual, sino la consecuencia del interés en la difusión del mismo que buscaba el movimiento LGBTIQ+ en aquel momento. Sin embargo, a pesar de que la pintura no sea el auténtico *leitmotiv* de la película ni lo más importante y, menos, la razón de su realización alcanza protagonismo y se integra totalmente en la narración. Los referentes pictóricos propios del *biographical picture* se mantienen y amplían su función, consolidando el modelo.

La chica danesa es la adaptación de la novela homónima de David Ebershoff y cuenta la historia verdadera de la pintora danesa Lili Elbe (1882–1931) la primera mujer *trans* que se sometió a operaciones de reasignación de sexo, a finales de los años veinte del pasado siglo y murió a causa de las complicaciones derivadas de una de ellas, según recoge el filme. Había nacido y vivido como Einar Wegener. Pintaba, sobre todo, paisajes de su país y gozaba de bastante reconocimiento. Estaba casado con otra joven pintora, también danesa, Gerda Wegener (1885-1940) a la que había conocido en la escuela de la Academia de Bellas Artes de Copenhague.

La película, como es habitual, lo muestra ante el caballete pintado una de sus obras más famosas: *Álamos a lo largo del fiordo de Hobro* (F9), que recuerdan a los de Caspar David Friedrich, aunque los de este se inscriban en el romanticismo y los de aquel en el postimpresionismo tardío. Dicho referente pictórico sobrepasa aquí el objetivo de contribuir a la identificación del artista y se convierte en plano de situación en el arranque y en el final de la película. El cuadro ocupa la pantalla y encadena con el paisaje real, iluminado en la misma gama cromática a base de grises y azules (F10). Testimonia el país natal de las protagonistas y donde va a trascurrir una buena parte del relato.



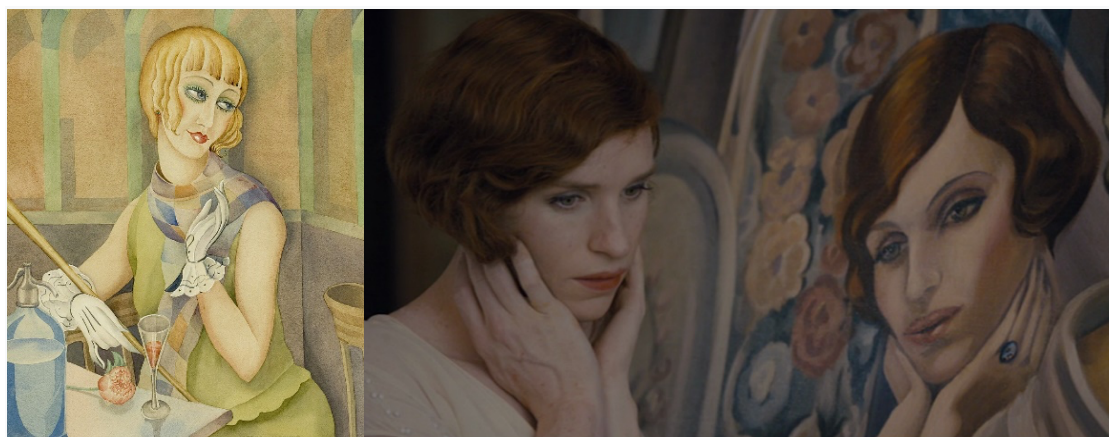
F9. Einar Wegener (Eddie Redmayne) pintando *Álamos a lo largo del fiordo de Hobro* en *La chica danesa*.



F10. Paisaje. Plano de situación. *La chica danesa*.

Pronto deja la actividad pictórica, lo que fue verdad, y pasa a vivir inmerso en su realidad personal, con sus luces y sus sombras. «Yo quiero ser mujer, no pintora», dice, y dedica el tiempo a escribir sus memorias, *Man into Woman*, publicadas dos años después de su muerte y que han sido casi lectura obligada para muchas *trans*. Gerda cultivó el retrato y la ilustración, con poco éxito al principio. Cuando su marido empezó a vestirse y a maquillarse como mujer, lo toma como modelo y alcanza una notoriedad, que la llevó a París, donde vivió un tiempo y celebró varias exposiciones. Es cierto que los retratos de Einar, ya cada vez más Lili, constituyen una parte fundamental de su obra. Con frecuencia, aparece pintándolos. No pasan desapercibidos. La cámara los muestra con detalle y crea una relación de continuidad entre la figura y su representación pictórica.

Sin embargo, los que realiza en la película no son los reales. Son una recreación, que deben guardar parecido con la Lili fílmica, no con la Lili verídica. Siguen, igual que los auténticos (F11), las reglas de la pintura Art Decó, que cultivó la autora, pero se han modificado algo estéticamente, resultando más cercanos a las creaciones de Tamara de Lempicka (F12). Es lógico aproximarlos al estilo de esta, la más conocida de todas las artistas «años veinte» y ello funciona también, en este caso, como elemento de reconocimiento de una época. Reconocer a Tamara, más que a Gerda, supone reconocer un periodo.



F11. Gerda Wegener. *Retrato de Lili Elbe* / F12. *Retrato de Lili Elbe en La chica danesa*.

En todo momento, predominan las escenas de interior, concebidas en «modo cuadro». Las habitaciones de la casa de la pareja en Copenhague son diáfanas, frías, oscuras, carentes de ornamentación, iluminadas por amplios ventanales en los fondos y claramente inspiradas en las pinturas de Vilhelm

Hammershoi. En las de su vivienda en París todo cambia y están dominadas por la calidez de los tonos ocre y rojizos, por la luz, por el recargamiento y por la estética Art Nouveau. Su fuente de inspiración es *An Interior of a Boudoir*, que pintó Einar en 1916 (F13) y vino a ser la representación de su otro «yo». Muestra un espacio íntimo y femenino, lleno de trajes y accesorios de mujer, dejados sobre los muebles, sugiriendo una presencia humana sin mostrar a nadie directamente.



F13. Einar Wegener. *An Interior of a Boudoir*.

Las ropas, telas y complementos contenidos en el lienzo han inspirado el vestuario que luce Lili en el filme (F14). Las botas de tacón alto tienen una presencia destacada en el mismo; la combinación con encajes es uno de sus objetos de deseo, el sombrero azul la acompañan durante sus primeras salidas

por Copenhague y los trajes negros, morados y amarillos con remates alimentan los que exhibe en la capital francesa. La pintura del artista biografiado va más allá y alcanza nuevos valores como fuente y documentación.



F14. Vestuario de Einar / Lili en *La chica danesa*.

6. A modo de conclusión

Las biografías cinematográficas de artistas constituyen un género muy específico y bastante usual. La razón de su interés radica en que satisfacen la demanda de un público al que interesa las vidas de los creadores e, incluso, más que sus propias obras. Sin embargo, hay una sección, de forma que los creadores y las creadoras cuyas existencias han sido llevadas al cine argumental, con mayor frecuencia, son aquellos o aquellas que responden al arquetipo de genio creador, adelantado a su tiempo e incomprendido.

Fueron sufrientes. Sin embargo, en la creadora mujer, el sufrimiento no se lo causó el sometimiento a la imperiosa necesidad de crear, como a muchos de los hombres artistas en sus biografías fílmicas. Aunque si fue motivo para despertar el interés de la cinematografía de ficción, pero en menor cantidad, muy limitado a las de la época contemporánea, concretamente al siglo XX y cuando no eran demasiado conocidas ni valoradas por sus aportaciones. El cine ha difundido y popularizado sus creaciones, aunque no siempre en la misma medida. Nada de esto sucede en aquellas.

Además, los *biopics* de la artista del siglo XX tienen sus propias reglas. No falta la presencia de las esculturas, las pinturas o los autorretratos de la protagonista más reconocibles porque se les da el valor de elementos de identificación. A veces, se nos presenta haciéndolos; otras, se ha caracterizado físicamente en base a ellas y, además, sus características cromáticas, lumínicas y compositivas se siguen en los planos. Inspiran paisajes, interiores y las ropas que viste.

Son películas de interiores y de primeros planos. Suelen utilizar el *flashback* para retroceder en el tiempo y presentar momentos anteriores de la vida de la biografiada porque, aunque su drama es presente, se ha gestado en el pasado. Parten de la novela biográfica y en su adaptación fílmica tienden a completarse con la correspondencia del personaje cuando se conoce, o con escritos propios, que se incorporan al filme con el recurso de la voz en *off*.

Con todo ello, el cine ha reescrito las vidas de las artistas del siglo XX, según los patrones ideológicos que ha regido en cada uno de los momentos de su creación.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2007), *Camille Claudel, 1864-1943*, catálogo de exposición, Madrid: Fundación MAPFRE.
- AA. VV. (2008), *SérAPHINE de Senlis*, catálogo de exposición, París: Gallimard / Fondation Dina Vierny-Musée Maillol.
- ALMODÓVAR, Pedro (2024), *La habitación de al lado*, Barcelona: Reservoir Books.
- ALMODÓVAR, Pedro (2026), *Amarga Navidad (guion)*, Barcelona: Reservoir Books.
- ÁLVAREZ LÓPEZ, Cristina (2013), «Avatares de la mirada. *Camille Claudel 1915*», *Caimán Cuadernos de Cine*, n.º 21, noviembre, pp. 14-15.
- BARRIENTOS-BUENO, Mónica (2017), *Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas en el cine*, Barcelona: Editorial UOC.
- BRENAN, Gerald (1976), *Memoria personal 1920-1975*, Madrid: Alianza Editorial.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1989), *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid: Mondadori.
- CAMARERO GÓMEZ, M. Gloria (2009), *Pintores en el cine*, Madrid: Ediciones JC Clementine.
- CLAUDEL, Camille (2006), *Correspondencia*, ed. de Anne Rivière y Bruno Gaudichon, Madrid: Síntesis.
- CLOAREC, Françoise (2008), *SérAPHINE: la vie rêvée de SérAPHINE de Senlis*, París: Phébus.
- COMBALÍA, Victoria (2020), *Amazonas con pincel*, Barcelona: SD Edicions.
- GALLO, Leah (2015), *Big Eyes: The Film, The Art*, Londres: Titan Books.
- GARCÍA, Mariló (2014), «*Big Eyes*. El arte oculto de Tim Burton», *Cinemanía*, n.º 231, diciembre, pp. 84-87.

- JANSON, Horst W. y JANSON, Anthony F. (1986), *History of Art*, 3.ª ed., Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- KAHLO, Frida (2001), *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*, Madrid: Círculo de Lectores.
- MORAL MARTÍN, Javier (2013), *La representación doble. Vidas de artistas ilustres en el cine*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- ORTIZ VILLETÀ, Àurea (2008), «La mujer pintora: Frida (Julie Taymor, 2002)», en GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, coord., *Cine, arte y artistas*, Málaga: Fundación Picasso / Ayuntamiento de Málaga, pp. 123-134.
- SALGADO, Diego (2017), «Maudie, el color de la vida. Un pincel entre las manos», *Dirigido por*, n.º 479, agosto, pp. 11-12.
- VIRCONDELET, Alain (2008), *Séraphine: de la peinture à la folie*, París: Albin Michel.
- WARNER, Jennifer (2013), *Big Eyes and All: The Unofficial Biography of Margaret Keane*, Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform.