



I+G 2022

## VIII Congreso Universitario Internacional Investigación y Género 2022

23 y 24 de junio de 2022  
Universidad de Sevilla

# INVESTIGACIÓN Y GÉNERO

## Proyectos y Resultados en Estudios de las Mujeres

María Elena García-Mora y Ana María De la Torre-Sierra (Eds.)



SIEMUS  
Seminario Interdisciplinar  
de Estudios de las Mujeres

Universidad de Sevilla  
2022

VIII Congreso de Investigación y Género. Reflexiones sobre investigación para avanzar en igualdad.

Universidad de Sevilla, 2022.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier otro medio, sin la preceptiva autorización.

I.S.B.N: 978-84-09-41805-3

# MUJERES ARTISTAS Y MUÑECAS ROTAS EN EL GÉNERO CINEMATográfico DEL BIOPIC: LOS CASOS DE ARTEMISIA GENTILESCHI, CAMILLE CLAUDEL Y FRIDA KAHLO

Soto Delgado, Rocío<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* de Giorgio Vasari inauguró en el año 1550 la aproximación biográfica como método de estudio de la Historia del Arte. A través de la monografía se elevaba y dignificaba el estatus del artista, quien atesoraba unas cualidades divinas que también impregnaban su obra (Porqueres, 1994). Por su parte, el legado vasariano permeó en época romántica para concebir el *Künstlerroman*, un subgénero literario del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje cuyo personaje protagónico es un artista que debe lidiar con las vicisitudes resultantes de la colisión entre vida y arte (Lent, 2006). En el medio cinematográfico contemporáneo, la tradición biográfica que reviste de heroicidad al creador artístico encontró un género específico donde desplegar sus alas: el *biopic*. Dennis Bingham sostiene que este último narra, exhibe y celebra la vida de un sujeto para demostrar, investigar o cuestionar su importancia en el mundo. De este modo, su verdadero atractivo reside en ver a una persona real conocida públicamente —un/una artista en este caso— transformada en un personaje que lleva a cabo algún acto o hazaña reseñable en vida (Polaschek, 2013).

Al hilo del discurso y a pesar de que las biografías cinematográficas de mujeres artistas son menos frecuentes que las de hombres artistas, se articulan de forma diferente a las de estos últimos y constituyen un verdadero género en sí mismo (Polaschek, 2013). De forma específica, las películas relativas a Artemisia Gentileschi, Camille Claudel y Frida Kahlo se presentan en este texto como estudios de caso y documentos audiovisuales explícitos de cuyo análisis pueden proyectarse una serie de objetivos que esclarezcan el papel de la mujer artista en las diferentes narraciones fílmicas.

## OBJETIVOS

En relación con los planteamientos teóricos esbozados y a través de tres estudios de caso, el presente texto se propone considerar y llevar a cabo una serie de objetivos.

- 1) Reflexionar de forma crítica en torno a la construcción de los relatos visuales e historiográficos que circundan y definen las vidas de las mujeres artistas.

---

<sup>1</sup> Universidad de Málaga, mrsoto@uma.es

- 2) Explorar las características y semejanzas principales que comparten los relatos filmicos sobre Artemisia Gentileschi, Camille Claudel y Frida Khalo y enumerar cuales de sus aspectos vitales son sometidos a énfasis.
- 3) Analizar, estudiar y someter a crítica aquellos paradigmas dominantes presentes en las biografías masculinas y femeninas, dilucidar la existencia o no de analogías y diferencias entre ellas y distinguir los motivos y las causas que las provocan.
- 4) Como ya hicieron Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron en su trabajo titulado *Los otros importantes: creatividad y relaciones íntimas* (1994), “explorar las complejidades de asociaciones y colaboraciones, dolorosas y enriquecedoras” entre parejas presentes en los *biopics* sobre mujeres artistas.
- 5) Exponer las limitaciones del concepto de “genio”, esbozar sus principales rasgos y reflexionar acerca de la vigencia del término y su aplicación a mujeres.

## MARCO TEÓRICO

A la hora de abordar los principales rasgos sobre los que se erige la estructura arquitectónica de los *biopics* acerca de mujeres artistas es importante que:

No olvidemos que las vidas de artistas son siempre un relato; un relato condicionado la mayoría de las veces por la idea de artista que ha prevalecido en cada momento histórico, y por lo tanto, por los lugares que la civilización occidental ha ido asociando a la figura del artista. [...] La propia idea de “genio”, inherente a estos retratos de artista, es un constructo cultural de nuestra civilización, sobre todo en la edad contemporánea (Méndez Baiges, 2012).

Es, en efecto, el concepto de “genio” el que articula todo el discurso de las monografías filmicas sobre varones y que establece la flagrante diferencia respecto a la de sus compañeras. Diversas acepciones del tópico son desglosadas por Christine Battersby:

La primera noción [...] representa el “genio” en términos de una personalidad-tipo (un *outsider*, un ser próximo a la locura, degenerado, chamánico, etc). Una segunda acepción de “genio” la heredamos de los prerrománticos que la explicaban como una forma específica de conciencia; la describían de forma diversa—y contradictoria— como pasión, imaginación, instinto, intuición inconsciente. Un tercer componente [...] describe “genio” en términos de energía (normalmente energía sexual sublimada). (Battersby, 1989).

De modo complementario, las circunstancias del personaje protagonista están atravesadas por un binomio de *agonía* y *éxtasis* que tiene reflejo en su obra artística, siendo esta expresión directa de su subjetividad y mundo interior, sin mediación alguna del consciente o la cultura (Ríos Guardiola, 2015).

Como se ha adelantado, el término “genio”, clave en la Historia y la Teoría del arte, fue el principal mecanismo de exclusión de las mujeres en el campo artístico. Ya lo sentenció Vasari: la vida de la escultora Properzia de’ Rossi (1490-1530) fue considerado un *grandissimo miracolo della natura*<sup>2</sup> y la obra de la pintora Sofonisba Anguissola (1535-1625) era *cose rarissime e bellissime*<sup>3</sup> (Méndez Baiges & Montijano García, 2001). De tales descripciones se deduce que la mujer creadora era, en definitiva, una anomalía que solo se veía dotada de talento si renunciaba a su sexualidad. “No hay mujeres de genio, las mujeres geniales son los hombres”, afirmaba Cesare Lombroso en base a esta lógica (Battersby, 1989).

Además del citado anteriormente, pueden extraerse otros denominadores comunes en los *biopics* sobre mujeres artistas. Uno de ellos es que son representadas como jóvenes bellas, rebeldes, impetuosas y autosuficientes pero que destacan por ser hijas o amantes, estrategia que las somete a un proceso de infantilización (López Fernández-Cao, 2000). Por otro lado, estos relatos exageran los aspectos emocionales de sus trágicos *affaires* románticos con hombres mucho mayores que ellas. En el devenir de la trayectoria vital de la heroína filmica, el personaje masculino posee un rol hegemónico y preponderante a nivel temático, narrativo y figurativo, en tanto que marca su periplo y determina su sino (Moral Martín, 2009) y el vínculo con ellos y la convivencia con su energía de “genio” son capitales para insuflarlas de talento. No obstante, si los artistas masculinos se benefician del vínculo entre sexualidad, virilidad y práctica artística, la pasión —entendida en el sentido polisémico del término como sinergia o atracción amorosa y como calvario de naturaleza cuasicristológica— termina por definir las a ellas como seres antinaturales y desviados y por eclipsar la consideración de su arte (Lent, 2007).

Son desde todas estas convenciones desde las cuales nos aproximamos a *Artemisia* (1997), *La pasión de Camille Claudel* (1988) y *Frida* (2002).

## METODOLOGÍA

En el presente estudio se ha considerado necesario el trasvase de diversas disciplinas y enfoques metodológicos variados. En primer lugar, se ha llevado a cabo la interacción de la Historia del arte y la cultura visual cinematográfica. Asimismo, se han empleado diferentes perspectivas de estudio como la perspectiva de género, la crítica feminista, la dimensión social del arte y la teoría psicoanalítica. De tal modo, el discurso se ha articulado a través de una metodología de investigación de carácter cualitativo e inductivo, en el que por medio del análisis y el estudio de fuentes cinematográficas y productos audiovisuales se ha buscado comprender un determinado fenómeno. De forma complementaria, se ha llevado a cabo la consulta de una variada cantidad de artículos, ensayos e investigaciones que han ayudado a apoyar teóricamente la hipótesis y los objetivos propuestos.

---

<sup>2</sup> “Grandísimo milagro de la naturaleza”. Traducción propia.

<sup>3</sup> “Cosa rarísima y bellísima”. Traducción propia.

## RESULTADOS

### *Artemisia (Agnes Merlet, Francia, 1997)*

Bajo el lema “*Her passion for her art changed the face of history*”<sup>4</sup>, Agnès Merlet brindó al mundo del séptimo arte un filme que no estuvo exento de polémica, mas se convirtió en epicentro y causa de una feroz censura por parte de la crítica feminista de la historia del arte. La causa fue la siguiente: en honor a la libertad creativa y eludiendo los consabidos testimonios históricos, la directora metamorfosea la violación de la pintora barroca Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-Nápoles, 1656) por parte de su mentor Agostino Tassi en una fábula de amor e infortunio.

Con la *città eterna* como escenario, *Artemisia* aborda los años que transcurren desde el encuentro de los protagonistas en 1610 y su separación dos años más tarde. En ella, Merlet nos presenta a una Artemisia de apenas diecisiete años (interpretada por Valentina Cervi) tenaz e indómita que manifiesta un apasionado interés por la pintura y la anatomía humana. Así las cosas, la joven llega incluso a transgredir el *statu quo* judeocristiano del cenobio en el que se halla, tematizando en bocetos su cuerpo desnudo bajo la luz de las velas. Orazio Gentileschi (Michel Serrault), pintor y padre de Artemisia, reconoce en semejante atentado contra el decoro a ojos de las novicias, una prueba irrefutable de su talento y promueve su incorporación al *atelier* como aprendiz y colaboradora. Especial mención merece la visibilización que Merlet realiza del rol de la mujer en el ámbito de los talleres barrocos. Ha de tenerse en cuenta que la existencia de tabúes sociales y morales sumados al proteccionismo, androcentrismo y endogamia de los gremios impedían a la mujer ser miembros de pleno derecho. Consecuentemente, eran despojadas de las garantías necesarias para ejercer el oficio artístico de forma profesional en un futuro. Además, quedaban abocadas a una enseñanza espontánea e improvisada en el seno del taller bajo la supeditación de una figura masculina —padre, hermano o marido— (Sánchez López, 2016) sobre la que recaía usualmente la atribución de autoría de las piezas (Aranda Bernal, 2007). Asimismo y a pesar de, como sugiere Orazio en el filme, “pintar como un hombre”, la joven ve impedido su acceso a la Academia. La pintora ve negado también, por ende, el estudio del desnudo, primordial en los programas docentes de los cenáculos artísticos del siglo XVII (Nochlin, 1971) y condición esencial para la praxis de géneros “mayores” como la pintura histórica o mitológica (Aranda Bernal, 2007). Esta coyuntura provoca que Artemisia se convierta en pupila de Agostino Tassi (Miki Manojlovic), pintor y colaborador de Orazio, quien la supera en edad y pronto queda estimulado por su alegría y temperamento apasionado.

Si a lo largo de la cinta *Artemisia* demuestra una reiterada obsesión por observar el mundo que la rodea sugiriéndose una insaciable escopofilia que la retrata como *voyeur* y le otorga el poder de la mirada, la directora incorpora continuas dislocaciones entre la mujer que contempla y la que es contemplada. Esto queda explicado en la escena en la que la aprendiz inicia las lecciones *au plein air* con su mentor. Este le facilita un dispositivo óptico, un marco con un entramado de cuerdas verticales y horizontales empleado para trabajar la perspectiva. Ubicados frente al mar, Agostino pide a Artemisia que imagine, con los ojos cerrados, el más bello paisaje digno de ser plasmado en un lienzo. En un determinado momento, Tassi ya no se encuentra detrás de su pupila sino delante, por lo que asume en exclusividad el papel de observador y ella el de observada. Así, el

---

<sup>4</sup> “La pasión por su arte cambió el rostro de la historia”. Traducción propia.

protagonista masculino no solo posee un rol privilegiado a nivel visual sino que se erige como el organizador diegético de la narración (Vollmer, 2007). Este instrumento aparecería también en la escena final del filme. Artemisia coloca la herramienta frente al mar y se dispone a imaginar otra *veduta*. Sin embargo, la esperanza de conocer a una mujer dueña por fin de su mirada se desvanece en cuanto la cámara lleva a cabo un movimiento que hace que la contemplemos de frente detrás del armazón de cuerdas. La joven vuelve a interpretar el eterno rol de musa y a encarnar aquella cualidad que la cineasta Laura Mulvey definiría como «ser- mirada-idad»— *to-be looked-at-ness*— (Mulvey, 1975).

Figura 1. Fotograma de *Artemisia*.



Fuente: Première Heure.

Figura 2. Fotograma de *Artemisia*.



Fuente: *Première Heure*.

Por otro lado, fruto del acercamiento entre alumna y mentor se forja una atracción sexual mutua de la que el aprendizaje artístico es testigo y el taller escenario. Los testimonios históricos revelan cómo Artemisia confesó ser violentada sexualmente por Agostino Tassi en marzo de 1612, no sin oponer resistencia. Alegó también, esperanzada por la promesa de matrimonio de su mentor<sup>5</sup> haber mantenido relaciones con él durante ocho meses más (Cropper, 1995). En aras de determinar la autenticidad de sus declaraciones, Artemisia fue sometida a un reconocimiento ginecológico y a la brutal tortura de la *sibille* —cuerdas enrolladas y apretadas en los dedos—. Finalmente Tassi, quien acumulaba cargos por uxoricidio e incesto, fue penado con cinco años en el exilio que nunca cumplió gracias a la poderosa protección de sus mecenas (Pollock, 2005). Artemisia, por su parte, contrajo matrimonio con Pietro Antonio de Vincenzo Stiatessi, salvaguardando así su honor. Posteriormente, trabajaría en lugares como Inglaterra y Nápoles, donde permanecería hasta su fallecimiento (González, 2005) y lograría consagrarse a la pintura (datos de gran relevancia para la consideración de Artemisia como artista profesional que Merlet decidió resumir concisamente en el texto que concluye la película). De este horrible crimen, la directora decidiría inspirarse para concebir un apasionado *affaire* entre maestro y alumna. Será el episodio bíblico de Judith y Holofernes que la pintora representa en un lienzo, el que estimule y dé rienda suelta a su romance.

---

<sup>5</sup> El matrimonio suponía la única alternativa para restaurar el daño social de la víctima (González, 2005).

Figura 3. Fotograma de *Artemisia*.



Fuente: Première Heure.

La joven pide a Agostino que pose semidesnuda para ella y creyéndola este sexualmente activa la penetra en un primer encuentro confuso para la joven doncella que después se repetirá *amorevolmente* hasta que son descubiertos por su padre. Orazio, quién cree que su hija ha sido violada, suplica a su amigo y colaborador que se case con ella para proteger su honor y evitar a toda costa una mácula social en su linaje. A pesar de que durante el juicio se rebela la naturaleza adúltera por parte de Tassi, Artemisia continúa expresando el amor por su profesor y soporta estoicamente la tortura de la *sibille* y un humillante examen médico. Agostino, incapaz de ser testigo del dolor de su amada, admite de forma heroica haberla violado y es condenado a prisión. Finalizado el proceso judicial, Artemisia asegura haber sido fortalecida por el dolor y emprende un viaje hacia su independencia artística.

### ***La pasión de Camille Claudel (Bruno Nuytten, Francia, 1988)***

El protagonismo concedido a la “heroína caravagguesa” por excelencia no soslayó, en absoluto, la fascinación que suscitó Camille Claudel (1864-1943), otra mujer artista que, capturada por las garras de la misoginia, acabó también por encarnar el rol de “muñeca rota” en la cultura visual cinematográfica.

La escultora francesa se convirtió en la más excelsa discípula de Auguste Rodin (1840-1917) y contribuyó indudablemente a fortalecer el mito de producción sobrehumana del escultor, poniendo al mismo tiempo en tela de juicio la autoría de las obras de este (Chadwick, 1992). La destructiva relación que Claudel mantuvo con Rodin condicionó su triste final y sirvió de inspiración para la creación de producciones audiovisuales de las que *La pasión de Camille Claudel* es uno de los ejemplos más ilustrativos. El filme fue impulsado por su protagonista, Isabelle Adjani, quien puso al frente de la dirección a Bruno Nuytten, director de fotografía hasta entonces. Más honesta en

cuanto a rigor histórico, la película es deudora de las convenciones del *biopic*, caracterizado por una concatenación implacable de acontecimientos dramáticos. Al igual que en *Artemisia*, la narración fílmica se acota temporalmente en virtud del vínculo amoroso: el espectador conoce en 1885 a una bella, pujante y vivaz Camille de veintiún años (Isabel Adjani) que comienza a instruirse en el arte de la escultura y, posteriormente, en el *ars amandi* con un Rodin (Gérard Depardieu) que, al igual que Tassi, es más viejo y sabio. Así, y de forma preponderante, el relato se recrea en vincular lujuria, obsesión y arte para culminar con las crisis psíquicas de una decrepita, alcohólica y autodestructiva Claudel derivadas de su ruptura laboral y emocional con el escultor. Su descenso definitivo al infierno de la locura se produce cuando su hermano, el poeta Paul Claudel, consigue en 1913 un certificado que le permite ingresar en un manicomio a su hermana en contra de su voluntad (Chadwick, 1994). Durante treinta años, la escultora permanecería recluida anhelando, sin éxito, volver a Villeneuve-sur-Fère, el pueblo francés en la que transcurrió su tierna niñez. Finalmente, moriría en 1943 a la edad de ochenta y nueve años y desterrada al olvido (Camarero, 2011). Rodin, por su parte, fallecía en 1917 adulado por una crítica que se deleitaba en destacar cómo “todo lo que salía de sus manos con tan peligrosa facilidad, llevaba la impronta del genio” (Chadwick, 1992).

Al hilo del discurso, la interpretación del filme no hace sino incidir en el estereotipo femenino que Camille Claudel comenzó a ocupar en el imaginario colectivo tras la recuperación de su figura y la exhumación de su obra: el de víctima. Una fortuna crítica que, sumada al rol de amante del “gran genio” francés, obstaculiza la desvinculación de su reputación profesional con su trayectoria vital. Si Rodin pudo redefinir su genio artístico en términos de sexo —cabe recordar que el escultor Émile-Antoine Bourdelle llamó a su maestro “el gran penetrador de las formas humanas”—tal estrategia no funcionó para Claudel ya que, como sostiene Whitney Chadwick:

La sexualidad de Camille Claudel eclipsaba su obra porque era una mujer y, por tanto, de acuerdo con las expectativas aprendidas, era un ser innatamente sexual más que intelectual. Veían su sexualidad como objeto del deseo de Rodin, y por eso la historia de ella solo podía existir como parte de la historia del varón (Chadwick, 1994).

Así las cosas, convertir en *leitmotiv* diegético el borrascoso vínculo de dos personajes involucrados romántica y profesionalmente cuyo arte se muestra de nuevo como la progenie heteroerótica de su pasión sexual se torna igual de conveniente que en la cinta de Merlet.

Al igual que Artemisia, Camille también debe convivir con las enérgicas críticas que la vilipendian por ser una “niña consentida” y dedicarse a la escultura, una actividad tradicionalmente masculina, impropia para su sexo y, en definitiva, una “inmundicia” (Camarero, 2011). De igual modo, si la joven presenta un equilibrio mental frágil y saturnino y unos rasgos propios de la genialidad del artista moderno, su capacidad es juzgada y alabada en tanto que es masculina. Así se demuestra en la escena en la que Rodin contempla el busto en el que Camille ha reproducido de memoria su cabeza. Uno de los presentes asegura que la joven tiene “el talento de un hombre” y otro exclama atónito: “¿Lo ha hecho en tu ausencia”? El maestro francés, por su parte, sentencia con admiración: “La señorita Claudel se ha convertido en una maestra”. Paradójicamente y como aseguran Rozsika Parker y Griselda Pollock, el empleo del término “maestra” (*mistress*, amante) posee connotaciones diferentes a las de “maestro” (*master*, maestro) y no hacen sino otorgarle al

término una índole semántica y abiertamente sexual y reforzar el carácter antinatural del virtuosismo femenino (Parker y Pollock, 2021).

Por otro lado, el filme atribuye implícitamente a Camille la inspiración para las poses de varias obras de Rodin. En la escena ambientada en la tarde del funeral de Víctor Hugo, Claudel visita el taller de su maestro y sirve de modelo para *La danaide* (1885). Estos gestos, aparentemente generosos, ilustran la facilidad con la que la figura femenina se desliza silenciosamente desde una posición de sujeto a la de objeto erótico (Felleman, 2001). Esta suerte de prioridad masculina se advierte también de manera explícita en la escena en la que Rodin palpa y toca el rostro de una Camille que —al igual que hacía Artemisia— cierra los ojos con un fervor ciego y sensual, se presta como modelo y se deja escudriñar táctilmente sus facciones.

Adicionalmente, la patología visual de la escopofilia presente en *Artemisia* se agrava aquí con otra de carácter táctil, lo que Susan Felleman ha venido a denominar como “lujuria del barro” (*Mud Lust*) (Felleman, 2001). De hecho, la primera escena de la cinta da buena cuenta de la pasión prácticamente escatológica de la joven al disponerla en una clandestina y furtiva caza nocturna por las calles de París en busca de barro para llevarlo a su taller. Una escena de Claudel trabajando y llevando a cabo esta “perversión escultural” lo ilustra a la perfección: semidesnuda, se sitúa delante de un montón de arcilla y se abraza y embadurna con ella, jadeando y terminando cubierta de suciedad. El acto no solo está caracterizado por un erotismo explícito sino que proyecta una imaginería perturbadora que el espectador puede interpretar como preludeo amenazante de la consabida locura que acabaría por consumir a la escultora (Felleman, 2001).

Figura 4. Fotograma de *La pasión de Camille Claudel*.



Fuente: [www.bilbaoarte.org](http://www.bilbaoarte.org)

Figura 5. Fotograma de *La pasión de Camille Claudel*.



Fuente: [www.cineymax.es](http://www.cineymax.es)

Figura 6. Fotograma de *La pasión de Camille Claudel*.



Fuente: [www.mexicoescultura.com](http://www.mexicoescultura.com)

### ***Frida (Julie Taymor, Estados Unidos, 2000)***

Abrazando de forma fidedigna los dictámenes narrativos del *Künstlerroman*, esta cinta protagonizada y producida por Salma Hayek centra su atención en la decrepitud física y el ocaso vital de la artista mexicana en los últimos quince meses de su vida. Su existencia, de hecho, poseyó todos los ingredientes necesarios para inspirar un *biopic*: Frida estuvo aquejada de poliomielitis a los seis años, fue víctima de un terrible accidente automovilístico que le causaron secuelas irreversibles, tuvo múltiples abortos, fue protagonista de una tormentosa relación con el muralista Diego Rivera y falleció prematuramente a los cuarenta y siete años (Scotto Di Vettimo, 2020).

Al igual que sus compañeras, Frida se ajusta a los rasgos estereotípicos asignados a las mujeres artistas y es dibujada por Taymor como una autodidacta resplandeciente guiada ciegamente por la intuición, apasionada, rebelde e hipersexual. Sin embargo, se sitúa de nuevo bajo el yugo de mentores masculinos mayores que ella—su padre y su marido— que impulsan su creatividad. Ilustrativa resulta, cuanto menos, la existencia de una escena marcada por la incredulidad ante el talento de Frida. En ella, un periodista que se halla fotografiando el mural de Diego en el vestíbulo del Rockefeller Center pregunta: “¿Usted también pinta, señora?”. Como Artemisia y Camille, Frida se ve inmersa en una espiral de escepticismo social en torno a su capacidad.

Nuevamente, la temática central de este relato filmico es su historia de amor con Diego Rivera y, en definitiva, con la propia vida. Ambos la inspiran y la predisponen a metamorfosear su dolor y sufrimiento en una brutal energía creativa que se abre paso en las peores circunstancias. Taymor, sostiene Lent, desarrollaría el intenso compromiso de la artista mexicana con la vida a través de la manifestación externa y extrema de su espíritu creativo. Esta martírica pasión por abrazar las vicisitudes de la vida formaba parte de esa misma pasión que impulsaba su arte y se convertía en una representación literal de la misma. No son, por lo tanto, baladí aquellas escenas en las que el *tableau vivant* se emplea para ilustrar la materialización de sus experiencias vitales, para mostrar nuevamente el arte como transcripción directa de su vida y para, en última instancia, convertir a Frida en una obra de arte en sí misma (Lent, 2007). Como muestra el filme, la pintora celebraría el arte como motor de trascendencia, entregaría su agonía a coloridas obras como *Hospital Henry Ford* (1932) o *La columna rota* (1944) y buscaría exorcizar en la pintura el abismo de su sufrimiento (Scotto Di Vettimo, 2020).

Así las cosas, uno de los motivos preponderantes del filme es el continuo sufrimiento psicológico fruto de sus problemas físicos o de las infidelidades de Diego. Dicho de otro modo, el énfasis en este dolor se tiñe de una naturaleza puramente cristológica: Frida se sacrifica para alcanzar una redención artística marcada por la celebración de una exposición individual en México y una redención espiritual a través de la muerte (Polaschek, 2013).

Figura 7. Fotograma de *Frida*.



Fuente: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

Figura 8. Fotograma de *Frida*.



Fuente: [www.educomunicacion.es](http://www.educomunicacion.es)

## CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y FUTURAS LÍNEAS

De las diferentes películas analizadas caben extraerse una serie de conclusiones en base a los objetivos propuestos anteriormente. Podemos concluir que, aunque sus tramas se centran en la figura de la mujer artista, el desarrollo de estas termina por explicar más a la Mujer que a la artista. Al centrar la mirada en las historias de amor que se suceden entre esta y su maestro/amante, se alimentan los constructos y estereotipos convencionales de género que atribuyen al hombre el don del “genio” y una energía creativa generadora de cultura. Este hecho contrasta flagrantemente con la naturaleza irracional y pasional de la mujer que confirma la patología de lo femenino y las corona como víctimas. Estos relatos, a través de la introducción deliberada y la exageración de trágicas circunstancias amorosas, enfermedades, o trastornos psicológicos provoca que la creadora se vea

eclipsada por la persona, la cual es creada a expensas de la mirada masculina, desplazada al rol de objeto erótico y es poseedora de un legado artístico que refleja su vida pero que carece de importancia. Ilustrativa es, cuanto menos, la afirmación que Paul Claudel realiza compungido ante el desalentador sino de su hermana al final de la cinta: “La obra de mi hermana es la obra de su vida. Ella se lo jugó todo con Rodin y todo lo perdió con él”. Por su lado, si la identidad artística del hombre artista no da lugar a duda, la de las heroínas se torna como un rasgo inexplorado de su personaje, siendo el misterio de su capacidad para vivir apasionadamente a pesar de sus vicisitudes el verdadero enigma a desentrañar. Asimismo, aquellas cualidades que sostenía Christine Battersy que caracterizaban al “genio” —pasión, imaginación, instinto—y aquella “pepita dorada” que decía Linda Nochlin, solo existen en la mujer para después penalizarla y ser testigo de un brutal acoso por parte de la locura, el fracaso, la autodestrucción o el calvario. Así lo sentenciaba Camille Claudel en el filme: “Tengo miedo de que no me perdonen por ser tan talentosa”. Indudablemente, todos estos tópicos no hacen sino reflejar la amarga realidad cargada de desigualdad existente en torno a las mujeres artistas, no solo en los *biopics* sino en el lugar que ocupan en nuestro imaginario y en la disciplina histórico-artística. Por esta razón, no debemos desestimar el llevar a cabo futuras investigaciones que continúen analizando y reflexionando críticamente aquellos productos audiovisuales, cinematográficos o literarios creados en torno a la *vita* de las mujeres artistas. Un cometido necesario para situar sus figuras y su obras en parámetros reales y ayudar a desterrar la idea de las creadoras plásticas como seres fragmentados, movidas por la *passio* y como las muñecas rotas de la historia del arte.

## BIBLIOGRAFÍA

Aranda Bernal, Ana (2007): “Ser mujer y artista en la Edad Moderna”, en AA. VV: *Roldana: [catálogo de exposición]: Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre*, Consejería de Cultura, Sevilla, (33-54).

Battersby, Christine (1989): *Gender and genius: Towards a Feminist Aesthetics*, The Women's Press, Londres.

Camarero Gómez, Gloria (2011): “Ellas no bailan solas: mujeres artistas”, en Camarero Gómez, Gloria: *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*, T&B Editores, Madrid, (41-60).  
Chadwick, Whitney (1992): *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona.

Chadwick, Whitney & Courtivron, Isabelle De (1994): *Los otros importantes: creatividad y relaciones íntimas*, Cátedra, Madrid.

Cropper, Elizabeth (1995): “Artemisia Gentileschi, la pintora”, en Calvi, Giulia; Ago, Renata & Gil-Aristu, José Luis: *La mujer barroca*, Alianza, Madrid, (189-212).

Felleman, Susan (2001): “Dirty Pictures, Mud Lust and Abject Desire: Myths of Origin and the Cinematic Object”, *Film Quarterly*, 55 (1), (27-40).

González González, Emma (2005): “De heroínas y víctimas: representaciones femeninas en el espejo de Artemisia”, en Pedregal Rodríguez, Amparo & González González, Marta: *Venus sin espejo: imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, KRK, Oviedo, (203-221).

Lent, Tina Olsin (2006): "My Heart Belongs to Daddy: The Fictionalization of Baroque Artist Artemisia Gentileschi in COntemporary Film and Novels", *Literature/Film Quarterly*, Vol. 34, N°3, (212-218).

Lent, Tina Olsin (2007): "Life as Art/Art as Life: Dramatizing the Life and Work of Frida Kahlo", *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 35, N°2, (68-76).

López Fernández-Cao, Marián (2000): *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Narcea, Madrid.

Méndez Baiges, Maite (2012): "Arte, cine y género: representaciones de la mujer en el cine sobre artes visuales del siglo XX", en Costa Valente, António: *Avanca Cinema: [International Conference Cinema Art, Technology, Communication]*, Portugal Edições Cine-Clube de Avanca 2012, Avanca, (66-72).

Méndez Baiges, Maite & Montijano García, Juan María (2001): "La mujer artista como Capriccio manierista", en Sauret Guerrero, Teresa & Quiles Faz, Amparo: *Luchas de género en la historia a través de la imagen: ponencias y comunicaciones. Vol 1*, Universidad de Málaga, Málaga, (635-642).

Moral Martín, Francisco Javier (2009): *Representación cinematográfica del artista plástico y biopic* (tesis doctoral), Universidad Politécnica de Valencia. Dirigida por Montiel Mues, Alejandro. Mulvey, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, Vol. 16, N°3, (6-18).

Nochlin, Linda (2015): "*Why Have There Been No Great Women Artists?*" (1971), en Robinson, Hilary: *Feminism Art Theory: an Anthology 1968-2014*, Wiley Blackwell, Malden, MA, (134-149). Parker, Rozsika., Pollock, Griselda., & Vázquez Ramil, Raquel (2021): *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología*, Akal, Madrid.

Polaschek, Bronwyn (2013): *The Postfeminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*, Palgrave Macmillan, Houndmills.

Pollock, Griselda (2005): "Feminist Dilemmas with the art/life problem", en Bal, Mieke: *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, The University of Chicago Press, Chicago/London, (169-206).

Porqueres, Bea (1994): *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*, Horas y Horas, Madrid.

Ríos Guardiola, María Gloria (2015): "De la genialidad a la locura: Séraphine de Senlis y Camille Claudel", en Martín Clavijo, Milagro., González de Sande, Mercedes., Cerrato, Daniele & Moreno Lago, Eva María: *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Arcibel, Madrid, (1326-1341).

Sánchez López, Juan Antonio (2016): "Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación", en Fernández Paradas, Antonio: *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Vol.1. Entre el barroco y el siglo XXI*, Exlibric, Antequera, (87-103).

Scotto Di Vettimo, Delphine (2020): "Frida Kahlo: la mirada del cine", *Ética y Cine Journal*, Vol. 10, N°1, (95-101).

Vollmer, Ulrike (2007): *Seeing Film and Reading Feminist Theology. A Dialogue*, Palgrave Macmillan, Londres.

## FILMOGRAFÍA

*Artemisia* (1997), Dir. Agnes Merlet, Francia.

*La pasión de Camille Claudel* (1988), Dir. Bruno Nuytten, Francia.

*Frida* (2002), Dir. Julie Taymor, Estados Unidos.