

# *Biopics* con perspectiva de género.

Los casos de Eva Perón, Frida  
Kahlo y Marie Curie.



Trabajo de fin de Máster  
Máster de Guión, Narrativa y Creatividad Audiovisual  
2015/2016



Realizado por: María Toscano Alonso  
Tutorizado por: Virginia Guarinos

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	5
1. Justificación.....	5
<b>2. MARCOS TEÓRICO Y METODOLÓGICO</b>	
1. Corpus.....	10
2. Objetivos.....	12
3. Estado de la cuestión.....	13
4. Preguntas de investigación e hipótesis.....	14
5. Marco teórico	
1. Teoría Fílmica Feminista.....	15
2. El cine como agente socializador.....	17
3. La mujer en la Historia.....	18
6. Marco metodológico.....	19
<b>3. LA BIOGRAFÍA COMO GÉNERO</b>	
1. La biografía escrita.....	22
2. La biografía audiovisual.....	23
3. Fronteras entre la ficción y la no-ficción.....	25
<b>4. BIOGRAFÍAS AUDIOVISUALES DE MUJERES</b> .....	27
<b>5. ANÁLISIS DEL CORPUS Y RESULTADOS</b>	
1. Análisis del corpus.....	30
2. Resultados	
1. Eva Perón.....	30
1. La infancia de Eva.....	31
2. Desde el traslado a Buenos Aires hasta el Terremoto de San Juan.....	32
3. Cuando Eva conoció a Perón. Inicio de la relación.....	33
4. El 17 de octubre y los inicios de Eva en la política.....	34
5. El voto femenino, el Partido Peronista Femenino y la Fundación Eva Perón.....	35
6. Candidatura a la vicepresidencia, antesala de la enfermedad.....	37
7. Relación de Eva con los personajes masculinos y femeninos.....	38
8. Eva como persona, rol y actante.....	40
9. Test de Bechdel.....	42
2. Frida Kahlo.....	44
1. La poliomielitis y el accidente de tráfico.....	44
2. La relación de Frida Kahlo y Diego Rivera.....	47
3. Preocupación por la maternidad.....	50

4.	Imagen, sexualidad e identidad.....	51
5.	Ideales políticos y acogida a Trotsky.....	52
6.	Frida: la artista y la obra.....	53
7.	Relación de Frida con los personajes masculinos y femeninos.....	55
8.	Frida como persona, rol y actante.....	57
9.	Test de Bechdel.....	59
3.	Marie Curie.....	61
1.	Pasado en Polonia.....	61
2.	Primeros años en París.....	62
3.	Una vida junto a Pierre.....	63
4.	El descubrimiento del radio, la puerta al premio Nobel.....	66
5.	La muerte de Pierre.....	68
6.	Marie Curie en solitario.....	68
7.	Relación de Marie con los personajes masculinos y femeninos.....	70
8.	Marie como persona, rol y actante.....	71
9.	Test de Bechdel.....	72
<b>6.</b>	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>74</b>
<b>7.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	
1.	Libros.....	84
2.	Capítulos de libros.....	85
3.	Artículos.....	85
4.	Tesis.....	87
5.	Reseñas.....	87
<b>8.</b>	<b>VIDEOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA</b>	
1.	Videografía.....	88
2.	Webgrafía.....	88
<b>9.</b>	<b>ANEXOS</b>	
1.	Rejilla de análisis de personaje.....	90
2.	Rejilla de análisis de Eva Perón.....	92
3.	Rejilla de análisis de Frida Kahlo.....	93
4.	Rejilla de análisis de Marie Curie.....	94
5.	Viñeta de Alyson Bechdel en su cómic <i>Unas lesbianas de cuidado</i> .....	95
6.	Rejillas de análisis completas	
1.	Eva Perón	
1.	Evita.....	96

2. Eva Perón.....	100
3. Juan y Eva.....	104
2. Frida Kahlo	
1. Frida, naturaleza viva.....	108
2. Frida.....	112
3. Marie Curie	
1. Madame Curie.....	117
2. Los méritos de Madame Curie.....	121



## 1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo, vamos a llevar a cabo un análisis narratológico cualitativo con perspectiva de género acerca de la representación fílmica de tres mujeres de relevancia histórica: Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie. El objetivo de este estudio es ver cómo se muestra a personajes históricos femeninos, en qué aspecto de su vida se centran los *biopics*. Para ello, vamos a partir de la Teoría Fílmica Feminista, más concretamente de los trabajos de Teresa de Lauretis y Laura Mulvey, que sustentan la mayoría de estudios a cerca de la representación de las mujeres en la cinematografía. También veremos la importancia del cine como medio transmisor de valores, así como la posición de la mujer en la Historia. Además, se hará una puntualización sobre el género biográfico, tanto literario como audiovisual, así como una vista panorámica de la situación con respecto a la representación femenina en los *biopics*. Se utilizará la metodología desarrollada en *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de TV* (Guarinos: 2013), sumada a unas rejillas de análisis *ad hoc* para este trabajo, basadas en varias biografías de las tres mujeres que serán objeto de estudio, con el fin de ver los acontecimientos relevantes y si son representados.

Palabras clave:

*biopic*, cine biográfico, representación femenina, mujer en la historia, biografías audiovisuales femeninas

### 1.1. Justificación

*La desigualdad de género*

El problema de la desigualdad de género ha estado presente en la sociedad desde mucho tiempo atrás, pero no es hasta la Ilustración y en el ambiente de la Revolución Francesa cuando tiene lugar el surgimiento de la primera ola feminista que contó con impulsoras como Mary Wollstonecraft, con *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792)<sup>1</sup>, y Olympe de Gouges, con *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791)<sup>2</sup>. A finales del siglo XVIII se iniciaba la lucha por una sociedad igualitaria que continúa en la actualidad. Desde entonces, se han

---

1 La edición que aparece en la bibliografía es la que se encuentra actualmente disponible: *Vindicación de los derechos de la mujer* (2012).

2 La edición que aparece en la bibliografía es la que se encuentra actualmente disponible: *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (2010).

conseguido avances como el sufragio femenino, que comenzó a ser una realidad en muchos países gracias a la segunda ola feminista y supuso un gran paso hacia la igualdad entre mujeres y hombres. Sin embargo, en pleno siglo XXI, siguen existiendo grandes desigualdades, entre las que destacamos la diferencia salarial o la concepción de que la mujer es quien debe hacerse cargo de las actividades domésticas y del cuidado de los hijos, las personas enfermas y/o ancianas dependientes. Pese a que cada vez más hombres se posicionen como feministas, renuncien a sus privilegios y lleven a cabo las labores que tradicionalmente han sido reservadas para las mujeres, seguimos encontrando que estos hombres son minoría. Por contra, existen mujeres que asumen las ideas del sistema patriarcal y las responsabilidades que éste les exige y rehúsan aceptar roles u objetivos históricamente reservados para los hombres como la independencia económica o llegar a tener un puesto de mando en el mundo empresarial.

Las diferencias entre mujeres y hombres se achacan, general y erróneamente, a la biología, como señala Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (1998): “la diferencia *biológica* entre los *sexos*, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y, muy especialmente, la diferencia *anatómica* entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo” (Bourdieu, 1998:24).

A partir de esta creencia, la sociedad va asumiendo las diferencias como algo intrínseco a su naturaleza y no se cuestiona el origen de las mismas. Encontramos que “los estereotipos sociales sobre las mujeres enfatizan la idea de que éstas están dotadas por la naturaleza de diferentes aptitudes que los varones, por lo tanto, siguiendo con esta creencia, lo “natural” es que ellas realicen trabajos y tengan responsabilidades distintas a ellos” (Loscertales, 2009:21). Estos trabajos y responsabilidades son los que mencionábamos anteriormente, a menudo ligados a un espacio interior, por contraposición del hombre, que ocupa un espacio distinto al doméstico.

Estas ideas que nos vienen acompañando, han ido transformándose y siendo cuestionadas, de forma que, a día de hoy, cada vez más mujeres son críticas cuando se enfrentan al papel que se les otorga en relación con el papel que ellas quieren ocupar por decisión propia. Esto tiene como consecuencia que cada vez más personas se desliguen de la idea de que exista una diferencia biológica significativa entre géneros y sean conscientes de que las capacidades y aptitudes dependen de cada individuo en particular y no de su género en global. El problema que encontramos al respecto es que, aunque muchas personas estén cambiando su manera de enfrentarse

a las cuestiones de género, existen muchas fuentes que impiden que otra parte de la sociedad cambie su mentalidad ya que las asumen como verdaderas sin tomar una visión crítica ante la información que reciben. Esas fuentes, de diferente naturaleza, tienen peso en la vida en sociedad y vienen a ser, entre otras: el sistema educativo, los medios de comunicación y la educación recibida por la familia y el entorno cercano. De estas tres, nos interesa el papel que toman, en este sentido, los medios de comunicación, que “junto con la industria publicitaria son unos agentes socializadores muy importantes, pues actúan, para la mayoría de las personas, como fuente de información, ocio y entretenimiento y, como tales, influyen en gran manera en la conformación de nuestra concepción de la realidad, proponiendo pautas de comportamiento y modelos de referencia e influyendo en la conducta social” (Guerrero Salazar, 2009:38).

Esta desigualdad patente en la sociedad ha sido trasladada al cine con frecuencia, pero lejos de tener una función reivindicativa o de denuncia, ha contribuido, en muchos casos, a la perpetuación de estas ideas y comportamientos. El grueso de los filmes creados a lo largo de la historia, han sido desarrollados por hombres –de entre los 779 directores que realizaron las 700 películas situadas en el top 100 de cada año entre 2007 y 2014, solo 28 eran mujeres<sup>3</sup>–. Desde los inicios de la cinematografía ésta se constituye en torno al hombre, por ese motivo el nombre de Alice Guy suele ser olvidado cuando se habla del comienzo del cine como medio para contar historias<sup>4</sup>. En este entorno, en el que los personajes femeninos suelen ser secundarios y, por lo general, pasivos, surge, al rededor de los años 70 y coincidiendo con la segunda ola del feminismo, la Teoría Fílmica Feminista, con el fin de abordar de manera crítica y con una perspectiva feminista la representación cinematográfica de las mujeres.

Para Laura Mulvey, principal estandarte de esta corriente teórica, el cine está realizado desde la perspectiva del hombre, que sitúa al personaje femenino como objeto de deseo del masculino (Mulvey, 2001)<sup>5</sup>. Este pensamiento sobre la función del personaje femenino también lo encontramos en Teresa de Lauretis, en su texto *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* (1992). Entendemos que la problemática relativa a la representación femenina comienza a aflorar en las

---

3 Datos de un estudio realizado por Media, Diversity, & Social Change Initiative “Inequality in 700 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race, & LGBT Status from 2007 to 2014” (Dr. Stacy L. Smith, Marc Choueiti, Dr. Katherine Pieper & Traci Gillig, Dr. Carmen Lee, Dylan DeLuca).

4 Alice Guy (1873-1968), era secretaria en la compañía de Leon Gaumont. Cuando los Lumière presentaron el cinematógrafo, ella vio en éste unas posibilidades muy diferentes a las que le veían los inventores y le pidió permiso a Gaumont para que le dejara dirigir pequeñas historias. En 1896, con 23 años, dirige su primera película, *La Fee aux Choux* (El hada de los repollos), un cuento de hadas donde el hada de los repollos era para los franceses el equivalente a la cigüeña para los españoles. Ésta vino a ser la primera de, según los historiadores, unas 600 películas. Convirtiéndose así en una pionera de la cinematografía a la que a menudo olvidan los historiadores de cine.

5 El texto original data de 1975, publicado en Screen pp. 6-18.



pensadoras feministas a raíz de estos textos en los que se empiezan a desarrollar análisis para dilucidar cómo son representadas las mujeres en el cine. Esta preocupación se traslada a nuestros días, cuando aún siguen siendo necesarios estudios de género que profundicen en la representación femenina ya que aún escasean los personajes femeninos principales y activos. Dado el carácter socializador del medio, no podemos pasar por alto cómo se representa en éste a la mitad de la población, las mujeres.

### *El biopic*

Se trata de un género que ha estado presente desde los inicios de la cinematografía hasta la actualidad, no obstante, aún encontramos que son escasos los estudios sobre el mismo. Esta rama del cine, ligada a los estudios de género, ha supuesto un número muy limitado de análisis y reflexiones en torno a ella. Consideramos relevante hacer un estudio que unifique el *biopic* y los estudios filmicos de género debido, no sólo a su escasez, sino también a la importancia de este cine en concreto, ya que al estar basado en la realidad suele ser menos cuestionado y, por tanto, tomado como verdadero. De esta forma, se puede perjudicar a la imagen de las mismas si se las representa de forma negativa o ligadas a tramas sentimentales en lugar de profesionales o de desarrollo personal.

Esta inquietud, sumada a la que surge al observar el papel al que han sido relegadas las mujeres en la Historia, plantea una nueva cuestión relativa a la representación cinematográfica de aquellas que han tenido presencia y relevancia históricamente. La intención que tenemos al estudiar la representación de mujeres históricas es la de observar qué aspectos de sus vidas son llevados al cine para así poder determinar si se narran en estos filmes aquellos actos y trabajos que desempeñaron, de manera que se dé a conocer a los espectadores quiénes fueron y qué hicieron para ser relevantes.

La elección de Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie, no es casual, sino que, se han sido seleccionadas debido a la importancia que han tenido en relación con la puesta en valor de la mujer en los ámbitos científico, político, social y artístico. Estas mujeres, cada una en su terreno y a su manera, han contribuido al voto femenino, al trato igualitario de la mujer en campos tradicionalmente masculinos, así como al rechazo de los cánones de belleza impuestos a la mujer.

Como encontramos en Stam, Borgoyne y Fitterman-Lewis (1999), “el análisis narrativo del cine es la rama más reciente de la investigación semiótica al emerger de las iniciativas críticas que redefinieron la teoría fílmica en los años setenta”, este tipo de análisis “persigue desentrañar las relaciones aparentemente «motivadas» y «naturales» entre el significante y el mundo de la historia con el fin de revelar el sistema más profundo de asociaciones culturales y relaciones que se expresan mediante la forma narrativa” (1999:91). Dentro de esta vertiente, encontramos que se contemplan diversos estratos dependiendo de su trabajo narrativo, entre ellos tenemos las esferas de acción. Esta noción de esferas de acción<sup>6</sup> surge en un inicio del trabajo de Vladimir Propp, éste, en *Morfología del cuento* (1981), extrae treinta y una funciones comunes a todos los personajes de los cuentos que analiza, así como siete roles: “el *antagonista* (el agresor), el *donante*, el *auxiliar*, la *princesa o su padre*, el *mandatario*, el *héroe* y el *falso héroe*” (1981:184).

En función al texto de Propp surge el modelo actancial de A.J. Greimas, donde separa los actantes en seis; “el actante es una unidad autónoma dentro del relato y que tiene capacidad de acción” (Velázquez, 2011:244), sobre esto volveremos más adelante en el apartado de la metodología. Estas ideas sobre los actantes, las funciones y los roles, constituyen las esferas de acción, como decíamos antes, y es este aspecto el que analizamos en el actual trabajo, centrándonos, casi de manera exclusiva, en los personajes protagonistas de los filmes que configuran las esferas de acción, a partir de sus funciones, sus roles y otros aspectos añadidos a los planteamientos de Propp y Greimas.

Cabe señalar que en el análisis narratológico se produce una interpretación del texto narrativo, “es posible a partir de una descripción («el texto está construido así») atribuirle un significado al texto («el texto significa esto»). Una interpretación no es nunca más que una propuesta («creo que el texto significa esto»). Si una propuesta pretende ser aceptada, debe estar bien fundada («creo sobre la base de los datos presentados que el texto significa esto»)” (Bal, 1985:17).

---

<sup>6</sup> “Podemos indicar que numerosas funciones se agrupan lógicamente según determinadas esferas. Estas esferas corresponden a los personajes que realizan las funciones. Son esferas de acción” (Propp, 1981:91).

## 2. MARCOS TEÓRICO Y METODOLÓGICO

### 2.1. Corpus

Para esta investigación se han seleccionado una serie de biografías tanto filmicas como literarias. Analizaremos dichas obras para ver qué aspectos de la vida de las tres mujeres que vamos a estudiar: Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie, son representados en las diversas películas<sup>7</sup>. Cada una de ellas pertenece a un ámbito de la vida social y cultural diferente, pero todas muy importantes en su campo y en la historia occidental.

María Eva Duarte de Perón, también conocida como Eva Perón o Evita –que será como aparecerá mencionada en esta investigación debido a que es así como se la conoce habitualmente–, es relevante por su papel en la política. Luchó por los derechos de los trabajadores y de la mujer, y entre sus logros se le atribuye haber conseguido la igualdad política entre hombres y mujeres. De Eva Perón se visionarán y analizarán las siguientes películas:

- *Evita* (1996) de Alan Parker, director de títulos como *Las cenizas de Ángela*, *Fama*, *Pink Floyd The Wall* o *El expreso de medianoche*, galardonado y nominado a sendos premios, entre ellos los Oscar;
- *Eva Perón* (1996) de Juan Carlos Desanzo, argentino que lleva a sus espaldas películas en las que ha trabajado tanto como director de fotografía, director y guionista, entre sus obras como director la más conocida es *Hasta la victoria siempre*, filme en el que plasma la vida de Ernesto “Che” Guevara;
- *Juan y Eva* (2011) de Paula de Luque, directora de Buenos Aires y fundadora del Festival UNASUR (Unión de Naciones Suramericanas). Entre sus trabajos están *El vestido* y *15 minutos de gloria*, además del documental *Néstor Kirchner, la película*.

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, o como es mundialmente conocida: Frida Kahlo –también será con el nombre por el que es conocida como aparecerá en la investigación–, fue una importante pintora que se convirtió en un símbolo del feminismo, por rechazar los cánones y la representación femenina tradicional. Ella expuso mediante sus obras pictóricas su propia visión de sí misma, también fue relevante su forma de ser y de enfrentarse al mundo. Ha sido representada en cine en dos ocasiones, y serán ambos filmes los que se analizarán:

---

<sup>7</sup> Esta investigación se va a centrar en largometrajes de ficción, excluyendo por tanto, cortometrajes, series y documentales del análisis, y utilizando los últimos como documento biográfico si es preciso.

- *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, director de cine independiente mexicano, su título más conocido es *Reed, México insurgente*, basada en la novela de John Reed: *México insurgente la revolución de 1910*;
- *Frida* (2002) de Julie Taymor, estadounidense conocida por su trabajo en la dirección de musicales en Broadway, con obras como *El Rey León*, y de cine, con películas como *Across the Universe* o *Titus*.

Marie Salomea Skłodowska-Curie, conocida usualmente como Marie Curie –al igual que con las anteriores, Marie Curie será el nombre que usaremos para mencionarla a lo largo del estudio–, fue una mujer muy importante en el ámbito científico, más concretamente en física, matemática y química. Se convirtió en la primera mujer en conseguir un premio Nobel y la primera persona en recibir dos premios Nobel en diferentes especialidades; Física y Química. Sobre Marie Curie las películas que encontramos son:

- *Madame Curie* (1943) de Mervyn LeRoy, director de *Quo Vadis?* y productor de *El mago de Oz* entre decenas de títulos;
- *Los méritos de Madame Curie* (1997) de Claude Pinoteau, director francés de las películas *Laberinto* y *El silencio*.

Muchas son las biografías sobre estas mujeres, se han seleccionado algunas de ellas, así como trabajos de investigación que estudian sus diversas representaciones para poder discernir de forma fundada cómo fueron y qué hechos llevaron a que sus vidas fueran las que fueron. En el caso de Eva Perón, será *Evita* (1994) de Marysa Navarro, la principal ya que “en 1981 escribió la primera biografía sobre Eva Perón que contaba con un riguroso trabajo de documentación” (Rosano, 2005)<sup>8</sup>. Además, la autobiografía *La razón de mi vida* (1951), o textos como “Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)” (2005) y “De mitos e historia: Eva Perón” (2008). Mediante todos estos textos se recogen los acontecimientos más importantes y la imagen que se ha proyectado de la Primera Dama argentina, así como su propia visión de sí misma y el peronismo.

De Frida Kahlo se ha tomado *Ahí les dejo mi retrato* (2011), donde Raquel Tibol recoge y ordena cronológicamente todas las cartas que se han encontrado redactadas por la artista mexicana, junto a la biografía escrita por Hayden Herrera: *Frida: una biografía de Frida Kahlo* (2002), como base principal. Además, la tesis doctoral de Nieves Limón, “Estrategias de autorrepresentación

---

<sup>8</sup> Las ediciones de los libros que van a ser utilizadas durante todo el estudio son aquellas a las que se ha tenido acceso.

fotográfica. El caso de Frida Kahlo” (2014) y el artículo “Los dos accidentes de Frida Kahlo” de Esther Bengoechea Gutiérrez (2012). Por último, también nos serviremos de *Frida Kahlo (1907-1954): dolor y pasión* de Andrea Kettenmann (1999) y de *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato* (1995). Se han seleccionado estas obras debido, por una parte, a que dos de ellas surgen de la mano de la propia artista, lo cual ayuda a comprenderla mejor y a tener acceso a sus palabras sin intermediarios. Por otra parte, tenemos dos libros, uno que se centra en la biografía completa de Frida y es una de las más utilizadas y con mayor trabajo de documentación sobre la artista (Herrera, 2002), el otro, relaciona la biografía con las diversas obras dándole así un contexto a las mismas, ayudando a comprender mejor su vida y obra de forma conjunta (Kettenman, 1999). Los otros dos textos sirven sobre todo como apoyo para el resto de documentos.

En cuanto a Marie Curie, el texto principal que vamos a utilizar es la autobiografía que encontramos en *Escritos biográficos* (2011), donde es ella quien narra “el curso general y los principales acontecimientos de mi vida” (Curie, 2011:123), de forma que sabremos qué sucesos fueron más relevantes para ella. Además, nos servirá *Marie Curie y su tiempo*, de J. Manuel Sánchez Ron (2003), para observar el contexto en el que se encontraba Marie Curie, así como las aplicaciones del radio y los beneficios que fueron posibles gracias a su descubrimiento. Por otro lado, nos valdremos de artículos como “Marie Sklodowska Curie: The Woman Who Opened The Nuclear Age” de Denis Ham (2002-2003), “Marie Curie: la dama del radio” de Laura Vargas Parada (2011) y “Marie Curie” de Edgar Serna M. (2011). El texto redactado por su hija Eve, *La vida heroica de Marie Curie: descubridora del radio* (1986), ha sido descartado, aunque se contempló el uso del mismo. El motivo por el que finalmente no va a ser utilizado se debe a que se acerca más a una novela, “quisiera relatar su vida como se cuenta una leyenda” (Curie, 1986:9), y por lo tanto, la fiabilidad y verdad del texto puede ser puesta en duda.

## **2.2. Objetivos**

El objetivo principal del estudio es, mediante un análisis cualitativo del corpus, observar la relación que existe entre algunos de los elementos y acontecimientos destacables de las vidas de estas tres mujeres de relevancia, recordamos: Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie, –lo que se conoce de sus vidas mediante biografías y documentos seleccionados– y la representación de las mismas en el cine. Se establecerá qué aspectos tienen importancia en el desarrollo y la evolución de estas mujeres y veremos cómo son llevados al cine, si cobran más relevancia aspectos de una u otra naturaleza –romántica, profesional, etc.–, es decir, si se crea o no un equilibrio entre la vida

profesional y la vida privada de las mismas.

Paralelamente, se estudiarán los roles que representan y el esquema actancial que se propone en cada una de las obras analizadas, valorando si son sujetos de su propia historia.

Además, se han marcado otros objetivos como el análisis de las relaciones de estas mujeres tanto con personajes femeninos como masculinos, observando la índole de las relaciones y el tipo de las mismas.

### **2.3. Estado de la cuestión**

Muchos son los estudios sobre la representación femenina en la ficción. Desde que surgiera la Teoría Fílmica Feminista se ha revisado a menudo la representación de las mujeres en la cinematografía. En la actualidad, sigue siendo un tema de interés debido a que aún no se ha conseguido una igualdad en tanto a representación, siendo los personajes masculinos más redondos, complejos y mayoritariamente protagonistas. Si unimos esta preocupación en cuanto a la representación con una preocupación desde una perspectiva histórica sobre el papel que han tenido las mujeres, no podemos pasar por alto el *biopic* o cine biográfico, que en ocasiones representará a figuras femeninas de gran relevancia no sin crear polémica o reflexiones sobre cómo han sido éstas llevadas a la gran pantalla.

Encontramos que no es muy amplia la bibliografía sobre el cine biográfico en general, siendo todavía un género difuso. También son escasos los textos sobre la representación femenina en el *biopic* desde una perspectiva de género, aunque dentro de los textos sobre el *biopic* encontramos algunos apartados en relación a dicha cuestión. Existen artículos y algunos capítulos de libros sobre la representación femenina en este género, como “Mandatarias de cine: mujeres y política en el séptimo arte” de Sonia Herrera y Suso López (2013) o “Ellas no bailan solas: mujeres artistas” de Gloria Camarero Gómez (2011), que serán utilizados para observar la situación actual con respecto al objeto de estudio.

Sobre las tres mujeres que van a ser estudiadas, Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie, existen algunos textos donde se trata la representación de las mismas en el cine. De Eva Perón se conoce *Eva Perón. Cuerpo, género, nación* de Valeria Grinberg Pla, sin embargo, el acceso a dicho título ha resultado imposible, sí hemos podido acceder a una reseña del libro realizada por Magdalena Perkowska (2014). De ésta, entendemos que el estudio de Eva Perón se centra en el imaginario que se construye de ella mediante las diversas representaciones en el cine, la ópera o la

literatura, relacionando la representación del cuerpo con la identidad nacional y la política. Con respecto a Frida Kahlo, vemos que aparece en el capítulo de Gloria Camarero Gómez que mencionábamos en el párrafo anterior, éste puede ser útil de cara a las conclusiones, ya sea para confirmar o refutar las páginas que le dedica. En ellas, hace un breve resumen de los aspectos que destacan en cada filme de la artista, comparándolos brevemente, y la relación de la creadora con Diego Rivera. Por último, sobre Marie Curie, encontramos algunas referencias en el texto de George Custen (1992), al igual que en el de Dennis Bingham (2010), pero no profundizan ni tratan de observar la representación de la científica con una perspectiva de género propiamente dicha.

#### **2.4. Preguntas de investigación e hipótesis**

La hipótesis de la que partirá la investigación surge a raíz de las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Son Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie representadas cinematográficamente en función a los logros por los que son conocidas?
- ¿Son ellas las protagonistas y se demuestra su valía o aparecen a la sombra de un personaje masculino?
- ¿Se muestran aspectos de su vida en solitario o siempre están vinculadas a un hombre?
- ¿Con qué tipo de roles son representadas estas mujeres?
- ¿Son personajes complejos que muestran un arco de evolución?
- ¿Son ellas el sujeto de la historia y son mostradas de forma activa?

De estas preguntas, la hipótesis que se plantea es la siguiente: los personajes de Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie van a ser representadas en función a sus logros y trabajos personales, pero se le dará mucha relevancia a los personajes de Juan Domingo Perón, Diego Rivera y Pierre Curie. De esta forma, se centrarán en mayor medida en las relaciones sentimentales que en sus trabajos y aspectos de sus vidas donde ellos no estuvieran presentes. Además, aparecerán como protagonistas, de forma activa y como sujeto pero en ocasiones serán reducidas a objeto de deseo de un hombre o se hará creer que aquello que consiguieron les vino dado por sus parejas sentimentales que se establecían en el mismo ámbito, político, social, cultural, de creación o/e investigación, que ellas.

## 2.5. Marco teórico

### 2.5.1. Teoría Fílmica Feminista

Para poner en base teórica este trabajo y pensando en las cuestiones que se quieren esclarecer con esta investigación, es imprescindible partir de la obra de Teresa de Lauretis, *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine* (1992), una de las figuras más importantes en la Teoría Fílmica Feminista, entre los objetivos de ésta “se encuentran desentrañar las claves de la representación, así como de la construcción de la subjetividad, haciendo hincapié en conceptos como deseo y placer, conceptos negados históricamente a la subjetividad femenina” (Castejón Leorza, 2004:305). Del texto de De Lauretis vamos a rescatar las ideas expuestas sobre la representación de la mujer en el cine y la importancia que adquiere la semiótica con respecto a la cinematografía. En cuanto a la identificación, vamos a partir de las ideas de Laura Mulvey en su artículo “Placer visual y cine narrativo” (2010).

En primer lugar, y como punto central de este trabajo, vamos a hablar sobre la representación, ya que “la representación de la mujer como espectáculo (...), omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia” (De Lauretis, 1992:13). A menudo, se ha mostrado a las mujeres de forma perjudicial a través del cine ya que no suelen ser personajes activos ni protagonistas, aparecen normalmente reducidos a objeto de deseo para el personaje masculino, y por lo tanto, cosificados. A través de las representaciones se crea un imaginario social sobre las figuras representadas, dando lugar a que el cine pueda contribuir en la perpetuación y el fomento de determinadas actitudes, hablaremos sobre ello más adelante.

Tiene relación directa a este respecto la semiótica, “el estudio de los signos, la significación y los sistemas de significación” (Stam, Borgoyne y Fitterman-Lewis, 1999:17) –de esta disciplina surge la teoría narrativa, mencionada en la justificación y que será el eje de la metodología de este estudio–, de la que Teresa De Lauretis habla en su texto partiendo de las ideas de estudiosos como Peirce, Krsiteva, Metz y Eco (De Lauretis, 1992: 251-294).

La teoría semiótica de que el lenguaje y otros sistemas de significación (por ejemplo sistemas visuales o icónicos) producen signos cuyos significados son establecidos por códigos específicos, inmediatamente se vio que era relevante para el cine y, en particular, capaz de explicar cómo construían la imagen de la mujer los códigos de la representación cinematográfica (1992:13).



La semiótica está estrechamente relacionada, según la autora, con la experiencia, la subjetividad. Tenemos que entender aquí que cuando De Lauretis habla de experiencia se refiere al “proceso por el cual se construye la subjetividad de todos los seres sociales. A través de ese proceso uno se coloca a sí mismo o se ve colocado en la realidad social, y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo (referido a uno mismo u originado en él) esas relaciones (...) que son de hecho sociales, y en una perspectiva más amplia, históricas” (De Lauretis, 1992:253).

Vemos que la mujer se convierte en mujer a través de todos los signos a los que se enfrenta, a través de la representación y la interiorización de la misma como una verdad. Aquella mujer que vemos representada, desde una perspectiva patriarcal, es la que se asume socialmente que tenemos que ser. Esta asunción se da, sobre todo, cuando no nos enfrentamos a esta representación de forma crítica. “El cine y las películas interpelan a las mujeres lo mismo que a los hombres. Sin embargo, lo que distingue a las formas de esa interpretación está lejos de ser obvio” y es a ello, precisamente, a lo que la teoría del cine y la semiótica se enfrentan. Además, continúa De Lauretis, “el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. Representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetichismo o imagen especular, en todo caso ob-scena (esto es, fuera de la escena)” (De Lauretis, 1992:29).

En cuanto a la identificación, muy relacionada con lo anterior, Laura Mulvey plantea dos ideas, contradictorias pero igualmente válidas en cuanto a la mirada del espectador. Por una parte, nos habla sobre la escopofilia, idea surgida de Sigmund Freud relativa al placer de observar a otros, en este caso, a través de la pantalla. Por otra parte, Mulvey nos habla sobre la identificación que se produce a raíz del narcisismo y la construcción del ego ya que “el cine posee estructuras de fascinación suficientemente fuertes como para permitir pérdidas temporales del ego y, simultáneamente, reforzarlo” (Mulvey, 2001:369), lo que lleva al espectador a identificarse con el personaje. A continuación, nos expone cómo la mujer se convierte en un elemento pasivo, ya que “la mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia” (2001:370). Si bien es cierto que esta idea se remonta a mediados de los años 70, cabe destacar que en la actualidad, como veíamos antes, las mujeres son representadas de forma muy superficial y escasa en cuanto a cantidad, por ello, se obliga a la mujer, frecuentemente, a sentirse identificada con el personaje masculino y sitúa al personaje femenino, de nuevo, como objeto de la mirada.

## 2.5.2. Cine como agente socializador

El cine es, a día de hoy, uno de los medios más consumidos por la sociedad, ya sea en salas de cine –un 54% de los españoles acude de forma frecuente al cine; un 86,3% entre el público más joven<sup>9</sup>–, en televisión –un 71,2%–, en formatos CD, DVD o Blu-Ray –un 75%– o mediante las nuevas plataformas de visualización de contenidos o soportes digitales –un 29,4%–, sea como fuere, la películas están en la vida de todas las personas y por ello debemos observar qué papel tienen éstas en el desarrollo y evolución de la sociedad, así como los ideales, valores y mensajes que transmiten. Es por esto que podemos afirmar que el cine actúa como un agente socializador al que hay que prestar atención ya que

Los medios de comunicación contribuyen a la construcción social del género según sea el tratamiento que hagan de mujeres y de hombres y de los diversos conceptos de lo femenino y lo masculino. Las producciones de los medios presentan ante la población los patrones con los que entender el mundo, las dimensiones cualitativas y cuantitativas que aplicar a los roles que cada persona y cada grupo han de desempeñar. Y lo verdaderamente importante es que estos marcos de comprensión van a contribuir a definir qué es un hombre o qué es una mujer en la escena social del mundo de hoy (Loscertales, 2007:65).

A diferencia de otros productos audiovisuales, el cine es entendido por la mayoría de los y las espectadoras como un medio para el entretenimiento, esto convierte al cine en un medio, en parte, peligroso, ya que podemos afirmar que todo producto tiene carácter ideológico, si las ideas que el cine transmite se instalan en el público sin que éste tenga una respuesta crítica ante las mismas, las asumirá de forma inconsciente, de manera que estará asumiendo determinados roles, valores e ideas que simplemente le han sido dadas.

Existen diversos géneros cinematográficos y catalogaciones por edad que condicionan mucho cómo serán las películas. Sin embargo, en todos los géneros fílmicos y catalogaciones por edad encontramos que la mujeres son muchas menos veces protagonistas y personajes activos –21% del top 100 de 2014 son protagonistas o co-protagonistas<sup>10</sup>–, a menudo puede resultar dificultoso encontrar mujeres que sean el sujeto de la acción y no un mero objeto de deseo para el personaje masculino. Por ello, es cuestionable qué transmite el cine a los y las espectadoras.

---

9 Datos de la Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2014-2015 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

10 Datos de un estudio realizado por Media, Diversity, & Social Change Initiative “Inequality in 700 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race, & LGBT Status from 2007 to 2014” (Dr. Stacy L. Smith, Marc Choueiti, Dr. Katherine Pieper & Traci Gillig, Dr. Carmen Lee, Dylan DeLuca).

A través del cine, se adquieren ideas y se imitan formas de comportamiento y actitudes de aquellos personajes que, o bien queremos ser, o bien creemos que tenemos que ser. Esto se produce por el proceso de identificación del que hablamos en el epígrafe anterior. Y es que las “imágenes y narrativas visuales se han convertido en dispositivos claves en la construcción de la sociedad, los sujetos, las identidades y las subjetividades generizadas” (Iadevito, 2014:215).

Parte del problema que encontramos en cuanto al cine como agente socializador es que se tiende a creer que aquello que se representa en el cine es la realidad, cuando lo cierto es que aquello que aparece en el cine es en numerosas ocasiones una simplificación de la realidad, reducida a estereotipos, que lejos están de hacer justicia a formas de ser y de actuar reales.

Otro aspecto en el que debemos indagar en relación a la construcción de ideales a través de la ficción cinematográfica tiene que ver de forma más directa con el pensamiento feminista y su posición contraria a la división por géneros construida en la sociedad, considerando el feminismo que esta separación es creada y nada tiene que ver con una diferencia que pueda evidenciarse, ya que el patriarcado utiliza a menudo como excusa la diferencia biológica para justificar una diferencia de roles y posiciones sociales, políticas y, en definitiva, de poder, que posicionan siempre al hombre y lo masculino como superior y poseedor de la verdad y la razón, frente a la mujer, relacionada siempre con lo emocional y lo intuitivo e impulsivo. Como punto de partida para comprender esta crítica podemos tomar el texto de Pierre Bourdieu, que mencionábamos al comienzo de este estudio, *La dominación masculina*. Estas ideas divisorias y diferenciadoras son transmitidas frecuentemente a través del cine. Por ende, “como seres sociales, las mujeres se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación” (De Lauretis, 1992:29), ambos utilizados por el patriarcado, ya que éste ha sido el poseedor del poder y, por tanto, de la palabra o la unión de ésta con la imagen en el caso del cine.

### 2.5.3. La mujer en la Historia

A lo largo de la Historia Mundial, la mujer ha sido relegada a un segundo puesto y se le ha restado importancia a sus actos, de forma que su punto de vista, sus acciones y sus ideas se han invisibilizado y silenciado. “Las razones de esta falta de interés por el acontecer histórico de la mujer está, no cabe duda, en el puesto y funciones sociales que se le otorgan” (Cepeda, 1982:13), es decir, por norma general las mujeres se han visto inscritas a espacios interiores –el hogar–, y las funciones a las que eran destinadas eran relativas al cuidado y lo doméstico, alejadas de espacios en

los que sus actos pudiesen trascender históricamente. No obstante, han habido mujeres que han desempeñado tareas en otros lugares, rompiendo así con las imposiciones sociales.

La segunda ola feminista será la que dé valor a esta preocupación sobre el papel de las mujeres a lo largo de la Historia, y sobre todo su ausencia en la recopilación de la misma. Desde ese momento se creará un mayor interés por saber sobre el pasado de las mujeres, e incluso en ese tiempo tendrá lugar el planteamiento que señalábamos con anterioridad sobre la distinción construida socialmente de mujeres y hombres (Nash, 1982:19-18). Esto será lo que haga posible la puesta en valor de mujeres como las que protagonizan este estudio, por ello, es necesario tener como fondo esta breve contextualización de la presencia y ausencia de las mujeres en la historia durante un largo período.

## 2.6. Marco metodológico

El análisis del corpus se va a llevar a cabo utilizando el análisis de las esferas de acción de la Narrativa Audiovisual. Para ello, se va a utilizar la rejilla de análisis del personaje (ver anexo pp. 90) desarrollada por Virginia Guarinos, utilizada previamente en *Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de televisión* (Guarinos, 2013) y en “El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición” (Guarinos, 2015). Esta rejilla de análisis se compone de tres niveles de análisis similares a los que proponen Casetti y di Chio en *Cómo analizar un film* (2003), a saber: personajes desde **el nivel del relato** (como persona), **el nivel de la historia** (como rol) y **el nivel de la fábula** (como actante).

Por otra parte, para hacer un análisis en profundidad de aquello que se cuenta en las biografías escritas y en las audiovisuales, y poder observar en qué aspectos se detienen más los *biopics*. Se ha desarrollado una tabla por cada una de las mujeres que son centro del estudio. Éstas se han llevado a cabo a partir de las biografías, señalando los elementos más importantes con el fin de discernir si todos son expuestos en la película y de qué modo.

Para desarrollar la tabla de análisis de Eva Perón (ver anexo, pp. 92), el texto principal en el que nos hemos basado ha sido, como veíamos en la descripción del corpus, *Evita*, de Marysa Navarro, una biografía con un trabajo de documentación muy extenso y usado en diversas investigaciones sobre la primera dama argentina. Además, *La razón de mi vida*, autobiografía de Eva, ha sido útil para entender cómo se veía a sí misma y que elementos de su vida destaca ella. Se

ha contado también con el apoyo de la Tesis de Susana Rosano, “Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)” y el artículo de Ana Valeria Caroglio “De mitos e historia: Eva Perón”.

A la hora de llevar a cabo la tabla de análisis de Frida Kahlo (ver anexo, pp. 93) se seleccionaron dos textos de la propia artista bien en forma de cartas (2011) o en forma de diario (1995). Además, se ha utilizado la obra biográfica de Hayden Herrera (2002), que consta de numerosas referencias y documentos, el libro que intercala y anexiona la biografía y obra de la artista, escrito por Andrea Kettenmann (1999). Y como apoyo, los textos de Nieves Limón (2014) y Esther Bengoechea Gutiérrez (2012).

Por último, para realizar la tabla de Marie Curie (ver anexo, pp. 94) con respecto a las biografías, hemos establecido como textos principales: *Escritos Biográficos* (Curie, M. 2011) y *Marie Curie y su tiempo* (Sánchez Ron, J.M. 2003), éste cuenta con una amplia bibliografía biográfica y científica. Además, han servido de apoyo los textos, anteriormente mencionados, de Edgar Serna M. (2011), Denis Ham (2002-2003) y Laura Vargas Parada (2011), artículos en los que se resume la vida y obra de la científica y sirven para completar las referencias previas.

Para reforzar la metodología, se someterá cada una de las películas analizadas al test Bechdel, que surge a raíz de una viñeta de Alyson Bechdel en su cómic *Unas lesbianas de cuidado* (ver anexo pp. 95). El test consiste en comprobar si la película cumple tres requisitos:

- Salen dos o más personajes femeninos juntos en la escena.
- Estos personajes femeninos hablan entre ellos.
- Su conversación no es sobre un hombre.

Con el test de Bechdel lo único que se hará es comprobar si, además de ser películas basadas en mujeres importantes en la Historia, éstas son acompañadas por otros personajes femeninos y tienen conversaciones con ellas sobre asuntos personales que nada tengan que ver con los hombres. Este test se aplica a numerosas películas de Hollywood con el fin de ver el nivel de patriarcalidad y la discriminación que se hace a los personajes femeninos.

Volviendo a la primera rejilla de análisis, en cuanto al nivel de la historia, vamos a valernos del artículo “Mujer y cine” (Guarinos, 2007), basado en los diferentes estereotipos y roles que acuñaría Molly Haskell en su libro *From reverence to rape* (1974), e incluso añadiendo dicho artículo algunos de los roles que han surgido posteriormente.

En cuanto al nivel de la fabula, debemos destacar la obra de A.J. Greimas, responsable del esquema actancial; cada actante es el que realiza una función. Greimas separa las funciones dentro de la narración en seis, dando lugar así a los seis actantes: **sujeto** (realiza la acción y que tiene relación con un objeto), **objeto** (recibe la proyección del sujeto), **destinador** (motiva al sujeto a cumplir su objetivo), **destinatario** (recibe las acciones del sujeto), **ayudante** (ayuda al sujeto a conseguir el objeto) y **oponente** (dificulta al sujeto conseguir el objeto).

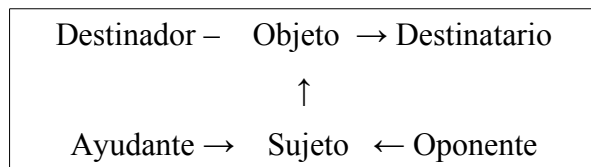


Figura 1. Extraída de *Semántica estructural* (Greimas, 1987:276).

### 3. LA BIOGRAFÍA COMO GÉNERO

#### 3.1. La biografía escrita

La biografía ha sido a menudo cuestionada en cuanto a su uso metodológico, sobre todo desde el punto de vista historiográfico. En primer lugar, vamos a clarificar qué vamos a entender por biografía: “el relato de una vida humana a partir de los materiales disponibles sobre ella” (Caballé, 2010:1). Siguiendo con Caballé y su aportación en la *II Reunión de la Red Europea sobre Teoría y Práctica de la Biografía*, de esta definición se excluyen dos tipos de biografías, la novelada y la erudita. La primera presta mayor atención a la narración sin respetar los documentos y por tanto siendo de dudosa validez histórica; la segunda, recoge los datos y fuentes que validan la información pero no crea un relato coherente con ellos. Por este motivo, la definición de biografía oscila entre estas dos, haciendo un uso de los materiales de forma que, creando un relato, éste sea fiable.

La fiabilidad es uno de los problemas que se achaca a estos textos, además del carácter individualista de la obra, ya que se centra en la vida de una persona de forma singular y, a menudo, se olvida el contexto en el que se dieron los hechos de la vida de la persona en cuestión (Hueso Montón, 2001:98-99). Por lo tanto, la forma de darle veracidad y, por consiguiente, validez histórica a las biografías es enmarcando el contexto de la persona sobre la que se va a hablar y tener fuentes fidedignas, como pueden ser entrevistas, cartas, escritos, documentos originales... que sirvan como constatación de estos hechos. La utilización de estas fuentes, solventará otro problema al que se enfrentan estos textos, la subjetividad. Vamos a entender en esta investigación que, si la biografía no es llevada a cabo mediante el uso de estas fuentes, no puede considerarse una biografía debido a la imposibilidad de corroboración de autenticidad.

Los historiadores llaman a estas biografías basadas en documentos fidedignos, biografía histórica<sup>11</sup> y la separan de la biografía literaria, ellos, para aproximarse a la historia, no van “a tener en cuenta las biografías literarias que, aunque en algunos casos pueden resultar de difícil deslinde de las biografías históricas, pretenden otros objetivos y utilizan distintas técnicas” (Gómez-Navarro, 2015:18). Por lo tanto, nos vamos a quedar con la definición expuesta en un principio, más cercana a la biografía histórica, en cuanto a construcción y contenido, que a la literaria.

---

11 A su vez, se contemplan, en el texto de Gómez-Navarro, diversas formas de aproximarse a las biografías. No vamos a detenernos en ellas ya que no suponen una aportación significativa en cuanto a la definición general de biografía que aquí nos interesa.

Las biografías han tenido sus momentos álgidos y, también, sus momentos de caída. Según las palabras de Gómez-Navarro, “no parece casual que los momentos de máximo auge de la biografía acostumbren a coincidir con períodos históricos de auge del individualismo, incluso de reacción individualista, de crisis política y distanciamiento del ciudadano de la política, de aparición de grandes personalidades, etc...” (2005:13). Vemos, entonces, cómo influyen las épocas en la proliferación o no del género.

Muchas han sido las discrepancias y los intentos de profesionales por determinar las diferencias entre biografía –histórica– e historia, si es que finalmente debiesen tratarse de forma diferenciada más allá de las disimilitudes evidentes entre ambas. Finalmente, incluso se considera la integración de la biografía en la historia como parte intrínseca a ésta (Ruiz Torres, 2010).

### 3.2. La biografía audiovisual

Desde los inicios del cine, las películas biográficas han estado presentes, “casi trescientos *biopics*<sup>12</sup> fueron producidos por los grandes estudios durante el período clásico de 1927-1960” (Custen, 1992:3). En la actualidad, encontramos variedad de *biopics* (*biographical pictures*) que cuentan vidas e historias de diferente naturaleza y con distintos enfoques. No obstante, aunque estas películas estén en la historia del cine, cabe preguntarse ¿Es el *biopic* un género? ¿Qué rasgos distintivos tiene?

Para George F. Custen “una película biográfica es la que representa la vida de una persona histórica, pasada o presente” (1992:5). Sin embargo, Javier Moral, que denomina el *biopic* como un “género borroso” (2010:88), cuestiona que la simple presencia de un personaje histórico convierta a un filme en un *biopic*; dice que es evidente la necesidad de éste pero no suficiente (2010:12-13). Por otra parte, en el texto de Valentina Cucca “*Biopics as Postmodern Mythmaking*”, vemos que va mostrando el proceso que le lleva a determinar lo que entiende por *biopic*:

El análisis de un género nos permite captar las dinámicas subyacentes como pone de relieve el pacto táctico entre quien cuenta la historia y quien la ve y escucha, la audiencia. Este contrato entre cineastas y audiencia se basa principalmente en la promesa de los primeros de decir algo nuevo sobre la matriz de algo conocido y familiar. En el caso de los *biopics*<sup>13</sup>, historias de vidas reales de personajes más o menos conocidos (Cucca, 2011:169).

---

12 Cursiva propia.

13 Cursiva propia.



Además, hace una distinción entre un *biopic* clásico y uno contemporáneo; éste último será considerado por la autora como tal partiendo de los años 80 hasta la actualidad, considerando que es cuando “el *biopic*<sup>14</sup> comienza a desarrollar una nueva conciencia como género filmico” (Cucca, 2011:170). Dennis Bingham, por su parte, afirma que “el *biopic*<sup>15</sup> narra, expone y celebra la vida de un sujeto con el fin de demostrar, investigar o cuestionar su importancia en el mundo” (Bingham, 2010:10).

Comprobamos que casi todos coinciden en qué es un *biopic*. No obstante, Moral hace su diferenciación de forma que, si ahondamos en su texto, podemos ver que cuestiona las películas biográficas considerando que, para que el *biopic* constituya un género, deben encontrarse los rasgos comunes que lo conviertan en un género único. Sin embargo, resulta complicado sacar de forma clara rasgos de las películas biográficas en su texto. Por una parte, es frecuente en su texto el salto del *biopic* al *biopic* de artista, en ocasiones generando confusión, así como de calificarlo, bien como género, bien como subgénero indistintamente; podemos intuir que refiriéndose al género en sí y al subgénero como el *biopic* de artista porque suele acompañar al primero con ejemplos de lo segundo, pero no es algo evidente.

Moral, Basándose en textos de Metz y Barthes, propone algunos rasgos para determinar el *biopic*, entre ellos: que el relato biográfico es cerrado (no excede el tiempo de la vida del personaje); sobre la secuencia temporal señala cómo afecta principalmente a la duración, y afirma que es frecuente el comienzo *in media res*; la ausencia de enunciador, y por lo tanto, supuesta objetividad; predominio de la funcionalidad indicial; entre algunos otros elementos que, podemos afirmar, podrían cumplirlos otros tantos filmes no biográficos. De los rasgos que propone Moral, el único que vamos a tomar como indispensable y común a todos los *biopics* es que “en la narración biográfica el personaje desempeña claramente el rol *Sujeto*, definido no por casualidad por Greimas como un *verdadero actante del espectáculo*” (Mora, 2010:82).

Custen contempla que los componentes narrativos que van a caracterizar al *biopic* como género son los elementos de la vida de la persona/personaje, dice que si al comienzo de la película se muestra la familia o el personaje mostrando su talento o comportamiento que le hará famoso, estamos ante una diferencia discursiva que podemos considerar una característica (1992:67). Sin embargo, podemos plantear que, al ser cada vida única e intrínseca a cada personaje, de nuevo volvemos a encontrarnos que todo va a depender en última instancia de la persona a la que se esté

---

14 Cursiva propia.

15 Cursiva propia.

representando. Es cierto que, tanto los elementos mencionados por Moral como por Custen, van a estar presentes a menudo, que van a ser una parte del género pero no van a ser los que lo constituyan como tal.

Por ello, y a la vista de la ausencia de la definición de otros rasgos suficientemente claros en el resto de obras –muestra de la escasa profundización que existe sobre el tema–, el elemento que pensamos necesario e indispensable para que un *biopic* se constituya como tal es el protagonismo de un personaje histórico, ya que cada obra que contenga este elemento puede estar inscrita en otro u otros géneros a su vez y ser contada de diversas maneras.

### **3.3. Fronteras entre la ficción y la no-ficción**

El *biopic*, entre otras de las cuestiones que suscita, nos plantea la dicotomía de la ficción y la no-ficción. Bien es sabido que éste se presenta como una parte de la Historia, más concretamente, como la historia de un personaje que por algún motivo, sea cual sea, tiene relevancia histórica. Dice Custen en su texto, refiriéndose a *biopics* producidos hasta los años 60 –pero extrapolable al *biopic* contemporáneo–, que “las películas biográficas a menudo fueron vendidas al público como la versión accesible de la historia” (1992:34); la publicidad que se le daba a estas películas hacía hincapié en el carácter histórico de las mismas tratando de marcar una diferencia con el resto de películas con este énfasis en lo histórico como estrategia de marketing. Por su parte, Bingham asegura que “hay casos en los que los realizadores se ven en la necesidad de “completar” la historia, para llenar lo que no ocurrió con lo que un espectador puede desear ver que ocurrió” (2010:8). Si unimos las afirmaciones de ambos autores, podemos comprobar que una película biográfica va a tomarse licencias para modificar o inventar diálogos y situaciones para hacerlas más impresionantes al ojo del espectador.

Si nos trasladamos al ámbito documental, frecuentemente tomado como transmisor de la verdad, observamos debates muy similares con respecto a su factualidad o no. Nichols pone de relieve un matiz muy importante:

Los documentales nos dirigen hacia el mundo pero también siguen siendo textos. Por tanto comparten todas las implicaciones concomitantes del estatus construido, formal e ideológicamente modulado, de la ficción. El documental se diferencia, sin embargo, en que nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de como una semejanza o imitación del mismo (1997:153).

El documental, al igual que el cine de ficción, tiene un punto de vista y tiene tras él la elección de qué y cómo se va a contar. Respecto a esto, comprendemos la delgada línea que separa la ficción de la no-ficción, así como la dificultad que supone la segunda debido, en palabras de Cobo Durán y Fernández Pichel, “en primer lugar por tratarse de una categoría viva, en permanente cambio (...). En segundo lugar, por la tendencia a definir el cine factual en contraposición a la ficción” (2015:27).

Podríamos decir, siempre dentro de las limitaciones que se plantean con respecto a los términos, que el *biopic* es una reconstrucción de la realidad y, pese a poder tener un gran trabajo de documentación tras él, al tratar de reproducir hechos de forma más íntima, tanto los diálogos como las formas de actuar van a tener siempre parte de creación. Además, los escenarios, las vestimentas y demás elementos necesarios para imitar esa realidad, van a ser recreados, no reales. Por tanto, cuando nos ponemos ante una película biográfica, nos ponemos ante una ficción que suele tener como base y apoyo documentos que verifican los hechos, a veces pocos, otra vez muchos, que transcurren en los filmes.

#### 4. BIOGRAFÍAS AUDIOVISUALES DE MUJERES

Si, como decíamos, la Historia ha marginado y ocultado de forma asidua el papel que han tenido las mujeres en cuanto al desarrollo y evolución de la misma, y unimos este aspecto con el bajo porcentaje de personajes femeninos en el cine, tenemos como resultado, una baja presencia de mujeres relevantes en la historia representadas en el cine.

Custen, que centra su texto en los *biopics* hollywoodienses, afirma que “Hollywood ha tenido un enorme impacto en los espectadores sobre la concepción del mundo” (1992:12). Si tomamos la idea expuesta anteriormente sobre la función socializadora del cine, podemos decir que, para un gran número de personas, el mundo es lo que ve en los medios. Por ello, hablamos de una socialización ligada a unos intereses y vemos que “historiadoras feministas, así como archivistas gays y lesbianas, han sugerido que el punto de vista representado por la historia convencional elimina la perspectiva de una parte considerable de sus propios temas” (1992:10).

En su estudio centrado en la representación de las mujeres políticas en los *biopics*, Herrera y López afirman la existencia de “una invisibilización del papel de la mujer que deja al descubierto un cine que mantiene aún una poderosa mirada patriarcal y androcéntrica sobre la realidad” (2013:63), que puede aplicarse a los *biopics* de forma general. Muchos son los títulos que aspiran a los premios más sonados y populares del mundo, los Oscar. Las películas nominadas a dicho galardón suelen tener un gran número de espectadores, ya que estos quieren ver las que aspiran a ser mejores películas del año. En las últimas ediciones podemos encontrar una gran cantidad de *biopics*, *Trumbo* (Jay Roach, 2015), *Steve Jobs* (Danny Boyle, 2015), *La teoría del todo* (James Marsh, 2014), *El francotirador* (Clint Eastwood, 2014), *Mr. Turner* (Mike Leigh, 2014), *Descifrando enigma* (Morten Tyldum, 2014), *El lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) o *Lincoln* (Steven Spielberg, 2013), han sido algunas de las nominadas. Entre las candidatas encontramos *La chica danesa* (Tom Hooper, 2015), que junto a la ya mencionada, *Descifrando enigma*, ponen en alza personajes históricos que vivieron su sexualidad e identidad de una manera diferente. No obstante, ni siquiera en el primer título, podemos decir que el personaje histórico que se nos muestra es femenino, sólo podemos afirmar que el personaje que se nos muestra es transexual y en ello radica el peso de la película.

En el texto de Bingham se dedica una primera parte a los *biopics* sobre *El gran hombre blanco*, en la segunda parte se centra exclusivamente en *biopics* sobre mujeres. En esta última,

asegura que a menudo los personajes femeninos que se han mostrado han sido víctimas y aquello que las hace exitosas siempre aparece rodeado de conflictos y tragedia, también, con frecuencia, se muestra a estas mujeres como trastornadas por diversas circunstancias (2010:217). Una tendencia habitual que encontramos no sólo en el *biopic*, sino en cualquier forma cinematográfica, es que la representación femenina suele estar sujeta a estereotipos de forma muy evidente. Ésta, no solo es negativa también vemos que “hay casi dos veces y media más biografías masculinas que femeninas. Además, la mayor parte de las biografías femeninas son de artistas y amantes” (Custen, 1992:65-66). Con respecto a las artistas, en el texto de Camarero Gómez dentro del libro editado por ella: *Vidas de cine: El biopic como género cinematográfico*, habla sobre mujeres artistas y titula el capítulo como “Ellas no bailan solas: mujeres artistas”, donde vemos que “en su proyección siempre aparece un hombre, marchante, amante o amigo, del cual, según el discurso filmico, dependió su felicidad. No tuvieron demasiados momentos de plenitud y el arte fue la válvula de escape a tanto sufrimiento ” (2011:60).

Encontramos que un gran porcentaje de las películas biográficas sobre mujeres son relativas a la realeza, un 17% vemos en Custen, no se encuentran datos de si el porcentaje es mayor o menor en la actualidad. En esta representación, “a menudo, la figura real femenina debe elegir entre su corazón y su compromiso “profesional” para el Estado. La mera propiedad hasta del deseo sexual se toma a menudo, por los hombres, como un signo de debilidad, por lo que una mujer gobernante sólo puede mostrar su temple al renunciar a las cosas típicamente “femeninas”” (1992:105). Además, Custen continúa señalando que tanto en el caso de las mujeres pertenecientes a la realeza, las artistas y las amantes, son representadas como un objeto de la mirada masculina, aunque cada una de diferente manera.

Conforme han ido avanzando los tiempos, se han ido incorporando nuevas biografías de diversa índole a la cinematografía. Una de estas historias es la de *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), una mujer fuerte y luchadora, a la que Bingham le dedica un capítulo afirmando que “ella aparece sin ser melodramáticamente victimizada ni necesita un hombre que la ponga a raya. (...) Erin es una figura de identificación atractiva que determina su propio curso” (2010:335). Sin embargo, se pone de relieve que “como película biográfica sobre una mujer es una excepción que confirma la regla” (2010:334), esta idea ya fue señalada anteriormente por George Custen que también destacaba que “las esferas en las que se muestra que las mujeres pueden sobresalir son limitadas principalmente al entretenimiento, amor, educación, medicina y realeza” (1992:156), encontramos una gran variedad de títulos que lo demuestran, entre ellos: *Antonieta* (Carlos Saura,

1982), *La reina Victoria* (Jean-Marc Vallée, 2007), *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998), *Elizabeth: la edad de oro* (Shekhar Kapur, 2007), *La reina* (Stephen Frears, 2009), *Las hermanas Bolena* (Justin Chadwick, 2008), *La vida en rosa* (Oliver Dahan, 2007), *Artemisa* (Agnés Merlet, 1997), *La joven Jane Austen* (Julian Jarrold, 2007), *Tina* (Brian Gibson, 1993).

Volviendo al texto de Herrera y López, donde también vemos que las mujeres de la realeza tienen mucha presencia, debemos detenernos en observar que

de las más de 50 mujeres presidentas electas que ha habido en la historia, tan sólo se han podido hallar dos películas donde se les otorgue el protagonismo y no aparezcan de forma accesoria: *La dama de hierro* (*The Iron Lady*, 2011), protagonizada por Meryl Streep y dirigida por Phyllida Lloyd, que se centra en la figura de Margaret Thatcher; y *Una mujer llamada Golda* (*A women called Golda*, 1982) protagonizada por Ingrid Bergman y dirigida por Alan Gibson (2013:64).

También se destaca la figura de las primeras damas, que, como dicen los autores, siempre dependen de la figura de su marido y que renuncian a sus carreras profesionales, limitándose a ser la que acompaña al Presidente, la única excepción y que forma parte de nuestro corpus es Eva Duarte de Perón, “que ha ocupado un papel primordial en la historia de su país y en la cinematografía internacional” (Herrera y López, 2013:64-65). Ni siquiera *Sufragistas* (Sarah Gavron, 2015) ha tenido la repercusión y puesta en valor que debería, ni la visibilidad por parte de los eventos de gran alcance, muestra de la marginalidad a la que están sometidas las películas de carácter biográfico –o histórico en este caso– que se centran en contar la Historia desde un punto de vista femenino con el que muchas mujeres puedan sentirse identificadas.

En conclusión, tras esta vista panorámica de la representación de mujeres históricas en el *biopic*, encontramos varios factores importantes. En primer lugar, la marginación por parte de la Historia hacia las mujeres, que ya es negativa por sí misma, supone una falta de atención hacia éstas desde el cine que por sí, podemos afirmar, es una industria de un marcado carácter patriarcal donde el protagonismo de la mujer es una excepción. Por otra parte, cuando se realizan *biopics* con mujeres protagonistas los ámbitos en los que éstas están incluidas suelen ser limitados al entretenimiento, profesiones de cuidado o enseñanza, la realeza y a relaciones amorosas. Por lo tanto, la representación de las mujeres históricas es en la actualidad escasa y limitada, aún queda camino por recorrer para conseguir una igualdad, tanto en la inclusión femenina en la Historia como en el cine biográfico.

## 5. ANÁLISIS DEL CORPUS Y RESULTADOS

### 5.1. Análisis del corpus

Las rejillas de análisis completas de las películas sobre Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie se encuentran en las páginas de anexo entre la 96 y la 107, la 108 y la 116, la 117 y la 124, respectivamente. En ellas puede observarse qué se ha extraído de cada uno de los filmes analizados. En el epígrafe próximo vamos a exponer los resultados de cada una de las tablas. Deteniéndonos en cada una, veremos dentro de sus apartados correspondientes: en primer lugar, los resultados relativos a las tablas específicas –estos se irán plasmando en relación con los acontecimientos destacados de las biografías–; seguidamente, lo que se ha obtenido en las rejillas de análisis del personaje a tres niveles; y por último nos detendremos en comprobar si pasan o no estos filmes el test de Bechdel.

### 5.2. Resultados

#### 5.2.1. Eva Perón

María Eva Duarte de Perón (1919-1952), ha sido representada en varios medios y diversas ocasiones, si bien vamos a hacer hincapié en la representación cinematográfica de la actriz y Primera Dama de Argentina, existen libros, teatros e incluso una ópera –en la que luego se basó la película *Evita*–. En el texto de Marysa Navarro comprobamos que existen tanto admiradores, que elevan a Evita al nivel de Santa, como detractores que la demonizan, y en sus ideales radican las distintas versiones sobre su persona. Al estar tan intrínseca la política en la vida de Eva, es difícil encontrar textos que no hablen sobre ella desde un punto de vista que simpatice con las ideas del peronismo que se oponga a éstas. No obstante, no se puede negar, independientemente de ser peronista o antiperonista, que Eva dedicó muchos años de su vida a darlo todo por Perón y por el pueblo argentino.

Entre estas tres películas encontramos puntos comunes, como cabe esperar, pero también muchas diferencias. Por una parte, *Evita*, la película biográfica musical de Alan Parker y *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo, ambas de 1996, tienen a Eva como protagonista, mientras que *Juan y Eva*, de Paula de Luque (2010), como su propio título anuncia, tiene como protagonistas a ambos. En las dos primeras se abarca gran parte de los elementos relevantes de las biografías de Eva, sin embargo,

la más reciente, como veremos a continuación, abarca desde 1944 hasta el 17 de octubre de 1945, centrándose en mayor medida en la relación amorosa de Juan Domingo Perón y María Eva Duarte.

#### 5.2.1.1. La infancia de Eva

Hija de Juana Ibarguren y Juan Duarte, Eva nació en Los Toldos el 7 de mayo de 1919. La relación entre Juana y Juan era extramatrimonial, él tenía su mujer e hijos en Chivilcoy, donde ostentaba un cargo político. El padre ausente de Eva falleció en 1926, al recibir la noticia, la familia Duarte Ibarguren acudió a su velatorio en Chivilcoy. Este hecho aparece en *Evita* y *Eva Perón*, aunque de forma algo diferente: en la primera, no dejan pasar a la familia, Eva se escapa y entra en la iglesia; en la segunda, la familia legítima de Juan Duarte llega a un acuerdo para permitir que Juana y sus hijos entren a despedirse de él. En ambos casos se puede observar la humillación a la que se vio sometida Eva con tan solo siete años. Por su parte, en *Juan y Eva*, no es el velatorio sino la relación entre Juana y Juan la que aparece, en este caso no es remontándose al momento de los hechos sino a través de una conversación entre Eva y Perón.

En 1930, la familia Duarte Ibarguren se traslada a Junín, el centro urbano más cercano a su anterior residencia. Este hecho no aparece, así como la necesidad que sufrió Juana de convertir su casa en una pensión y dar de comer a los trabajadores para obtener ingresos suficientes. Se apela a la situación de pobreza que vivió Eva en dos de los filmes. En *Evita* vemos como la propia Eva trata de salir de Junín e ir a Buenos Aires, en la canción que se interpreta en dicho momento, *Evita* – interpretada por Madonna– expresa su ansia por pertenecer a la élite y tener lujos. Por su parte, en *Eva Perón*, vemos a Eva muy indignada en una conversación con Perón, hablan sobre la opción de que ella sea candidata a la vicepresidencia, ella haciendo referencia a su pasado y señalando las numerosas ocasiones en las que le han cuestionado con qué derecho ella estaba haciendo aquello, en referencia, entre otros aspectos, a su procedencia humilde, también conversando con Paco Jamandreu hace apuntes de su pasado. En ambos filmes vemos a Eva identificarse con el pueblo y los pobres en sus discursos, lo cual sitúa también esta condición pasada y podemos comprender cómo florece en ella la preocupación por la injusticia social al identificarla a ella misma con dicha situación; “los pobres creen que la miseria que padecen es natural y lógica. Se acostumbran a verla o a sufrirla como es posible acostumbrarse a un veneno poderoso. Yo no pude acostumbrarme al veneno y nunca, desde los once años, me pareció natural y lógica la injusticia social” (Perón, 1951:16). Por último, en *Juan y Eva*, es una conversación entre Perón y Ávalos la que deja a relucir levemente el pasado de ella sin entrar en muchos detalles.



### 5.2.1.2. Desde el traslado a Buenos Aires hasta el terremoto de San Juan

En lo que respecta a la marcha de Eva de Junín, las versiones biográficas difieren. Marysa Navarro expone las dos teorías más repetidas:

Las circunstancias que rodean su partida son todavía muy confusas y las versiones al respecto son múltiples. La más difundida, la haría dejar Junín en compañía del cantante de tangos Agustín Magaldi, el cual la habría llevado al pasar por esa ciudad durante una gira, quedando implícito que Evita se habría escapado con él. Otra versión, ligeramente distinta, la describe yéndose con Magaldi y con su mujer, pues ésta viajaba con él, pero con el permiso de doña Juana (Navarro, 1994:31).

Es la primera versión la que aparece en *Evita*, donde vemos a una Eva con 15 años insistente en su afán por abandonar Junín para hacerse actriz tratando de convencer a Agustín Magaldi, con el que vemos que acaba de mantener relaciones sexuales para que la lleve con él a la capital argentina. Será una vez allí donde Eva descubra que él está casado. En *Juan y Eva* no se hace mención a cómo Eva llegó a Buenos Aires, sí lo vemos, por el contrario, en *Eva Perón*. Durante sus primeros días enferma, el diseñador Paco Jamandreu acude a visitarla, mantienen una conversación y ella hace referencia a los insultos que se han proferido en su contra, “dicen que soy una puta, entran a mirar con lupa mi pasado a ver qué hice y qué no hice. Si me lo levanté a Magaldi para irme de Junín, ¿y qué? Yo me hubiera levantado al mismísimo Petiso Orejudo con tal de rajarme de ahí” (Desanzo, 1996: 00:59:47-01:00:04). Sin embargo, “según Erminda, Evita de ninguna manera se habría atrevido a irse sin el permiso de su madre. Doña Juana se opuso tenazmente a los deseos de Evita durante un tiempo, hasta que un día fue con ella a Buenos Aires y la acompañó a Radio Nacional” (Navarro, 1994: 31). Por lo tanto, este acontecimiento continúa dejando la interpretación al lector/autor, que podrá tomar cualquiera de estas justificando el vacío que existe al respecto.

Una vez que Eva llegó a Buenos Aires, pasaron un par de años hasta que consiguió incorporarse en una compañía e ir de gira con ésta por el interior del país, anteriormente realizó trabajos mínimos sin mucha transcendencia. Se dice que fueron tiempos difíciles para la aún menor de edad Eva Duarte, el “teatro argentino atravesaba una crisis profunda, acentuada por las condiciones económicas que afectaban al país” (Navarro, 1994:37). No obstante, de esta época de su vida lo que vemos representado en las películas es discordante. En *Evita*, vemos la llegada de Eva a Buenos Aires junto a Magaldi, después, vemos cómo va yéndose con diferentes hombres que van ayudándola a ascender en su carrera como actriz. Referencia que de nuevo también vemos en *Eva Perón*, cuando Eva dice haber tenido amantes militares. En *Juan y Eva*, antes del terremoto,

con el que empieza el filme, solamente oímos a Eva en el programa radiofónico sobre mujeres influyentes.

### 5.2.1.3. Cuando Eva conoció a Perón. Inicio de la relación

Con motivo del terremoto ocurrido el 15 de Enero de 1944, se celebró el día 22 del mismo mes un evento artístico benéfico para ayudar a las víctimas. Fue éste el día y el lugar en el que Eva Duarte, que asistía como actriz, y Juan Domingo Perón, Ministro de Guerra y Secretario de Trabajo, además de vicepresidente, se conocieron. Este acontecimiento fue el que hizo posible que Eva comenzase su andadura para convertirse en quien finalmente llegó a ser. Este momento aparece representado en las tres películas que nos ocupan: en *Evita* aparece Eva con uno de sus amantes militares al que deja a un lado para acercarse a Perón, tras el evento se van juntos y ella, cantando, le dice que deben estar juntos; en *Eva Perón*, cuando Eva ya está enferma habla con Perón sobre los días felices, entonces, mediante un *flashback*, se nos sitúa en este momento cuando ambos se presentan y conversan; en *Juan y Eva* vemos a Perón dar un discurso sobre el terremoto, Eva levanta la mano e interviene, él le pregunta su nombre, tras las palabras de Juan, charlan de forma distendida junto a Mercante y Rita Molina.

La relación entre Eva y Perón comienza, no sin crear comentarios, rechazo y habladurías, el reflejo de esto aparece en los tres filmes, ninguno queda exento de llamar a Eva “puta” en algún momento, siendo tal vez *Evita* la más contundente en éste aspecto dedicando una canción a decir sobre ella que es una “puta”, “peligros ramera” y “zorra”, y tiene que entender “que la cama es su deber” (Parker, 1996: 00:54:29-00:57:59). En *Juan y Eva* es a través de un compañero de la radio que le comenta que sobre ella dicen que es “una puta, la mantenida de Perón” (De Luque, 2010: 00:45:47-00:46:21). Finalmente, en *Eva Perón*, es Farrel, ex-presidente de Argentina, el que la llama “puta”, pero también ella misma se llama así recordando en un par de ocasiones cómo la ven a ella los detractores del peronismo.

Encontramos un acontecimiento que tiene lugar en dos de los filmes y no aparece en ninguno de los textos utilizados, nos referimos al momento en el que Eva, al inicio de su relación con Perón, acude a casa de éste y echa a la entonces novia del Coronel, que algunos medios identifican en *Juan y Eva* como su hija. En el caso de la película mencionada, Eva acude a casa de Perón expresamente a echar a la joven de la casa sin que Perón esté allí. En *Evita*, vemos a Eva y Perón llegando a la casa y ella se adelanta para entrar en la habitación y decirle que ahora el trabajo

que realizaba como novia de Perón, lo hará ella. En ninguno de los dos filmes se dice su nombre. No obstante, al tratar de reconstruir la presencia de Blanca Luz Brum, escritora y poeta uruguaya, en la vida de Perón –tampoco aparece en ninguno de los textos–, se acudió al libro *Blanca Luz Brum, una vida sin fronteras*, en éste, no sólo vemos que Blanca tuvo un papel importante en el equipo de prensa de Juan, sino que encontramos el acontecimiento de la joven amante de Perón, identificada como María Cecilia Yurbel (Piñeyro, 2011:153-155). Con respecto a Blanca, debemos destacar su presencia en el filme de Paula de Luque, donde vemos un papel activo importante en torno al 17 de Octubre y la relación de ésta con Eva y Perón.

Otro elemento presente en las películas, y en éste caso en los textos, es la asistencia de Eva a las reuniones que Perón tenía con otros cargos políticos en su casa. Ésta parecía molestar a algunos de los presentes, como es el caso de Ávalos en *Juan y Eva*. Por otra parte, en el filme de Desanzo, es la propia Eva la que aparece reunida con diferentes personalidades.

#### 5.2.1.4. El 17 de octubre y los inicios de Eva en la política

El día 17 de octubre de 1945 marcó un antes y un después en Argentina, así como en la vida de Eva. A raíz de la estancia en prisión de Perón durante ocho días, se convoca una huelga para el día 18 de octubre con el fin de conseguir la libertad de Juan Domingo Perón. Sin embargo, “el 17 de madrugada, en todo el país, miles de mujeres y hombres dejaron sus trabajos e invadieron las calles de la ciudad en ruidosas manifestaciones de apoyo a Perón” (Navarro, 1994:90); ninguno de ellos se marchó hasta que Perón salió a hablar al balcón de la Casa Rosada. Este suceso es representado en todas las películas analizadas. En *Evita*, vemos a Eva como un componente relevante para que los hechos se dieran como se dieron; da discursos en la radio, llama al pueblo para que acuda a la huelga y se identifica como una “descamisada”<sup>16</sup> más. Siguiendo con *Eva Perón*, no se muestra mucho más que a Farrel diciéndole a Perón que envíe a casa a toda la gente que está aclamándole en la plaza. Por último, en *Juan y Eva*, que culmina con Perón llegando a casa tras su salida al balcón, él le envía una carta a ella desde la cárcel pidiéndole que hable con Mercante y los demás. No vemos a Eva tener mayor papel que ese, sin embargo, sí aparecen Blanca, hablando con un gremio de mujeres, y Mercante con uno de hombres. La actuación de Eva en cuanto a los hechos acaecidos el 17 de octubre no está muy clara, si bien “ella nunca se atribuyó una actuación destacada en esos

---

16 “Descripción de tono peyorativo con que la oposición caracterizó a los que manifiestan su adhesión a Perón” (Navarro1994:92-93). Según la RAE: “2. adj. despect. Dicho de una persona: muy pobre, desharrapada”. Finalmente los mismos peronistas se hicieron con el término para llamarse a sí mismos, “descamisado es el que se siente pueblo” (Perón, 1951:85).

días” (Navarro, 1994:99).

Cuatro días más tarde del acontecimiento que pondría a Perón en el centro del país, María Eva Duarte pasó a ser María Eva Duarte de Perón, el casamiento con Juan la posicionaría entonces como Primera Dama de Argentina. A partir de este momento Evita se desprendió de su carrera artística y decidió unirse a la causa de Perón con toda su entrega. En *Eva Perón* podemos observar que se le atribuye a Juan la decisión de que Eva deje de actuar, esto ocurre cuando él le pide que sea su mujer.

Es ahora cuando Eva comienza a llevar a cabo una serie de acciones en relación con Perón, al principio de cara a las elecciones de febrero de 1946, más adelante, como apoyo del electo Presidente de Argentina. Acudía a diversos actos en favor de los trabajadores y los pobres,

además de visitar gremios, repartir ropa y de acompañar a Perón, desde mediados de julio Evita iba todos los lunes, miércoles y viernes por la mañana a la Dirección de Correos y Comunicaciones (...) atendía a todos los que buscaban obtener una entrevista con Perón, para impedir que continuaran desfilando por la Casa Rosada o la residencia presidencial (Navarro, 1994:112-113).

Poco después, en septiembre, Eva se instala en un despacho del Ministerio de Trabajo y Previsión Social, “desde ahí, su intermediación entre Perón y los descamisados fue de vital importancia para el presidente, consolidando sus funciones hacia 1948. Viajó a Europa en junio de 1947, donde fue especialmente recibida por Franco en España, ubicándola internacionalmente” (Caroglio, 2008:171). El evento europeo tan solo es narrado en *Evita*, se pone énfasis en destacar que no fue un éxito en el continente de forma general, sino en España particularmente.

#### 5.2.1.5. El voto femenino, el Partido Peronista Femenino y la Fundación Eva Perón

“Por lo general, tanto la literatura peronista como la antiperonista atribuyen la sanción de la Ley 13.010 en gran parte a los esfuerzos de Evita”, esta ley, que otorgaba a las mujeres el derecho al voto y se promulgó el 23 de septiembre de 1947. Si bien se ve a Eva como la principal precursora de la misma, lo cierto es que “ella no jugó un papel decisivo en la aprobación de la medida. Emprendió la lucha por el voto al final de ésta, ya que las feministas argentinas habían tratado de obtener el sufragio desde principios de siglo” (Navarro, 1994:148). Sin embargo, aunque en este aspecto a Eva se la mostrase como parte de la lucha feminista, cabe señalar que nada más lejos de la

realidad. Siempre fue una mujer conservadora en cuanto a los ideales de género, quería igualdad en cuanto a los derechos políticos pero a su defendía que hombres y mujeres son diferentes, afirmando por ejemplo,

cada día el mundo necesita en realidad más hogares y, para eso, más mujeres dispuestas a cumplir bien su destino y su misión. Por eso el primer objetivo de un movimiento femenino que quiera hacer bien a la mujer... que no aspire a cambiarlas en hombres, debe ser el hogar. Nacimos para constituir hogares. No para la calle. La solución nos la está indicando el sentido común. ¡Tenemos que tener en el hogar lo que salimos a buscar en la calle: nuestra pequeña independencia económica... que nos libere de ser pobres mujeres sin ningún horizonte, sin ningún derecho y sin ninguna esperanza! (Perón, 1951:202).

Encontramos en Eva cierta mezcla de ideas conservadoras e ideas feministas, por una parte quiere independizar económicamente a la mujer y quiere que tenga derechos, pero por otra, manifiesta que esta independencia la tenga dentro del hogar, reduciéndola al espacio interior y negándole el trabajo fuera de casa que, según ella, supone masculinizar a la mujer y llevarla a desempeñar una tarea que no está en su naturaleza. Todos estos elementos, podemos atrevernos a decir, contradictorios, no son mostrados en ninguno de los filmes, en los que apenas vemos referencias a la lucha por el sufragio femenino. En la película de Desanzo vemos que Eva reivindica su derecho al voto desde la cama, anunciando que va a votar aunque sea en el hospital. Por su parte, en el largometraje musical de Parker aparece este hecho unido al “Partido Feminista”, encabezado por Eva Perón, partido que nunca llevó ese nombre sino el de Partido Peronista Femenino –solo aparece en éste filme–; aparece Eva dando un discurso ante una gran cantidad de mujeres en pro del voto femenino pero siempre ensalzando la figura de Perón. *Juan y Eva*, como señalábamos anteriormente, finaliza con el 17 de octubre por lo que ninguno de los hechos acaecidos después de la fecha son mostrados.

En el año 1948, para seguir avanzando en la lucha contra la injusticia social, se crea la Fundación Eva Perón “como consecuencia de la amplitud que habían tomado las actividades de Evita en el campo social y de la necesidad de establecer un organismo con personería jurídica que las centralizara y controlara”. La fundación aparece tanto en *Evita* como en *Eva Perón*; en la primera, aparece Eva tirando billetes a los pobres, además, en la canción correspondiente se dice que margina a los pobres porque sólo ayuda si ellos van a ella, también, que administra el dinero como quiere. En la segunda, vemos a Eva dedicarse plenamente a la fundación, va día tras día a ésta. Al inicio del filme ella llega a casa y Perón le dice que la ve muy delgada, que no descansa. En relación a la Fundación, antes de su creación, vemos a Eva recibir a la presidenta de la Sociedad de

Beneficencia, Guillermina Bunge de Moreno, acompañada junto a otras dos señoras; tiene un enfrentamiento con ellas debido a que le comunican que han decidido que no quieren que ella encabece la Beneficencia, dicen, porque es joven y la sensatez viene con los años. Eva, ante esto decide disolver la Sociedad y crear su propia Fundación; “es posible que haya existido el encuentro, pero de ser así, poco tuvo que ver con el destino final de la Sociedad. La maquinaria estatal ya se había puesto en marcha en 1943, antes que Evita conociera a Perón” (Navarro, 1994:195).

#### 5.2.1.6. Candidatura a la vicepresidencia, antesala de la enfermedad

En 1951 comenzaba la campaña electoral de cara a las elecciones de noviembre del mismo año. Por aquel entonces ya se había rumoreado la posible candidatura de Eva a la vicepresidencia. El 2 de agosto de 1951, “doscientos miembros del Comité Confederal de la CGT resolvieron pedir a Perón que aceptara la reelección” (Navarro, 1994:227), además de la vicepresidencia de Eva, proponiendo así la fórmula Perón-Eva Perón. El pueblo argentino que apoyaba al peronismo, rápidamente salió a la calle apoyando la propuesta de la CGT. En ambos filmes, *Eva Perón* y *Evita*, vemos la candidatura de Eva a la vicepresidencia, en cada una de ellas de diferente manera. En la película de Desanzo, el tiempo que se abarca va de 1951 a 1952, con *flashbacks* que muestran momentos concretos; por lo tanto, el grosor temporal del metraje va a estar centrado en el evento que señalábamos y todo lo que sucede a continuación. Eva aparece muy insistente en la necesidad que supone para ella ser la vicepresidenta para así dejar de ser juzgada y poder apoyar todos sus actos en el derecho que le profiere ostentar dicho puesto. Perón al principio aparece a favor de la idea, se nos muestra que su deseo es tal para ser visto él como un dios junto a ella que es más odiada y relegada a demonio. Sin embargo, se da cuenta de que Eva no es manipulable y que se equivocó diciendo que sería fácil; él mismo le dice a ella que haga su propio 17 de octubre para ganarse el apoyo del pueblo. En *Evita*, el evento pasa de forma fugaz, ella es presentada al cargo, el pueblo la apoya y rápidamente llegamos al momento determinante.

“Hacia más de un año que su salud era motivo de preocupación para sus allegados, pues no descansaba y trabajaba verdaderamente demasiado” (Navarro, 1994:232). La falta de atención de Eva a su propia salud fue el desencadenante de un gran sufrimiento por parte de la misma, teniendo que renunciar en agosto de 1951 a la vicepresidencia por este motivo. En *Eva Perón* vemos que ella no cree estar enferma en un principio, piensa que la oposición quiere eliminarla y por eso está así. Sin embargo, es Juan quien acaba dándole la terrible noticia tras decirle que no puede aceptar la vicepresidencia, ella piensa que es porque los militares no la quieren ahí, finalmente se lo dice, tiene

cáncer. En el filme de Parker vemos que Eva se desmalla tras un discurso, su hermano Juan se la lleva en cogiéndola entre sus brazos. La vemos preocupada por el futuro y finalmente comunica al pueblo que tiene que rechazar la candidatura; se muestra triste por su país, porque siente que su cuerpo la abandona y por verse derrotada. Esta preocupación por el abandono del cuerpo aparece también en el filme anterior pero de una forma más violenta, Eva dice odiar su cuerpo siente que éste le está traicionando.

Los tratamientos a los que Eva se sometió para luchar contra el cáncer de útero no tuvieron buenos resultados, y pese a su rechazo insistente a ser operada tuvo que acceder a hacerlo finalmente. Tampoco la operación eliminó la enfermedad ni el sufrimiento. Eva ejerció su derecho al voto desde la cama y fue testigo del resultado de las elecciones, de nuevo en favor a Perón. Todos estos acontecimientos, exceptuando el voto, son mostrados en *Eva Perón*. En *Evita* sobre todo se nos muestra su enfermedad, como decíamos breve y rápidamente. Finalmente, el 26 de julio de 1952, Eva falleció. Todos los peronistas salieron a la calle a llorar su muerte. El filme de Parker comienza y termina con el velatorio de Eva al que el pueblo acude para despedirla.

#### 5.2.1.7. Relación de Eva con los personajes masculinos y femeninos

En los tres filmes, la única relación que se repite es la de Eva y Perón. En *Eva Perón* la relación entre ellos a veces entra en conflicto debido al fuerte carácter de ambos, Perón cuestiona ocasionalmente alguna de las cosas que dice Eva y suele expresarle lo que piensa que debería hacer. Sin embargo, también vemos complicidad entre ellos y a un Perón preocupado, que sufre ante la enfermedad de Eva. En *Evita* vemos que, al conocerse, Perón dice que tal vez ella sea su recompensa, situándola en este momento como un objeto de deseo de él. Parece en un principio una relación de conveniencia por parte de ambos, poco a poco parecen más cariñosos el uno con el otro. Juan, como en el filme anterior, aparece preocupado por Eva cuando enferma. Por último, en *Juan y Eva*, la relación que vemos es más romántica en todo momento. En esta ocasión vemos a un Perón que no hace caso a los comentarios de los militares y se enfrenta a ellos si le dicen cualquier cosa para menospreciar a Eva. En algún momento vemos gestos un poco dominantes por parte de él.

La relación tan cercana que Eva tenía, según las biografías, con su hermano Juan, “Juancito” es mostrada en *Juan y Eva* de una forma más cercana que en *Evita*. En la primera vemos a un Juancito paternalista y protector que le advierte a Perón que no le haga daño a su hermana y que le dice a su hermana que tenga cuidado con él. En el otro filme, tan solo encontramos a Juancito

acompañando a Eva en sus discursos y llevándola en sus brazos tras un desmayo, no se muestra mayor relación entre ellos.

Además de su relación con Perón y con su hermano, encontramos en los filmes la relación de Eva con algunas figuras políticas como Mercante, con el que mantiene una buena relación, o Ávalos, mostrando un vínculo totalmente opuesto al anterior (en *Juan y Eva*), y Espejo, al que le pide que recoja un cargamento de armas venidas de Holanda para proteger a Perón (en *Eva Perón*); también vemos a Eva hablando con Raúl Alejandro Apold brevemente y con Juan Isaac Cooke, con ambos tiene relación en *Eva Perón*, pero su contacto es escaso, con el segundo ella se muestra muy estricta, regañándole por comenzar a comer sin que ella lo haga, para Eva esto es una falta de respeto. La mayoría de los nexos son políticos o de parentesco, a excepción de la relación de Eva, en el último filme mencionado, con Paco Jamandreu, diseñador al que conoce en su etapa como actriz y con el que vemos que mantiene una relación de amistad muy cercana. Por último, en cuanto a la relación de Eva con personajes masculinos, vemos en *Evita*, una gran cantidad de hombres con los que tiene relaciones breves para conseguir ascender en su carrera artística. Del único que conocemos el nombre es de Agustín Magaldi, al que, como veíamos antes, convence en Junín para que la lleve con él a Buenos Aires. En este caso vemos una relación de dependencia ya que se nos hace ver que sin estas relaciones Eva no habría conseguido trabajar.

Con respecto a las relaciones femeninas, vemos que es muy escasa, casi inexistente, en *Evita* y *Eva Perón*, en la primera sólo la vemos tener relación directa con Maria Cecilia Yurbel, la novia de Perón a la que echa de la casa de éste; en la segunda vemos que la relación directa de Eva es únicamente con la presidenta de la beneficencia y sus acompañantes.

Por su parte, en *Juan y Eva*, encontramos muchas mujeres con las que Eva convive o existe alguna comunicación cercana. Al comienzo vemos a Eva acompañada de la actriz y cantante Rita Molina, colega de profesión, solo aparece como una compañera, presente cuando Juan y Eva se conocen. Después, tenemos la relación con Blanca Luz Brum, al principio Eva se muestra celosa, no le gusta que ella le escriba los discursos a Perón; conforme va avanzando el filme vemos más cercanía entre ellas, incluso vemos a Blanca preocupada por Eva cuando ésta es agredida por unos viandantes que la reconocen. También vemos una relación basada en los celos con la novia de Perón, a la que, también en este filme, echa de casa; y celos al ver a Perón hablando con su ex-cuñada, María Tizón, hermana de su mujer fallecida, Aurelia. Esta última relación se vuelve algo más cercana cuando ambas quedan en un restaurante y hablan sobre la relación de Juan y Aurelia.



Por último, en algunas ocasiones vemos a su hermana Erminda, que contrasta el carácter pasional y repentino de Eva con cierta calma; a Pierina, compañera de trabajo y amiga con la que conversa sobre Perón cuando comienza la relación entre ellos, y a la que vemos presente con Eva durante la estancia de Perón en prisión, también preocupada junto a Blanca por la agresión de los viandantes. Y por último, el vínculo con Margarita, la señora que trabaja en la residencia de Juan y Eva, con la que conversa en una ocasión al final del filme.

#### 5.2.1.8. Eva como persona, rol y actante

Pasando al análisis basado en el modelo de Casetti y di Chio, vamos a ver cómo es la representación de los personajes en cuanto a persona, rol y actante.

En primer lugar, vamos a ver los resultados de la película *Evita*. En el filme de Parker, encontramos que Eva, iconográficamente es representada de forma fiel a las imágenes que sobre ella se pueden encontrar; sus movimientos, su forma de vestir y su cambio físico debido a la enfermedad. No obstante, en la película su pelo está teñido de rubio ya cuando conoce a Perón, podemos ver en el texto de Marysa Navarro que en ese momento Eva aún era morena (1994:59). En relación a los aspectos psicológicos, no podemos entrar a evaluar la coincidencia o no con los hechos ya que en la biografía se nos cuentan los hechos, pero no se entra a profundizar tanto en ese aspecto. En este caso, Eva es representada como una mujer ambiciosa, ya desde su adolescencia se muestra amante del lujo y vemos que es su prioridad a toda costa, para ello tendrá múltiples relaciones interesadas con el objetivo de ascender en su carrera de actriz, para finalmente permanecer con Perón, que puede darle todo lo que ella desee. La evolución del personaje en su representación psicológica no es mucha, sí vemos los cambios, sin embargo, en su nivel social, se nos muestra su pasado humilde, proveniente de una clase social baja, y como pasa a estar entre la élite; no podemos saber su nivel cultural ya que no se menciona específicamente. Económicamente vemos un cambio considerable en la situación del personaje. En el apartado de sexualidad, podemos decir que es un personaje heterosexual, y que en este caso utiliza la sexualidad como intercambio a la hora de conseguir lo que quiere.

El rol que desempeña Eva en esta ocasión es el de “ángel”, “de piel de cordero y lobo en su interior, da el perfil de la anterior [haciendo alusión al estereotipo de chica buena<sup>17</sup>] pero es la más

---

17 “Lo es porque acepta el sistema, es sufridora, ingenua y conformista. Suele ser joven, pero discretamente hermosa y generalmente de clase social y nivel cultural medio-bajo. Su aspiración es ser feliz con un buen esposo toda la vida” (Guarinos, 2008:116).

peligrosa, puesto que en su falsedad es ambiciosa y capaz de cualquier cosa en beneficio propio” (Guarinos, 2008:116). Los elementos característicos de esta construcción estereotípica aparecen en el personaje, siendo éste el rol que se ajusta al mismo de mejor manera.

El esquema actancial que encontramos en el filme sitúa a Eva como protagonista y sujeto de la acción, que tiene como objeto una buena vida de lujo y exitosa, ésta vida la consigue a través de Perón que sería su ayudante, ya que es por él que consigue lo que desea. Sus oponentes son los antiperonistas, que tratan de poner trabas a la relación. En alguna ocasión Eva se convierte también en objeto ya que Perón la ve como una recompensa.

La siguiente representación es la de *Juan y Eva*, de Paula de Luque. A nivel del personaje como persona, igual que la anterior, se acerca mucho a lo que podemos conocer de Eva iconográficamente, además, en este caso se tiñe el pelo una vez que empieza su relación con Juan, como podemos ver en la biografía. En cuanto a su comportamiento, relación y sentimientos, vemos a una mujer con carácter, muy pasional, que se deja llevar por los sentimientos fácilmente, por ejemplo en cuanto a los celos que siente de que Perón tenga relación con otras mujeres, sin que la mayoría de estas relaciones sen amorosas y/o sexuales, simplemente de afecto o confianza. Es una mujer capaz de defenderse y de decir aquello que piensa. Sabemos también que su origen es humilde y que culturalmente carece de conocimientos en materias políticas y judiciales (cuando pregunta qué es un *habeas corpus* y se obceca en pedirlo para Perón aunque sea negativo para él, porque ella no lo entiende bien). Económicamente, parece ser independiente, sale adelante con su trabajo como actriz radiofónica. Representada también como heterosexual.

Eva asume el rol de “influenciadora”, éste corresponde a “un personaje que «hace hacer» a los demás, encontrando en ellos sus ejecutores” (Casetti y di Chio, 2003:179); encontramos en Eva esta característica como la más definitoria ya que sus actos relacionados con persuadir o, simplemente, mandar a hacer algo a otro personaje, son los que más peso tienen en el personaje de Eva.

Actancialmente, en esta película, vemos que Eva difícilmente puede ser catalogada como sujeto, ya que no está muy claro qué quiere el personaje aparte de estar con Perón. Si embargo, el personaje de Juan Domingo Perón si tiene ambiciones personales con relación a la política. Eva es protagonista, estamos mucho tiempo con el personaje, vemos sus sentimientos, vemos sus acciones y adquieren protagonismo, si bien más como ayudante o destinadora del protagonista masculino. Como oponente de Juan y Eva tendríamos a Ávalos. Y como otros ayudantes sumados a Eva,

tendríamos a Blanca y Mercante.

Por último, tenemos la película de Juan Carlos Desanzo, *Eva Perón*. De nuevo vemos que físicamente es una representación que se mantiene cercana en cuanto a movimientos, vestimenta, e incluso delgadez, ya que esta película transcurre mayoritariamente en la época en la que Eva enfermó. Psicológicamente, encontramos un personaje con las ideas claras, que sabe lo que quiere y trabaja para conseguirlo, además, tiene mucho carácter y no se calla lo que piensa. Es una mujer entregada a su trabajo, al pueblo y a la causa de Perón. Es difícil que se mantenga una relación con ella si la forma de pensar de la otra persona no es la misma que la suya. Los sentimientos y estados de ánimo son variados; si la vemos en el pasado suele aparecer más alegre ya que el paso del tiempo juega en su contra físicamente y esto repercute en sus sentimientos, siendo en ese instante una mujer que sufre, que siente frustración al no poder seguir luchando por aquello que defiende. Aunque actualmente su estatus social y económico sea alto, se posiciona como una descamisada y dice ser una más con respecto al pueblo. Como en los demás filmes y en su biografía, Eva es una mujer heterosexual, fiel a Perón, al que no teme plantarle cara.

Vemos en esta Eva una “guerrera”, siendo este rol el de las mujeres que “anteponen la lucha a otras facetas personales. Suelen (...) renunciar a los hombres o renunciar a su condición de guerreras por un hombre” (Guarinos, 2008:116), no renuncia por completo a los hombres, pero sí vemos que apenas ve a su marido, Perón, porque ella pasa muchas horas trabajando. También encontramos algunos aspectos de la *femme fatale*, como la tendencia a la autodestrucción, que vemos cuando Eva recibe la noticia de que tiene cáncer, o las malas costumbres físicas que derivan en enfermedad, aquí esta mala costumbre es la falta de atención que presta a su propia salud pese a que Perón le diga que la ve muy débil y pálida, lo cual preludiaba la posterior enfermedad.

El sujeto de éste filme es Eva, su deseo es obtener la vicepresidencia para tener el derecho que piensa que nunca ha tenido para hacer las cosas sin ser juzgada. Perón será su ayudante y oponente dependiendo del momento, pues vemos que él quiere que ella sea vicepresidenta pero a la vez le pone algunos obstáculos. La enfermedad será su mayor oponente. Y el pueblo puede ser visto como el destinador que motiva a Eva a querer ser vicepresidenta.

#### 5.2.1.9. Test de Bechdel

El test de Bechdel, podemos comprobar, que es aprobado a duras penas en dos de los filmes: *Eva Perón* y *Juan y Eva*. En el primer caso, se da la conversación entre mujeres de las que sabemos

el nombre cuando Eva y Guillermina Bunge de Moreno hablan sobre la beneficencia que finalmente Eva decide disolver al ver la actitud y el trato que recibe por parte de ésta. En el filme de De Luque, es en la escena en la que Eva acaba de ser agredida físicamente por unos viandantes antiperonistas; Eva se encuentra en la casa junto a Blanca y Pierina, y éstas le preguntan si se encuentra bien, en cierto modo, podríamos incluso decir que es una conversación relacionada con un hombre debido a que es uno el que produce la agresión. También brevemente Eva habla con Margarita diciéndole que no sabe en qué día vive. Estos son los únicos momentos en los que hay conversación entre mujeres y no están hablando sobre un hombre, al menos no explícitamente aunque el segundo caso tiene relación con uno.

## 5.2.2. Frida Kahlo

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (1907-1954), es una de las artistas con mayor reconocimiento de Occidente. Su arte surge y se consolida como un medio de expresión de su propia realidad. A menudo, ha sido considerada como una artista surrealista pero ella misma es la que se desliga de la corriente y destaca que pinta su propio mundo, la realidad desde su punto de vista, no su mundo onírico. En las biografías de Frida Kahlo, así como en sus cartas y notas, vemos a una mujer que se antepone a su dolor y a las circunstancias que envuelven su historia personal, llevando consigo unas vivencias unidas a una gran creatividad que tienen como resultado un arte intimista y lleno de matices y simbología que hacen posible comprenderla mejor.

En los filmes que se han realizado sobre su persona encontramos dos diferencias clave: en *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1983), centrada en mayor medida en elementos políticos, los diálogos son escasos y se nos plantea una narración en gran medida anacrónica, que muestra, con escenas cortas, aspectos de la biografía de la artista; en *Frida* (Julie Taymor, 2002), que se basa más en su relación sentimental, tenemos una narración con una estructura cronológica que va acompañando a Frida desde su adolescencia. Sin embargo, ambos filmes tienen en común un inicio que da pie a estructuras circulares empezando una en el mismo punto que en el que finaliza, y la otra, comenzando con una escena que más adelante, si bien no aparece la misma escena, sabemos que está ubicado en el mismo momento, ésta no se corresponde con el final del filme, pero constituye la antesala de éste. Por lo tanto, tenemos dos estructuras circulares que se desarrollan, una, de forma lineal y la otra, de manera no-lineal o anacrónica.

### 5.2.2.1. La poliomielitis y el accidente de tráfico

Frida Kahlo, nació el 6 de julio de 1907 en la casa azul de Coyoacán (México), sin embargo, la identificación de la artista con la Revolución Mexicana (1910-1920) llevó a que dijera con frecuencia haber nacido en 1910<sup>18</sup>. Hija de Guillermo Kahlo, de origen alemán, y Matilde Calderón, mexicana, y hermana de Matilde, Adriana, y once meses después que ella, Cristina. Solía ser una joven traviesa y risueña, pero “a los seis años, Frida contrajo poliomielitis. Tuvo que pasar nueve meses en su cuarto” (Herrera, 2002:32), “su padre se había ocupado especialmente de ella durante

---

18 Otra teoría acerca del cambio de su fecha de nacimiento es “la posibilidad de que la familia Kahlo cambiara la fecha para evitar el desfase con sus compañeros del colegio al ingresar más tarde en la escuela por la poliomielitis que contrajo de pequeña” (Limón, 2014:31), sin embargo, en todos los textos seleccionados se menciona como más probable la razón mencionada en el texto.

los nueve meses de convalecencia. Su pierna derecha adelgazó mucho y el pie se quedó atrás en el crecimiento”, a raíz de la enfermedad, comenzaron a llamarla “Frida la coja”, lo cual tuvo como consecuencia un cambio de vestuario por parte de Frida, que comenzaría entonces a ocultar su pierna, “de joven bajo pantalones, más tarde bajo largas faldas mexicanas” (Kettenmann, 1999:10). En algunas de sus cartas firma como “Frida pata de palo”.

Encontramos en *Frida, naturaleza viva*, escenas que nos muestran, sin apenas palabras, los elementos destacados anteriormente. En primer lugar, se nos muestra a Frida con un bastón y vestida con un traje de corte masculino, el pelo recogido y un bigote pintado, ésta baila agarrando una chaqueta como si fuese su acompañante en el baile. Después, podemos verla en el hospital, allí una enfermera mueve la pierna de Frida, más adelante, la artista lleva una especie de aparato metálico rodeando su pierna enferma. En ambas escenas vemos la relación cercana de Frida y Guillermo Kahlo que, primero le lleva flores pinturas y papel al hospital, y, seguidamente, entretiene a Frida y a Cristina con marionetas y juegan correteando y golpeándose con almohadas. En cambio, en *Frida*, comenzamos viéndola correr, ya con una edad avanzada con respecto a la enfermedad, y no es hasta escenas más tarde cuando la vemos vistiendo un traje para una fotografía familiar, pero sin relación con la poliomielitis. Ya avanzado el filme, en la boda entre Frida y Diego, es Lupe, la ex-mujer de éste, quien hace referencia a la “pata de palo” de la artista.

En 1922, Frida se matricula en la Escuela Nacional Preparatoria, donde “hacía poco que se admitía a mujeres (...). Frida fue una de 35 dentro de un estudiantado total de unos dos mil” (Herrera, 2002:45), es allí donde conoce a su primer amor, Alejandro Gómez Arias, y entra a formar parte de los “Cachuchas”, “el grupo tomaba el nombre de las gorras de traficante que sus miembros llevaban como elemento de identificación. Leían mucho y se identificaban con las ideas social nacionalistas del ministro de cultura José Vasconcelos (...). De sus filas saldrían más tarde varios líderes de la izquierda mexicana” (Kettenmann, 1999:11). Ya en su juventud su interés por la política comenzaba a relucir, en su obra pictórica se encuentran cuadros donde aparecen miembros de este grupo y autorretratos individuales a algunos de ellos; entre los títulos encontramos: *Si Adelita...*, *Los Cachuchas* o *Retrato de Miguel N. Lira*.

La relación sentimental entre Frida y Alejandro, está patente en las cartas transcritas en *Ahí les dejo mi retrato*, donde vemos las palabras que Frida dedica a su compañero desde diciembre de 1922 hasta junio de 1928<sup>19</sup>. El sufrimiento que la artista transmite en las cartas, viene acompañado

---

19 Al rededor de esta fecha comenzó la relación entre Frida y Diego Rivera. No obstante, Frida y Alejandro se escribieron posteriormente pero ya Frida había pasado bastante tiempo y Frida no guardaba sentimientos hacia

de la ausencia de una persona a la que ella quería durante su etapa de mayor sufrimiento. Podemos ver en sus palabras: “sigo mal, y seguiré peor, pero voy aprendiendo a estar sola y eso ya es una ventaja y un pequeño triunfo” (Kahlo, 2011:89), la soledad que la artista sentía y como a ella se sumó la marcha a Europa de quien fuera en ese momento su mayor compañero. Estaba junto a él cuando, el 17 de septiembre de 1925, sufrió el accidente de autobús, en el que fue atravesada desde la espalda hasta la pelvis por el pasamanos metálico de dicho vehículo, “Frida Kahlo resultó gravemente herida y los médicos dudaban que fuera a sobrevivir” (Kettenmann, 1999:17). Tras un mes en el hospital, y dos más de reposo sin levantarse de la cama, lejos de mejorar, los dolores de su columna persistieron, así como los del pie derecho, lo que dio lugar a permanecer encamada más tiempo del previsto. Todo el proceso al que tuvo que someterse aparece descrito en las cartas que envía a Alejandro; cambios de corsé, operaciones, medicamentos.

Durante la larga etapa que pasó prácticamente inmovilizada, comenzó a pintar, siendo la habitación adecuada a las necesidades de Frida para poder, al menos, tenerse a sí misma como modelo, “la artista se pintaba en escenarios de amplios, áridos paisajes o en frías habitaciones vacías que reflejaban su soledad” (Kettenmann, 1999:19). Cabe señalar las dificultades económicas que atravesaba la familia Kahlo cuando Frida sufrió el accidente, esta preocupación la vemos evidenciada en sus cartas, donde en varias ocasiones menciona que no tenían dinero para acceder a mejores novedades médicas, así como la creencia de Frida de que sus padres no creían que ella estuviese verdaderamente enferma (Kahlo, 2011:48-80). En *Frida*, encontramos referencias al problema económico y al sentimiento del personaje de la artista como una carga para la familia.

En *Frida*, vemos el accidente que Frida y Alejandro sufrieron, del que él apenas resultó herido. Se nos muestra con una escena cuasi poética donde Frida le pregunta a un individuo que va en el autobús si lo que lleva en un “cucurucho” de papel de periódico es oro de verdad, éste le pone un poco de ese oro en polvo a Frida en la mano. Instantes después se produce un golpe previo al gran accidente y todo el polvo de oro sale volando. Cuando ocurre el accidente, a cámara lenta, un pájaro azul que un chico sostenía en una mano, sale volando y unas naranjas caen al suelo, a la vez que los cristales se rompen en pequeños trozos. Finalmente, está Frida tirada en un hueco del suelo roto del autobús, atravesada por el pasamanos y cubierta de sangre y polvo de oro. Además, previamente, se nos plantean los intereses de Frida y Alejandro que durante el trayecto conversan sobre Marx y Hegel.

---

Alejandro. Señalamos, entonces, las fechas comprendidas entre 1922 y 1928 porque tras estas las cartas que se intercambiaron fueron muy escasas y ya no mantenían el mismo tipo de relación.

Posteriormente, vemos a Frida en la cama, acudiendo al médico a ponerse el corsé, pintando este corsé cuando Alejandro le dice que se marcha a Europa o cuando le colocan la especie de caballete sobre la cama, así como el espejo en el techo mientras realiza uno de sus autorretratos. Durante la estancia de Frida en casa, observamos como va progresando en su pintura. Culminando esta etapa con una escena en la que, ya en silla de ruedas, le dice a sus padres que tiene una sorpresa y, sin ayuda, se levanta de la silla y da algunos pasos.

En cuanto a *Frida, naturaleza viva*, no se muestra el accidente en sí, sino a un grupo de gente portando a Frida atravesada por el pasamanos. El dolor y sufrimiento aparecen de forma continuada mientras ella está tumbada en cama en diversas escenas. Al igual que en el otro filme, se nos enseña a la artista mexicana pintando un corsé sentada dentro de la bañera y sosteniendo este sobre una madera, termina por tirar al suelo el corsé y se queda dormida en la bañera. Sin embargo, esta escena estaría ubicada ya avanzada la situación de Frida debido a que aparece Diego.

A finales de los años cuarenta empeoró notablemente el estado de salud de Frida Kahlo. En 1950 fue enviada por nueve meses al hospital ABC de Ciudad de México. A causa de insuficiencia circulatoria en la pierna derecha, cuatro dedos del pie se pusieron negros y tuvieron que ser amputados. Por encima, tenía cada vez más problemas con la columna. Después de una segunda operación, padeció una infección, que hacía inviable una nueva intervención en la columna. No fue hasta después de la sexta operación –de un total de siete– que la pintora volvía a estar en condiciones de trabajar de cuatro a cinco horas al día. Sobre la cama fue instalado un caballete especial que le permitía pintar acostada (Kettenmann, 1999:79).

Fue en esta época cuando a Frida le pusieron el corsé de acero y un tiempo después le amputaron la pierna derecha. En ambos filmes se hace referencia a la amputación y al corsé, así como al empeoramiento de su salud de forma general. Sin embargo, en *Frida*, la fecha de la amputación no coincide, en relación con los acontecimientos que rodean la tragedia en el filme, mostrándose en éste antes de lo datado.

#### 5.2.2.2. La relación de Frida Kahlo y Diego Rivera

“Si te quitas lo cobarde y miedosa, ven al anfiteatro; el Genio Panzudo está retocando el mural” (Kahlo, 2011:22). Ésto le escribía Frida a Adelina Zendejas en 1922, haciendo referencia a Diego Rivera cuando dice “Genio Panzudo”. A menudo, Frida y varios de sus amigos acudían a ver al muralista realizar algunos de sus trabajos. “Frida admiraba al artista y su obra, por lo que quería



saber su opinión sobre sus propios trabajos y si veía en ella dotes de pintora. Las obras que Frida trajo consigo impresionaron no poco al muralista (...). Diego Rivera la animó a continuar con la pintura y fue, a partir de entonces, invitado frecuente en casa de los Kahlo” (Kettenmann, 1999:22). Sería entonces cuando la relación entre Frida y Diego empezase a evolucionar de lo artístico a lo sentimental. Sin embargo, en Herrera (2002:119-120) encontramos este primer encuentro como el “oficial”, pero no es la única versión sobre cómo se conocieron los artistas. Con todo, y sea como fuere, el 21 de agosto de 1929, Frida Kahlo y Diego Rivera, contrajeron matrimonio y poco después, viajaron a Estados Unidos donde habían ofrecido trabajo al muralista.

La relación entre la pareja de artistas estuvo llena de aventuras extra-matrimoniales por parte de ambos, “Rivera, que durante los años de matrimonio había vivido repetidas aventuras con otras mujeres, había iniciado ahora una relación con la hermana de Frida Kahlo, Cristina, que había posado para él para dos murales” (Kettenmann, 1999:39). Si las demás aventuras provocaron celos en Frida que, como podemos leer en una carta que le envía a Diego, “significan únicamente *vaciladas*, y que en el fondo *tú y yo* nos queremos *harto*” (Kahlo, 2011:165); la relación de Diego con Cristina no resultó de igual manera:

Profundamente herida, a principios de 1935 abandonó la casa común para instalarse en un apartamento en el centro de Ciudad de México. Visitó a un abogado amigo, uno de los antiguos camaradas Cachuchas, al objeto de pedirle consejo sobre un posible divorcio. (...) El viaje de la artista, a mediados de 1935, con dos amigas americanas a Nueva York significó una huida de la grave situación. A finales de 1935, cuando la relación entre Rivera y Cristina Kahlo había terminado, regresó Frida a San Ángel. Los espíritus se habían calmado, sin que ello implique que Rivera fuera a renunciar a partir de ahora a sus aventuras extra-matrimoniales. También Frida Kahlo, por su parte, comenzó a cultivar relaciones con otros hombres y, especialmente en los últimos años, también con mujeres (Kettenmann, 1999:40).

Tras un tiempo juntos pero sin ningún compromiso, “once años después de la primera ceremonia Diego Rivera y Frida Kahlo celebraron su segundo enlace. Se volvieron a casar el día del cumpleaños del muralista, el 8 de diciembre de 1940” (Bengoechea Gutiérrez, 2012:106), en segundo enlace se produjo en San Francisco, y, tras éste, no se volvieron a separar hasta la muerte de Frida.

La tormentosa relación entre los artistas es mostrada en ambos filmes. En *Frida, naturaleza viva*, vemos complicidad entre la pareja, que apenas aparecen conversando, sí lo hacen cantando

cuando ella va a llevarle comida mientras él pinta uno de sus murales o mientras Diego se da un baño y ella parece depilarse las cejas con unas pinzas y, posteriormente, se fuma un cigarro. También los vemos reír juntos y acudir a manifestaciones. Después veremos a Frida darse cuenta de la relación entre Diego y Cristina, tirándoles un collar que él le había regalado. Ella, sentada en unas gradas vacías, ve entrar a Diego, tras del cual hay una gran bandera comunista, se pone ante un micrófono que hay y le pide perdón. Más adelante en el filme, Frida está sentada, bebiendo y fumando, quema una fotografía con una vela y observa otra; la artista llora, lee un papel que desencadena una sonrisa y que comience a cantar. Quema otra foto y tira la vela, saliendo grandes llamas de fuego bajo ella cuando Diego aparece y ella le mira. Sin embargo, en la siguiente escena volvemos a verlos juntos hablando sobre política, al igual que cuando Trotsky se hospeda en su casa. Veremos, aunque no muy evidenciada, la relación entre Frida y Trotsky, así como con Nickolas Muray y luego con tres chicas, una a la que acaricia mientras cantan, otra con la que está en la cocina y por último con una enfermera.

En *Frida*, la relación entre Diego y Frida se nos presenta desde el principio. Ella acude junto a Alejandro y otros amigos a verle pintar un mural; mientras Diego besa a una modelo ella le grita que tenga cuidado porque se acerca Lupe (la mujer de Diego en aquel momento), cuando salen corriendo ella le mira y le grita “panzón”. Después, una vez que Frida se recupera del accidente, va a verle con sus cuadros para que le de su opinión y decidir si seguir pintando o ganar dinero de otra forma. A raíz de este momento comienzan a verse asiduamente y, tras una fiesta del Partido Comunista Mexicano, van a casa de Diego. En la puerta, Frida le dice que no va a costarse con él y quedan en ser amigos, colegas y camaradas. Sin embargo, instantes después, Frida besa a Diego y entran en casa de éste donde mantienen relaciones sexuales.

Se nos muestra el desarrollo de la relación y cómo él advierte a Frida de que no será fiel pero sí leal y ella acepta casarse con él bajo estas circunstancias. Vemos su boda, así como la primera vez que Frida descubre que Diego le ha engañado, no obstante, la relación continúa y se marchan a Estados Unidos. Una vez están ellos allí, se nos enseña un sumario de pequeñas escenas donde vemos a Diego con diversas mujeres, así como a Frida con una mujer con la que va a una cafetería y, cuando esta chica le dice a Frida que es mejor amante que Diego, la artista, lejos de cabrearse porque también se haya acostado con Diego, pone su mano sobre el muslo de ella y lo desliza debajo de la falda. Posteriormente, una vez ya han vuelto a México, Frida encuentra a Diego y Cristina desnudos en el estudio de Diego, éste le pide perdón al día siguiente pero ella se marcha a un apartamento.

Pasa un tiempo en el que vemos a Frida muy afectada por el fin de la relación. Diego acude a ella para pedirle que acoja a Trotsky en la casa azul. El día que llega éste, Diego intenta besar a Frida que retira la cara antes de que la bese. Vemos la aventura entre el ruso y la mexicana, y cómo al enterarse Diego de esto le dice a la artista que tiene el corazón roto. Frida le dice que al menos Trotsky ha sabido alejarse de ella para no poner en peligro la relación con su mujer. Finalmente, el ruso es asesinado y encarcelan a Frida debido a que Diego, que le pidió el divorcio poco antes, es sospechoso y no aparece. Cristina, con el dinero del muralista, va a sacar a su hermana de la cárcel y se disculpa. Tras empeorar la salud de Frida, Diego vuelve a la casa azul y le pide que se case de nuevo con él, difiriendo de la biografía, que sitúa este acontecimiento en San Francisco. Vemos como se retoma la relación, con momentos buenos y malos. Además, Diego permanece junto a Frida hasta el último momento, en el que ella, 17 días antes de sus bodas de plata, le regala un anillo a él.

#### 5.2.2.3. Preocupación por la maternidad

En 1930, aún en México, Frida se quedó embarazada por primera vez, no obstante, abortó mediante una operación. Durante la estancia en Estados Unidos, en 1932, Frida se quedó embarazada de nuevo. En las cartas que intercambió con el médico Leo Eloesser, podemos ver su preocupación por que todo saliera bien, “yo quiero que usted me diga qué opina, con toda confianza, pues *yo no sé que hacer en este caso*. (...) ¿Usted cree que sería más peligroso abortar que tener el hijo?” (Kahlo, 2011:127). Poco después de dos meses volvió a escribirle una carta donde le dice que durante esos dos meses todo fue bien “hasta el 4 de julio, que sin saber ni por qué aborté en un abrir y cerrar de ojos. El feto no se formó, pues salió como desintegrado a pesar de tener ya tres meses y medio de embarazada. (...) Tenía yo tanta ilusión de tener un Dieguito chiquito que lloré mucho, pero ya que pasó no hay más remedio que aguantarme...” (Kahlo, 2011:131-132). Ya en la época posterior al accidente, aun convaleciente, Frida tenía cierta preocupación con su ciclo menstrual, podemos verlo en una de las cartas que le escribió a Alejandro, donde en lugar de menstruación escribía F. Luna, y le comentaba que no había ido a verla y eso era muy grave (Kahlo, 2011:52).

La experiencia dolorosa de la interrupción natural del embarazo aparece representada en ambos filmes. En *Frida, naturaleza viva*, se nos muestra una escena en la que sí sabemos con toda seguridad que Frida ha abortado, la vemos previamente embarazada y entreteniendo a niños con marionetas; luego, en la siguiente escena, canta y baila sentada en su silla de ruedas, coge una barra

de labios, se pinta los labios y acto seguido pinta el espejo con ésta. Y por último, vemos a Frida en una camilla ginecológica con las piernas separadas y una mancha de sangre en el camisón, en la zona de la pelvis. Frida llora y grita. Anteriormente, vemos una escena en la que es difícil adivinar qué ha ocurrido: la artista, con el corsé metálico que llevó ya en una edad más cercana a su muerte, está tumbada de espaldas, sube su mano y vemos que ésta está llena de sangre. Bien podría ser un aborto, bien cualquier otra herida abierta, por lo que no podemos determinar a qué hace referencia esa escena.

En *Frida*, se nos muestra a Frida frotando la espalda de Diego con una esponja mientras éste está dentro de la bañera. Ella le dice que está embarazada y él al principio dice que no quiere que ella sufra, además, dice Diego, ni es buen momento ni él un buen ejemplo para un niño. Finalmente, al ver la ilusión de Frida por ser madre, cambia de opinión. En la escena siguiente, Frida sangra y es llevada al hospital, donde pide, gritando y llorando, que le enseñen el feto. Posteriormente, con el feto embalsamado ante ella en la cama del hospital, pinta el cuadro *Henry Ford Hospital*,

el cuadro muestra a la artista desnuda sobre una cama de hospital (...). La sábana blanca está empapada de sangre bajo su cuerpo. Sobre el vientre, todavía ligeramente hinchado por el embarazo, sostiene en su mano izquierda tres cuerdas rojas que parecen venas, a las que se enlazan seis objetos –símbolos de su sexualidad y del embarazo fracasado–. La cinta que remata sobre el vientre y la mancha de sangre, se convierte en un cordón umbilical, en cuyo extremo se halla un feto masculino hiperdimensional en posición embrionaria (Kettenmann, 1999:33).

#### 5.2.2.4. Imagen, sexualidad e identidad

Si algo caracteriza a Frida Kahlo, son sus cejas, si bien no tenemos acceso a información que la propia artista brindase sobre sus cambios físicos y su aspecto, en general, viéndola en las muchas fotografías que se pueden encontrar de ellas, así como en sus autorrepresentaciones, encontramos todos esos elementos que constituyen a Frida como icono.

Los autorretratos la ayudaron a hacerse una idea de su propia persona y a crearla de nuevo tanto en el arte como en la vida, al objeto de encontrar una nueva identidad. Esto podría aclarar por qué los autorretratos acusan diferencias tan minimales. Casi siempre con el mismo rostro máscara, que apenas deja entrever expresiones de sentimientos o estados de ánimo, la artista mira de frente al espectador. Sus ojos, cubiertos por las cejas oscuras, sorprendentemente enérgicas, que se unen sobre el nacimiento de la nariz como alas de pájaro, impresionan por su expresividad (Kettenmann, 1999:20).

A través de su imagen encontramos diferentes Fridas, por una parte, la Frida de atuendo mexicano con largas faldas y flores o lazos decorando su cabeza, por otra parte, la Frida de traje de chaqueta y pelo muy corto o recogido. “Frida cuestionó en muchas ocasiones, mediante su manera de vestir, de hablar y su actitud corporal, la idea de feminidad con la que convivió” (Limón, 2014:75), así, se desliga de los cánones estéticos impuestos, mostrándose de forma natural con su característico vello facial y decidiendo cómo viste en cada momento según se sienta<sup>20</sup>.

Además de la imagen, ligada estrechamente a su identidad, debemos señalar la sexualidad de Frida Kahlo, que previamente hemos mencionado de forma breve, “su sexualidad ambivalente fue utilizada por la pintora como motivo para diversos cuadros. Frida Kahlo tenía varias amigas lesbianas, y no intentaba ocultar su bisexualidad” (Kettenmann, 1999:56).

Estos elementos aparecen representados en ambos filmes, como bien se ha señalado en algunos casos anteriores, relacionados con la indumentaria de traje en los años en los que trataba de ocultar su pierna afectada por la poliomielitis. Sin embargo, también vemos en *Frida* la época en la que se separó de Diego de la cual es fruto *Autorretrato con pelo cortado*, que aparece en el filme cuando la artista se muda a un apartamento sola. Aquí vemos también el deseo de independencia económica de la artista, diciéndole a Lupe que no quiere dinero de Diego.

Por último, podemos señalar el gran amor propio de la artista que ya en 1925 le transmitía a Alejandro Gómez Arias “para mí, naturalmente, valgo mucho más que un centavo, porque me quiero tal como soy” (Kahlo, 2011:61).

#### 5.2.2.5. Ideales políticos y la acogida a Trotsky

Otro de los aspectos importantes que definen a Frida Kahlo y su forma de ser, es su convicción política. Desde la juventud ya pertenecía, como mencionamos al comienzo, a los Cachuchas. En 1928 “se hace miembro del Partido Comunista de México (PCM), donde se encuentra de nuevo con Rivera. Se enamoran. El pintor la retrata en el fresco *Balada de la Revolución*, que pinta en el Ministerio de Cultura, con una blusa roja y estrella en el pecho, repartiendo armas para la lucha revolucionaria” (Kettenmann, 1999:92). Tan solo un año después Frida se desvincula del partido debido a la expulsión de Diego del mismo, y no sería hasta 1948

---

<sup>20</sup> Este aspecto de la artista podría dar pie a un análisis de su imagen en relación con las nuevas teorías de género centradas en aspectos *queer* o transgénero, debido a estos cambios de imagen que pueden hacer que se nos presente cierta androginia. No obstante, se saldría del grueso de este estudio y supondría un gran trabajo que no es posible en este momento pero podría plantearse de cara a investigaciones futuras.

cuando ella se adheriese de nuevo a éste. Además, la acogida de Trotsky en la casa azul de Coyoacán de la mexicana, así como su relación con él, son otra muestra de sus ideales políticos.

Podemos observar que *Frida, naturaleza viva*, se centra en mayor medida en este aspecto de la vida de Frida Kahlo, es muy recurrente que aparezcan en pantalla carteles, banderas o fotografías con simbología referente al comunismo. Sobre el ataúd de Frida se coloca al inicio del filme un bandera roja con la hoz y el martillo, que al final Diego quita tras acariciar el ataúd de su compañera y camarada. Vemos también a Frida acudir a manifestaciones, así como en una fogata en el cementerio, donde le cantan al difunto Emiliano Zapata, líder de la Revolución Mexicana. También se nos muestra a la mexicana de joven en silla de ruedas acompañada, podemos pensar que de los Cachuchas, tirando panfletos en los que pone “¡Viva Sandino!”. Por otra parte, vemos cuando Trotsky acude a México y se hospeda en su casa. Podemos poner en relieve una escena en la que Frida se encuentra en el cine, en éste aparecen imágenes de Hitler, tras ella, un hombre aplaude, ella se levanta y le golpea con el bolso. Acudimos también a una escena en la que Frida, junto a otras personas sin identificar, canta la internacional.

En *Frida*, vemos la adhesión de ésta al Partido Comunista Mexicano, situándola en la sede del mismo. La vemos también acudir a manifestaciones en dos ocasiones. Después, aparece en escena Frida con la camisa roja con la estrella posando para el mural de Diego. Además, en su trato con éste, a menudo reluce la camaradería con la que se aluden. Si bien es cierto, este filme no se centra tan concretamente en los ideales de Frida aunque los muestre en varias ocasiones. Como mencionábamos anteriormente, encontramos su *affair* con el revolucionario ruso, así como el hospedaje del mismo en la casa de la mexicana.

#### 5.2.2.6. Frida: la artista y la obra

Finalmente, debemos tratar lo que realmente convierte a Frida Kahlo en un personaje de interés: su arte. Desde que el accidente de tranvía la obligara a estar durante unos 11 meses inmovilizada en la cama, el desarrollo de Frida como artista comenzaría a surgir. Previamente ella tenía interés por la materia, en gran medida debido a la influencia de su padre que solía realizar acuarelas en excursiones campestres, al igual que la dedicación de éste a la fotografía; interés que también vemos en la admiración que sentía hacia Diego Rivera como muralista.

La extensa obra de Frida Kahlo, consta de una gran cantidad de autorretratos y bastantes

retratos de otras personas. A través de su obra se puede entender a la artista junto a todos los momentos que marcaron su vida, habiendo dibujos del accidente, varias obras relacionadas con la separación de Diego y la relación de éste con su hermana, también dibujos y cuadros sobre el aborto o referencias a sus sentimientos hacia Estados Unidos durante su estancia allí.

“A principios de octubre de 1938, Frida Kahlo se dirige a los Estados Unidos para preparar su exposición en la galería de Julien Levy. En los dos años anteriores había trabajado intensamente y tomado parte, por vez primera, en una exposición colectiva. Ahora la invitaba Levy a una exposición individual” (Kettenmann, 1999:45). Frida, que nunca había pensado en su obra hacia un público ya que constituía para ella meramente un medio de expresión, contempló tras vender algunos cuadros, que de la venta de estos podría conseguir dinero para ser independiente de Diego económicamente. Su primera exposición individual tuvo un éxito considerable y dio lugar a encargos, entre ellos de Anson Conger Goodyear, fundador y presidente del MoMA (*Museum of Modern Art*) de Nueva York.

En 1939, Frida viajó a París donde André Breton quería realizar una exposición. Para su sorpresa, cuando llegó a la capital francesa, la exposición aún no tenía una galería y sus cuadros se encontraban retenidos en la aduana. Con la ayuda del artista Marcel Duchamp consiguió todo lo que fuera necesario para la exposición. “La galería Renou & Colle, conocida por su especialización en pintura surrealista, se mostró dispuesta a exponer la obra. El 10 de marzo de 1939 fue inaugurada la exposición «Mexique», de la que también se publicó un catálogo” (Kettenmann, 1999:51). Tras la exposición, el Louvre compró uno de los autorretratos de Frida, así, junto a la publicación de la revista *Vogue* donde aparecía la artista mexicana, obtuvo publicidad.

En el año 1942 “fue elegida como miembro del «Seminario de Cultura Mexicana» –una organización dependiente del Ministerio de Cultura que estaba formada por veinticinco artistas e intelectuales. Su función era el fomento y divulgación de la cultura mexicana, la organización de exposiciones y conferencias, y la edición de publicaciones” (Kettenmann, 1999:62). En 1946 obtuvo un premio de pintura junto a otros tres artistas.

No fue hasta 1953 cuando se realizó una exposición individual de su obra en México, ésta fue organizada por la fotógrafa Lola Álvarez Bravo.

El día de la apertura de la exposición, el estado de salud de la artista era tan deplorable, que los médicos le prohibieron levantarse de la cama. Como, a pesar de ello, Frida Kahlo no quería perderse el vernissage, su cama fue instalada en la galería y ella misma se hizo

transportar en ambulancia. Anestesiada por las drogas, desde su cama tomó parte en el festejo, bebió y cantó con innumerables visitantes. Estaba tan asombrada por el éxito de la exposición como la galerista, a la que incluso llegaron peticiones del extranjero solicitando informaciones sobre la artista. El gran éxito fue, sin embargo, ensombrecido por su enfermedad (Kettenman, 1999:84).

Un año más tarde, con 47 años, Frida sufriría una infección pulmonar que desembocó en una embolia y causó su muerte. Existe el pensamiento de una posible voluntariedad en su muerte debido a algunas de sus escrituras de su diario. En la última página escrita de éste se puede leer: “Espero alegre la salida y espero no volver jamás” (Kahlo, 1995<sup>21</sup>).

En el filme de Julie Taymor, la obra de Frida está patente en casi todo momento a través de escenas que representan algunos de los cuadros de la artista o mostrando estos de forma directa. A menudo se nos presenta a Frida realizando alguna de sus obras. Acudimos en esta película al viaje a París de la artista, así como a la fotografía de la portada de Vogue y a su exposición en solitario en México, llegando a la misma en su propia cama, que en la primera escena del filme vemos como transportan. Incluso al morir la artista tenemos una referencia pictórica de *El sueño o La cama*.

Por su parte, en *Frida, naturaleza viva*, observamos al taller en el que enmarcan los cuadros de la artista, vemos también gran referencia a su obra, si bien no tanto al acto de pintar en sí mismo. Sí vemos la etapa en la que Frida enseña a pintar a algunos jóvenes en la casa azul, y, al igual que en el otro filme, vemos el momento en el que Frida acude a la exposición, en esta ocasión en lugar de en su cama, en una camilla.

#### 5.2.2.7. Relación de Frida con los personajes masculinos y femeninos

Pasando a la observación de la relación del personaje de Frida en ambas películas con los diversos personajes masculinos y femeninos, debemos tener en cuenta, como mencionábamos, la escasez de diálogos en el filme de Paul Leduc, que dificulta esta parte del análisis.

En los dos largometrajes, la relación de Frida y Diego ocupa gran parte de los mismos. En *Frida, naturaleza viva*, vemos los dos extremos de la relación, tanto la complicidad entre los artistas y el cariño mutuo, como el enfado, por parte de Frida, ante el engaño de su marido, que mantienen una relación extra-matrimonial con su hermana Cristina, más adelante parece haber una

---

21 Las páginas del diario no están numeradas, por lo tanto no podemos decir la página exacta en la que se encuentra.



reconciliación cuando ella realiza un cuadro con flores. De *Frida*, sí podemos extraer más matices, por ejemplo, podemos decir que mantenían una relación bastante abierta en la que Frida conocía las aventuras de su marido, y ella, aceptaba tal hecho mientras éste le demostrase su amor y, como dicen en el filme, lealtad. También Frida tenía sus relaciones fuera del matrimonio tanto con hombres como con mujeres. Ambos comparten profesión e ideales políticos y Diego a menudo recurre a la opinión de Frida. Él vuelve para decirle que la echa de menos tras el divorcio pidiéndole que vuelva a casarse con él. Vemos que comparten el amor y ambos lo viven de forma apasionada, como casi todo lo que hacen.

Encontramos en la película *Frida, naturaleza viva*, la relación con Trotsky y Nicolás Muray, de la primera se intuye una admiración por parte de ella hacia él, y también se dan pistas –mediante unos dibujos que ella le enseña al ruso donde aparecen un hombre y una mujer en posiciones sexuales–, de la relación más íntima entre estos; la segunda, se nos muestra en una escena breve en la que se encuentran muy cerca el uno del otro y sus labios casi se rozan. Además de éstas, vemos la relación de Frida con su padre, también breve, al igual que su relación con Cristina, que solo vemos cuando juegan aún siendo niñas, cuando acuden al cementerio y el momento en que Frida pilló a Cristina con Diego. Luego hay relación con otros personajes pero son personajes desconocidos y relaciones breves sin mucha importancia salvando las relaciones pasionales de Frida con otras mujeres, de las que tampoco conocemos el nombre ni se enseña más que eso.

En el filme *Frida*, si hay relación con más personajes. Con respecto a los personajes masculinos, observamos la relación íntima entre Frida y Guillermo Kahlo, éste a menudo aparece preocupado por ella o bien sincerándose y mostrando sus sentimientos. También tenemos en este filme la relación de la artista con Alejandro Gómez Arias, no es muy extensa en el metraje, pero se nos muestra que era una relación apasionada, con intereses comunes y que terminó tras la marcha de Alejandro a Europa. Por último, el otro vínculo que se nos muestra es el que mantiene con Trotsky, siendo en este caso explícito que mantuvieron una aventura, así como la admiración de él por la obra de ella, y de ella hacia las ideas de él.

Con respecto a los personajes femeninos, tenemos la relación de Frida con su hermana Cristina, es una relación muy cercana, vemos a Cristina entretener a Matilde Calderón, la madre de ambas, para que Alejandro, que estaba en la casa, pudiera marcharse sin ser visto. Además, es ella quien está junto a Frida en el hospital cuando despierta tras el accidente y es a quién le escribe cuando se va a Nueva York. Se muestra también, de forma breve, la difícil relación de Cristina con

su marido, sabemos que éste la maltrataba porque ella aparece con un ojo morado, y anteriormente, en la boda de Frida, la trata mal delante de todos. Frida se lamenta de no haber estado en México para ayudarla. Ante la desesperación de Cristina, su hermana siente miedo de que pueda volver con su marido y le ofrece que sea ayudante de Diego para así no sentirse tan sola y sin nada que hacer. Esto lleva a la relación entre Diego y Cristina, y ésta, pasado un tiempo, le pide perdón a su hermana, que acepta la disculpa y vuelven a tener una buena relación.

Vemos también la relación de Frida con su madre, Matilde, que aparece normalmente desaprobando los actos de su hija, bien sea que se viste de traje para hacerse una fotografía, bien la boda con Diego, que nunca le gustó a Matilde y dice de esta unión que es la de “un elefante y una paloma”. El único momento algo más cercano se muestra cuando la madre de la artista está tumbada en la cama convaleciente antes de morir, sin embargo, nunca se muestra de ellas una relación muy íntima.

Por otra parte, tenemos la relación de Frida con Tina y con Lupe. A ambas las conoce en una fiesta a la que acude acompañando a Diego, tras una reyerta entre Diego y otro invitado, Tina, le dice a estos que para zanjar la disputa vean cual de los dos da un buche más largo de una botella y el que lo haga bailará con ella. Tras beber los dos hombres, Frida coge la botella y da un trago más largo por lo que es ella la que finalmente baila con Tina y, al termina el baile, la besa en la boca. A Lupe la conoce en la mista fiesta, aunque previamente la había visto discutir con Diego mientras éste pintaba uno de sus murales. En la boda de Frida, Tina da un discurso sobre lo que piensa del matrimonio; por su parte, Lupe, muy ebria, le dice a Diego que vea las piernas que ha perdido por las patas de palo de Frida, a la que levanta la falda. La relación entre Lupe y la artista comienza siendo complicada pero ésta se convierte en la mayor confidente de la artista, que habla a menudo con ella sobre Diego. Además, aparece la relación de Frida con varias mujeres pero son breves, al igual que en el otro filme desconocemos el nombre de éstas, al igual un hombre con el que la vemos pero tampoco se sabe quién es.

#### 5.2.2.8. Frida como persona, rol y actante

En primer lugar, vamos a ver el personaje de Frida Kahlo como persona en ambos filmes. En *Frida*, vemos una representación iconográfica que se ajusta casi al completo a la imagen de la artista, cabe destacar el tamaño del pecho, siendo el de la Frida del filme mayor que el de la artista en la realidad. Si bien la estatura de la actriz Salma Hayek es muy aproximada a la de Frida Kahlo,

al situarla junto a un actor tan alto, Frida parece mucho más baja de estatura que Diego, cuando, aunque Diego fuese más alto que Frida en la realidad, la diferencia no era tan grande. En cuanto a la vestimenta, los peinados y cortes de pelo, así como sus lesiones y los corsés que la acompañaron, son similares y coincidentes con las que encontramos en fotografías. En *Frida, naturaleza viva*, la semejanza en cuanto a la iconografía también es muy certera en el uso de la vestimenta y el peinado, ligados también a otros elementos.

En cuanto a la psicología de Frida, encontramos que en la película de Julie Taymor se nos muestra a la protagonista como apasionada, impulsiva, sincera y tozuda. Además, es un personaje con mucho carácter, llegando en algunas ocasiones a ser agresiva, como por ejemplo en una escena en el bar: ella canta y bebe, alegre y coqueta con los que la rodean, un hombre insulta a Diego y ella se acerca al primero y le tira un vaso de tequila en la cara, cuando todos comienzan a pelearse coge una botella de cristal y la rompe contra la espalda de uno de ellos. Más adelante, cuando Trotsky está en la casa y todos piensan que han puesto una bomba porque han dejado un paquete en la puerta, ella, coge una pistola y sale para espantar, con un tiro al aire, a las hermanas de su madre, que son las que dejan el paquete en la puerta –que no era una bomba–, muestra también de la ausencia de miedo. Vemos un personaje sufridor, que en las relaciones es muy pasional tanto positiva como negativamente ya que si le hacen algo malo ella no se calla y se enfrenta a quien sea necesario. Tenemos también un personaje que evoluciona buscando una independencia económica y profesional. Así como en la aceptación de sus males físicos debidos al accidente.

En *Frida, naturaleza viva*, encontramos una Frida más desenfadada, a menudo cantando y sonriendo, excepto en los momentos de dolor. Es también pasional, sobre todo con las mujeres, y parece algo caprichosa al fina cuando le dice a la enfermera, refiriéndose a sí misma, que ella hace lo que le da la gana. Estos son los comportamientos más destacables. En cuanto a la relación con otros personajes, en las pocas que vemos relacionarse con otros, suele ser cariñosa y risueña, muy cercana, salvo cuando Diego la engaña con Cristina, que vemos que sus sentimientos son de enfado y decepción y el trato con Diego se vuelve distante. Con respecto a la evolución, no es muy significativa en ningún aspecto.

En cuanto a la clase social, en ambos filmes vemos a Frida codearse con personas importantes de la élite. En lo referente al nivel cultural, en el filme de Paul Leduc vemos a un personaje con conocimientos políticos; en *Frida*, vemos sus intereses por Marx, así como a Alejandro llevarle libros para leer durante su etapa de reposo. Finalmente, en cuanto al nivel

económico, en *Frida, naturaleza viva*, no hay ninguna referencia al dinero ni la economía. Sí la encontramos en *Frida*, donde vemos que al comienzo la situación es complicada en su casa, y que más adelante, decide independizarse económicamente de Diego y aparentemente lo consigue. Por último, la bisexualidad de Frida está representada en ambos filmes.

Pasando al personaje como rol, en *Frida*, tenemos como roles destacados: “la mujer fálica” y la “*dominatrix*”. La primera es aquella mujer que adopta comportamientos normalmente atribuidos al hombre, en este caso sería la forma de hablar, de vestir en algunas ocasiones, así como su carácter de independencia, su fortaleza y autosuficiencia, e incluso sus deseos, que a menudo no se relacionan con personajes femeninos. La independencia y la solvencia económica pertenecen al rol de “*dominatrix*”. También, pero de forma muy suave, tenemos el rol de “madre sin hijos”, lo vemos en un momento puntual cuando Frida aborta.

En *Frida, naturaleza viva*, podríamos destacar el de la “guerrera” desde el punto de vista de que lucha y se expone a riesgos por defender algo en lo que cree. Si bien, no renuncia a los hombres por su lucha, ni a la lucha por un hombre, sino que unifica ambos elementos.

Los esquemas actanciales sitúan, en el filme de Taymor, a Frida como sujeto cuyo objeto de deseo, como le dice a su padre en una escena, es ser autosuficiente. Para ser autosuficiente cuenta con su familia y Diego como ayudantes, siendo el oponente, no un personaje, sino la circunstancia médica de Frida. Otro de sus objetos de deseo podemos decir que es Diego, y que en ese aspecto él se convierte en su oponente, poniéndole difícil la relación. Así como Lupe que en un primer momento es oponente pero más tarde se convierte en su ayudante.

El filme de Leduc hace difícil la extracción de un sistema actancial claro ya que, aunque Frida sea la protagonista en todo momento, no sabemos qué quiere.

#### 5.2.2.9. Test de Bechdel

En último lugar, vamos a comprobar si los filmes pasan o no el test de Bechdel. En *Frida*, podemos decir que no lo pasa ya que en todas las conversaciones que la protagonista mantiene con otras mujeres, habla sobre Diego u otro hombre, como cuando habla con Cristina sobre el marido de ésta. Ni si quiera con sus amantes femeninas vemos que la conversación que se nos muestra esté desvinculada del muralista.

En *Frida, naturaleza viva*, podemos decir que dada la escasez de diálogos no puede pasar el test ya que no mantiene una conversación con ninguna mujer, en el mayor de los casos es ella quien profiere algunas palabras hacia otra mujer pero sin ser una conversación propiamente dicha.

### 5.2.3. Marie Curie

Sobre Marie Salomea Skłodowska-Curie (1867-1934) es una de las científicas con más renombre y reconocimiento de la historia occidental, junto a nombres como el de Ada Lovelace, Rosalind Franklin o Hipatia de Alejandría. Como señala Sánchez Ron, “su biografía reúne (...) todos los atributos para hacer de ella una heroína. Una heroína que además recibió dos premios Nobel” (Sanchez Ron, 2003:17).

De Marie Curie encontramos dos obras cinematográficas, por un lado, la película de Mervyn LeRoy, *Madame Curie* (1943), donde son Greer Garson y Walter Pidgeon los que dan vida a Marie y Pierre; por otro, *Los méritos de Madame Curie* (1997), con pinceladas de comedia, del francés Claude Pinoteau y basada en una obra teatral de Jean-Nöel Fenwick, de título homónimo al que recibió el filme en francés, *Les palmes de M. Schutz*<sup>22</sup>. Con Isabelle Huppert como Marie y Charles Berling como Pierre Curie. Ambos filmes abarcan aproximadamente los mismos acontecimientos de la biografía de Marie Curie.

#### 5.2.3.1. Pasado en Polonia

Marie Salomea Skłodowska nació el 7 de noviembre de 1867 en Varsovia, Polonia. Marie fue la más pequeña de los cinco hijos, la mayor de sus hermanas, Zofia, murió con catorce años de tifus, entonces estaban Bronislawa (Bronia), Helena, Jozef y Marie, hijos de Bronislawa y Wladyslaw, directora de una escuela y profesor de matemáticas y física respectivamente. La muerte de la madre de Marie “fue el primer gran sufrimiento de mi vida y me sumió en una profunda depresión (...) yo no sólo la amaba como cualquier niña pequeña a su madre, sino que además la admiraba apasionadamente” (Curie, 2011:124-125).

Tanto Marie como sus hermanos tuvieron una buena educación pese a algunos contratiempos que la propia Marie indica en *Escritos biográficos* (2011:125), en parte a causa de la dominación que Rusia ejercía sobre Polonia por el momento. A los quince años terminó los estudios secundarios, siendo la primera de su clase. El año siguiente se lo tomó de descanso retirada en el campo. Después de ese paréntesis, a los diecisiete años, Marie volvió a Varsovia con su padre “con la intención de poder dar clases en alguna de las escuelas libres” (2011:128), la situación familiar

---

<sup>22</sup> Según encontramos en el texto de Denis Ham (2002-2003:36), Schutz, diminutivo de Schützenberger, era el director de la Escuela de Física y Química y ayudó en numerosas ocasiones a los Curie. No obstante, de los textos utilizados, es el único en el que encontramos a Schutz y tan solo aparece mencionado en una ocasión. Por ello, no podemos contrastar si los hechos narrados en el filme *Los méritos de Madame Curie*, acaecieron o no de tal forma.

hizo que sus planes se tornasen y aceptó un puesto como institutriz en una casa que la alejaría de su familia durante un largo período. En el tiempo que no le ocupaba su labor, le daba clases a niños que no tenían educación bajo el régimen ruso, arriesgándose a la cárcel o la deportación. Las horas que le quedaban por las noches, las dedicaba a estudiar sin tener claro aún qué camino quería tomar, para finalmente decantarse por las matemáticas y la física, decidiendo que lo haría en París.

Durante sus estudios autodidactas descubrió que su formación científica no era tan completa como pensaba por lo que tuvo que hacer un esfuerzo aún mayor. Entretanto, Marie ahorraba para poder permitirse sus estudios y la residencia en el extranjero. Tras unos años siendo institutriz, Marie volvió a Varsovia, prosiguió compaginando sus estudios y el trabajo, y se unió a un “grupo de juventudes polacas que creía que la única esperanza de su país radicaba en un enorme esfuerzo por desarrollar la fuerza intelectual y moral de la nación” (Curie, 2011:131), se dedicaron a formar a campesinos y trabajadores de forma secreta. A los veinticuatro años, Marie cumplió su sueño de ir a Francia a estudiar.

Todos estos acontecimientos que muestran de manera más manifiesta la forma de ser de Marie, insaciable, incansable y obcecada, no aparece en ninguno de los dos filmes analizados. Si bien es cierto, en *Los méritos de Madame Curie*, Marie hace alusión a su trabajo en Polonia aunque en el filme señala que fue niñera en lugar de institutriz; por otra parte, en *Madame Curie* se habla brevemente de su procedencia.

#### 5.2.3.2. Primeros años en París

Como decíamos anteriormente, a los veinticuatro años, Marie se trasladó a París. Su hermana Bronia, que se había ido a estudiar a París años atrás, y su marido, la acogieron en su domicilio durante unos meses. Más adelante alquiló una habitación más cercana al centro en la que vivió durante los cuatro años de estudio. El 3 de noviembre de 1891 comenzaron los cursos en la Facultad de Ciencias de la Sorbona, “y a ellos se incorporó Marie Skłodowska, una de las pocas mujeres entre miles de hombres”. En *Madame Curie*, podemos ver a Marie en una clase del profesor Perot, ella es la única mujer que en el aula, “en 1893, el año en que Marie obtuvo su *licence ès sciences*, solo otra mujer se licenció en toda la Universidad de París” (Sánchez Ron, 2003:31). Un año más tarde, Marie se licenció en matemáticas y conoció a Pierre.

Los primeros años de Marie en París no tienen elementos muy destacables, se dedicó

plenamente a sus estudios. En las películas analizadas, la pequeña habitación en la que vivió Marie es mostrada, al igual que su difícil situación económica. Tanto en *Madame Curie* como en *Los méritos de Madame Curie*, encontramos un momento en el que Marie se desmaya. En la primera, es durante una clase con el profesor Perot, éste la invita a comer y le pregunta cuando fue la última vez que comió. Una conversación de la misma naturaleza vemos en el filme francés, donde Marie se desmaya ya en el laboratorio de Pierre, mientras limpia una ventana, él, al igual que Perrot en el otro filme, invita a Marie a comer y le plantea la misma cuestión, en ambos casos ella no concreta cuándo fue la última vez que comió.

### 5.2.3.3. Una vida junto a Pierre

Muchos son los momentos que Marie vivió junto a Pierre, tanto en su carrera profesional como en su intimidad. Se conocieron en 1894 en casa de un profesor de la Universidad de Friburgo, compatriota de Marie al que Sánchez Ron y Ham identifican como Józef Kowalski (2003:38; 2002-2003:34). Debido a sus intereses comunes, Pierre y Marie entablaron una buena amistad que poco después acabaría en boda. Según la propia Marie, “no tardó en pedirme que compartiera aquella existencia, pero yo no podía decidirme de inmediato; dudaba porque ello supondría abandonar mi país y mi familia. (...) Volví a ver a Pierre Curie. Nuestro trabajo nos fue acercando, hasta que nos convencimos de que no encontraríamos otro compañero de vida mejor” (Curie, 2011:135).

Observamos que estos hechos son diferentes en la ficción cinematográfica. En el filme de LeRoy, Marie conoce a Pierre debido a una fiesta en casa del profesor Perot, éste quiere que Marie tenga acceso al laboratorio de Pierre. En el filme de Pinoteau, es Monsieur Schutz, el director de la Escuela Superior de Física y de Química Industriales de París, donde se ubica el hangar en el que Marie y Pierre realizaban sus investigaciones, el que lleva a Marie al laboratorio para que trabaje con Pierre y Gustav. Al principio, en este último filme, Marie se dedica a limpiar el laboratorio hasta que, tras el desmayo que sufre en el laboratorio, tiene una conversación con Pierre sobre su posible repatriación si no obtiene un buen informe, hablan sobre sus ideas positivistas y finalmente él acepta que ella se quede de prueba en el laboratorio. En *Madame Curie*, aunque vemos una actitud negativa y reticente de Pierre con respecto a las mujeres en general, diciendo de ellas que son una distracción, vemos que rápidamente cambia y la relación entre ambos se va forjando a partir de intereses comunes.

Tras el proceso que forjó la gran amistad entre Pierre y Marie basada en el compañerismo y



sueños compartidos, Pierre deseaba pasar su vida con Marie, como podemos observar en la carta que ella transcribe: “sería muy hermoso, aunque no me atrevo a creerlo, pasar la vida uno junto al otro, hipnotizados por nuestros sueños; *su sueño* patriótico, *nuestro sueño* humanitario y *nuestro sueño* científico”; en este tiempo, Marie había regresado a Polonia, poco después de que Pierre le propusiese compartir sus existencias, por aquel momento compartieron correspondencia que afianzó más la relación entre ambos. Marie no sabía si volvería a París y Pierre le insistía para que lo hiciera no “por egoísmo, sino porque creo que aquí trabajará mejor y llevará a cabo una tarea más sólida y más útil” (Curie, 2011:71). Ella volvió de su estancia en Polonia, tanto Marie como Pierre decidieron que lo mejor era casarse y compartir sus sueños y vidas. La unión se produjo el 25 de julio de 1895 por vías civiles, con una ceremonia reducida a lo necesario.

Volviendo a los filmes, los hechos son expuestos de diferente manera a lo que la propia Marie cuenta. En *Los méritos de Madame Curie*, vemos cómo se crea esta relación a través de situaciones cómicas. Parece determinante para la relación una escena en la que Marie introduce pólvora en un busto hueco de Pasteur –dice que lo prepara para los combatientes polacos–, también había llevado al laboratorio una gran botella con vodka casero de hierbas que había preparado usando una receta de su abuelo. Pierre llega al laboratorio cuando Marie está rellenando el busto, en una olla hay algo puesto a hervir que no se dice qué es, él ha intentado aprender polaco y la invita a la ópera pero ella rechaza la invitación. El rector de la universidad acude al laboratorio y Marie, que previamente mintió a todos sobre su dominio del francés, finge no enterarse de nada. Pierre, para cubrir a Marie, miente sobre lo que están haciendo y asegura que el vodka es un medicamento que debe tomar, acaba bebiendo un par de dosis para no hacer sospechar al rector. Finalmente, Pierre dice hablar polaco y se inventa toda una conversación entre el rector y Marie que consigue salvar debido a que ella estaba entendiendo todo lo que el rector y Pierre hablaban. Esta cómica escena es la antesala de una visita de Pierre a la pequeña habitación de Marie, allí, le dice que piensa que deben casarse únicamente para que no puedan repatriarla, ella le pregunta qué hará si se enamora de otra mujer teniendo un matrimonio de conveniencia, él replica que no tiene ninguna intención de enamorarse de otra mujer y le pide permiso para cortejarla, ella le pregunta por qué y tras un monólogo de Pierre expresando que siente algo hacia ella, es Marie quien, poniéndole un dedo en la boca para mandarle a callar, se acerca a él y le besa. Poco después vemos el acto civil por el que contraen matrimonio.

En *Madame Curie*, los acontecimientos difieren. Pierre, tras la graduación de Marie, acude a su habitación para darle la enhorabuena y pedirle que se quede en Francia. La invita a pasar el fin de

semana en la casa del campo de sus padres, allí, Pierre, le insiste para que no se marche de nuevo a Polonia. Tras mucha insistencia, en mitad de la noche, él llama a la puerta de la habitación en la que duerme Marie, entonces le dice que no quiere que se vaya porque, además de pensar que su carrera va a ser más prolífera en París, le es imposible seguir sin ella, cree que se complementan y serían un buen matrimonio, ella contesta que no habrá mayor amistad que la de ellos. Seguidamente vemos la celebración de su boda, ellos, con sus bicicletas, se fotografían y se despiden para emprender su viaje de luna de miel. En el caso del filme francés, las bicicletas se las regala Gustav y Marie no sabe manejarla.

En la biografía, Marie cuenta que “fue una alegría encontrar un pequeño apartamento de tres habitaciones que daba a un espléndido jardín. Nuestros padres nos dieron algunos muebles y, con el dinero que nos regaló un pariente, compramos dos bicicletas para ir al campo” (Curie, 2011:135). Por lo que, ninguno de los dos filmes cuenta, no sólo como obtuvieron las bicicletas según la persona que obtuvo las mismas, sino cómo se dio la petición de matrimonio de Pierre. En la primera película, Pierre le pide matrimonio con la excusa de que no la repatrien, no se menciona su vuelta a Polonia como algo premeditado por ella; en la segunda, se menciona esta vuelta a Polonia pero Marie acepta casarse con Pierre sin marcharse. Cuando en el texto vemos que acepta cuando vuelve de su país natal.

En 1897, Marie publicó su estudio sobre las propiedades magnéticas del acero, año en el que nació la primera de las dos hijas del matrimonio, Irène. Poco después falleció la madre de Pierre, y Eugene, su padre, se mudó con ellos, “la cuestión de cómo cuidar de nuestra pequeña Irène y de la casa sin renunciar a la investigación científica se volvió acuciante. La posibilidad de desentenderme del trabajo habría sido muy dolorosa para mí” (Curie, 2011:139). La situación era complicada, contrataron a una sirvienta para que realizase las labores domésticas, Marie se encargaba de la pequeña cuando estaba en casa, cuando no, era Eugene el que cuidaba de ella. En *Madame Curie* vemos brevemente a Eugene cuidando de Irene, también, el momento en el que Marie comunica que está embarazada, cuando, momento previo, su suegro comenta que una mujer sin hijos es un parásito. Es breve la representación de la dificultad que suponía compaginar trabajo y familia. En cambio, en *Los méritos de Madame Curie* vemos cómo se enfatiza en este aspecto cuando Georgette, la empleada del hogar de Pierre y Marie, se enfrenta a ella diciéndole que muchos días no vuelven a casa para cuidar de su hija porque dedican mucho tiempo al trabajo. Sin embargo, Eugene no aparece en ningún momento del filme. También se muestra en esta escena la pobreza en la que estaba sumida la pareja para poder continuar con sus investigaciones.

#### 5.2.3.4. El descubrimiento del radio, la puerta al premio Nobel

Si por algo es conocida Marie Curie es por el descubrimiento del polonio y el radio. El mismo año en que dio a luz a su primera hija y murió su suegra, Marie eligió el tema para su tesis doctoral, “me habían llamado la atención los interesantes estudios de Henri Becquerel sobre las sales de un extraño metal llamado uranio. Becquerel demostró que, al colocar sales de uranio en una placa fotográfica, cubierta de papel negro, la placa se modificaba como si hubiese recibido luz” (Curie, 2011:140). En julio de 1898 fue cuando se dio a conocer el polonio, una nueva sustancia que había descubierto y que recibió ese nombre como recuerdo de Marie a su Polonia natal. A finales de ese mismo año fue cuando descubrieron (Pierre dejó sus investigaciones para unirse a la de Marie) que había otro nuevo elemento más importante que el que encontraron con anterioridad, al nuevo elemento lo llamaron radio, “no obstante, la mayor parte del trabajo material aún estaba por hacer” (Curie, 2011:143). El laborioso proceso para separar los elementos y poder obtener el radio para así probar su existencia, supuso complicaciones de salud tanto para Marie como para Pierre, pero “al fin, las sustancias aisladas revelaron todas las características de un cuerpo químico puro. (...) Aquello sucedió en 1902. ¡Ya poseía un decigramo de cloruro de radio muy puro! Había tardado cuatro años en demostrar que el radio era verdaderamente un nuevo elemento, según las exigencias de la química” (Curie, 2011:146). Fue en 1903 cuando Marie presentó su tesis doctoral, a finales de ese año recibía, junto a su marido y Henri Becquerel, el premio Nobel en física por el descubrimiento de la radioactividad, el radio y el polonio. Debido a la salud de Pierre, no fue hasta dos años más tarde cuando acudieron a Estocolmo para recibir el premio.

El grueso de las dos películas analizadas dedica la mayoría del metraje a estos acontecimientos, en concreto, al proceso mediante el cual Marie se da cuenta de la posibilidad de que estén ante un nuevo elemento desconocido hasta la fecha. En ambos filmes acudimos al “momento eureka<sup>23</sup>” en el que Marie encuentra la solución que tanto necesita para poder dar sentido a su investigación. En *Madame Curie*, vemos que, durante una cena de Marie y Pierre con los padres de Pierre, a él se le ocurre lo que ha podido fallar y se marchan al laboratorio dejando la cena a medias. Marie tiene entonces ese momento en el que se da cuenta de que pueden existir elementos con características diferentes a las ya conocidas; más adelante, mientras mantienen una conversación en la cama sobre el fallido proceso de separación del radio y bario, del que solo quedó

---

23 Según la R.A.E: “Del gr. εὑρίσκω heúrēka “he hallado”, perf. de εὑρίσκειν heurískein “hallar”. 1. interj. U. cuando se halla o descubre algo que se busca con afán”. Expresión que se le atribuye a Arquímedes en el momento que descubrió dentro de la bañera que el volumen del agua aumentaba de forma proporcional al volumen del cuerpo que se sumerge en ésta.

una mancha, ella se da cuenta de que lo que queda, esa mancha, podría ser el radio. Entonces, acuden al laboratorio bien entrada la noche para descubrir que, efectivamente, esa mancha, que encuentran brillando, era el radio. En este filme vemos las consecuencias de trabajar con el radio en los dedos de Marie, que están quemados por la exposición a éste y podría ser cancerígeno, lo cual asusta a Pierre pero Marie, lejos de asustarse, piensa que si elimina tejidos, se puede utilizar para destruir tejidos malignos y usarlo para curar enfermedades.

En el filme de Pinoteau, observamos ese momento de descubrimiento cuando Georgette, la empleada de Pierre y Marie, acude al laboratorio y le pregunta qué van a hacer de cenar, Marie, que trata de concentrarse y está estancada, le dice que le da igual lo que vayan a cenar y le pide que se calle. Marie le explica a Georgette lo que son el uranio y la radioactividad, ésta parece entender algo y se muestra asombrada (haciendo símiles entre los fenómenos físicos y químicos que ella experimenta en la cocina), indicándole a Marie que quizá sea algo que aún no han encontrado y que puede encontrarse en las impurezas que Marie señala que extraen de la peblend<sup>24</sup>. Pierre le pregunta si lo ha comprobado, ella no lo había hecho y proceden a hacerlo. Es entonces cuando descubren el nuevo elemento y lo llaman radio. Tras esto, tienen que convencer a Schutz, el director de la Escuela Superior de Física y Química, para que les de peblend y otro espacio de trabajo. Finalmente consiguen el espacio de trabajo pero tiene que ser con el dinero de Pierre y Marie con el que paguen las dos toneladas de peblend que hierven y manejan para separar los elementos y obtener el radio. En este punto, el rector cree que lo que están haciendo en el laboratorio no lleva a ninguna parte y desaprueba su trabajo, Marie discute con él y pese a los contratiempos, continúan su trabajo apoyados por el director Schutz. De nuevo acudimos a un momento de descubrimiento de Marie, que cree que la forma de separar el bario y el radio es mediante la cristalización. Entretanto, Gustav les regala una máquina fotográfica que usarán para fotografiar el halo luminoso que desprende el radio tras su separación completa.

En cuanto al premio Nobel, en *Madame Curie*, sabemos que se lo han entregado porque los periodistas intentan dar con ellos para hacerles preguntas. En *Los méritos de Madame Curie*, es Marie la que cree que les van a dar el premio Nobel, a continuación vemos una ceremonia en la que Pierre y Marie reciben algo, podríamos intuir que es la recepción del Nobel, pero no se evidencia; momento con el que concluye el filme.

---

24 Según la R.A.E.: “Del al. *Pechblende*. 1.f. *Geol.* Mineral de uranio de composición muy compleja, en la que entran ordinariamente varios metales raros, y entre ellos el radio”.

#### 5.2.3.5. La muerte de Pierre

En 1906, cuando íbamos a abandonar el laboratorio del viejo hangar donde habíamos sido tan felices, se produjo la catástrofe que me arrebató la vida de marido y me dejó sola para cuidar a mis hijas y proseguir mis investigaciones. La pérdida de quien era mi gran compañero y mi mejor amigo desencadenó una profunda crisis vital, de una transcendencia inenarrable. Abatida por el dolor, no me sentía capaz de enfrentarme al futuro (Curie, 2011:148).

El 19 de abril de 1906 Pierre Curie fue atropellado, su muerte fue instantánea debido a la gran contusión que el golpe le causó en la cabeza, este acontecimiento “confrontó a Marie con la necesidad, y la oportunidad, de establecer su propia identidad científica y de ocupar, a pesar de sus críticos, un lugar en los anales de la ciencia” (Vargas Parada, 2011:12). Si la situación ya era difícil anteriormente, ahora Marie tenía que cuidar de sus dos hijas –su segunda hija, Eve, nació en 1904; mismo año en que la Sorbona creó una nueva cátedra de física para Pierre– y continuar su trabajo científico sin la compañía y el apoyo de su marido. Eugene, su suegro, continuó viviendo con ella, Irene y Eve; éste fallecería 4 años después que su hijo.

La muerte de Pierre es representada en *Madame Curie*, como encontramos también en *Escritos Biográficos*, Marie y Pierre pasaron los días previos a su muerte en el valle de Chevreuse, “fueron dos días de una dulzura indecible, en que el sol se mostró clemente y la fatiga de Pierre le resultó más leve, en un reposos curativo cerca de sus seres queridos” (Curie, 2011:112). Sin embargo, no se menciona en las biografías nada acerca de la ceremonia a la que iban a acudir el día del accidente. Sí observamos, posteriormente el sufrimiento de Marie y la entrega, en el filme por parte del profesor Perot, de las pertenencias que Pierre llevaba consigo en el momento de su fallecimiento. Es en este momento cuando el profesor le pregunta si recuerda aquella vez que dijo en una clase que nunca vería a alumnos suyos brillar como Newton o Galileo y le dice que la ha visto a ella escalar tan alto y coger las estrellas con sus propias manos. Finalmente, le dice que aún hay más estrellas, lo cual alienta a Marie para continuar investigando.

#### 5.2.3.6. Marie Curie en solitario

Tras la muerte de Pierre, Marie consiguió numerosos logros, pese a que estos no aparezcan en los filmes, haremos un breve recorrido por aquellos acontecimientos más importantes de la

científica. Poco después del trágico suceso, la Facultad de Ciencias de París le propuso a Marie la cátedra de Pierre en la Sorbona, “fue un acontecimiento que marca época, ella se convirtió en la primera mujer en sus más de 600 años de historia en dar clase allí” (Ham, 2002-2003:45). Así, “en 1906 empecé a dar clases en la Sorbona, primero como profesora asistente y, dos años más tarde, como profesora titular” (Curie, 2011:148). En 1910, le propusieron la condecoración de la *Lègion d'honneur*, que rechazó como tiempo atrás hiciera su marido. Poco después, consideró presentarse como candidata a la Academia de las Ciencias de París, ya que podría ser beneficioso para su laboratorio, no obstante, el resultado tras las votaciones fue en su contra, no fue hasta 1979 cuando se admitió por primera vez “como miembro en pleno derecho a una mujer, la matemática Yvonne Chquet-Bruhat” (Sánchez Ron, 2003:176).

A finales de 1911 Marie se convirtió en la primera persona en obtener un segundo premio Nobel y, además, en una categoría diferente a la anterior; al igual que en 1903 pasó a ser la primer mujer en ganar un premio Nobel (Sánchez Ron, 2003:118).

Otros acontecimientos destacables son, por una lado, la colaboración en la creación de un laboratorio de radio en Polonia, más concretamente, en Varsovia, Marie se encargó de la organización de los estudios en dicho centro; por otra parte, el acuerdo en 1912 para la construcción de un nuevo laboratorio al que se asoció el Instituto Pasteur, y junto a la Universidad de París se crearía un Instituto del Radio que nunca llegaría a su fin debido al estallido de la I Guerra Mundial. Durante los acontecimientos bélicos, en primer lugar, Marie se vio separada de sus hijas, con las que mantuvo correspondencia de forma frecuente; en segundo lugar, “Marie Curie se dio cuenta de la carencia de instalaciones radiológicas en los hospitales de campo (...) pero para actuar necesitaría un coche y fondos para equiparlo con material radiológico” (Sánchez Ron, 2003: 185), que obtuvo gracias a la Cruz Roja y al Comité de Sanidad. Así, Marie, ofreció un importante servicio durante la guerra.

Ya en 1921, “gracias a la iniciativa de una generosa ciudadana norteamericana, la señora W.B. Meloney, las mujeres de este gran país recaudaron fondos en una colecta llamada «*Marie Curie Radium Fund*», con la intención de obsequiarme con un gramo de radio a fin de que pueda proseguir la investigación científica” (Curie, 2011:169). Marie y sus hijas fueron invitadas a visitar Estados Unidos para recibir el obsequio. En el texto de 2011 narra el grato recuerdo que tiene de aquella experiencia.

Estos, entre otros sucesos, llenaron la vida de Marie, cuyo trabajo, que no abandonó,

continuó siendo prolífero, y el reconocimiento y la estima hacia ella nunca se vio reducida. En *Madame Curie*, encontramos una última escena tras la muerte de Pierre en la que se celebra un acto para conmemorar el vigésimo quinto aniversario del descubrimiento del radio donde Marie, bastante envejecida, es recibida entre aplausos, acto seguido se sienta y comienza un discurso, en éste habla sobre la ciencia y todo lo bueno que se puede conseguir con ella.

#### 5.2.3.7. Relación de Marie con los personajes masculinos y femeninos

Tanto en *Los méritos de Madame Curie* como en *Madame Curie*, la única relación que coincide es la de Marie y Pierre, siendo el trabajo que realizan entre ellos parte central de ambas películas. Vemos, en las dos, una relación basada en intereses y sueños comunes, el compañerismo, la amistad y el respeto mutuo; muy similar al tipo de relación que aparece en la biografía que Marie escribe, en primer lugar sobre Pierre, y en segundo lugar sobre sí misma. En ambos filmes vemos al inicio una actitud un tanto negativa de Pierre hacia las mujeres, piensa que son una distracción, no obstante, su actitud difiere cuando comienza a conocer realmente a Marie, en la que encuentra una mujer inteligente, trabajadora y con la que quiere compartir su vida.

En cuanto al resto de relaciones con hombres, en el filme de Mervyn LeRoy, encontramos la relación con Eugene Curie, que aunque breve vemos que hay una buena relación entre ellos, incluso cuando él, de forma algo despectiva hacia Marie dice, como señalaba anteriormente, que una mujer sin hijos es un parásito, a lo que ella responde que están esperando uno. También vemos una breve relación con Henri Becquerel y con David, el ayudante del laboratorio de Pierre. Y quizá la más destacable después de la de Pierre es la relación con el profesor Perot, éste cree en ella y es quien hace que conozca a Pierre con el fin de que ella pueda progresar como científica, incluso al final del filme es quien anima a Marie a que continúe investigando en solitario. Sirve de guía para el personaje de Marie, es quien sirve de puente para que ella pueda llegar a desarrollarse profesionalmente, sin olvidar que los conocimientos, aptitudes y actitudes de la protagonista son los verdaderamente importantes para que ese desarrollo se lleve a cabo.

En el filme de Pinoteau, podemos destacar su relación con Gustav, el inicio de la misma no es muy bueno, ella entra al laboratorio para realizar la investigación que Gustav quería y finge no entender muy bien el francés (más adelante vemos que habla de forma fluida y sin dificultad) y amenaza con decir que la están violando si intenta quitarle la investigación, ya que le ha costado mucho llegar hasta allí. Tras esta situación, la relación entre ellos se vuelve más cercana. Gustav,

deja el laboratorio pero su relación con la pareja continúa y acude a visitarlos llevándoles diversos regalos. Por otra parte, tenemos al director Schutz y al rector; el primero, es quien introduce a Marie en el laboratorio y muestra confianza en ella, aunque es bastante gruñón, siempre acaba apostando por las investigaciones de la pareja no sin ser algo austero; el segundo, bastante serio, va al laboratorio en un par de ocasiones, en la primera vemos que es un señor crédulo al que Pierre consigue engañar no sin complicaciones. Más adelante vuelve a aparecer, en esta ocasión hay un enfrentamiento entre él y Marie ya que no cree en la investigación que están llevando a cabo.

Con respecto a las mujeres, la presencia de relación con éstas es escasa. En *Madame Curie*, se limita a relacionarse en una ocasión y de forma fugaz con la mujer del profesor Perot. Posteriormente vemos un vínculo entre ella y la madre de Pierre muy afín, aunque también breve. Por último, en *Los méritos de Madame Curie*, el contacto femenino que se puede resaltar es con Georgette, la asistenta de los Curie con la que mantiene una relación con altibajos que finalmente acaba por romperse.

#### 5.2.3.8. Marie como persona, rol y actante

Empezando con el análisis del personaje como persona, vemos que tanto la película de Claude Pinoteau como el de Mervyn LeRoy mantienen muchas similitudes, no solo entre ellas sino también con respecto a los que podemos saber de Marie tanto iconográfica como psicológica y socialmente. En los filmes la apariencia física de Marie, tanto en aspectos indiciales como artificiales, se asemeja –dentro de las posibilidades del físico de las actrices– a las imágenes que podemos encontrar de ella acompañando los diversos textos utilizados para hacer este análisis, teniendo en cuenta que las imágenes existentes son en su mayoría en blanco y negro, al igual que el filme estadounidense. En éste encontramos el mayor cambio físico cuando vemos a Marie en la última escena con, aproximadamente, 60 años.

Entrando en la cuestión psicológica, vemos dos representaciones de Marie Curie en las que es una mujer trabajadora, obcecada, con iniciativa. En *Madame Curie* encontramos una evolución más completa ya que Marie experimenta el sentimiento de pérdida tras la muerte de su marido, lo cual muestra a una Marie que no encontramos en *Los méritos de Madame Curie*, donde la evolución es principalmente profesional, rasgo que encontramos también en el filme anterior. En este aspecto mencionado observamos una de las mayores diferencias, sumada ésta a un contraste muy marcado entre un personaje, el de LeRoy, que tiende a la observación y el silencio frente al otro, el de



Pinoteau, más risueño y hablador. Si bien, en la relación con Pierre ambas representaciones del personaje de Marie la muestran como quien tiene las riendas y el impulso de entrar en una discusión o rebatir algún aspecto con el que no está de acuerdo. En cuanto al nivel cultural, social y económico, observamos que ambas tienen dificultades, sobre todo al principio, que ni siquiera recuerdan la última vez que comieron, después también vemos la situación ya junto a Pierre, con dificultades y trabajando en laboratorios precarios con muy pocos medios. Socialmente pertenecen a la elite intelectual universitaria y, además, son mujeres con inquietudes en otros ámbitos como la política o la filosofía.

Pasando al personaje como rol, de nuevo ambos son muy parecidos, corresponden al de “mujer profesional” cuyo trabajo es lo principal en su vida. Pese a la ligazón entre profesión y relación sentimental, acaba prevaleciendo la ciencia y el trabajo que es a fin de cuentas lo que hace posible la relación entre Marie y Pierre.

En tercer y último lugar, debemos hablar del esquema actancial de estos filmes. En ambos casos entendemos que el sujeto es Marie cuyo objeto de deseo es, en primer lugar, terminar sus estudios y graduarse en física y matemáticas, una vez que este deseo está casi cumplido surge el deseo de continuar investigando al descubrir la cantidad de incógnitas que se presentaban con el uranio. Por tanto, sus tesis doctoral relacionada directamente con lo anterior y que desembocaría en el descubrimiento del radio y el polonio, se convierte en su objeto de deseo que Pierre pasa a compartir dejando a un lado sus propias investigaciones. Como ayudante encontramos, en *Los méritos de Madame Curie*, a Georgette que le da a Marie la clave necesaria para darse cuenta de que tal vez existía un elemento hasta el momento desconocido, Schutz sería el destinador, y como oponente tenemos al rector. En el caso de *Madame Curie*, tendríamos a Eugene como ayudante y a Perot como destinador.

#### 5.2.3.9. Test de Bechdel

Para concluir, debemos comprobar si en las películas biográficas sobre Marie Curie nos muestran a dos mujeres en la misma escena hablando entre ellas y sobre cualquier asunto que no sea directamente relacionado con un hombre. En el filme francés, vemos que el único personaje femenino con el que Marie entabla una conversación es Georgette, podríamos decir que pasa el test ya que cuando habla con ella lo hace, o bien sobre la hija de los Curie, o bien sobre el trabajo de Marie, pese a ser una relación complicada. En *Los méritos de Madame Curie*, encontramos que

Marie entabla una conversación con la mujer de Perot, ésta le dice que su marido le ha hablado mucho de ella, luego le presenta a Pierre y le dice que va a presentarle a más personas. Más adelante habla con la madre de Pierre que le dice que ve en su rostro que es terca y obcecada. En esta ocasión podríamos decir que pasa el test a duras penas.

## 6. CONCLUSIONES

En primer lugar, debemos recordar las preguntas de las que partíamos e iremos desglosando cada una de ellas observando qué encontramos en los análisis. Nos cuestionábamos si:

- ¿Son Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie representadas cinematográficamente en función a los logros por los que son conocidas?
- ¿Son ellas las protagonistas y se demuestra su valía o aparecen a la sombra de un personaje masculino?
- ¿Se muestran aspectos de su vida en solitario o siempre están vinculadas a un hombre?
- ¿Con qué tipo de roles son representadas estas mujeres?
- ¿Son personajes complejos que muestran un arco de evolución?
- ¿Son ellas el sujeto de la historia y son mostradas de forma activa?

Con respecto a la primera cuestión, en los siete filmes analizados, encontramos que Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie aparecen llevando a cabo algunas de las funciones más relevantes que realizaron. Sin embargo, en el filme *Juan y Eva*, no es así. Si bien en *Evita* y *Eva Perón* se nos enseña, su biografía completa o sus últimos años acompañados de algunos *flashbacks*, respectivamente, en el filme de Paula de Luque el grueso de la película se centra en la relación entre Juan Domingo Perón y, en ese momento, María Eva Duarte. Entonces, Eva, era actriz pero su andanza en la política, que es lo que llevó a que fuera verdaderamente conocida, a penas es mostrada ya que lo máximo que hace en relación a esto es buscar la forma de sacar a Perón de la cárcel. En los otros filmes sí vemos a Eva siendo Primera Dama, tratando de conseguir el voto femenino, trabajando en la fundación que llevó su nombre o ante la posibilidad de su vicepresidencia. Por su parte, las dos representaciones de Marie Curie, así como las de Frida Kahlo, muestran el trabajo llevado a cabo por las mismas. Son numerosas las escenas de Marie en el laboratorio tanto en *Madame Curie* como en *Los méritos de Madame Curie*, al igual que Frida, que aparece rodeada de sus cuadros o realizando algunas de sus obras en ambos filmes.

En relación con la segunda pregunta de investigación, podemos ver que ellas son protagonistas de todos los filmes. Sí es cierto que las relaciones amorosas aparecen en todo momento, aunque ellos no las eclipsan sino que las acompañan o ayudan a avanzar en sus trabajos. No podemos olvidar que, en las biografías de cada una de ellas, estos hombres tienen bastante peso, no obstante, podemos afirmar que se nos muestra en las biografías a estas mujeres en solitario sin la presencia de sus maridos. Podemos decir también que estamos ante tres relaciones peculiares.

Por una parte, Frida Kahlo –la única de las tres que no es conocida con el apellido de su marido– y Diego Rivera, mantuvieron una relación abierta y liberal, ambos tenían aventuras fuera del matrimonio, aunque él se excedió llevando a lo familiar dichas aventuras que acabaron llevando a un divorcio y, algunos años después, a una segunda boda.

Con respecto a Eva y Juan, vemos que es una de las primeras y pocas ocasiones en las que un hombre poderoso en el aspecto político tiene a su lado a una mujer que se pone a un nivel igual, o incluso podemos arriesgarnos a decir que superior, sobre todo en relación al pueblo que llevó a santificarla o demonizarla debido a la repercusión de sus actos. Lo cierto es, por otra parte, que Eva, pese a llevar a cabo muchas acciones por sí misma y para bien del pueblo, siempre lo hizo todo por Perón, como queda evidenciado en *La razón de mi vida*, autobiografía que se centra en Perón, siendo él dicha razón.

Por último, Marie y Pierre Curie basaron su relación en intereses, sueños e inquietudes comunes, siendo éste el principal motor de la misma. Teniendo en cuenta la época en la que Marie comenzó sus investigaciones científicas, acuñar el apellido de Pierre y realizar publicaciones junto a él no era más que la única forma de dar salida a un trabajo desempeñado por una mujer en un mundo imperiosamente masculino, donde, de no haber sido junto a su marido, no se le habría tenido en cuenta. Aún así, Pierre solo supuso el impulso necesario que Marie necesitaba para ser vista como una igual en el ámbito científico.

Teniendo en consideración estas bases biográficas, los filmes muestran en gran medida los aspectos más destacables de estas relaciones. Pero, y en relación con la siguiente cuestión formulada, en los filmes aparecen continuamente vinculadas, no sólo a sus maridos, sino a otros hombres, e incluso en algunas escenas de casi todos los filmes –*Los méritos de Madame Curie*, *Madame Curie*, *Frida*, *Eva Perón* y *Juan y Eva*– se focaliza en el personaje masculino. Además, en las dos películas de Marie Curie, no vemos ninguna de las acciones ni reconocimientos posteriores a la muerte de Pierre. Podemos entender que su trabajo de mayor relevancia fue el que llevó a cabo junto al mismo, descubriendo el polonio, el radio y la radioactividad, lo cual no quita todo el trabajo posterior en solitario de la científica que no es mostrado en ninguno de los casos.

En los filmes de Eva Perón, a menudo está vinculada a Perón, pero se muestran facetas de su vida aparte de él, como su trabajo en la fundación, su lucha contra el cáncer de ovarios o su pasado de pobreza. Tal vez la excepción la encontramos en *Juan y Eva* donde existe una vinculación a él en todo momento.

En el caso de Frida Kahlo, sí que vemos, en ambas películas, a la artista en situaciones de su vida en las que no está Diego. En *Frida*, se nos muestra un periodo en el que ella realiza su obra en una casa independiente donde vive sola, así como su viaje en solitario a París donde expone algunas de sus obras. En *Frida, naturaleza viva*, la independencia del personaje es mayor. Sin embargo, es necesario acudir en este momento al texto de Gloria Camarero Gómez (2011) sobre la representación de Frida Kahlo donde concluye que, las películas sobre Frida Kahlo, así como las que tratan de Séraphine Louis, Camille Claudel y Dora Carrington, no nos muestran a creadoras obsesionadas con su profesión artística y que, como veíamos en el apartado cuarto y volvemos a citar ahora, “en su proyección siempre hubo un hombre, marchante, amante o amigo, del cual, según el discurso filmico, dependió su felicidad. No tuvieron demasiados momentos de plenitud y el arte fue la válvula de escape a tanto sufrimiento” (Camarero Gómez, 2011:60).

Por lo tanto, en la mayoría de los casos, podemos afirmar que son protagonistas –esto se cumple en todos los filmes– y se demuestra su valía, así como sus capacidades individuales y propias en relación con su ámbito, pero, los personajes masculinos tienen mucha presencia, tanto que, la mayoría de los personajes con los que se relacionan las protagonistas son masculinos. Además, aunque estos hombres tuvieran importancia para las protagonistas y sean parte de sus biografías, los filmes giran en muchas ocasiones alrededor de las relaciones sentimentales, y, pese a no ser lo principal, se les dedica bastante parte del metraje, incluso más que al desarrollo personal y profesional de cada una de ellas.

Pasando a los roles representados en los diversos filmes, encontramos que muchos de ellos nos muestra a mujeres fuertes, luchadoras e independientes, como veremos a continuación. El rol de la “guerrera” aparece en dos ocasiones. Por una parte, lo tenemos en *Eva Perón*, donde el personaje antepone su lucha a cualquier otra faceta de su vida, encontramos el mismo rol en *Frida, naturaleza viva*, donde tenemos a una Frida luchadora, tanto contra su enfermedad a la que se intenta anteponer en todo momento, como a la lucha del comunismo, acudiendo a manifestaciones incluso en silla de ruedas o arriesgándose a tener problemas por acoger en su casa al revolucionario ruso, Trotsky, por no ir en contra de sus propios ideales. Tenemos también en dos ocasiones el rol de “mujer profesional”, ambos casos en los filmes de Marie Curie donde el personaje tiene como núcleo su dedicación plena al trabajo. Estos dos roles que se repiten favorecen a la creación de una imagen positiva de las mujeres mostrando aspectos como la fortaleza, la priorización de la lucha en relación a sus principios y valores, y la profesionalidad.

Además de estos, encontramos, ya sin repetirse, el rol de “*femme fatale*” en *Eva Perón*, no se ajusta a todos los ítems que definen el rol pero sí que tiene elementos como la tendencia a la autodestrucción o las malas costumbres físicas que derivan en enfermedad, siendo en este caso un rol negativo. La “*influenciadora*”, en el personaje de Eva del filme *Juan y Eva*, estos personajes son aquellos que “*hacen hacer*” a otros personajes. El “*ángel*”, es aquel personaje que tiene una gran ambición y es capaz de cualquier cosa para beneficiarse, además suele ser un personaje joven, de clase social y nivel cultural usualmente medio o bajo, este rol lo encontramos en *Evita*. Estos dos también son roles negativos ya que muestran, por una parte a un personaje al que le gusta tener el control sobre los demás como es el caso del primero, y por otra parte, a un personaje sin escrúpulos al que solo le importa salir favorecido él mismo.

La “*mujer fálica*”, alude a personajes femeninos que adoptan actitudes y comportamientos que usualmente solo están presentes en personajes masculinos, en *Frida* encontramos a una mujer protagonista “*malhablada*”, que bebe, fuma, se sienta con las piernas abiertas, toma la iniciativa e incluso se enfrenta físicamente a un hombre. Además, este personaje también cumple aspectos del rol de “*dominatrix*” en cuanto a la independencia y la solvencia económica, temas que aparecen en boca del personaje y que podemos observar en algunas escenas. Este rol, usualmente ligado a lo erótico, en este caso se vincula a características positivas. En el mismo filme tenemos el rol de la “*madre sin hijos*”, normalmente de perfil psicológico enfermizo, en esta ocasión lo vemos de una forma más suave, ya que cuando la protagonista sufre un aborto, se naturaliza, convirtiendo un rol usualmente negativo, en un rol neutro.

El rol de “*mujer fálica*”, tiene matices en cuanto a su interpretación ya que podemos debatir hasta que punto es positivo que un personaje que fuma, bebe, habla mal, no tiene miedo al enfrentamiento y toma la iniciativa, sea relacionado directamente con lo masculino. Sin embargo, se entiende que se le dé este nombre y estas características comparadas con las actitudes y comportamientos del personaje masculino como forma de señalar el nuevo modelo de personaje femenino que propone el cine y que muestra otras características posibles en los mismos, como pueden ser la fortaleza física, la toma de decisiones, los hábitos del lenguaje y la postura corporal, entre otros elementos normalmente desligados de personajes femeninos. Por lo tanto, vamos a entender que, pese a lo negativo del origen del rol, mostrar mujeres con estas características es positivo en cuanto a la representación fílmica de diversos modelos femeninos.

Personajes	Roles
Eva Perón	Guerrera y <i>femme fatale</i> (en <i>Eva Perón</i> ) Influenciadora (en <i>Juan y Eva</i> ) Ángel (en <i>Evita</i> )
Frida Kahlo	Guerrera (en <i>Frida, naturaleza viva</i> ) Mujer fálica, <i>dominatrix</i> y madre sin hijos (en <i>Frida</i> )
Marie Curie	Mujer profesional (en <i>Madame Curie</i> y <i>Los méritos de Madame Curie</i> )

Figura 2. Resumen de los roles vigentes en los filmes analizados.

En cuanto a la complejidad de los personajes, observamos que, en el caso de Eva Perón, tenemos: un personaje que no evoluciona, en *Evita*, aparece como un personaje ambicioso desde el principio hasta el final cuya única evolución es ir ascendiendo en la política debido, según el filme, a que Perón la pone en un lugar privilegiado. Encontramos en *Juan y Eva* una evolución positiva, el personaje, al principio no confía en los demás, Eva es celosa y controladora, sin embargo, la relación con algunos personajes mejora por la evolución de ella que aprende a confiar en ellos. En *Eva Perón*, la evolución es negativa tanto física como psicológicamente, la enfermedad frustra sus sueños y eso hace que su forma de ser varíe y se dé por vencida, llegando a decir que odia su cuerpo porque la traiciona, y, posteriormente, derrumbándose.

En los filmes de Frida Kahlo tenemos dos personajes, el de *Frida, naturaleza viva*, difícil de contemplar ya que la anacronía y los limitados diálogos no permiten observar con claridad una evolución psicológica del personaje. Y el de *Frida*, que muestra cierta evolución con respecto a lo sentimental, tomando decisiones dolorosas pero que hacen brotar en ella el deseo de independencia. Aunque finalmente el personaje vuelve con Diego, vemos que vuelve con él porque le quiere pero, como ella dice, no necesita que la rescaten, a logrado esa independencia.

Finalmente, el personaje de Marie Curie en ambas películas es muy similar. En *Madame Curie* se da una evolución mayormente sentimental, poco a poco va estando más ligada emocionalmente a su marido y ante la pérdida de éste se muestra a la científica llorando, algo que no hace en todo el filme. En general, en los dos casos existe poca evolución, se desarrolla el personaje en cuanto a su profesión pero su actitud ante esta no varía, desde el principio hay una gran dedicación por su parte.

Una característica que sí tenemos en casi todos los casos es la obcecación para conseguir su objetivo, característica en parte necesaria para que no se rindieran y llegaran a ser quienes fueron.

Lo cual nos lleva a la última interrogación planteada al comienzo: si son sujetos y personajes activos. Podemos afirmar ambas cuestiones en el caso de la representación de Marie Curie, donde en tenemos, en las dos películas, a un personaje activo que toma decisiones, que lleva a cabo acciones diversas y tiene como objeto de deseo primordial conseguir desarrollar su investigación científica.

Por otra parte, en los filmes sobre Eva Perón, encontramos, en *Evita*, un personaje activo y sujeto que tiene como objetivo conseguir una vida lujosa y cargada de éxito. No obstante, este personaje también se nos muestra como objeto de deseo del personaje masculino, en este caso, Perón. En *Eva Perón*, también se nos presenta un personaje activo y cuyo objeto de deseo, que la convierte por tanto es sujeto, es ser vicepresidenta y así tener el derecho que piensa que nunca ha tenido para hacer las cosas sin ser juzgada. En *Juan y Eva*, sin embargo, tenemos un personaje activo pero no es el sujeto principal del filme, tiene como objeto de deseo estar con Juan, y eso la convierte en sujeto, pero no es lo más importante del filme, en este caso tienen mayor relevancia los deseos políticos de Juan y ella toma parte como ayudante o destinadora.

En el caso de Frida Kahlo, ambas son personajes activos, aunque de la película de Paul Leduc no podemos extraer un esquema actancial ya que no sabemos realmente cual es el deseo del personaje. En *Frida*, sí la podemos situar como sujeto, cuyo deseo principal es ser autosuficiente.

Así, pues, en relación a la hipótesis planteada, podemos señalar que se cumplen casi la mayoría de afirmaciones previas ya que, como pensábamos, las tres mujeres, aunque aparecen representadas en función a sus logros y al trabajo personal, están acompañadas de sus respectivos maridos en gran parte de los largometrajes, estos, como decíamos unos párrafos atrás, no las eclipsan, sino que suelen aparecer como ayudantes en los esquemas actanciales de los filmes. También es cierto que hay mucha presencia de las relaciones sentimentales, aparecen en más ocasiones acompañas por ellos o hablando de ellos, cobrando así los personajes masculino gran relevancia dentro de la trama. En lo que difiere la hipótesis de las conclusiones extraídas al respecto es en la reducción a objeto de deseo a las protagonistas de los siete filmes ya que no podemos afirmar que se conviertan en tal, puesto que ellas son las que desean, exceptuando el filme *Evita*. Finalmente, sólo en el caso de Eva Perón se da a entender que lo que consigue le viene dado por su pareja. Podríamos exceptuar el filme de Desanzo, donde Perón le dice que si quiere su propio 17 de octubre –para conseguir el apoyo del pueblo para su candidatura a la vicepresidencia–, tendrá que ganárselo ella sola con su trabajo ya que él no va a hacer nada para que ocurra.



Si nos apartamos de los planteamientos previos, podemos destacar otros aspectos que se pueden concluir una vez vistos los resultados de los filmes.

En primer lugar, cabe resaltar que los filmes más controvertidos son los que tienen como protagonista a Eva Perón, el motivo radica en el carácter político del personaje, los ideales siempre devienen un posicionamiento y, aunque en *Evita*, por ejemplo, veamos la repercusión de la figura de Eva, ésta es cuestionada y se le da un trato negativo en casi todo momento; sobre todo por parte del narrador, el Che Guevara, que se posiciona contrario a ella y está presente en muchos momentos del filme, incitando al espectador a que se ponga de su parte. Además, los insultos hacia Eva relacionados con su sexualidad –es llamada “ramera”, “puta” y “zorra” en varias ocasiones y filmes– y la insinuación de que es una “cazafortunas” están patentes de una forma u otra en todas las películas. También se nos muestra a Eva como un personaje celoso tanto en *Evita* como en *Juan y Eva*, resaltando un acontecimiento que, para encontrar su origen, hubo que recurrir a una biografía ajena al personaje de Eva –nos referimos al momento en el que ella echa a la entonces novia de Perón de la casa de éste–. Podemos afirmar que en estos dos filmes se trata la biografía de la argentina de una forma negativa en cuanto a la idea que se puede construir el espectador de ella viéndolos. En *Eva Perón*, lo que podemos señalar es a un Perón algo más estricto, pero ella no duda en plantarle cara si no está de acuerdo en lo que dice.

Por otra parte, vemos que se tratan en los filmes algunos temas relacionados directamente con la mujer ya sea física o socialmente, como son el aborto natural, la dificultad de conciliar vida laboral y maternidad, y la violencia de género. El aborto es tratado en las dos películas de Frida, aunque no se profundiza demasiado, podemos observar el sufrimiento que se produce cuando la ilusión por la maternidad se ve truncada debido a causas naturales. También es en *Frida* donde encontramos el tratamiento de la violencia de género, muy brevemente, en relación con el maltrato que sufre Cristina por parte de su pareja a la que decide dejar. En los filmes de Marie Curie observamos la dificultad de ésta para trabajar y cuidar de sus hijas, se ve más evidenciado en *Los méritos de Madame Curie* donde es juzgada por dedicar muchas horas al trabajo en lugar de su hija.

En relación con la representación iconográfica, el nivel social, cultural, o la sexualidad, vemos coherencia entre lo que se representa y lo que encontramos en las diversas biografías de cada una de ellas en estos sentidos: la procedencia humilde de las tres, su ascenso social o sus conocimientos culturales. No existe sexualización del cuerpo femenino en estos filmes, solamente en el caso de Frida Kahlo en *Frida*, mostrándose al personaje desnudo en varias ocasiones y

habiendo primeros planos de su pecho. Si bien en *Juan y Eva* vemos a la pareja mantener relaciones sexuales, no se sexualiza el cuerpo de Eva. Por otro lado, podemos hacer alusión a una pequeña incoherencia iconográfica en *Evita*, donde el personaje aparece con el pelo teñido de rubio cuando conoce a Perón, según las biografías, Eva se tiñó el pelo después de conocerle.

En cuanto a la psicología, ya señalábamos la característica común que todas estas mujeres presentan en las películas: la obcecación. En el caso de Marie Curie, encontramos diferencias en la representación, en *Madame Curie* encontramos un personaje más reservado y callado que en *Los méritos de Madame Curie*, donde la protagonista es dicharachera y muestra mayor iniciativa. En Eva Perón encontramos tres perfiles psicológicos que distan. La Eva de Paula de Luque es muy celosa, pasional y se deja llevar por los sentimientos, además, se defiende ante lo que digan o hagan en su contra; la Eva de Alan Parker es ambiciosa, amante del lujo y su prioridad a toda costa es conseguir una vida de éxito; y la Eva de Juan Carlos Desanzo, es una mujer de ideas claras, que sabe lo que quiere y trabaja para conseguirlo, tiene mucho carácter y no se calla lo que piensa. Entregada a su trabajo, al pueblo y a la causa de Perón. En el caso de Frida Kahlo, tenemos a dos Fridas a las que les gusta cantar, que pasan por diversos estados de ánimo pero que nunca se rinden. Tal vez, en *Frida, naturaleza viva*, encontremos a un personaje más alegre, aunque también sufridor, que en *Frida*, donde predomina el dolor de la artista. Debemos tener en cuenta en este sentido que, no podemos ver la relación de la psicología que se presenta en los filmes con la que hubiera sido en su momento ya que mediante las biografías no podemos conocer este aspecto.

Si nos detenemos a retomar el asunto de las características de las biografías audiovisuales, podemos decir que, tras posicionarnos en un punto de vista que niega características comunes entre todos los *biopics*, aparte de la fundamental: un personaje histórico protagonista; en las películas analizadas encontramos diversas estructuras y géneros. Es cierto que destacan las estructuras circulares, pero también encontramos estructuras lineales, al igual que tenemos en algunos casos narrador y en otros casos no, así como *flashbacks*. Podemos confirmar, por lo tanto, que no existen estructuras narrativas fijas en el género así como el recurso de otros elementos cinematográficos de forma establecida. Lo único que podemos poner de relieve es el necesario uso de la caracterización de los actores o actrices, como es el caso, para conseguir que se ajusten lo máximo posible a la imagen de los personajes a los que interpretan. Existe el predominio de elipsis, pero no es una característica propia ya que dependiendo del filme las elipsis temporales abarcan más o menos tiempo y es un recurso que se utiliza con gran frecuencia en cualquier tipo de género cinematográfico, por lo que no es una característica propia del *biopic*.

<b>Película</b>	<b>Estructura, género y presencia o no de narrador</b>
<i>Evita</i>	Estructura: circular Género: musical, biográfico Narrador: sí
<i>Eva Perón</i>	Estructura: lineal con <i>flashbacks</i> Género: drama, biográfico Narrador: no
<i>Juan y Eva</i>	Estructura: lineal Género: drama, romántico, biográfico Narrador: no
<i>Frida</i>	Estructura: circular Género: drama, biográfico Narrador: no
<i>Frida, naturaleza viva</i>	Estructura: circular con anacronía Género: drama, biográfico Narrador: no
<i>Madame Curie</i>	Estructura: lineal Género: drama, biográfico Narrador: sí
<i>Los méritos de Madame Curie</i>	Estructura: lineal Género: tragicomedia, biográfico Narrador: no

Figura 3. Estructuras, géneros y presencia o ausencia de narrador en los *biopics*.

Otro punto necesario de tratar es relativo al test de Bechdel. De los siete filmes, cuatro pasan el test y tres no lo pasan. Los filmes que pasan el test son: *Madame Curie*, *Los méritos de Madame Curie*, *Eva Perón* y *Juan y Eva*; y por ende, no lo pasan *Frida*, *Frida, naturaleza viva* ni *Evita*. Debemos decir que, de las cuatro películas que pasan el test, estas lo hacen tan solo por una escena o dos. De todo el metraje de cada película, es muy escaso el tiempo dedicado a una conversación entre dos mujeres sobre un asunto ajeno a un hombre, y no siempre en estas conversaciones están solas las dos mujeres como es el caso de ambos filmes de Marie Curie. También, en *Juan y Eva*, decimos que pasa el test pero el motivo que provoca la conversación entre Eva, Blanca y Pierina es el acto de un hombre. Por lo tanto, aunque afirmemos que cuatro filmes pasan el test, lo hacen con dificultad, dejando patente la presencia de la patriarcalidad existente en estos casos donde, aún siendo filmes sobre mujeres, éstas están rodeadas de hombres y, o bien hablan con ellos, o bien hablan sobre ellos.

Concluyendo de forma general, podemos extraer las siguientes afirmaciones: en el caso de las películas biográficas de Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie, existe una gran presencia masculina ya sea físicamente o en las conversaciones de los personajes femeninos, de forma que encontramos la perpetuación de una sociedad patriarcal donde la figura del hombre es omnipresente. Además, aunque se muestren los logros personales de cada una de ellas y vemos aquello que las hace relevantes y conocidas, no se muestra todo lo que hicieron, y, en el caso de Marie Curie, aparecen solo los hechos que están ligados a Pierre. También aparecen mayoritariamente aspectos de la vida personal ajena al trabajo, por ejemplo, en los filmes sobre Frida Kahlo, donde destaca el sufrimiento de ésta a raíz del accidente en tranvía o su posicionamiento político; o cuando vemos a Eva Perón antes de comenzar su bagaje político en *Juan y Eva* y algunas escenas de *Evita*.

Por otra parte, la imagen que se transmite de estas mujeres y los roles atribuidos a ellas son en más ocasiones positivos, exceptuando la representación de Eva Perón, donde destacan, en los tres filmes, características negativas en sus roles. Sí extraemos que todas son protagonistas de los filmes aunque en dos casos no son el sujeto de los mismos –*Juan y Eva* y *Frida, naturaleza muerta*–.

A grandes rasgos, sus representaciones biográficas en el cine coinciden con las obras biográficas escritas que se han utilizado de cara al análisis. Existen algunas discrepancias pero son de escasa relevancia. Quizás la más subrayable está relacionada con la ausencia en los textos escritos del acontecimiento, anteriormente comentado, entre Eva Perón y María Cecilia.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### 7.1. Libros

- BAL, M. (1985): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- BINGHAM, D. (2010): *Whose lives are they anyway?: The biopic as contemporary film genre*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- BOURDIEU, P. (1998): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- CASSETTI, F. Y DI CHIO, F. (2003): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- CURIE, E. (1986): *La vida heroica de Marie Curie: descubridora del radio (contada por su hija)*, Madrid, Editorial Espasa.
- CURIE, M. (2011): *Escritos biográficos*, Bellaterra, Ediciones UAB.
- CUSTEN, G. (1992): *Bio/Pics: how Hollywood constructed public history*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- GREIMAS, A.J. (1987): *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Editorial Gredos.
- GOUGES, O. (2010): *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, Omegalfa.
- GUARINOS, V. (2013): *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de TV*, Madrid, Fragua.
- HASKEL, M. (1987): *From reverence to rape: the treatment of women in movies*, Chicago, The University of Chicago Press.
- HERRERA, H. (2002): *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Editorial Planeta.
- KAHLO, F. (1995): *Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*, Madrid/Barcelona, Debate/Círculo de lectores. (Con textos de Carlos Fuente y Sarah M. Lowe)
- (2011): *Aquí les dejo mi retrato. Apuntes personales*, Barcelona, Lumen. (Prólogo de Ana María Moix, introducción y notas de Raquel Tibol)
- KETTENMANN, A. (1999): *Frida Kahlo (1907-1954): dolor y pasión*, Colonia, Taschen. (Versión digitalizada).
- LAURETIS, T. (1992): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra.
- NAVARRO, M. (1994): *Evita*, Argentina, Grupo Editorial Planeta. (Versión digitalizada).
- NICHOLS, B. (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- PERÓN, E. (1951): *La razón de mi vida*, Argentina, Ediciones Peuser. (Versión digitalizada).
- PIÑEYRO, A. (2011): *Blanca Luz Brum, una vida sin fronteras*, Maldonado (Uruguay), Botella al

mar.

PROPP, V. (1981): *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.

SÁNCHEZ RON, J.M. (2003): *Marie Curie y su tiempo*, Barcelona, ABC. Ediciones Folio.

STAM, R. BORGOYNE, R. Y FITTERMAN-LEWIS, S. (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Editorial Paidós.

WOLLSTONECRAFT, M. (2012): *Vindicación de los derechos de la mujer*, Taurus.

## **7.2. Capítulos de libros**

CAMARERO GÓMEZ, M.G. (2011): “Ellas no bailan solas: mujeres artistas”, en *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*, CAMARERO GÓMEZ, M.G. (ed.), Madrid, T&B Editores.

COBO DURÁN, S. Y FERNÁNDEZ PICHEL, S. (2015): “La “imagen resistencia” en la obra documental de Mercedes Álvarez”, en *Apuntes de cine. Homenaje a Rafael Utrera*, GUARINOS, V. (coord.), Madrid, Delta.

GUERRERO SALAZAR, S. (2009): “Lengua y discurso en los medios de comunicación. Una reflexión desde la perspectiva de género”, en *Las Mujeres y los Medios de Comunicación. Una mirada de veinte años (1989-2009)*, LOSCERTALES, F. Y NÚÑEZ, T. (coords.), Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer.

LOSCERTALES, F. (2009): “Las mujeres y los medios: Imagen social e ideas estereotipadas. Una lectura en los últimos 20 años”, en *Las Mujeres y los Medios de Comunicación. Una mirada de veinte años (1989-2009)*, LOSCERTALES, F. Y NÚÑEZ, T. (coords.), Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer.

MULVEY, L. (2001): “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, WALLIS, B. (ed.), Madrid, Akal.

VELÁZQUEZ, T. (2011): “Las técnicas de análisis socio semiótico”, en *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital*, VILCHES, L. (coord.), Barcelona, Editorial Gedisa.

## **7.3. Artículos**

BENGOECHEA GUTIÉRREZ, E. (2012): “Los dos accidentes de Frida Kahlo”, en *Atticus* nº3, pp. 102-106.

CABALLÉ, A. (2010): “Biografía y punto de vista: perspectivas actuales de la escritura biográfica”,

en Red Europea Sobre Teoría y Práctica de la Biografía, Segunda reunión, París.

CAROGLIO, A.V. (2008): “De mitos e historia: Eva Perón”, en Revista Confluencia nº 7, pp. 165-191.

CASTEJÓN LEORZA, M. (2004): “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, en Berceo nº 147, pp. 303-327.

CEPEDA, J. (1982): “La mujer en la historia. Problemas metodológicos”, en Nuevas perspectivas sobre la mujer. Seminario de estudios de la mujer de la universidad autónoma de Madrid (Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria), pp. 13-17.

CUCCA, V. (2011): “Biopics as Postmodern Mythmaking”, en Akademisk Kvarter nº2, pp. 166-180.

GÓMEZ-NAVARRO, J.L. (2015): “En torno a la biografía histórica”, en Historia y política nº13, pp. 7-26.

GUARINOS, V. (2008): “Mujer y cine”, en Los medios de comunicación con mirada de género (Conferencia inaugural impartida en el Curso Universitario La mirada de las mujeres en la sociedad de la información. Facultad de Comunicación – Universidad de Sevilla Mayo, 2007), pp 103-120.

HAM, D. (2002-2003): “Marie Sklodowska Curie: The Woman Who Opened The Nuclear Age”, en 21<sup>st</sup> Century nº4, vol. 15, pp. 30-68.

HERRERA, S. Y LÓPEZ, S. (2013): “Mandatarias de cine: mujeres y política en el séptimo arte”, en Pueblos nº55, pp. 62-65.

HUESO MONTÓN, A.L. (2001): “La biografía como modelo histórico-cinematográfico”, en Historia Contemporánea nº22, pp. 97-115.

IADEVITO, P. (2014): “Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación”, en Universitas Humanística nº 78, pp. 211-237.

LOSCERTALES, F. (2007): “Mujer, mujeres y medios de comunicación. Interacciones y consecuencias”, en Los medios de comunicación con mirada de género (Conferencia inaugural impartida en el Curso Universitario La mirada de las mujeres en la sociedad de la información. Facultad de Comunicación – Universidad de Sevilla Mayo, 2007), pp. 63-76.

NASH, M. (1982): “Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la historia: corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la nueva historia de la mujer”, en Nuevas perspectivas sobre la mujer. Seminario de estudios de la mujer de la universidad autónoma de Madrid (Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria), pp. 18-37.

RUIZ TORRES, P. (2010): “Biografía e historia”, en Red Europea Sobre Teoría y Práctica de la Biografía, Segunda reunión, París.

SERNA M., E. (2011): “Marie Curie”, en Lámpsakos nº 5, pp. 70-75.

VARGAS PARADA, L. (2011): “Marie Curie: la dama del radio”, en Revista digital universitaria nº 10, vol.12.

#### **7.4. Tesis**

LIMÓN, N. (2014): “Estrategias de autorrepresentación fotográfica. El caso de Frida Kahlo”, Universidad Carlos III de Madrid.

MORAL, J. (2010): “Representación cinematográfica del artista plástico y *biopic*”, Universitat Politècnica de València.

ROSANO, S. (2005): “Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)”, University of Pittsburgh.

#### **7.5. Reseñas**

PERKOWSKA, M. (2014): Reseña del libro de Valeria Grinberg Pla: *Eva Perón. Cuerpo, género, nación. Estudio crítico de sus representaciones en la literatura, el cine y el discurso académico desde 1951 hasta la actualidad*, en Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe nº 1, vol. 11, pp. 235-240.



## 8. VIDEOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

### 8.1. Videografía

Barbachano, M. (Productor) Y Leduc, P. (Director) (1983). Frida, naturaleza viva (Película). México: Clasa Films Mundiales.

Flickinger, L., Green, S., Hardin, N., Hayek, S., Polstein, J., Sneider, R., Y Speed, L. (Productores) Y Taymor, J. (Directora) (2002). Frida (Película). Estados Unidos Y México: Miramax, Lionsgate Y VentanaRosa.

Lauría, H. (Productor) Y Desanzo, J.C. (Director) (1996). Eva Perón (Película). Argentina: Aleph Producciones.

Parker, A., Stigwood, R. Y Vanja, A. (Productores) Y Parker, A. (Director) (1996). Evita (Película). Estados Unidos: Hollywood Pictures, Summit Entertainment Y Cinergi Pictures Entertainment.

Perlberg, W. (Productor) Y LeRoy, M. (Director) (1943). Madame Curie (Película). Estados Unidos: 20<sup>th</sup> Century-Fox.

Schlumberger, E. (Productor) Y Pinoteau, C. (Director) (1997). Los méritos de Madame Curie (Película). Francia: France 2 Cinéma, French Productions Y L Films.

Vacas, M. (Productora) Y Luque, P. (Directora) (2011). Juan y Eva (Película). Argentina: Barakacine.

### 8.2. Webgrafía

IMDb (Internet Movie Database): Alan Parker (18 Diciembre 2015, 17:32) Recuperado el 18 de Diciembre 2015, de <http://www.imdb.com/name/nm0000570/>

IMDb (Internet Movie Database): Claude Pinoteau (18 Diciembre 2015, 18:35) Recuperado el 18 Diciembre 2015, de <http://www.imdb.com/name/nm0684509/>

IMDb (Internet Movie Database): Juan Carlos Desanzo (18 Diciembre 2015, 17:45) Recuperado el 18 Diciembre 2015, de <http://www.imdb.com/name/nm0220895/>

IMDb (Internet Movie Database): Julie Taymor (18 Diciembre 2015, 18:15) Recuperado el 18 Diciembre 2015, de <http://www.imdb.com/name/nm0853380/>

IMDb (Internet Movie Database): Mervyn LeRoy (18 Diciembre 2015, 19:23) Recuperado el 18 Diciembre 2015, de <http://www.imdb.com/name/nm0503777/>

IMDb (Internet Movie Database): Paula de Luque (18 Diciembre 2015, 18:54) Recuperado el 18 Diciembre 2015, de <http://www.imdb.com/name/nm1101275/>

IMDb (Internet Movie Database): Paul Leduc (18 Diciembre 2015, 19:06) Recuperado el 18 Diciembre 2015, de <http://www.imdb.com/name/nm0496694/>

## 9. ANEXOS

### 9.1. Rejilla de análisis de personajes

#### REJILLA DE ANÁLISIS DE PERSONAJES FICHA TÉCNICA

**Nombre:**

**Nacionalidad:**

**Carácter principal o secundario:**

**Carácter protagonista o antagonista:**

**Película:**

**Año:**

#### NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA

	<b>Edad</b>	<b>Rasgos indiciales (Apariencia física)</b>	<b>Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanos, forma de hablar...)</b>	<b>Transformaciones</b>
<b>Iconografía</b>				
	<b>Comportamiento</b>	<b>Relación</b>	<b>Pensamientos, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos</b>	<b>Evolución</b>
<b>Psicología</b>				
	<b>Clase social</b>	<b>Nivel cultural</b>	<b>Nivel económico</b>	<b>Amigos/familia</b>
<b>Sociología</b>				
	<b>Homo</b>	<b>Hetero</b>	<b>Bi</b>	<b>Trans/trav (personaje-actor)</b>
<b>Sexualidad</b>				

**NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL**

Rol	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/ serial	Motivaciones y acciones

**NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE**

	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial
Sujeto				
Objeto				
Destinador				
Destinatario				
Ayudante				
Oponente				

**OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS:**

**PERSONAJE ESPEJO DE OTRO EN OTRAS PELÍCULAS:**

## 9.2. Rejilla de análisis de Eva Perón

### REJILLA DE ANÁLISIS DE MARÍA EVA DUARTE DE PERÓN

**Película:**

**Año:**

**Dirección:**

<b>Elementos de relevancia</b>	<b>Cómo aparecen</b>
Juan Duarte. Infidelidad, muerte influencia del acontecimiento en su futuro	
Pasado de pobreza	
Traslado de Junín a Buenos Aires	
Transcurso de los 15 a los 20 años en Buenos Aires	
Trabajo como actriz en teatro, cine y radioteatro	
Conoce a Perón (Gala benéfica por el terremoto)	
Comienzo de la relación	
Está presente en reuniones de Perón con otras figuras políticas importantes	
Vida durante estancia de Perón en prisión	
Actos en relación al 17 de Octubre	
Casamiento con Perón	
Deja la actuación, dedicación a la política	
Viaje a Europa	
Sufragio femenino en Argentina	
Partido Peronista Femenino	
Fundación Eva Perón	
Rechazo de la vicepresidencia	
Comienza a estar débil hasta que recibe la noticia de que tiene cáncer	
Muere	
Hombres con los que se relaciona (tipo de relación)	
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	

**Otros apuntes:**

### 9.3.        **Rejilla de análisis de Frida Kahlo**

#### REJILLA DE ANÁLISIS DE MAGDALENA CARMEN FRIEDA KAHLO Y CALDERÓN

**Película:**

**Año:**

**Dirección:**

<b>Elementos destacables</b>	<b>Cómo aparecen</b>
Infancia marcada por la poliomielitis	
Relación con Alejandro Gómez Arias	
Accidente y repercusiones	
Dificultades económicas en la familia	
Relación con Diego Rivera (2 bodas y un divorcio, además de diversas aventuras de ambos)	
Estancia en Nueva York	
Exposiciones y trabajos (deseo de independencia económica tras el divorcio)	
Preocupación por la maternidad y abortos	
Relaciones extra-matrimoniales e identidad sexual y/o de género	
Ideales comunistas	
Hombres con los que se relaciona (tipo de relación)	
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	

**Otros apuntes:**

#### 9.4.       Rejilla de análisis de Marie Curie

#### REJILLA DE ANÁLISIS DE MARIE SALOMEA SKŁODOWSKA-CURIE

**Película:**

**Año:**

**Dirección:**

<b>Elementos destacables</b>	<b>Cómo aparecen</b>
Infancia y adolescencia en Polonia	
Traslado a Francia y primeros años en París.	
Pierre Curie, relación	
Tesis doctoral de Marie, descubrimiento del radio	
Primer Premio Nobel junto a Pierre y Becquerel	
Muerte de Pierre	
Compaginación de vida laboral y familiar	
Cátedra en la Sorbona	
Propuesta condecoración <i>Légion d'honneur</i> , y propuesta en la Academia de las Ciencias	
Segundo Premio Nobel, en solitario	
Laboratorio de radio en Varsovia y Laboratorio en París (Instituto Pasteur y Universidad de París)	
Labor de Marie durante la Primera Guerra Mundial	
Viaje a Estados Unidos	
Enfermedad recurrente	
Hombres con los que se relaciona (tipo de relación)	
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	

**Otros apuntes:**

9.5. Viñeta de Alison Bechdel en su cómic *Unas lesbianas de cuidado*.





## 9.6. Rejillas de análisis completas

### 9.6.1. Eva Perón

#### 9.6.1.1. Evita

#### REJILLA DE ANÁLISIS DE PERSONAJES FICHA TÉCNICA

**Nombre:** María Eva Duarte de Perón  
**Nacionalidad:** Argentina  
**Carácter principal o secundario:** Principal  
**Carácter protagonista o antagonista:** Protagonista  
**Película:** Evita  
**Año:** 1996

#### NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA

	<b>Edad</b>	<b>Rasgos indiciales (Apariencia física)</b>	<b>Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)</b>	<b>Transformaciones</b>
<b>Iconografía</b>	Desde los 15 a los 33.	Varía. Pelo moreno, complexión media. Pelo rubio, delgada.	Varía. Vestimenta normal y vestimenta de elegante. Movimiento de brazos y manos al dar discursos.	Cambia de edad, de color de pelo, de forma de vestir y de peso (debido a su enfermedad)
	<b>Comportamiento</b>	<b>Relación</b>	<b>Pensamientos, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos</b>	<b>Evolución</b>
<b>Psicología</b>	Ambiciosa, interesada.	Parece que sólo se relaciona por conveniencia. Interés en aquello que puede conseguir de los demás.	Sus valores aparecen como contradictorios, quiere todo para el pueblo pero se enriquece y vive lujosamente, en gran medida a costa de esto.	No parece que haya evolución en el personaje en este aspecto.
	<b>Clase social</b>	<b>Nivel cultural</b>	<b>Nivel económico</b>	<b>Amigos/familia</b>
<b>Sociología</b>	Alta en la actualidad, mujer	No se ve muy claro el nivel cultural con	Actualmente alto, ropa buena, casa con	Su familia sólo aparece en el

	del presidente. Baja anteriormente, origen humilde y de pobreza.	respecto a sus conocimientos y estudios.	lujos. Anteriormente bajo.	funeral de su padre. Casada con Juan Domingo Perón.
	<b>Homo</b>	<b>Hetero</b>	<b>Bi</b>	<b>Trans/trav (personaje-actor)</b>
<b>Sexualidad</b>		-		

#### **NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL**

Rol	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial	Motivaciones y acciones
Ángel					Ambiciosa, quiere tener una vida lujosa. Para ello utiliza a los hombres.

#### **NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE**

	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial
Sujeto	–			
Objeto	–			
Destinador				
Destinatario				
Ayudante				
Oponente				

#### **OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS:**

#### **PERSONAJE ESPEJO DE OTRO EN OTRAS PELÍCULAS:**

**Película:** Evita  
**Año:** 1996  
**Dirección:** Alan Parker

<b>Elementos destacables</b>	<b>Cómo aparecen</b>
Juan Duarte. Infidelidad, muerte. Influencia del acontecimiento en su futuro	Eva aparece con sus hermanos y su madre en el funeral de su padre, no se ve la relación entre ellos. Eva y su familia son insultados y se les prohíbe entrar a ver el ataúd de Juan Duarte, son insultados. Eva se escapa y corre hacia dentro de la iglesia, allí grita “¡Papá!”
Pasado de pobreza	En una de las canciones se habla sobre su condición de pobreza y su ansia por pertenecer a la élite y tener lujos. Mantiene relaciones sexuales con Agustín Magaldi, cantante de tango.
Traslado de Junín a Buenos Aires	Convince a Agustín Magaldi para que la lleve a Buenos Aires porque quiere ser actriz. Al llegar descubre que Magaldi está casado y se marcha sola. Dicen que es una joven que da problemas.
Transcurso de los 15 a los 20 años en Buenos Aires	Con 15 años llega a Buenos Aires, a través de sus relaciones con los hombres va consiguiendo trabajos para anuncios de jabón o como modelo para un fotógrafo, sale con militares, etc. Dicen que utiliza a los hombres para beneficiarse. Ella canta que lo único que quiere es exceso.
Trabajo como actriz en teatro, cine y radiotatro	Ella va ganando fama y teniendo más trabajo cuando empieza su relación con Perón.
Conoce a Perón (Gala benéfica por el terremoto)	Se conocen en el acto tras el terremoto (éste sale brevemente).
Comienzo de la relación	Perón ve a Eva como una recompensa. Eva echa a la novia de Perón. En las canciones se la llama: puta, zorra y ramera. Dicen “ella tiene que entender que la cama es su deber”.
Está presente en reuniones de Perón con otras figuras políticas importantes	No aparece
Vida durante estancia de Perón en prisión	Perón es detenido en la Casa Rosada. Eva da un discurso en la radio.
Actos en relación al 17 de Octubre	Contribuye a que el 17 de Octubre ocurra. Sale a la calle con los descamisados, se presenta como una de ellos.
Casamiento con Perón	Aparición breve.
Deja la actuación, dedicación a la política	No se dice explícitamente, pero se ve que Eva deja que aparece como actriz y comienza a aparecer como

	primera dama.
Viaje a Europa	Se habla de este viaje como una manipulación. Se hace pensar que es un éxito pero dicen que sólo lo fue en España.
Sufragio femenino en Argentina	No aparece
Partido Peronista Femenino	Aparecen unidos el sufragio y el Partido Peronista Femenino del que es presidenta. No se le dedica mucho tiempo.
Fundación Eva Perón	Dicen que el dinero entra a través de donaciones y ella lo usa como quiere. También se dice que ella margina a los pobres porque solo atiende a los pobres que van a verla en persona. Tira billetes a los pobres.
Rechazo de la vicepresidencia	Eva tiene que renunciar a ser vicepresidenta pese a la insistencia de los peronistas.
Comienzo y desarrollo del cáncer	Eva está débil debido a su enfermedad que no se dice cuál es.
Muere	La película empieza con la noticia dentro de una proyección cinematográfica que se ve interrumpida para anunciar su muerte. Todos los peronistas salen a la calle a ver pasar su féretro hasta que llegan al lugar en el que este puede ser visitado por todos. Gran evento por la muerte de Eva.
Hombres con los que se relaciona (tipo de relación)	<p><b>Relación con Juan Domingo Perón:</b> Eva como recompensa. Tal y como es mostrada parece una relación de intereses de ambos más que de verdadero amor al principio. Luego se muestra mayor complicidad entre ellos.</p> <p><b>Relación con Agustín Magaldi:</b> aparece como primer amante de Eva (15 años). Lo utiliza para irse a Buenos Aires.</p> <p><b>Relación con otros hombres (amantes):</b> Los utiliza para ascender en su carrera profesional.</p> <p><b>Relación con “Juancito” (su hermano):</b> aparece a menudo junto a Eva. La lleva en sus brazos en uno de sus desmayos y la acompaña a Europa y en su último discurso ante el pueblo.</p>
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	<b>Relación con la novia de Perón</b> (su nombre no aparece en el filme): celos. Eva la echa de casa de Perón <sup>25</sup> .

### Otros apuntes:

- Película circular comienza y termina con la muerte de Evita.
- Narrador: Che Guevara

<sup>25</sup> No se muestra una relación directa con ninguna otra mujer. Da discursos a mujeres del Partido Peronista Femenino, pero en estos habla sobre Perón, y se dirige a muchas mujeres.

- Cuando Eva y Perón se conocen ella ya está teñida de rubia.
- Eva aparece como una amante del lujo.
- En varias ocasiones Evita canta desde el balcón a modo de discurso. Canta en dos ocasiones “Don't cry for me Argentina”.

#### 9.6.1.2. Eva Perón

### REJILLA DE ANÁLISIS DE PERSONAJES FICHA TÉCNICA

**Nombre:** María Eva Duarte de Perón  
**Nacionalidad:** Argentina  
**Carácter principal o secundario:** Principal  
**Carácter protagonista o antagonista:** Protagonista  
**Película:** Eva Perón  
**Año:** 1996

#### NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA

	<b>Edad</b>	<b>Rasgos indiciales (Apariencia física)</b>	<b>Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)</b>	<b>Transformaciones</b>
<b>Iconografía</b>	32-33 (también con 7 y 25).	Muy delgada, algo pálida, rubia.	Ropa elegante, a menudo lleva joyas, pasional y con carácter al hablar. Movimiento de brazos y manos.	Aparece también cuando era niña, con el pelo moreno y ya rubia pero menos pálida y menos delgada.
	<b>Comportamiento</b>	<b>Relación</b>	<b>Pensamientos, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos</b>	<b>Evolución</b>
<b>Psicología</b>	Entregada, pasional, con genio y carácter, ambiciosa, de ideas claras.	Buena relación con el pueblo humilde. Entregada a Perón. Dificil relación con quien no piensa como ella.	Lucha por la justicia social. Sentimientos de euforia, alegría, tristeza y rabia/enfado.	Evoluciona negativamente ya que la enfermedad la frustra al no poder seguir trabajando para el pueblo.
	<b>Clase social</b>	<b>Nivel cultural</b>	<b>Nivel económico</b>	<b>Amigos/familia</b>
<b>Sociología</b>	Alta en la actualidad, mujer del presidente.	Medio en la actualidad. Bajo anteriormente, sólo	Actualmente alto, ropa buena, casa con lujos. Anteriormente	Su familia sólo aparece en el funeral de su

	Baja anteriormente, origen humilde y de pobreza.	curso hasta séptimo grado.	bajo.	padre. No tenía muchos amigos solo el diseñador Paco Jamandreu. Casada con Juan Domingo Perón.
	<b>Homo</b>	<b>Hetero</b>	<b>Bi</b>	<b>Trans/trav (personaje-actor)</b>
<b>Sexualidad</b>		-		

### NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL

Rol	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial	Motivaciones y acciones
La guerrera					La lucha por la justicia social es lo primero en su vida
<i>Femme fatal</i>					En cuanto a la autodestrucción. Mala costumbre física que la lleva a enfermedad.

### NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE

	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial
Sujeto	-			
Objeto				
Destinador				
Destinatario				
Ayudante				
Oponente				

**OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS:**

**PERSONAJE ESPEJO DE OTRO EN OTRAS PELÍCULAS:**

**Película:** Eva Perón

**Año:** 1996

**Dirección:** Juan Carlos Desanzo

<b>Elementos destacables</b>	<b>Cómo aparecen</b>
Juan Duarte. Infidelidad, muerte. Influencia del acontecimiento en su futuro	Eva y su familia son humillados por la otra familia de su padre, no quieren dejarles pasar al funeral. Finalmente les permiten pasar mientras la otra familia espera en otra sala.
Pasado de pobreza	Ella hace referencia a su pasado en varias ocasiones.
Traslado de Junín a Buenos Aires	No aparece
Transcurso de los 15 a los 20 años en Buenos Aires	Se hace una breve referencia cuando Eva está encamada por su enfermedad y habla con Paco Jamandreu. Ella dice que la llaman puta por haberse acostado con Agustín Magaldi y ser amante de otros hombres cuando llegó a Buenos Aires.
Trabajo como actriz en teatro, cine y radiotatro	Ella actúa y Perón acude a la radio poco después de conocerse. Él le dice que no le gusta como actúa.
Conoce a Perón (Gala benéfica por el terremoto)	Eva intercepta a Perón, hablan brevemente y se presentan. Comienzan a quedar. Se hace referencia al terremoto.
Comienzo de la relación	Él le dice a Eva que si a los militares y a la gente no le gusta que salga con una actriz “que se jodan”.
Está presente en reuniones de Perón con otras figuras políticas importantes	No aparece ella en las reuniones de Perón sino que aparece ella reunida con algunas personas importantes en el partido.
Vida durante estancia de Perón en prisión	No aparece
Actos en relación al 17 de Octubre	Farrel le pide que “envíe a casa” a los descamisados que aclaman a Perón en Campo de Mayo (Más adelante Eva se enfada porque Perón le dice las mismas palabras a ella).
Casamiento con Perón	Pero si vemos como Perón le dice que deje de actuar porque a partir de ahora va a ser la mujer del presidente.
Deja la actuación, dedicación a la política	Perón le dice que deje de actuar. Ella se dedica plenamente a la política. Tanto que cuando dice querer la vicepresidencia Juan le dice que prepare su propio 17 de Octubre.
Viaje a Europa	No aparece
Sufragio femenino en Argentina	Se hace referencia. Eva quiere votar, aunque sea desde la cama del hospital.
Partido Peronista Femenino	No aparece

Fundación Eva Perón	Los pobres la esperan cada día en la secretaría de trabajo a donde ella acude casi sin descanso. Al comienzo de la película Perón y Eva hablan sobre lo poco que se ven y lo poco que descansa ella.
Rechazo de la vicepresidencia	Juan le pide que no puede aceptarlo, le da la noticia de que tiene cáncer.
Comienzo y desarrollo del cáncer	No quiere que la vea el médico, piensa que la oposición es la que quiere hacerle creer que está enferma para que abandone. Eva dice odiar su cuerpo, que éste se está rebelando en contra de ella. La operan.
Muere	No aparece
Hombres con los que se relaciona (tipo de relación)	<b>Relación con Juan Domingo Perón:</b> se muestra a ambos discutiendo con frecuencia. También podemos ver complicidad entre ellos. Él a menudo le dice a Eva lo que debería hacer o no. Parece tener siempre la última palabra en las decisiones. <b>Relación con Paco Jamandreu:</b> aparecen unidos en el tiempo que Eva enferma. <b>Relación con Espejo:</b> relación cercana. <b>Relación con Raúl Alejandro Apold:</b> comparación de Raúl Alejandro Apold con Goebbels, Perón con Hitler y Eva, que se mofa de la coincidencia, con Eva Brown. Control de la prensa. Relación política. <b>Relación con Juan Isaac Cooke:</b> se reúnen en un restaurante y conversan. Relación política.
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	Única relación con mujeres cuando disuelve la beneficencia.

### Otros apuntes:

- La película transcurre entre abril de 1951 y julio de 1952 (muerte de Evita). En la campaña electoral de cara a las elecciones de noviembre de 1951. Mediante *flashbacks* se narran algunos acontecimientos de la vida de Eva.
- Farrel dice sobre ella “¿Vamos a permitir que una puta se ocupe de nuestro país?”.
- Perón baraja la posibilidad de que Eva se presente a la vicepresidencia para él ser visto como Dios y ella como el demonio.
- Eva habla con los trabajadores para convencerlos de no hacer una huelga contra Perón.
- La oposición dice que Eva es quien tiene los pantalones.
- Eva planta cara a Perón porque piensa que no está actuando como habría actuado anteriormente. Además, arma a los compañeros de Perón con un cargamento venido de Holanda. Perón rechaza las armas cuando Eva se lo cuenta porque podría ser una excusa para que los militares tomaran las armas.



**Nombre:** María Eva Duarte de Perón  
**Nacionalidad:** Argentina  
**Carácter principal o secundario:** Principal  
**Carácter protagonista o antagonista:** Protagonista  
**Película:** Juan y Eva  
**Año:** 2010

**NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA**

	<b>Edad</b>	<b>Rasgos indiciales (Apariencia física)</b>	<b>Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)</b>	<b>Transformaciones</b>
<b>Iconografía</b>	25 años.	Varía. Pelo moreno, complexión media. Pelo rubio.	Vestimenta elegante. Con carácter al hablar.	Cambia de color de pelo.
	<b>Comportamiento</b>	<b>Relación</b>	<b>Pensamientos, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos</b>	<b>Evolución</b>
<b>Psicología</b>	En ocasiones reacciona de forma exagerada y/o agresiva.	Se muestra celosa con algunas de las mujeres con las que se relaciona.	Celos, envidia, enfado, rabia, amor. Sentimientos más visibles en ella.	Aprende a confiar en algunas personas con las que al principio no tiene buena relación.
	<b>Clase social</b>	<b>Nivel cultural</b>	<b>Nivel económico</b>	<b>Amigos/familia</b>
<b>Sociología</b>	Baja anteriormente, origen humilde y de pobreza. Media-alta en la actualidad, está comenzando una relación con un dirigente político.	Medio en la actualidad, no entiende algunos temas o conceptos.	Actualmente medio, trabaja como actriz en la radio.	Relación con sus hermanos Juan y Erminda. Amiga de Rita Molina y Pierina; más tarde de Blanca. Relación sentimental con Perón.
	<b>Homo</b>	<b>Hetero</b>	<b>Bi</b>	<b>Trans/trav (personaje-actor)</b>

<b>Sexualidad</b>		-		
-------------------	--	---	--	--

### NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL

Rol	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/ serial	Motivaciones y acciones
Influenciadora					“Hace hacer”.

### NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE

	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial
Sujeto				
Objeto				
Destinador				
Destinatario	–			
Ayudante	–			
Oponente				

### OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS:

### PERSONAJE ESPEJO DE OTRO EN OTRAS PELÍCULAS:

### REJILLA DE ANÁLISIS DE MARÍA EVA DUARTE DE PERÓN

**Película:** Juan y Eva

**Año:** 1996

**Dirección:** Paula de Luque

Elementos destacables	Cómo aparecen
Juan Duarte. Infidelidad, muerte. Influencia del acontecimiento en su futuro	Solamente una alusión a que mantenía una doble vida con su familia y la familia que tenía en Chivilcoy.
Pasado de pobreza	Muy brevemente cuando Ávalos le dice a Perón que Eva no es adecuada.
Traslado de Junín a Buenos Aires	No aparece
Transcurso de los 15 a los 20 años en Buenos Aires	No aparece

Trabajo como actriz en teatro, cine y radioteatro	Al comienzo de la película, durante los títulos de crédito, se oye la voz de Eva con uno de los radioteatros sobre mujeres influyentes de la historia. Más adelante ella está trabajando y Juan acude a su actuación. Además habla sobre su sueño de trabajar en el cine.
Conoce a Perón (Gala benéfica por el terremoto)	La película empieza con el terremoto. Juan da un discurso tras el terremoto y Eva levanta la mano e interviene, él le pregunta su nombre, tras esto charlan. Están presentes Marcante, Rita Molina y Blanca.
Comienzo de la relación	Juan y Eva cenán juntos con otros de sus amigos. Dan un paseo en barco. Mantienen relaciones sexuales. Juan se presenta en una obra en la que actúa Eva. Se muestra a Eva celosa de la joven novia de Perón a la que echa de la casa de éste. Juan acude a actos junto a ella. Tras un discurso alienta a Eva a que se ponga junto a él.
Está presente en reuniones de Perón con otras figuras políticas importantes	A menudo Eva está en las reuniones de Perón. A algunos de los presentes les incomoda la presencia de ésta.
Vida durante estancia de Perón en prisión	Juan y Eva están en la casa de la playa de Juan, allí se presentan para detenerlo. Acuden primero a la Casa Rosada donde Perón recoge algunas pertenencias. Se lo llevan a prisión. Anteriormente Perón renuncia a sus cargos y se convocan elecciones.
Actos en relación al 17 de Octubre	Mientras Perón está en la cárcel envía una carta a Eva para que tranquilizarla y pedirle que le ayude desde fuera. Eva se reúne con Mercante. Blanca habla con un grupo de mujeres costureras (no se oye de qué), igual Mercante con un grupo de hombres. Eva es atacada por unos hombres que van junto al coche, ella le da una bofetada a uno de ellos. Se declara una huelga para el 18 de Octubre. Perón sale de la cárcel el día 17, miles de personas en la calle le aclaman. Pierina y Eva lo escuchan por la radio.
Casamiento con Perón	No aparece
Deja la actuación, dedicación a la política	No aparece
Viaje a Europa	No aparece
Sufragio femenino en Argentina	No aparece
Partido Peronista Femenino	No aparece
Fundación Eva Perón	No aparece
Rechazo de la vicepresidencia	No aparece
Comienzo y desarrollo del cáncer	No aparece
Muere	No aparece
Hombres con los que se relaciona (tipo de	<b>Relación con Juan Domingo Perón:</b> al mostrarse el

relación)	<p>comienzo de la relación, se ve que hay cierta complicidad entre ellos. Él no presta atención a las críticas que recibe por estar con ella, una actriz, y sin estar casados. Eva acude a las reuniones de Perón con otros cargos políticos, muestra de la confianza entre ellos. Se enfrenta a Ávalos porque éste le dice que Eva no es adecuada. Relación romántica. Perón cuestiona una idea de Eva.</p> <p><b>Relación con “Juancito”</b> (su hermano): Relación paternalista, él se muestra protector con ella.</p> <p><b>Relación con Mercante:</b> mantienen una buena relación, no se profundiza mucho en ésta.</p>
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	<p><b>Relación con Rita Molina:</b> solo aparece al principio como una buena amiga de profesión.</p> <p><b>Relación con Blanca:</b> Eva se enfrenta a ella. A Eva no le gusta que escriba los discursos de Perón. Al principio distancia y celos. Más adelante, más cercanía.</p> <p><b>Relación con la novia de Perón</b> (su nombre no aparece en el filme): celos. Eva la echa de casa de Perón.</p> <p><b>Relación con Erminda</b> (su hermana): mantienen una relación cordial pero no se las muestra muy unidas. Aparecen juntas en escasas ocasiones.</p> <p><b>Relación con María Tizón:</b> en un primer momento celos, luego descubre que es la cuñada de Perón. Le hace muchas preguntas sobre Perón, Aurelia (hermana de María fallecida, mujer de Perón).</p> <p><b>Relación con Pierina:</b> apenas se muestra la relación entre ellas. Pierina es quién le dice a Eva que escuche la radio que está sucediendo algo increíble, 17 de Octubre.</p> <p><b>Relación con Margarita:</b> criada de Perón y Eva.</p>

### Otros apuntes:

- Se tiñe de rubia tras conocer a Perón.
- Relación familiar: Aparecen su hermano Juan y su hermana Erminda,

9.6.2. Frida Kahlo

9.6.2.1. Frida, naturaleza viva

REJILLA DE ANÁLISIS DE PERSONAJES  
FICHA TÉCNICA

**Nombre:** Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón

**Nacionalidad:** Mexicana

**Carácter principal o secundario:** Principal

**Carácter protagonista o antagonista:** Protagonista

**Película:** Frida, naturaleza viva

**Año:** 1983

**NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA**

	<b>Edad</b>	<b>Rasgos indiciales (Apariencia física)</b>	<b>Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)</b>	<b>Transformaciones</b>
<b>Iconografía</b>	Desde aproximadamente 6 años hasta los 47.	Morena, pelo oscuro, vello facial en la zona superior al labio y en el entrecejo. Estatura media. Peso medio.	Vestidos largos y coloridos, decoración floral y colorida en el pelo. Trajes de chaqueta. Corsés. Aparato en la pierna. A veces aparece en silla de ruedas.	Diferentes edades que muestran mayor número de arrugas. Cambio de vestimenta. Cambios en su cuerpo debido al accidente y sus consecuencias.
	<b>Comportamiento</b>	<b>Relación</b>	<b>Pensamientos, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos</b>	<b>Evolución</b>
<b>Psicología</b>	Alegre, desenfadado. A veces es caprichosa. Pasional.	Vemos escasas relaciones. Aún así, cercana, cariñosa.	Sentimientos y estados de dolor, sufrimiento, amor, alegría y decepción. Valores de izquierda.	No presenta una gran evolución.
	<b>Clase social</b>	<b>Nivel cultural</b>	<b>Nivel económico</b>	<b>Amigos/familia</b>
<b>Sociología</b>	Alta. se codea con personas como Trotsky o Nickolas Muray.	Alto. Interés y conocimientos sobre política.	No se menciona en ningún momento la economía.	Diego (marido), Guillermo y Cristina (padre y hermana). Trotsky, Nickolas

				Muray, amantes femeninas.
	<b>Homo</b>	<b>Hetero</b>	<b>Bi</b>	<b>Trans/trav (personaje-actor)</b>
<b>Sexualidad</b>			–	

#### **NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL**

Rol	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial	Motivaciones y acciones
Guerrera					Acude a manifestaciones incluso en silla de ruedas. Además, se expone al peligro por acoger a un camarada.

#### **NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE**

	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial
Sujeto	–			
Objeto				
Destinador				
Destinatario				
Ayudante				
Oponente				

#### **OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS:**

#### **PERSONAJE ESPEJO DE OTRO EN OTRAS PELÍCULAS:**

REJILLA DE ANÁLISIS DE  
MAGDALENA CARMEN FRIEDA KAHLO Y CALDERÓN

**Película:** Frida, naturaleza viva

**Año:** 1983

**Dirección:** Paul Leduc

<b>Elementos destacables</b>	<b>Cómo aparecen</b>
Infancia marcada por la poliomielitis	Vemos a Frida en el hospital siendo pequeña, su padre le lleva pinturas y papel. Más adelante la vemos con una aparato metálico en la pierna.
Relación con Alejandro Gómez Arias	No aparece
Accidente y repercusiones	Vemos sobre todo las repercusiones que tuvo, además de un grupo de gente que transporta a Frida con el pasamanos metálico atravesando su cuerpo. Frecuencia de escenas en las que vemos a Frida en la cama llorando o quejándose del dolor. Finalmente le amputan una pierna.
Dificultades económicas en la familia	No aparece
Relación con Diego Rivera (2 bodas y un divorcio, además de diversas aventuras de ambos)	Es frecuente que la pareja aparezca junta en el filme. A menudo aparecen cantando y mostrando gran complicidad. También vemos a Diego retratar a la hermana de Frida, Cristina, ella los ve, entra en el estudio y le tira a Diego un collar que le había regalado. Más adelante vemos que retrata a otra chica desnuda (representación en ambos caso de sus relaciones extra-matrimoniales). Posteriormente él le pide perdón.
Estancia en Nueva York	No aparece
Exposiciones y trabajos (deseo de independencia económica tras el divorcio)	Los cuadros de Frida aparecen constantemente, vemos a Frida pintar así como acudir al ebanista que le pone los marcos. También vemos que Frida utiliza el patio de la casa azul para que jóvenes aprendan a pintar. Acude a su exposición en México tumbada en una camilla.
Preocupación por la maternidad y abortos	En una de las ocasiones vemos de forma evidente la barriga de Frida y poco después se encuentra en una camilla ginecológica con sus piernas levantadas y sangre en la ropa en la zona pélvica. Anteriormente aparece de espaldas desnuda, una de sus manos tiene sangre y ella parece triste.
Relaciones extra-matrimoniales e identidad sexual y/o de género	Vemos las relaciones de Frida con el fotógrafo Nicolas Muray, con una chica y se puede intuir que también con Trosky aunque no es explícito que haya contacto físico entre ellos. Frida se viste con un traje de hombre siendo joven y

	baila con una chaqueta como si fuera
Ideales comunistas	Mucha presencia, observamos banderas comunistas, carteles con la cara de Mao Tse-tung, de la URSS. Además, vemos la asistencia de Frida a manifestaciones, canta en el cementerio junto a muchas personas ante la tumba de Emilio Zapata, canta la internacional junto a unos amigos. Tira panfletos en favor de Sandino. Conversación con un amigo que habla sobre la importancia de los mexicanos que apoyan a los republicanos españoles, discuten sobre Trosky. Más adelante vemos que lo acoge en la casa azul. En un cine, un hombre aplaude cuando aparecen imágenes de Hitler, Frida le golpea con el bolso.
Hombres con los que se relaciona (tipo de relación)	<b>Relación con Diego:</b> vemos complicidad y cariño entre ellos. También el enfado de Frida tras enterarse de su relación con Cristina. <b>Relación con Trosky:</b> podemos intuir que hay una admiración por parte de Frida hacia él, también coqueteo. <b>Relación con Guillermo Kahlo:</b> aparece brevemente pero es mostrado como un padre que se preocupa por su hija cuando está enferma de niña, y juega con ella y su otra hija Cristina. <b>Relación con Nicolas Muray:</b> brevemente observamos que hay un encuentro entre ellos donde, sin decir nada, se ve que hay una relación íntima.
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	<b>Relación con Cristina Kahlo:</b> muy breve, no se profundiza en ella.

### Otros apuntes:

- Escasez de diálogos. Esto complica conocer los nombres de los personajes que aparecen, los únicos que se pueden adivinar son los más evidentes, además hace complicado ver la relación entre Frida y los personajes porque hay que adivinar muchos estados de ánimo mediante sus gestos y expresiones.
- Partes desordenadas cronológicamente, intercala escenas de Frida adulta y Frida niña. Las partes que muestran mayor orden cronológico según los acontecimientos transcurre a partir de la escena en la que Frida se da cuenta de que Cristina y Diego han tenido relaciones sexuales.
- Gran presencia de los ideales políticos.
- Estructura circular. Comienza y termina con el ataúd de Frida.
- Aparece la relación pasional e íntima de Frida con tres personajes femeninos de los que no se muestra nada más que un momento puntual con cada una de ellas. No se sabe nada acerca de quienes son.



**Nombre:** Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón**Nacionalidad:** Mexicana**Carácter principal o secundario:** Principal**Carácter protagonista o antagonista:** Protagonista**Película:** Frida**Año:** 2002**NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA**

	<b>Edad</b>	<b>Rasgos indiciales (Apariencia física)</b>	<b>Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)</b>	<b>Transformaciones</b>
<b>Iconografía</b>	Desde aproximadamente 15 años hasta los 47.	Morena, pelo oscuro, vello facial en la zona superior al labio y en el entrecejo. Estatura media. Peso medio. Pecho voluminoso.	Vestidos largos y coloridos, decoración floral y colorida en el pelo. Trajes de chaqueta. Habla vulgar, uso de palabras malsonantes con frecuencia. Corsés y presencia de la silla de ruedas.	Diferentes cortes de pelo, diferentes edades que muestran mayor número de arrugas. Cambio de vestimenta. Cambios en su cuerpo debido al accidente y sus consecuencias.
	<b>Comportamiento</b>	<b>Relación</b>	<b>Pensamientos, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos</b>	<b>Evolución</b>
<b>Psicología</b>	Apasionado, con carácter. Prevalece la sinceridad y la impulsividad. Tozuda. A veces agresiva y celosa, así como despreocupada en alguna escena. Sin miedo. Coqueta.	Extrema, o muy buena relación con mucho cariño o relación llena de rabia y enfado.	Estados de ánimos variados, Frustración, dolor y soledad tras el accidente, el aborto, las operaciones y la amputación. También sufrimiento tras la ruptura con Diego. Valores de izquierda. Sentimientos de decepción, amor, alegría y enfado.	Sufre grandes cambios debido a las situaciones que vive. Surge en ella el deseo de independencia económica, lleva consigo evolución profesional. Así como evolución en la relación con Diego.

	<b>Clase social</b>	<b>Nivel cultural</b>	<b>Nivel económico</b>	<b>Amigos/familia</b>
<b>Sociología</b>	Al inicio baja, al final alta. Relación con la elite intelectual.	Alto. Desde joven interés por grandes pensadores.	Al inicio bajo, luego no aparece explícitamente, pero sus viajes y el cambio de casa denotan que, medio-alto, como mínimo.	Muchos amigos, relación familiar con Cristina (Hermana), Guillermo y Matilde (padres), relación sentimental con Diego (marido) y Alejandro (novio). Relación fuera del matrimonio con Trotsky y varias mujeres.
	<b>Homo</b>	<b>Hetero</b>	<b>Bi</b>	<b>Trans/trav (personaje-actor)</b>
<b>Sexualidad</b>			–	

#### **NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL**

Rol	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial	Motivaciones y acciones
Mujer fálica					Adopta comportamiento masculino.
Madre sin hijos					Dolor por la imposibilidad de tener hijos.
Dominatrix					Independencia, solvencia económica.

#### **NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE**

	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial
Sujeto	–			
Objeto				
Destinador				
Destinatario				
Ayudante				
Oponente				

## OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS:

## PERSONAJE ESPEJO DE OTRO EN OTRAS PELÍCULAS:

### REJILLA DE ANÁLISIS DE MAGDALENA CARMEN FRIEDA KAHLO Y CALDERÓN

**Película:** Frida

**Año:** 2002

**Dirección:** Julie Taymor

Elementos destacables	Cómo aparecen
Infancia marcada por la poliomielitis	No aparece. podemos ver que Frida lleva un bastón siendo joven pero no se especifica nada. Lupe, ya avanzado el filme le dice que tiene la pata de palo.
Relación con Alejandro Gómez Arias	Vemos a Frida con Alejandro y otros jóvenes de su edad. Frida y Alejandro coquetean mientras se cuelan en un edificio donde Diego Rivera está pintando. Frida y Alejandro mantienen relaciones sexuales. Tras el accidente él se marcha a Europa.
Accidente y repercusiones	Vemos el accidente. Las consecuencias del accidente acompañan a Frida durante todo el filme.
Dificultades económicas en la familia	Vemos que los padres de Frida hablan sobre las dificultades económicas y la situación de desempleo de Guillermo Kahlo. Más adelante dicen que Diego ha pagado la hipoteca.
Relación con Diego Rivera (2 bodas y un divorcio, además de diversas aventuras de ambos)	Vemos que la relación de Frida y Diego comienza como algo profesional ya que ella le pide consejo y opinión sobre sus pinturas. Más adelante él lleva a Frida a una fiesta y juntos acuden a la sede del Partido Comunista Mexicano, así como a manifestaciones. Finalmente, tras Frida decirle a Diego que no se acostará con él, le besa y entran a casa de Diego donde tienen relaciones. Diego le pide matrimonio, dice que sera leal pero no fiel, ella lo acepta. Vemos relación abierta por ambos. Crisis cuando Diego la engaña con su hermana Cristina. Divorcio. Vuelven a casarse cuando a Frida le amputan la pierna.
Estancia en Nueva York	Vemos que Frida vuelve porque su madre enferma, y fallece. Luego, quiere volver a México.
Exposiciones y trabajos (deseo de independencia económica tras el divorcio)	El trabajo artístico de Frida aparece en casi todo momento, además de las referencias pictóricas que a

	<p>menudo encontramos. También vemos su viaje a París. Le dice a Lupe que no quiere dinero de Diego. Troski se muestra fascinado con su obra. Exposición en México a la que acude en la cama.</p>
Preocupación por la maternidad y abortos	<p>Veremos tan solo que aborta en una ocasión, vemos su sufrimiento y el deseo que tiene de ser madre.</p>
Relaciones extra-matrimoniales e identidad sexual y/o de género	<p>Tanto Frida como Diego tienen relaciones fuera del matrimonio. Vemos que Frida tiene relaciones tanto con hombres como con mujeres indistintamente. Además, vemos que Frida viste con traje de hombre en algunas ocasiones y el pelo recogido o corto.</p>
Ideales comunistas	<p>Frida acude a manifestaciones, acoge en su casa a Trosky y mantienen conversaciones sobre política en varias ocasiones. Quizá más representado en relación a Diego.</p>
Hombres con los que se relaciona (tipo de relación)	<p><b>Relación con Diego Rivera:</b> es una relación moderna para la época ya que ambos mantienen relaciones extramatrimoniales. Antes que matrimonio son: amigos, colegas y camaradas. Ambos tienen carácter son tozudos y pasionales. Él escucha a Frida y le pide opinión con respecto al arte y sus decisiones. No obstante, pese a las peleas producidas por el carácter de ambos, y tras la crisis que supuso la separación debido a la aventura de Diego con Cristina, vemos que él permanece a su lado y mira por su bien, sobre todo cuando ella está más enferma.</p> <p><b>Relación con Guillermo Kahlo:</b> la relación con su padre es muy cercana, ambos conversan sobre asuntos que interesan a Frida. Vemos que la relación de Frida es más cercana con su padre que con su madre. Él la apoya y suele ser muy sincero con ella.</p> <p><b>Relación con Alejandro Gómez Arias:</b> es una relación amorosa de juventud. Hablan sobre política y filosofía, intereses comunes. Frida sufre por la marcha de Alejandro pero no aparece demasiado prolongado este sufrimiento.</p> <p><b>Relación con León Trosky:</b> existe cierta admiración de parte de ambos por el otro. Comparten ideales. Finalmente culmina con un <i>affair</i> breve que termina porque él no quiere hacer daño a su mujer.</p>
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	<p><b>Relación con Cristina Kahlo:</b> la relación de Frida con su hermana es cercana, es con la única de sus hermanos que vemos esta relación. Ella es quien está en el hospital cuando Frida despierta. Es a quien le escribe desde EE.UU. Es maltratada por su marido y lo deja y Frida se arrepiente de no haber estado en México junto a ella. Cristina tiene relaciones sexuales con Diego, rompiendo durante un tiempo la</p>

relación entre ambas. Finalmente ella se disculpa.

**Relación con Matilde Kahlo-Calderón:** distante. Matilde parece no aprobar ninguna de las decisiones de su hija con la que apenas vemos conversaciones.

**Relación con Lupe:** Lupe es la ex mujer de Diego, tienen una relación con altibajos, ya que en la boda de Frida y Diego humilla a Frida estando ebria. Luego se reconcilian y hablan a menudo sobre Diego y la relación de ambas con él.

**Relación con Tina:** de lo poco que vemos, podemos saber que ambas se tienen estima. Frida saca a bailar a Tina la noche que se conocen y tras el baile la besa. Más adelante Tina da un discurso en la boda de Frida y Diego.

**Otros apuntes:**

- Película con estructura circular. Comienza con ella siendo transportada en la cama hacia un camión. Casi al final vemos que ella llega a la exposición en la cama.

9.6.3. Marie Curie

9.6.2.3. Madame Curie

REJILLA DE ANÁLISIS DE PERSONAJES  
FICHA TÉCNICA

**Nombre:** Marie Salomea Skłodowska-Curie  
**Nacionalidad:** Polaca  
**Carácter principal o secundario:** Principal  
**Carácter protagonista o antagonista:** Protagonista  
**Película:** Madame Curie  
**Año:** 1943

**NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA**

	<b>Edad</b>	<b>Rasgos indiciales (Apariencia física)</b>	<b>Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)</b>	<b>Transformaciones</b>
<b>Iconografía</b>	De los 27 a los 60.	Pelo rubio, siempre recogido. Estatura y complexión media.	Vestidos largos, a menudo oscuros.	Al final vemos una transformación física en cuanto a su edad, arrugas. En cuanto a la vestimenta y el pelo, como el resto del filme.
	<b>Comportamiento</b>	<b>Relación</b>	<b>Pensamientos, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos</b>	<b>Evolución</b>
<b>Psicología</b>	Decidida, obcecada, entregada e incansable en su trabajo. Curiosa. Observadora y algo callada.	Amable, de carácter controlado, apenas se exalta o se enfada.	Entusiasmo y sorpresa con respecto al trabajo, así como frustración y agotamiento. Tristeza con respecto a la muerte de Pierre. Desea mejoras en la Universidad para desarrollo de la ciencia.	No gran evolución, sí mayor alegría y satisfacción con respecto al trabajo, pero desde el principio dedicación plena a la ciencia. Evoluciona sentimentalmente.
	<b>Clase social</b>	<b>Nivel cultural</b>	<b>Nivel económico</b>	<b>Amigos/familia</b>
<b>Sociología</b>	Media-alta. Es una científica que	Alto.	Entre medio y medio-bajo.	Pierre (marido), Eugene y Claire

	comienza a ser muy conocida.			(suegros), profesor Perot. Irene y Eve (hijas).
	<b>Homo</b>	<b>Hetero</b>	<b>Bi</b>	<b>Trans/trav (personaje-actor)</b>
<b>Sexualidad</b>		-		

#### NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL

Rol	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial	Motivaciones y acciones
Mujer profesional					Dedicación máxima a su trabajo.

#### NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE

	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial
Sujeto	-			
Objeto				
Destinador				
Destinatario				
Ayudante				
Oponente				

#### OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS:

#### PERSONAJE ESPEJO DE OTRO EN OTRAS PELÍCULAS:

#### REJILLA DE ANÁLISIS DE MARIE SALOMEA SKŁODOWSKA-CURIE

**Película:** Madame Curie  
**Año:** 1943  
**Dirección:** Mervyn LeRoy

Elementos destacables	Cómo aparecen
Infancia y adolescencia en Polonia	No aparece. Se habla de él muy brevemente.

Traslado a Francia y primeros años en París.	Al comienzo del filme Marie vive en un pequeño apartamento, el que ocupó durante sus primeros 4 años en París.
Pierre Curie, relación	La mayoría del filme está enfocado en la relación entre Marie y Pierre. Vemos cuando se conocen, como empiezan a trabajar juntos y a forjar una relación basada en intereses comunes y compañerismo. Se nos presenta la pedida de matrimonio de Pierre, la boda y sus dos hijas, Irene y Eve.
Tesis doctoral de Marie, descubrimiento del radio	Encontramos gran número de conversaciones entre la pareja sobre el radio, el desarrollo de su trabajo, así como el primer acercamiento de Marie al elemento a través de Becquerel.
Primer Premio Nobel junto a Pierre y Becquerel	Mediante diálogos sabemos que los tres científicos obtuvieron el Premio Nobel y que no acudieron a la ceremonia debido a la salud de Pierre. Se retiran al campo unos días para descansar.
Muerte de Pierre	El día que Marie y Pierre iban a acudir a una ceremonia que les concedía mejoras para su laboratorio, Pierre va a comprar unos pendientes a Marie, de vuelta a casa es arrollado por un coche de caballos y fallece en el acto.
Compaginación de vida laboral y familiar	Sólo vemos este aspecto previo a la muerte de Pierre, cuando la situación era algo más llevadera. El padre de Pierre cuida de Irene, ellos, llegan tarde a casa pero pasan un rato con ella. Pierre le cuenta un cuento antes de dormir.
Cátedra en la Sorbona	No aparece
Propuesta condecoración <i>Légion d'honneur</i> , y propuesta en la Academia de las Ciencias	No aparece
Segundo Premio Nobel, en solitario	No aparece
Laboratorio de radio en Varsovia y Laboratorio en París (Instituto Pasteur y Universidad de París)	No aparece
Labor de Marie durante la Primera Guerra Mundial	No aparece
Viaje a Estados Unidos	No aparece
Enfermedad recurrente	No aparece. No obstante, vemos que se mencionan las consecuencias que puede tener pasar tanto tiempo trabajando con el radio. (Quemaduras en los dedos de Marie)
Hombres con los que se relaciona (tipo de relación)	<b>Relación con Pierre:</b> la relación entre los científicos es de compañerismo y amistad. Ambos consideran que no van a encontrar nadie mejor con quien compartir su



	<p>vida ya que entre ellos se complementan. Relación respetuosa pese a comentarios negativos previos de Pierre sobre las mujeres. Insistente al principio para convencer a Marie para que no regrese a Polonia.</p> <p><b>Relación con Eugene Curie</b> (padre de Pierre): buena relación. Él vive con ellos y cuida de sus nietas mientras Marie y Pierre trabajan.</p> <p><b>Relación con Jean Perot</b> (profesor): buena relación. Él valora a Marie y le da la oportunidad de comenzar a trabajar en el laboratorio de Pierre. Le dice al final que se equivocó al decirle que nunca vería a un alumno suyo llegar a ser como Newton o Galileo porque ella lo ha hecho.</p> <p><b>Relación con Becquerel:</b> aparece muy brevemente.</p> <p><b>Relación con David</b> (ayudante de Pierre): buena relación. Muy brevemente mostrada.</p>
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	<p><b>Relación con Madame Perot:</b> cordial. Madame Perot se muestra agradable y simpática con Marie.</p> <p><b>Relación con Madame Curie</b> (Claire Depouilly, madre de Pierre): buena relación. Le dice a Marie lo que ve en ella.</p>

### Otros apuntes:

- Grandes elipsis temporales.
- Narrador.
- Marie comenta que está interesada en en la física y las matemáticas, no en tener marido e hijos.
- Única mujer en un mundo de hombres, lo vemos en muchas ocasiones. En el aula, en la reunión con los dirigentes de la Universidad.
- Conversaciones algo negativas sobre la mujer entre Pierre y David. Comentario del Eugene en la cena acerca de las mujeres que no tienen hijos, para él son un parásito.
- Referencia al gusto de Marie por el campo y la naturaleza.
- El personaje de Pierre muy despistado.
- Al final del filme aparece una escena en la que Marie da un discurso 25 años después del descubrimiento del radio.

#### 9.6.2.4. Los méritos de Madame Curie

### REJILLA DE ANÁLISIS DE PERSONAJES FICHA TÉCNICA

**Nombre:** Marie Salomea Skłodowska-Curie  
**Nacionalidad:** Polaca  
**Carácter principal o secundario:** Principal  
**Carácter protagonista o antagonista:** Protagonista  
**Película:** Los méritos de Madame Curie  
**Año:** 1997

#### NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA

	<b>Edad</b>	<b>Rasgos indiciales (Apariencia física)</b>	<b>Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)</b>	<b>Transformaciones</b>
<b>Iconografía</b>	De los 27 a los 35.	Pelo cobrizo, usualmente recogido, piel clara, estatura y complexión medias.	Vestidos largos, normalmente de tonos oscuros. A veces camisas y pantalones anchos y largos.	Sólo vemos cambio físico en una escena en la que aparece embarazada.
	<b>Comportamiento</b>	<b>Relación</b>	<b>Pensamientos, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos</b>	<b>Evolución</b>
<b>Psicología</b>	Es curiosa, trabajadora, entregada. El trabajo por delante de todo. Con iniciativa.	Es agradable en la relación pese a momentos en los que ve que lo suyo peligró o si la molestan cuando está trabajando.	Estados de felicidad, enfado, frustración y estancamiento. Valores nacionalistas con respecto a Polonia. Ideales positivistas.	No mucha evolución psicológica. La mayor evolución que encontramos es con respecto al trabajo. Su insistencia y dedicación la llevan a hacer grandes progresos, pero su actitud es la misma.
	<b>Clase social</b>	<b>Nivel cultural</b>	<b>Nivel económico</b>	<b>Amigos/familia</b>
<b>Sociología</b>	Media-alta. Es una científica que comienza a ser conocida.	Alto.	Entre medio y medio-bajo.	Pierre (marido), Irene (hija), Gustav, Georgette.

	Homo	Hetero	Bi	Trans/trav (personaje-actor)
<b>Sexualidad</b>		-		

### NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL

Rol	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/ serial	Motivaciones y acciones
Mujer profesional					Dedicación máxima a su trabajo.

### NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE

	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial
Sujeto	–			
Objeto				
Destinador				
Destinatario				
Ayudante				
Oponente				

### OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS:

### PERSONAJE ESPEJO DE OTRO EN OTRAS PELÍCULAS:

### REJILLA DE ANÁLISIS DE MARIE SALOMEA SKŁODOWSKA-CURIE

**Película:** Los méritos de Madame Curie

**Año:** 1997

**Dirección:** Claude Pinoteau

Elementos destacables	Cómo aparecen
Infancia y adolescencia en Polonia	Aparece muy brevemente. Marie menciona que trabajó de niñera para pagarse los estudios.

Traslado a Francia y primeros años en París.	Aparece muy brevemente. Vemos el pequeño piso en el que vive Marie durante los primeros 4 años, pero tan solo aparece en una ocasión. Directamente la vemos en el laboratorio, no se muestra nada anterior.
Pierre Curie, relación	El filme se centra en la relación de trabajo y pareja entre Pierre y Marie.
Tesis doctoral de Marie, descubrimiento del radio	Todo gira en torno al descubrimiento del radio, vemos los procesos que llevaron a cabo y como por fin pueden probar la existencia de éste. Vemos el arduo trabajo para conseguir probar la existencia de este.
Primer Premio Nobel junto a Pierre y Becquerel	No aparece
Muerte de Pierre	No aparece
Compaginación de vida laboral y familiar	Vemos a Georgette, la empleada del hogar de Marie y Pierre cuidar de Irene y encargarse del hogar. Le dice a Marie que nunca está para cuidar de su hija porque pasa muchas horas en el laboratorio.
Cátedra en la Sorbona	No aparece
Propuesta condecoración <i>Légion d'honneur</i> , y propuesta en la Academia de las Ciencias	No aparece
Segundo Premio Nobel, en solitario	No aparece
Laboratorio de radio en Varsovia y Laboratorio en París (Instituto Pasteur y Universidad de París)	No aparece
Labor de Marie durante la Primera Guerra Mundial	No aparece
Viaje a Estados Unidos	No aparece
Enfermedad recurrente	No aparece
Hombres con los que se relaciona (tipo de relación)	<b>Relación con Pierre:</b> relación basada en compartir y trabajar juntos. Vemos que se tienen en alta estima el uno al otro. <b>Relación con Gustav:</b> amigo de la pareja que deja el laboratorio para dedicarse a inventar y patentar diversas cosas. Comienzo complicado entre él y Marie. Ella amenaza con decir que la están violando. <b>Relación con Schutz:</b> relación de trabajo, de él depende que el trabajo de Marie y Pierre pueda continuar. <b>Relación con el rector:</b> de él depende que continúen en última instancia.
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	<b>Relación con Georgette:</b> aunque su relación sea debida a que Georgette anteriormente trabajaba como

	cocinera y pasa a ser empleada del hogar de Marie y Pierre, es una relación con altibajos, ya que Marie es muy directa con ella, pero es gracias a ella que Marie ordena en su mente parte del trabajo para tener un “momento eureka”, finalmente se enfrentan y Georgette dimite y le dice a Marie que no cuida de su hija y pasa muchas horas trabajando.
--	---

**Otros apuntes:**

- Película cronológica lineal con grandes elipsis.
- En la película dependen del director de la Escuela de Física y Química, el profesor Schutz.
- Comentario de Gustav: “no es muy guapa pero nos lo pasaremos bien”.
- El personaje de Pierre es muy despistado.