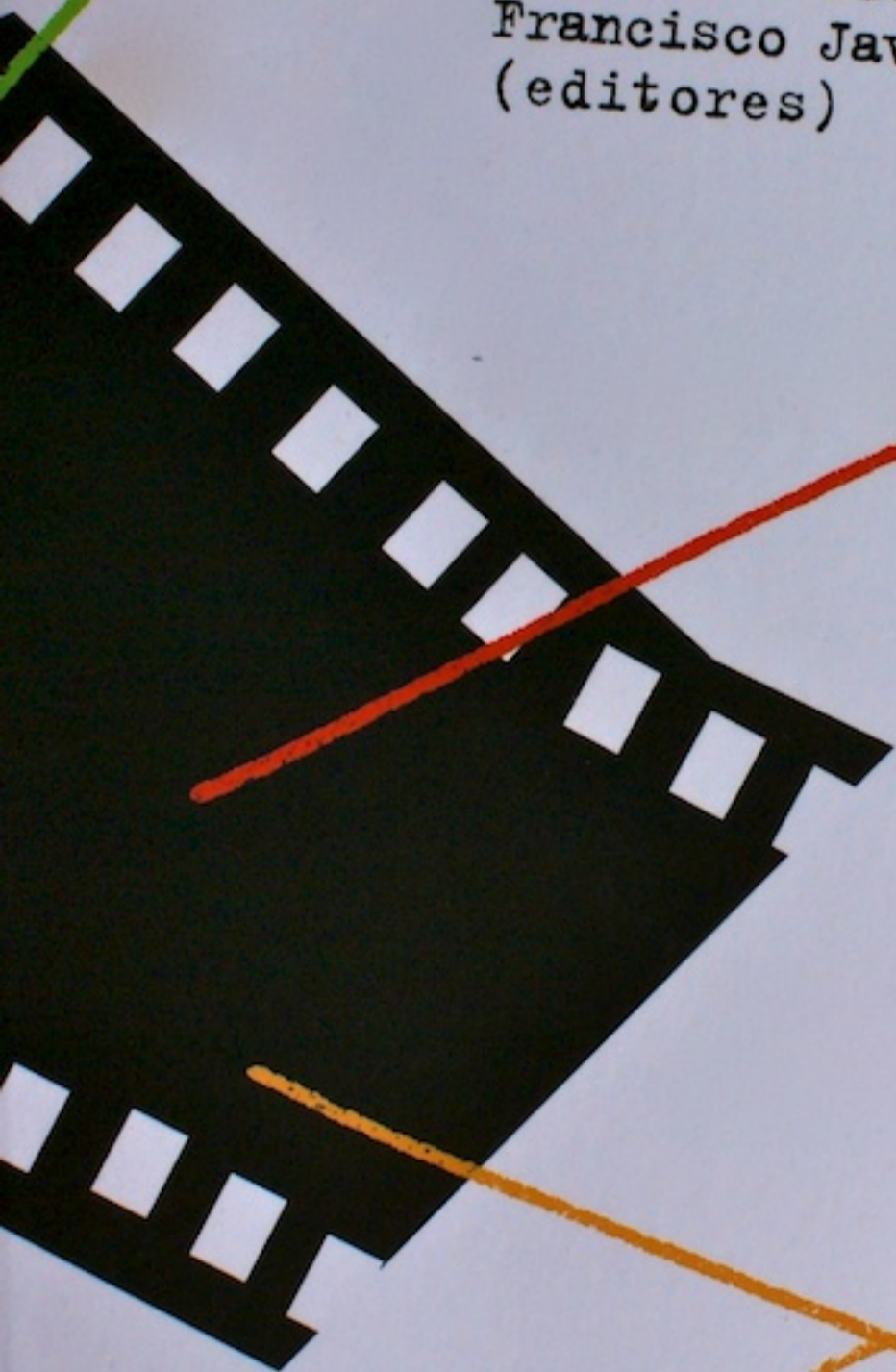


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Apuntes para una reflexión sobre la biografía fílmica

Bénédicte Brémard
Université du Littoral-Côte d'Opale

Desde las series de T.V.E. (*Lorca, muerte de un poeta*, Juan Antonio Bardem, 1987 *Miguel Hernández*, José Ramón Larraz, 2002...) a películas de autor como *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) o *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2000), la multitud de variantes fílmicas de la biografía curiosamente no ha dado lugar a tentativas de teorización y reflexión sobre las diferencias esenciales entre éstas y sus equivalentes literarios. Tan ignorado queda el tema que ni siquiera se utiliza el término *biofilme* o *biopelícula*, más apropiado al caso que nos interesa que el de *biografía*. Tampoco existen catálogos, estudios o historias del género en sí, aparte de los que se integran en otro tema de estudios, como el llevado a cabo por Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras sobre los pintores en el cine en su libro *La pintura en el cine*.¹ A través de los ejemplos recientes que proponen el cine y la televisión españoles, intentaremos presentar una serie de puntos por profundizar: el prejuicio por el término, el problema de la definición, el papel de la muerte en estos relatos de vida, el biofilme documental y su contrario, la biografía imaginaria, la elección del actor y del protagonista, la inserción del biofilme en una obra de autor, la frontera entre biofilme y autobiofilm. Intentaremos así determinar hasta qué punto el filme desarrolla las posibilidades del lenguaje biográfico y hasta qué punto el biofilme desarrolla las posibilidades del lenguaje fílmico.

EL PREJUICIO POR EL TÉRMINO

Como notamos en la introducción, es de notar que no sólo no se utiliza el término *biofilme* o *biopelícula*, sino que es el concepto mismo de película biográfica lo que parece rechazado por parte de la crítica cinematográfica. Así se pudo leer, por ejemplo, a propósito del *Goya en Burdeos* de Carlos Saura (Herederó, 1999):

La misma pintura de Goya exigía (...) una actitud no conformista, liberada de servidumbres y no sometida a los clichés de un vulgar biopic.

Nótese el uso de la abreviación inglesa, como si el género no tuviese representantes en España, y el hecho de que el autor de estas líneas no explica en absoluto cuáles son los clichés del género ni en qué se puede tachar de "vulgar".

EL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN

Por otra parte, es cierto que en el momento de aplicar el término *biofilme* a una película, vamos a tropezar con más de una dificultad. Tenemos que recordar que si el término que se refiere a la obra escrita, biografía, existe sólo desde el siglo XVIII, el acto de escribir una vida es mucho más antiguo. Por otra parte, el estudio de la biografía como género es bastante escaso; parece que la biografía sólo sirve de punto de comparación para la definición de la autobiografía. Lo importante es que la historia del género nos revela que nace de la tradición antigua del elogio fúnebre, seguida por los evangelios y vidas de santos destinadas a dar un ejemplo. Poco a poco la literatura laica se apodera del género para contar la vida de escritores famosos².

En cuanto a las características internas de la biografía, se suele destacar el hecho de que, contrariamente a la autobiografía, incluye el relato de la muerte del protagonista y por lo tanto demuestra la pervivencia de su recuerdo (May, 1979: 162-163, la traducción es nuestra):

El biógrafo oficial, en cuanto a él, nunca deja de acabar, a saber, por los penosos detalles sobre el lento declive de su personaje, luego por su desaparición. [...] El biógrafo, [...] por el mismo hecho de que está escribiendo la vida de un muerto, demuestra por su gesto que el recuerdo de ésta se perpetuó más allá de la muerte fisiológica. [...] La biografía [...] concede un lugar privilegiado (al relato de la muerte) sobre todo cuando [...] fue la confirmación de una vida ejemplar.

¿Qué hacer entonces de películas como *Juana la loca* (Vicente Aranda)? A pesar de un título que parece dar la promesa de un biofilme, no se trata stricto sensu del relato de la vida de la reina en la medida en que no empieza con su nacimiento sino en la víspera de su boda con Felipe el Hermoso, ni tampoco acaba con su muerte sino con una breve aparición de ella, vieja, aludiendo al recuerdo del amor por su esposo. En este sentido, y si consideramos el hecho de que la muerte que casi clausura el filme no es la de Juana sino la de Felipe, podríamos proponer la definición de *Juana la loca* como biofilme, pero no como biofilme de la reina sino como relato fílmico del nacimiento y de la muerte del amor por su esposo y de la locura que derivó de éste según la visión propuesta por Aranda.

¿RELATO DE VIDA O RELATO DE MUERTE?

Hace falta subrayar que si la muerte del protagonista no es, como lo acabamos de demostrar, un momento imprescindible del biofilme que no se pueda contornar, lo mismo puede decirse del nacimiento y de la infancia. Si no es obligatorio, hay que reconocer que parece ser un tópico de biofilme hasta el punto que los pocos que lo evitan intentan justificarlo de un modo u otro. Por ejemplo, sabemos que el proyecto inicial de *Goya en Burdeos* era volver de la muerte del pintor a su nacimiento, proyecto abandonado finalmente por el director en favor de una serie de vaivenes temporales que él juzgó menos sistemáticos (Willem, 2003: 157). Ahora bien, en la secuencia de la agnía del personaje y justo antes de la secuencia final que representa su nacimiento, como para justificar que no se hayan enseñado más cosas de su infancia, Goya (Paco Rabal) dice «He olvidado cómo era de niño», como si toda la película sólo fuese el reflejo de sus recuerdos y por lo tanto, ya que ya no puede acordarse de cosas más lejanas, tiene que terminar. Cabría al mismo tiempo destacar una categoría aparte del biofilme que, en vez de interesarse por la vida de un personaje público, se interesa más bien por su muerte. La serie de televisión de Juan Antonio Bardem, *Lorca, muerte de un poeta* (1987), por su título, el proyecto inicial y el tiempo que dedica a los últimos días de vida del escritor (casi dos de los seis capítulos), relevaría sin duda de esta categoría³. Asimismo, la última película de Alejandro Amenábar, *Mar adentro*, se interesa por la lucha de Ramón Sampedro para obtener el derecho a morir. El resto de su vida sólo aparece sugerido mediante una serie de fotografías que mira el personaje de la abogada Julia (Belén Rueda) y que vienen montadas en paralelo con la secuencia de su accidente, a modo de ilustración del tópico de la vida que desfila ante los ojos del que cree que va a morir. Si en el caso de Lorca, el interés por la muerte del poeta nacía de los entonces recientes trabajos de investigación de Ian Gibson que aclaraban muchos puntos oscuros sobre las circunstancias de ésta, en el caso de Amenábar, había una voluntad de dejar una huella del combate jurídico de Sampedro sin caer en un argumento anacrónico, como lo explica el propio director en los comentarios del DVD de la película:

Yo quería que la película pudiera seguir siendo una referencia en el futuro para todas las personas que estén interesadas en la vida o la muerte porque estoy seguro de que la ley cambiará porque siempre cambia.

LA REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

El último ejemplo nos invita a otro punto de reflexión para el estudio de las particularidades del biofilme. En efecto, una de las más evidentes diferencias entre éste y su variante literaria es la necesaria encarnación por actores de personajes reales. La crítica tiene este aspecto como fundamental ya que suele destacar la interpretación del actor del biofilme. Sería interesante comparar los que eligen hacer encarnar al protagonista por varios actores según la edad (como José Coronado y Paco Rabal en *Goya en Burdeos*), con los que hacen la elección del maquillaje para envejecer al héroe. Cuanta más reciente es la vida del protagonista, más difícil y más destacable es la interpretación de un personaje cuya imagen queda grabada en la memoria de los espectadores. Éste es el caso de *Mar adentro* ya que existían varias imágenes grabadas de Ramón Sampedro, desde reportajes y entrevistas de televisión hasta la grabación de su propia muerte, imágenes recreadas por la película de Amenábar como si fuesen secuencias que necesariamente tenían que satisfacer el horizonte de expectativa del espectador ya que por ellas

Sampedro llegó a ser conocido y por lo tanto, objeto de un biofilme. Como lo resume con humor Javier Bardem en el *making-off* de la película:

Estoy nervioso, estoy con la carga de la responsabilidad. [...] Es saber que vas a interpretar a un personaje que fue real y que sigue siendo real y muy importante en la mente de muchas personas. [...] Espero volver a Galicia y que no me tiren piedras.

Por fin, si sería interesante saber cuáles son los diferentes actores que han encarnado, dentro de una o de varias películas, al mismo personaje real, también habría que estudiar el caso de la encarnación de dicho personaje por parte de un mismo actor en películas distintas. Este caso es el de Paco Rabal, que interpretó a Goya en el biofilme de Nino Quevedo y, casi 30 años más tarde, en el de Saura (y en 1982 en *Los Desastres de la guerra* de Mario Camus). Coincide con la cuestión de la identificación actor-personaje, del diálogo intertextual que puede establecerse entre varias películas a través de la presencia de un mismo actor (Serceau, 1999: 139; Vanoye, 1989: 137) y nos permite subrayar que el análisis del papel del actor en la película y de modo más general en el cine también merecería un estudio profundizado que queda todavía por hacer, aunque en Francia el Grupo de Investigación sobre la Imagen en el mundo hispánico (G.R.I.M.H.) ya ha dado un primer paso en esta dirección con los trabajos de Jean-Claude Seguin sobre Marisa Paredes o de Jean-Paul Aubert sobre Paco Rabal (Seguin, 2000, I: 211-224 y Aubert, 2003: 97-108).

SIN ACTOR Y SIN MUERTE: EL BIOFILME DOCUMENTAL

Por otra parte, también existe la posibilidad en el caso de biofilme sobre un personaje todavía vivo, de que se encarne a sí mismo, como es el caso en la película de Víctor Erice *El sol del membrillo* en que tanto el pintor Antonio López como sus amigos o los miembros de su familia interpretan sus propios papeles. Un caso como éste realza la dificultad de distinguir el documental de la ficción ya que mezcla la grabación del pintor trabajando con recreaciones de secuencias, o conversaciones más o menos espontáneas con su entorno (sin diálogos escritos pero pidiéndole el director que evoque tal o cual tema). Como confirmación de lo que hemos visto antes, sin embargo incluimos *El sol del membrillo* dentro de nuestra categoría *biofilme* porque, si sólo representa unos meses de la vida de Antonio López, presentados a modo de diario o crónica (con mención de las fechas, con el sonido de las noticias en la radio que permiten contextualizar el biofilme, con la insistencia en el paso de las estaciones), también considera necesario incluir detalles que van reconstituyendo la vida del pintor: las conversaciones con su amigo Enrique Gran sobre sus años en la Escuela de San Fernando, la fotografía del viaje a Grecia o el sueño que cuenta López al final en que se ve a sí mismo de niño.

EL OTRO POLO: LA BIOGRAFÍA IMAGINARIA

El biofilme imaginario representaría el polo opuesto al biofilme documental. Podemos explicar merced al ejemplo de *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002) lo que entendemos por biofilme imaginario. *La luz prodigiosa* es la adaptación de una novela de Fernando Marías; nos presenta la historia de un joven pastor que recoge a un herido a principios de la guerra civil española en Granada. En 1980, busca al hombre al que salvó la vida, se entera de que es un vagabundo y

logra encontrarle de nuevo. El hombre sigue sin hablar desde aquel entonces. Cuida de él y se asombra descubriendo que toca muy bien el piano o viéndole llorar delante de la televisión que pone una entrevista de Salvador Dalí. Como en una biografía de Dalí descubre una foto de Lorca tocando el piano, empieza a investigar con la idea de que el hombre al que salvó la vida podría ser Federico García Lorca. Así que a partir de la parte desconocida o misteriosa de la vida de un personaje real —en este caso, la muerte de Lorca, cuyo cadáver nunca se encontró— se puede inventar la continuación de la historia, completarla. Otro ejemplo de biofilme imaginario tenemos en la película de Carlos Saura *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001), que pone en escena a modo de película de Indiana Jones a tres personajes reales, Lorca, Dalí y Buñuel en la mítica época de la Residencia de Estudiantes madrileña. Si estos ejemplos son extremos, cabe preguntarse hasta qué punto no es lo que hace todo biofilme, incluso si no es su punto de partida: una vida que no tenga su parte de misterio menos interés tiene para ser llevada a la pantalla, menos libertad deja al autor para la invención del guión, para proponer su visión, su versión de las zonas oscuras de una vida, a menos que el autor de la película tenga como propósito hacer un trabajo de historiador y no de creador.

LA ELECCIÓN DEL PROTAGONISTA: PARA UNA HISTORIA DEL BIOFILME

Esta última reflexión sobre las motivaciones de los autores de biofilmes nos lleva a constatar que varios personajes reales son recurrentes como protagonistas de biofilmes. Unos fueron protagonistas de biofilmes en épocas distintas: es el caso de Lorca, héroe de los ya mencionados *Lorca, muerte de un poeta*, *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* y *La luz prodigiosa* pero también de otras películas como *Muerte en Granada* (Marcos Murinaga, 1996, con Andy García) o *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977).

Evidentemente, esta recurrencia tendría que ser objeto de análisis y en el caso de Lorca podemos avanzar la hipótesis de que su figura no paró de ser objeto de recuperación por parte del cine desde la vuelta de la democracia. También tenemos que notar que sólo después de esta necesidad de recuperación aparecieron los biofilmes imaginarios, como si el paso de cierto tiempo o la existencia previa de biofilmes con cierto rigor histórico fuesen necesarios para dejar libertad creativa e imaginativa a los cineastas.

Por otra parte, es sorprendente constatar la coincidencia temporal con la que algunos personajes reales son objeto de varios biofilmes: así por ejemplo, en 2001, antes del éxito de *Mar adentro* de Alejandro Amenábar, un telefilme sobre Ramón Sampedro pasó casi desapercibido. Titledo *Condenado a vivir* y dirigido por Roberto Bodegas, se presenta, si lo comparamos con *Mar adentro*, como la simple recreación de las entrevistas de Ramón Sampedro o los reportajes de televisión sobre su historia sin que se creen muchas secuencias sobre su vida cotidiana —apenas dura una hora y veinte minutos. Resulta una sensación de distanciamiento subrayada, por ejemplo, por el hecho de que el testimonio grabado por Sampedro en el momento de morir se vea primero dentro de la pantalla de un televisor, con la elipsis del momento de la muerte y el eufemismo (sólo se ve a Sampedro tumbado y de perfil después de haber bebido el veneno mortal). Así que esta secuencia, al igual que el resto de la película, parece conformarse con relatar hechos ya conocidos sin que se pueda percibir la intención de tal relato, contrariamente, en el ejemplo de la secuencia final, a la intención de Amenábar de enseñar que Sampedro murió sufriendo. Por otra parte, hay que reconocer que sin duda la película de Roberto Bodegas no

gozó del mismo presupuesto ni del mismo reparto que la de Amenábar. Pero esta diferencia de óptica entre la simple reproducción de la realidad y el trabajo de invención y creación queda plasmada en las fotografías elegidas para el DVD de ambas películas. Mientras que *Mar adentro* se estrenó con la foto de Javier Bardem de frente, tumbado y vestido con un jersey blanco parecido al que llevaba Ramón Sampedro en una de sus entrevistas, el DVD salió con la foto de perfil de Javier Bardem en su aspecto de Sampedro joven, delante del mar, como en la secuencia de su accidente, o sea una secuencia de la que no existen otras imágenes que las creadas por Amenábar. Podemos suponer que es para diferenciar el DVD de *Mar adentro* del de *Condenado a vivir* ya que éste salió con la fotografía de Ernesto Chao, el actor que interpreta a Ramón Sampedro, tumbado y con el jersey blanco ya mencionado.

Otros ejemplos de coincidencia temporal tenemos, por ejemplo, con el *Goya* de Saura que se estrenó unas semanas apenas después del *Volaverunt* de Bigas Luna, en el momento del 250 aniversario del nacimiento del pintor, proponiendo ambos biofilmes su peculiar visión de la supuesta relación amorosa entre el pintor y la duquesa de Alba y de la muerte de esta última. Sin embargo, sólo se trata de una vuelta de este tema ya que ya había inspirado a Benito Perojo en 1942 una variación imaginaria titulada *Goyescas* con Imperio Argentina en el papel de la condesa de Gualda, y que había sido tema del melodrama *The naked maja* (Henry Koster, 1958) con Ava Gardner en el papel de la duquesa y Anthony Franciosa en el de Goya. Estos datos confirman así nuestra anterior hipótesis sobre la afición del cine por ciertos personajes reales y ciertos aspectos de su vida.

Por fin, y volveremos sobre este aspecto, parece a primera vista que en la actualidad los cineastas, por lo menos en España, tienen una predilección por los artistas a la hora de contar la vida de un personaje real. Podría ser por razones parecidas a aquéllas con las que Jacques Aumont explica el interés actual del cine por la pintura o sea la reivindicación del estatuto de artista por parte del cineasta en un momento en que el cine se ve amenazado por la reproducción y la vulgarización que ofrecen los nuevos medios (Aumont, 1989: 252-254). Biofilmes sobre escritores, pintores⁴ son aparentemente más frecuentes que sobre personajes históricos⁵ y se nota en este último caso la propensión a dejar aparte el lado histórico del personaje. Así, como ya hemos sugerido, la Juana la loca de Aranda es una esposa enamorada y celosa más que una reina, o Saura se inventa a San Juan de la Cruz escribiendo «La noche oscura» durante su reclusión en el monasterio de los carmelitas de Toledo en 1577-1578, porque lo que le interesa es mostrar el proceso creativo del escritor (D'Lugo, 1991: 235).

EL AUTOR Y EL BIOFILME

Una historia del biofilme también tendría como ventaja presentar a los directores que tuvieron un interés recurrente por el biofilme. Tal interés no puede ser siempre meramente fortuito y si consideramos, por ejemplo, el caso de Carlos Saura, es revelador de cierta coherencia de la obra cinematográfica de este autor. Carlos Saura contestó con los nombres de tres personajes históricos (o míticos) a la interpretación que Agustín Sánchez Vidal le propuso de los tres hermanos de *Ana y los lobos* como tres representaciones de un mismo personaje, Juan Español, con sus obsesiones por el sexo, la violencia y la religión (Sánchez Vidal, 1988: 215):

Si coges, por ejemplo, la historia de España, mis tres hermanos podrían ser San Juan de la Cruz, don Juan de Austria y don Juan Tenorio...

Más tarde, Sánchez Vidal constató que dos de los biofilmes de Saura correspondían con dos de las facetas del «Juan Español» que aparecían en *Ana y los lobos* (Sánchez Vidal, 1988: 215):

Si en la primera [La noche oscura] se aborda una espiritualidad rebelde, hay algo en la segunda [El Dorado] de otro de los Juanes nacionales (el militar, Don Juan de Austria) desde su reverso de fracaso y guerra civil.

Según esta interpretación, podríamos considerar entonces la obra biofílmica de Saura como un tríptico que desarrolla en tres biofilmes una especie de biofilme de la nación española como él la ve; la tercera parte de este tríptico podría componerla *Goya en Burdeos* si tomamos en cuenta que su propósito inicial era (Gurpegui, 1999): «ver su relación con las mujeres que le rodeaban» o sea Leocadia Weiss, su hija Rosarito y la duquesa de Alba.

Añadía Sánchez Vidal que estas tres facetas del «Juan Español» representaban también tres tabúes, tres prohibiciones de la censura con las que Saura tuvo que enfrentarse durante los primeros años de su carrera, lo que nos lleva a preguntarnos cuáles serían los vínculos y las fronteras entre biofilme y autobiografía.

BIOFILME Y AUTOBIOFILME

En realidad aquí deberíamos utilizar el adjetivo «autobiofílmico» más que el sustantivo «autobiofilme» ya que como lo recuerda Damien Zanone, en estudios literarios, desde los años 1970, el adjetivo admite una definición más amplia que el sustantivo, incluyendo las obras de cualquier forma en que el receptor pueda sentir la expresión de la vida o los sentimientos del autor (Zanone, 1996: 13, la traducción es nuestra): «que una obra sea autobiográfica no significa en absoluto que sea una autobiografía».

Por otra parte, Zanone cita el ejemplo de Jean-Paul Sartre y su «propensión a prestar sus propias obsesiones a los escritores cuyas vidas se ha dispuesto a contar (Baudelaire, Genet, Flaubert)» (Zanone, 1996, 82, la traducción es nuestra). Como lo explica Zanone, en literatura, sólo en el siglo XX con la petición de Proust de distinguir entre el hombre y la obra, se abandonó la actitud crítica promocionada por Sainte-Beuve que valoraba cada obra de un autor como fragmento de su autobiografía (Zanone, 1996: 52). Varios indicios incitan a veces a la crítica a ver detrás de un biofilme un autobiografía disfrazado o por lo menos un carácter autobiográfico. Como ya hemos dicho, la preferencia de los cineastas por el personaje del artista no puede ser meramente casual y no conllevar cierta proyección o identificación. Así, por ejemplo, es imposible no notar que Saura, como Goya, es aragonés; que lleva varios años interesándose por el pintor; que su mujer, Eulalia Ramón, interpreta el papel de la esposa del pintor; y que sus declaraciones nos incitan a otros paralelos cuando dice (*Heraldo de Aragón*: 1999):

Tiene mucho que ver conmigo y con generaciones como la mía o la anterior que vivieron la guerra, la postguerra y el exilio. Es una historia muy conocida y similar a la de Buñuel, otro aragonés genial, exiliado y con la añoranza por su tierra.

Es cierto que los problemas de Goya con la Inquisición también encuentran un eco en los de Saura o Buñuel con la censura. Sin embargo, ¿sería el biofilme el vehículo privilegiado de lo autobiográfico o no más que una película de ficción? Esto queda por determinar, porque, como lo explican Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone (Lecarme y Lecarme-Tabone, 1997: 262, la traducción es nuestra):

Pudo ocurrir que el autor creara un efecto de verdad personal muy fuerte, interpretando él mismo el papel del protagonista: así Sacha Guitry, en *Le roman d'un tricheur*, Orson Welles, en *Citizen Kane* o Mr Arkadin, François Truffaut en *La nuit américaine*; pero el autor-actor sigue siendo completamente distinto del protagonista, bien ficticio. Fellini alcanza el mismo efecto personal delegando su identidad en su doble favorito, Marcello Mastroianni. Pero para que haya autobiografía, siempre hay una instancia de sobra, a veces la del personaje, a veces la del actor. Los directores lo notan tanto que sienten la necesidad de escribir bellas autobiografías, cuando ya no se les deja dirigir películas.

En conclusión, nos parece que el interés conjunto, que hemos intentado reflejar a través del breve análisis de algunos ejemplos del reciente cine español, de los cineastas (algunos llegan a realizar varios biofilmes en su carrera) de los actores (que, sin miedo a las etiquetas, interpretan varias veces a un personaje que existió, o se enfrentan con el reto de prestar su cara a un personaje cuya imagen permanece grabada en las memorias merced a la foto o la televisión) y de los espectadores por el biofilme justificaría que se superase el prejuicio por el término y se considerasen las posibilidades de una reflexión sobre el género, dados los varios enfoques desde los que se puede estudiar (autor, actor, protagonista, secuencias características, carácter autobiográfico) y que hemos tratado de esbozar aquí. Y ya que el último punto de nuestra reflexión nos llevaba a una comparación entre biofilme y autobiográfico, nos gustaría terminar con una cita de Martin Scorsese que, curiosamente, evoca el filme como autorretrato microscópico (*Libération*, mayo de 1986, citada por Aumont, 1989: 252, la traducción es nuestra):

Lo importante sería [...] hacer películas como si fueses un pintor. Pintar una película, sentir físicamente el peso de la pintura en el lienzo. No ser estorbado por nadie. Dejar reposar un lienzo inacabado y comenzar otro. Hacer autorretratos cada vez más pequeños.

Como lo analiza Jacques Aumont, la fascinación del cineasta por la figura del pintor (casi podría decirse lo mismo del escritor) coincide con la reivindicación por parte de los cineastas del trabajo solitario y de la relación física, táctil, con la obra. En este sentido, podríamos considerar el biofilme como el hermoso fruto del más utópico deseo del cineasta.

Bibliografía

- AUBERT, Jean-Paul, «Le visage palimpseste de Paco Rabal», *Image et mémoire(s), Les cahiers du GRIMH*, Université Lumière-Lyon 2, 2003: 97-108.
- AUMONT, Jacques, *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989.
- BERTHIER, Nancy, «Carlos Saura ou l'art d'hériter», en Castellani, Jean-Pierre (coord.), *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, Éditions du Temps, 2005: 191-239
- BRÉMARD, Bénédicte y Jaime CÉSPEDES, «Biografía y poesía en la pantalla: *Lorca, muerte de un poeta* de Juan Antonio Bardem (1987)», *CRISOL. Homenaje a Madeleine y Arcadio Pardo*, Université Paris X-Nanterre, 2006.
- CASAS, Quim, «La desmesurada vida del genio», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 14/11/1999, p.10-11.
- D'LUGO, Marvin, *The films of Carlos Saura. The practice of seeing*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- GURPEGUI, Carlos, «Goya, fresco y fascinante», *El Periódico de Aragón*, Zaragoza, 23/11/1999.
- HEREDERO, Carlos F., «La pintura incomprendida», *Diario 16*, 21/11/1999.

- LECARME, Jacques y Éliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, edición de 1984.
- ORTIZ, Áurea y María Jesús PIQUERAS, *La pintura y el cine*, Barcelona, Paidós, 1995, 2a edición 2003.
- SÁNCHEZ, Alberto, *Carlos Saura*, Festival de Cine de Huesca, 1991.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El Cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.
- SAURA, Carlos: "A Goya se le trató como a un artista peligroso", *Heraldo de Aragón*, 1/11/1999.
- SEGUIN, Jean-Claude, «Marisa Paredes», *Images et Divinités, Les cahiers du GRIMH*, Université Lumière-Lyon 2, 2000, I: 211-224.
- SERCEAU, Michel, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège, Ed. du Céfal, 1999.
- VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan université, coll. Fac. cinéma, 1989.
- WILLEM, Linda M., *Carlos Saura. Interviews*, University Press of Mississippi, 2003.
- ZANONE, Damien, *L'autobiographie*

Notas

- ¹ Aunque nos alegramos de que la presencia de *Goya en Burdeos* en el programa de las pruebas de la oposición de la enseñanza secundaria en Francia haya despertado muy recientemente cierto interés por el biofilme entre los universitarios franceses. Así en un reciente seminario, Nancy Berthier explicó el desprecio por el biopic por sus vínculos con la propaganda. No tomamos en cuenta aquí el libro de George F. Custen *Bio/Pics* por limitarse a la producción del cine clásico de los estudios de Hollywood, lo que inicialmente denotaba el término *biopic*.
- ² Las informaciones al respecto están sacadas de May, Georges, 1979: 155-168.
- ³ Se propone un análisis de esta serie en Brémard y Céspedes: 2006.
- ⁴ Según Quim Casas, Goya es el pintor español que ha sido objeto de más biofilmes; recuerda las interpretaciones que se hicieron de Velázquez (José Luis Gómez en *Luces y sombras*), Dalí (Lorenzo Quinn en la película de Antoni Ribas) El Greco (Mel Ferrer) y Picasso (Anthony Hopkins), («La desmesurada vida del genio», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 14/11/1999, p.10-11).
- ⁴ Marvin D'Lugo sugiere que la madurez cultural e intelectual de España desde el final de los 80 hace menos atractivo el tema de la construcción de la hispanidad, destacando el caso aparte que forman los biofilmes de Saura *El Dorado* (1988) y *La noche oscura* (1989) (D'Lugo, 1991: 225). También tenemos que recordar que el biofilme con personaje histórico fue el género favorito de la exaltación del nacionalismo en los primeros años de la dictadura, con títulos como *Inés de Castro* (García Viñolas y Leitaó de Barros, 1944), *Eugenia de Montijo* (López Rubio, 1944), *Reina Santa* (Rafael Gil, 1946), *Locura de amor*, *Agustina de Aragón*, *La Leona de Castilla* y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1948, 1950 y 1951).