

UNIVERSITEIT GENT

FACULTEIT POLITIEKE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN

VIRIDIANA, DE VERDWENEN FILM VAN LUIS BUÑUEL

SKORIC SARAH

BACHELORPAPER IN DE COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN

PROMOTOR: PROF. DR. DANIËL BILTEREYST

ACADEMIEJAAR 2009 - 2010

Word count: 9607

ABSTRACT

Over Buñuels *Viridiana* (1961) werd heel wat gepubliceerd. *Viridiana* was de eerste film die de Spaans-Mexicaanse surrealistische filmmaker in Spanje draaide na bijna 15 jaar ballingschap in Mexico. Ondanks zijn reputatie als republikein en controversieel tegenstander van het fascistische Franco-regime ondervond Buñuel niet veel problemen met de censors en verwierf hij snel toestemming om in Spanje te draaien. In hetzelfde jaar werd *Viridiana* als officiële Spaanse inzending naar Cannes gestuurd, waar de film de Gouden Palm veroverde. In zijn officiële blad 'Osservatore Romano' viel het Vaticaan de film aan en beschreef *Viridiana* als godslastering. Als reactie vernietigden de Spaanse autoriteiten alle kopieën van de film en verboden ze de pers naar de film te verwijzen. Waar minder onderzoek naar bestaat is hoe de film in Spanje zestien jaar niet kon worden afgespeeld. De Spaanse regering verbood in theorie nooit de vertoning van deze film. Ze maakte de toestemming tot draaien die ze eerder hadden gegeven ongedaan waardoor de film juridisch niet meer bestond. Spanje voerde ook druk uit op andere landen maar daar kon de film gewoon verschijnen, omdat ze vooral gefinancierd werd door *Gustavo Alariste*, een Mexicaan en daarom als Mexicaanse film kon vertoond worden.

In deze bachelorpaper gaan we op summiere wijze de verschillende bronnen analyseren die ons informatie kunnen leveren over het Franco-regime en hun aanpak van de audiovisuele media. Dit is noodzakelijk om de tijdsgeest te begrijpen waarin *Viridiana* werd gedraaid. Daarna geven we een summiere omschrijving van de levensloop van Buñuel om uiteindelijk in te zoomen op het belangrijkste deel van deze paper: zijn controversiële film *Viridiana*. Aan de hand van een vergelijkende bronnenanalyse maken we een reconstructie van hoe de film werd opgezet (productie), welke problemen ze ondervonden met de censuur en welk schandaal ze veroorzaakte. We merken dat de literatuur omtrent deze kwesties nog steeds onvolledig is en stellen ons eigen onderzoek voor in het onderzoeksopzet.

INHOUD

I. INLEIDING	5
1. ALGEMENE INLEIDING.....	5
2. PERSOONLIJKE MOTIVATIE ONDERWERP	6
3. VERANTWOORDING STRUCTUUR EN VOORNAAMSTE WERKEN	7
II. ALGEMENE PROBLEEMSTELLING	8
1. PROBLEEMSTELLING.....	8
2. MAATSCHAPPELIJKE RELEVANTIE	8
3. WETENSCHAPPELIJKE RELEVANTIE	9
III. LITERATUUROVERZICHT	10
1. AUDIOVISUELE MEDIA TIJDENS HET FRANCOREGIME (1936-1974).....	10
1.1 Televisie	11
1.2 Film	11
2. LUIS BUÑUEL: EEN KORTE BIOGRAFIE.....	13
2.1 Calanda: religie en bourgeoisie.	13
2.2 Zaragoza: geloof en erotiek.....	13
2.3 Madrid: nieuwe ideeën	14
2.4 Parijs: surrealisme en film.....	14
2.5 Besluit.....	15
3. DE ‘MAKING OF VIRIDIANA’ EN DE POLEMIEK.....	17
3.1 Een Mexicaans-Spaanse productie	17
3.2 Inspiratie	18
3.3 Terugkeer naar Spanje en de eerste confrontatie met censuurmaatregelen	19
3.4 De opnames starten.....	20
3.5 Tweede confrontatie met censuurmaatregelen en montage in Parijs.....	20
3.6 Cannes	22
3.7 Schandaal.....	23
3.8 Verboden film?.....	23
3.9 Buñuels bedoeling	24
IV. ONDERZOEKSONTWERP	26
1. ONDERZOEKSOBJECT	26
2. ONDERZOEKSVRAGEN.....	26

3. GEGEVENS	28
4. BEPERKINGEN	28
V. TIJDSPLANNING.....	29
FASE 1: MEI 2010 – JUNI 2010	29
FASE 2: AUGUSTUS 2010 – DECEMBER 2010	29
FASE 3: DECEMBER 2010 – MAART 2011	29
FASE 4: MAART 2011 – MEI 2011.....	29
LIJST FIGUREN EN AFBEELDINGEN	30
REFERENTIES.....	30

I. INLEIDING

“Na zijn laatste werk gezien te hebben lijkt me dat Buñuel een wezen is dat in handen van psychiaters moet worden toevertrouwd.”

Le peuple, 1962, 24 februari¹

1. ALGEMENE INLEIDING

Viridiana is hét voorbeeld bij uitstek om de verwevenheid van het werk en het karakter van een artiest te bewijzen: het is moeilijk om de film Viridiana los te zien van de persoon Buñuel. Viridiana is immers gebaseerd op persoonlijke herinneren van Buñuel aan zijn jeugd, op zijn obsessies en op zijn fobieën. Hiermee gaan we in tegen Edwards (2005, pp. 3, 5, 17) die Buñuel verscheidene malen *‘unsentimental’* noemt, deze inbreng van persoonlijke elementen in een film is wat ons allerm minst onsentimenteel lijkt.

Ook op een ander vlak blijkt het moeilijk om de film los te zien van zijn ontwerper. De bekritisering van Viridiana gebeurde immers ook op basis van Buñuels leven en eerdere werken (Aranda, 1975, p. 9; Ballasteros, 1981, p. 63). Censuur tegenover zijn films is daarom ook erg arbitrair en zijn werk krijgt al meteen een stigma omdat ze werden geschreven door de anarchist Buñuel, door de republikein, door de banneling. Maar zoals Aranda (1975, p. 9) schrijft: *‘Buñuel is meer dan de thema’s die hij aankaart’*.

Viridiana, de eerste film die Buñuel in Spanje draaide na ongeveer 25 jaar te zijn uitgeweken, zit vol dubbelstrijdigheden. Aan de ene kant verboden, maar tegelijk zeven prijzen winnend in 1961 en 1962 en daarmee de meest bekroonde film van Buñuel². Begonnen als Spaans - Mexicaanse productie, vervolgens de Spaanse nationaliteit verloren om na zestien jaar de Mexicaanse nationaliteit te verwerpen en verder te gaan als een volledig Spaanse productie. Zelfs over het thema kan er geen consensus worden bereikt. Waar sommigen de emphasis leggen op de futiliteit van medeleven in een harde wereld (Edwards, 2005, p. 140), menen anderen dat de film vooral gaat over de slechtheid van de mens en het primeren van seksueel verlangen (Stone 2007 p. 27), terwijl derden verklaren dat Buñuel in Viridiana vooral de irrationele aantrekking in het licht wil zetten (Garcia Serrano, 2008, p. 5). Eén ding is zeker: Viridiana brengt een van de grootste filmschandalen met zich mee waar nog veel onduidelijkheden in zitten en dit is net wat ons interesseert als onderzoeker.

We kunnen de productie en de gevolgen van de film het best samenvatten aan de hand van onderstaande cartoon van de hand van Alberto Isaac.

¹ Geciteerd in: Buache, 1976, p. 145

² Perez Bastias geeft een overzicht van de prijzen die Viridiana won in 1961 en 1962 (Perez Bastias, 1994, p. 148).

Figuur 1. Alberto Isaac, Veni, vidi, vici



Na ongeveer een kwarteeuw buiten Spanje te hebben doorgebracht werd Buñuel in 1961, terwijl hij in Mexico verbleef, gevraagd een film te draaien in Spanje. Buñuel stemt toe om terug te keren en de film op te nemen in een land dat op dat moment geregeerd wordt door de dictator Franco. We zouden verwachten dat de Spaanse autoriteiten zijn terugkomst zouden bemoeilijken maar niets blijkt minder waar, Buñuel kon zonder grote problemen starten met de opnames. De enige stemmen die tegen zijn terugkomst klinken zijn afkomstig van Spaanse republikeinse uitwijkelingen. Ze beschouwden Buñuel als een plichtsverzuimer en verrader omdat hij toestemt te werken onder het regime van Franco. Buñuels opnames verlopen vlekkeloos en terwijl de republikein in het tweede luik van de cartoon nog steeds de dood aan Buñuel wenst laat Buñuel zijn film achter in de handen van Franco. De Spaanse autoriteiten, gelukkig gebruikmakend van Buñuels terugkomst om zo hun tolerantie te laten blijken en Spanje meer beroemdheid op filmvlak te geven, konden nooit vermoeden wat een debacle Viridiana zou veroorzaken. De film, geaccepteerd in Cannes, wint er datzelfde jaar als officiële Spaanse inzending de Gouden Palm. Even later verschijnt er een artikel in het officieel Vaticaanse blad waarin Viridiana 'godslasterend' wordt genoemd. De Spaanse autoriteiten schieten onmiddellijk in actie, nemen alle kopieën in beslag en verbieden elke verwijzing naar de film in de pers. In het laatste luik van de cartoon merken beide kanten wat voor film Viridiana in werkelijkheid is. De republikein beseft dat het nooit Buñuels bedoeling was om het dictatorschap te eren en houdt wijselijk zijn mond. De film, die hij eerst nog vol trots in zijn handen hield zonder de implicaties ervan te kennen; ontploft in Francos handen. De Spaanse overheid is in hun eigen val gelopen, onder hun neus en met hun toestemming werd er een film gedraaid die voor zo veel ophef zorgde dat ze tot na Franco's dood verboden werd in Spanje.

2. PERSOONLIJKE MOTIVATIE ONDERWERP

Studerend in Madrid beseft ik dat ik wat ik eerst als een nadeel ervoer er in mijn eigen voordeel kon uitspelen. Met bijna alleen maar Spaanse literatuur tot mijn beschikking besloot ik dat er niets beter was om over te schrijven dan iets wat betrekking heeft op dit land en daaropvolgend waarover hier meer bronnen te vinden zijn dan in België. Na wat te hebben gebrainstormd kwam ik al snel op een onderwerp dat me steeds interesseert: censuur. Censuur in de Spaanse filmwereld bracht me al snel bij de repressies van de Spaanse

regering tijdens het Franco-regime wat betreft de filmproductie. Ik contacteerde prof. Dr. Daniël Biltreyst en hij maakte me attent op de hele zaak rond *Viridiana*. Mijn interesse was al gauw gewekt. Niet alleen viel het me op dat in bijna alle boeken en naslagwerken die ik doornam het grootste deel ging over de inhoud van deze film om dan telkens weer te eindigen met een paar zinnen vergelijkbaar met volgende *‘na zijn verschijning in Cannes, de film de Gouden Palm won, werd Viridiana door een artikel in l’Osservatore Romana als godslasterend bestempeld. Het Spaanse regime verbood de film tot in 1977’*. Er werd amper een woord gerept over de reden waarom de film zo lang werd verboden en hoe dat allemaal precies in zijn werking ging, wat de gevolgen waren voor de internationale verspreiding, hoe de film uiteindelijk weer kon verschijnen en dit is hoe ik besloot me vooral toe te leggen op deze kwesties.

3. VERANTWOORDING STRUCTUUR EN VOORNAAMSTE WERKEN

Hoewel we de meeste nadruk willen leggen op de censuurperikelen van *Viridiana* moeten we eerst twee situaties schetsen. Allereerst willen we de film situeren in plaats en tijd, namelijk in Spanje tijdens het regime van Franco. We beperken ons door slechts de voornaamste kenmerken van de dictatuur te beschrijven op vlak van televisie en film. Erna situeren we de persoon Luis Buñuel aan de hand van een korte biografie waarin we vooral de vorming van zijn eerste jaren willen weergeven. We onderscheiden drie constanten die een levenslange invloed vormen op het werk van Buñuel en bewijzen hun onderlinge samenhang aan de hand van een schema dat we zelf opstelden. Als laatste komen we toe aan het voornaamste hoofdstuk, we reconstrueren de productie en de censuur van *Viridiana* aan de hand van verschillende studies. We laten bewust een beeldanalyse van de film achterwege daar analyses telkens als subjectief kunnen worden bekeken en er zoveel auteurs zijn die zoveel verschillende meningen hebben over zoveel verschillende beelden.

Er zijn meerdere werken die een rode draad vormen doorheen onze literatuurstudie. De meest gerefereerde studies zijn van de hand van Gwynne Edwards, die in 1995 een boek schrijft over onwaardige producties om zich tien jaar later alleen toe te spitsen op Buñuel in haar boek *‘A companion to Luis Buñuel’*. Ook Aranda, die Buñuel persoonlijk kende, kon ons veel bijleren over de manier waarop Buñuel tewerk ging bij de opnames. Het interview met Juan Antonio Bardem in het boek *‘Buñuel 100 años. Es peligrosos asomarse al interior’* (Canacho & Rodriguez Blanco, 2000) dat werd uitgegeven ter ere van 100 jaar Buñuel, aangevuld met de kritische studie van Vicente Sanchez-Biosca (Sanchez - Biosca, 1999) zijn van onschatbare waarde voor de reconstructie van de censuurperikelen en de confrontaties met de Spaanse overheid. Het voornaamste werk is Buñuels autobiografie waarin hij zijn hele leven vertelt, kleine anekdotes, persoonlijke angsten en dingen die hij meemaakt. Als er gelijkaardige informatie bestaat in andere literatuur dan zullen we steeds Buñuels autobiografie verkiezen boven de rest.

II. ALGEMENE PROBLEEMSTELLING

1. PROBLEEMSTELLING

Na de dood van Franco werd de monarchie in Spanje hersteld en kwam er een democratische grondwet tot stand. Het is ook in deze jaren dat de studies naar gevolgen van de censuurmaatregelen die het regime oplegde hun oorsprong vinden. In het geval van *Viridiana* gaat veel aandacht naar de beeldanalyses van de meest controversiële scènes maar er ontbreekt onderzoek naar de werking van de censuur. Meer specifiek is er onvoldoende kennis over de draailicenties van de film, de prijsuitreiking in Cannes, voor welke organen ze moest verschijnen en hoe de Spaanse autoriteiten de vertoning konden verbieden tot na Franco's dood. Aan de hand van een literatuurstudie trachten we tot een overzicht te komen van de verschillende academische studies die zich toespitsen op de censuur perikelen en het schandaal en proberen we een antwoord te vinden op volgende vragen:

Hoe geraakte Buñuel, die als uitwijkeling in Mexico leefde, Spanje zo gemakkelijk weer binnen? Op welke manier controleerden de Spaanse autoriteiten het script en de uiteindelijke film? Op basis van welke bevindingen verkreeg de film een vertoningsverbod? Hoe verliep de controle op de film? Op welke manier werd de film gecensureerd? Gehoorzaamde Buñuel aan de voorwaarden die het regime stelde of omzeilde hij ze, in geval van het laatste : op welke manier gebeurde dit?

2. MAATSCHAPPELIJKE RELEVANTIE

Vanuit communicatiewetenschappelijk opzicht is de studie naar de film *Viridiana* op vlak van censuur van belang om de invloed van communicatie op de samenleving te bestuderen. De studie van de censuur op deze film kan ons tevens veel bijbrengen over de werking van de voornaamste filmcontroleorganen in die periode.

Franco's dictatuur had grote maatschappelijke gevolgen voor de Spaanse burgers.

De film *Viridiana* is een sterk voorbeeld van hoe een bepaald instituut of overheid zijn macht kan uitoefenen via cultuur, die ze of kunnen verbieden aan de massa of verplichten. De overheid kan de bevolking een moraal opleggen doormiddel van de media die ze in hun macht hebben: ze kunnen deze controleren en censureren of zelf nieuwe media produceren en deze gebruiken als propagandamiddel. Verder in dit werkstuk bespreken we de drie handelingen die het regime van Franco via verschillende organen kon uitvoeren in de filmwereld: propaganda, repressie en censuur³.

Het zijn de laatste twee die betrekking hebben op de film die we bespreken. *Viridiana* werd geconfronteerd met twee censuurmaatregelen, één wat betreft het script en de andere over de uiteindelijke film, beiden

³ Zie infra §III, 1.AUDIOVISUELE MEDIA TIJDENS HET FRANCOREGIME (1936-1974).

konden echter niet beletten dat *Viridiana* naar het filmfestival in Cannes werd gestuurd als Spaanse inzending en er de Gouden Palm won. Volgens enkele filmcritici zijn er in deze film verschillende verwijzingen verborgen tegen het regime van Franco, maar Buñuel zelf ontkent dat de film een satire vormt op het Franco-regime⁴.

Meer dan 25 jaar na zijn dood is Buñuels invloed nog steeds te merken in het Spaanse straatbeeld. Het is niet ongewoon dat je tijdens het kuieren in steden botst op verschillende barretjes en restaurants die de naam van zijn films dragen, zo is er een bar in het centrum van Granada genaamd ‘un chien andalous’ en in Valencia is er een restaurant met de naam ‘Viridiana’.

Maar ook in de filmwereld duikt Buñuels naam nog geregeld op. In 2008 werd op de 58^{ste} editie van het internationaal filmfestival in Berlijn de retrospectie volledig gewijd aan Buñuel. Twee documentaires werden afgespeeld als eerbetoon en ook zijn eerste film ‘un chien andalous’ werd in een nieuw jasje gestoken en vier maal geprojecteerd, steeds begeleid door andere hedendaagse muziek⁵. Op een ander filmfestival, het Spaans filmfestival in Malaga, werd vorig jaar de prijs voor ‘la película de oro’ (de gouden film) nog uitgedeeld aan *Viridiana* als eerbetoon aan wat volgens het tijdschrift *Cineinforme* ‘*één van de Spaanse filmmakers met de meeste internationale beroemdheid*’ is⁶.

3. WETENSCHAPPELIJKE RELEVANTIE

Het einde van het regime betekende een boost op wetenschappelijk vlak: we veronderstellen dat de studies over de repressies van het regime pas in deze periode verschenen, daar ze eerder op veel tegenstelling zal gebotst hebben van de autoriteiten waarover ze berichtte.

Het literatuuronderzoek dat we hierna gaan opstellen bevestigt deze stelling; al de studies waarnaar we refereerden dateren van de jaren zeventig, te beginnen bij ‘Luis Buñuel. Biografía crítica’ van J. F. Aranda dat werd uitgegeven in het jaar van Franco’s dood.

Er bestaat veel studie naar de beeldanalyses van *Viridiana* waarin de meest controversiële scènes worden opgesomd en geïnterpreteerd. We gaan in deze paper niet ingaan op de beeldanalyses maar gaan kijken naar de werking van de censuur. Hierover is er aanzienlijk minder literatuur te vinden en daarbij komt dat wat er is aan studies elkaar nog vaak tegenspreekt. Het is ons doel aan de hand van een overzicht van de bronnen hieromtrent de situatie te reconstrueren van de manier waarop de film kon worden gedraaid worden en vervolgens een vertoningsverbod kreeg.

⁴ Zie infra §3.9

⁵ La sección oficial de la 58 edición del festival internacional de cine de Berlin 2008 (2008, januari). *Cineinforme*, 46 (813), 4 – 6.

⁶ *Viridiana*, película de oro. Festival de Malaga (2009, april). *Cineinforme*, 47(828), 5.

III. LITERATUUROVERZICHT

1. AUDIOVISUELE MEDIA TIJDENS HET FRANCOREGIME (1936-1974).

Toen Francisco Franco (1892 – 1975) op 1 oktober 1936 op machiavellistische wijze tot staatshoofd en generaal van het nationale leger werd benoemd, ging een dictatuur van start die pas zou eindigen met zijn dood in 1975. Onder zijn bewind werd iedere vorm van oppositie hardhandig de kop ingedrukt, zo ook in de film- en televisiesector. Veertig jaar lang werden de media geordend volgens het nationalistische en conservatieve discours: een Spanje onder leiding van God en Franco, gecontroleerd door het leger en de katholieke kerk.

In grote lijnen kunnen we drie actoren van het regime onderscheiden, elk met een eigen rol in deze dictatuur (Puertas, 2002; Payne, 1987).

Allereerst schrijven we het censureren toe aan **de katholieke kerk**. Die hebben een nieuwe dictator nodig om zich te verzekeren van een stevige machtspositie terwijl Franco de kerk op zijn beurt kan gebruiken om zijn ideale katholieke Spanje te creëren. Binnen de katholieke kerk kunnen er nog verschillende groeperingen worden onderscheiden, waarvan de belangrijkste de *traditionalisten* (zij die claimen voor een totaal filmverbod) en de *regeneracionisten* (zij zien de film als het nieuwe stuurmiddel voor de massa)⁷.

Het leger krijgt vervolgens de rol toebedeeld als orgaan van repressie. In de eerste fase van het regime speelde het leger zelfs een grotere rol in overheidszaken en administratieve diensten dan de officiële *partido único*⁸ (Payne, 1987, p. 442). Het leger had als doel de vijand te stoppen en elk begin van opstand de kop in te drukken. Door deze repressie vond er een professionele en geografische mobilisatie plaats waarbij veel filmregisseurs naar het buitenland trekken.

De falangisten ten slotte hadden de grootste invloed op vlak van pers en propaganda (Puertas, 2002; Payne, 1987, p. 181 & 286).

In de jaren zestig en zeventig bleek al gauw dat de inhoud van de berichten van het regime niet overeenkwam met de realiteit. De Spaanse economie werd geïnternationaliseerd en de jaren die volgen worden gekenmerkt door industriële ontwikkeling, openstaan voor toerisme en de emigratie van vele Spaanse arbeiders naar Europa. Door de invloed van democratische systemen waarmee ze in contact kwamen begon ook de Spaanse samenleving te moderniseren. Het regime daarentegen probeerde nog steeds een traditioneel en autoritair systeem in stand te houden, gebaseerd op passiviteit en antiliberalisme (Gunther & Mughan, 2000, p. 40; Sanchez - Biosca, 1999, p. 21).

⁷ Volgens Puertas (2002).

⁸De *partido único* bestond uit enerzijds de Spaanse Falangistische traditionalisten (FET) en anderzijds de *Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (JONS).

1.1 Televisie

Met de komst van het televisietoestel werden de sociale functie van de radio en de politieke functie van de krant in één medium gebundeld. Al snel zag het Spaanse ministerie van Informatie dat het televisietoestel een uitstekend middel was om via socialisatie en propaganda de massa te vormen en te berichten op welke manier dan ook. Hun doel was om zoveel mogelijk mensen te bereiken, bijgevolg stichtten ze *tele-clubs*⁹ op voor bewoners van agrarische gebieden waar de verspreiding van dit nieuwe medium minder vlot verliep (Gunther & Mughan, 2000, pp. 36 - 37).

In 1942 werd NO-DO opgericht (*Noticiarios y Documentales cinematográficos*), het orgaan dat instond voor de officiële nieuwsuitzendingen en documentaires tijdens Franco's dictatorschap. Sindsdien behield het een monopolie over alle audiovisuele informatie in Spanje tot zijn laatste uitzending in 1981. Kijkers die verslagen verwachtten over de nationale problemen moesten op hun honger blijven zitten. Daarnaast bezaten de berichten van NO-DO geen uitgesproken falangistisch of franquistisch ideologisch karakter. NO-DO zorgde voor entertainende programma's, waaronder bijvoorbeeld uitzendingen met betrekking tot populaire cultuur, voetbal en stiergevechten (Bowen, 2006, pp. 166 - 167).

1.2 Film

Films speelden een fundamentele rol in het overbrengen van gewoontes in maatschappij; bijgevolg was het controleren van dit medium zeer belangrijk. De Spaanse filmindustrie was volledig in handen van de staat die het met behulp van protectieve en regressieve maatregelen maakte tot een nuttige en loyale cinema.

Puertas heeft het in zijn boek 'El montaje del franquismo' over het franquisme als eerste regime in Spanje dat cinematografische politiek gebruikte als instrument ten dienste van verovering van de staat en ter verdediging van de totalitaire doctrine (Puertas, 2002, p. 323).

Tranche (2006, p. 18) echter minimaliseert deze rol. Hij meent dat in tegenstelling tot nazistisch Duitsland en fascistisch Italië het franquisme relatief ongeïnteresseerd en inefficiënt was in zijn gebruik van propaganda. De oorzaak voor deze inefficiëntie is te wijten aan een ideologische verwarring, daar het regime ten dienste was van tegelijk het traditionalisme, religie en militarisme.

Dit wordt beaamd door Payne, die in zijn boek 'The franco regime' verscheidene malen de afwezigheid van één omliggende ideologie bespreekt (Payne, 1987, p. 623 & 639) en het heeft over 'de politieke demobilisatie van het regime' (Payne, 1987, p. 435) maar daarentegen het franquisme beschrijft als 'a traditional Spanish national Catholic ideology' (Payne, 1987, p. 620).

Echter het feit dat Franco veel belangstelling toont voor de filmwereld kan al bewezen worden aan de hand van 'Raza' (1942), een semiautobiografische film, geschreven onder zijn pseudoniem en geregisseerd door

⁹ Om een idee te geven van de rol van deze tele-clubs: in 1972 telden ze 800 000 leden.

José Luis Saénz de Heredia, neef van de stichter van de falangistische beweging (Caparrós - Lera, 2000, p. 18). Deze film beschrijft op een dramatische wijze het leven van Franco en zijn rol in de geschiedenis en maakt tevens duidelijk hoe hij wil worden weerspiegeld tegenover de massa. Ellwood vat de betekenis van deze film goed samen in deze korte zin: *'It was an extraordinary piece of selfpropaganda, dressed up as culture'* (Ellwood, 1994, p. 127).

In besprekingen over de soorten films die in deze periode werden geproduceerd vanuit het nationalistische kamp zijn er twee grote genres te onderscheiden, namelijk *cine cruzada* en *cine de sacerdotes* (Stone, 2002, p. 38; Murphy, 2008, p. 4).

Eerstgenoemde zijn films over het imperialisme en het nationaal heroïsme in de Spaanse burgeroorlog¹⁰. Kenmerkend hierbij is dat deze werd voorgesteld als een succesvolle heilige, niet-bloederige kruistocht.

Cine de sacerdotes weerspiegelt religieuze zaken en volkse taferelen. Beelden die armoede toonden of ongelijkheid werden angstvallig vermeden (Stone, 2002, p. 37). Een voorbeeld dat religie een grote rol speelde in de filmwereld zijn *cine de cura*, films die gingen over priesters die hun leven zouden geven in dienst van Franco en heroïsche missionarissen (Stone, 2002, p. 38).

Opvallend is dat zowel in *cine cruzada* als *cine de sacerdotes* het Spanje van het verleden wordt weerspiegeld, volgens het *semifascisme*¹¹ van Franco en de traditionele visie van de kerk.

Actie – Reactie. Waar de nationalistische kant onder leiding van Franco actie leverde in de vorm van traditionele cinema kunnen we ook enige reactie waarnemen vanuit het republikeinse kamp. Dit protest, door Puertas (2002) *'cinema of opposition'* genoemd, werd aangevoerd door enkele filmmakers waaronder Juan Antonio Bardem, Luis Buñuel en Luis Garcia Berlanga de belangrijkste zijn.

We kunnen niet ontkennen dat de dictatuur niet alleen een negatieve invloed had op de filmwereld. In haar scriptie *'Spanish cinema and Pedro Almadovar'* maakt Murphy (2008, p. 4) er ons attent op dat de eerste nationale school voor geavanceerde filmstudies in Spanje werd opgericht tijdens de dictatuur, in 1947: *el Instituto de Investigaciones y experiencias cinematograficas (IIEC)*.

¹⁰ 1936 - 1939

¹¹ Begrip door Payne (1987, p. 231).

2. LUIS BUÑUEL: EEN KORTE BIOGRAFIE

We kiezen bewust voor een verkorte biografie en spitsten ons vooral toe op Buñuels jeugd en vorming, indrukken die hij opdoet in zijn vroegste jaren maar heel zijn leven lang naar boven komen. Uit verschillende bronnen kunnen we in grote lijnen drie elementen onderscheiden die sinds zijn jeugd invloed hebben op Buñuels leven en werk, we noemen deze elementen *constanten* en bespreken hun onderling verband aan de hand van een driehoeksstructuur.

2.1 Calanda: religie en bourgeoisie.

Luis Buñuel Portolés (1900 – 1983) werd geboren in 1900 in Calanda, een klein dorpje dat hij beschrijft als een 'geïsoleerde gemeenschap waar de middeleeuwen bleven voortduren tot wereldoorlog I' (Buñuel, 1987, p. 17). Hij was de oudste van zeven kinderen, groeide op in een rijke familie en hoewel dagelijks geconfronteerd met armoede leerde Buñuel het accepteren als een feit en liet het hem relatief onberoerd (Buñuel, 1987, p. 17). In zijn biografie beschrijft Buñuel het dagelijks ritueel van zijn vader en zijn misprijzen voor deze handelingen laat hij blijken uit volgende zin 'mijn vader deed niets' (Buñuel, 1987, p. 31). Deze nutteloosheid van de bourgeoisie vormt volgens Edwards (2005, pp. 82 – 89) inspiratie voor de manier waarop Buñuel de bourgeoisie afbeeldt in zijn films, hen steeds plaatsend in dezelfde decors tijdens dezelfde soort maaltijden en zo hun verbeeldingsloosheid weerspiegeld, hun gebrek aan dromen en dus ook aan vrijheid.

Tijdens zijn jeugd in Calanda is het ook de eerste maal dat de jonge Buñuel in aanraking komt met de dood (Buñuel, 1987, p. 16). Dit maakte zoveel indruk op hem dat het later in zijn herinneringen steeds naar boven komt en kan omschreven worden als de **eerste constante** die zijn jeugd typeert.

Het dagelijks leven in Calanda was doordrenkt met religie, op geen enkele manier mocht er getwijfeld worden aan de heersende dogma's (Buñuel, 1987, p. 20). Deze alomtegenwoordigheid van het geloof kan gelden als een **tweede constante** die nog levenslang in Buñuels denken en werk zal beïnvloeden.

'Ik ben een atheïst met dank aan God' (Buñuel, 1987, p. 168). Het is deze uitspraak die ongetwijfeld het meest wordt geciteerd (Edwards, 2005, p. 112; Perez Bastias, 1994, pp. 89 - 94) en die het best de tegenstellingen weergeven van Buñuels standpunt op het gebied van religie.

2.2 Zaragoza: geloof en erotiek

Van zijn achtste tot zijn vijftiende wordt hij door de Jezuiten onderwezen in het *Colegio del Salvador* in Zaragoza. Tijdens hun puberteit worden de meeste jongens zich bewust van het ontwaken van hun seksualiteit maar in het college werd dit door de jezuïeten hardhandig de kop ingedrukt. We kunnen deze seksuele repressie definiëren als een **derde constante** die grote invloed uitoefende op zijn later leven en werk. Net

omdat het verboden is kunnen seksuele handelingen aantrekkelijk lijken en kan er een grote nieuwsgierigheid naar ontstaan, maar Buñuel bleef de rest van zijn leven gevolgen dragen van deze opvoeding. In haar werk legt Edwards (1995, p. 26) bijgegaan door Garcia Serrano (Garcia Serrano, 2008, p. 9) een grote nadruk op de onlosmakelijke samenhang van erotiek en religie in zijn oeuvre. Later bemerkt Edwards (2005, p. 50) een verband tussen de seks en de dood, daar Buñuel vanaf zijn jeugd werd geleerd seks te beschouwen als een zonde. Buñuel zelf beaamt dit door te zeggen dat hij de seksuele daad nooit los kon zien van de dood (Buñuel, 1987, p. 22).

2.3 Madrid: nieuwe ideeën

Buñuels droom was om in Parijs muziek te studeren, maar zijn vader wilde dat hij een ‘echt’ beroep koos (Buñuel, 1987, p. 55) dus vertrok Buñuel naar de Spaanse hoofdstad en studeerde er landbouwwetenschappen om zijn vader te plezieren. Hij bracht acht jaar door in *la residencia de estudiantes*, van 1917 tot 1925 en het was de eerste keer dat hij in contact komt met andere ideeën dan het traditionele gedachtegoed waar hij mee opgroeide. Dit gebeurde niet alleen via de school die een baken was van nieuwe, liberale en progressieve ideeën (Edwards, 2005, p. 18) maar ook via de mensen die hij daar ontmoette. Het is in deze jaren dat Buñuel een sterke vriendschap opbouwde met de dichter Federico Garcia Lorca en de Schilder Salvador Dali. Beiden brengen hem veel bij op vlak van literatuur en kunst en de drie werden onafscheidelijk (Buñuel, 1987, pp. 64 - 65).

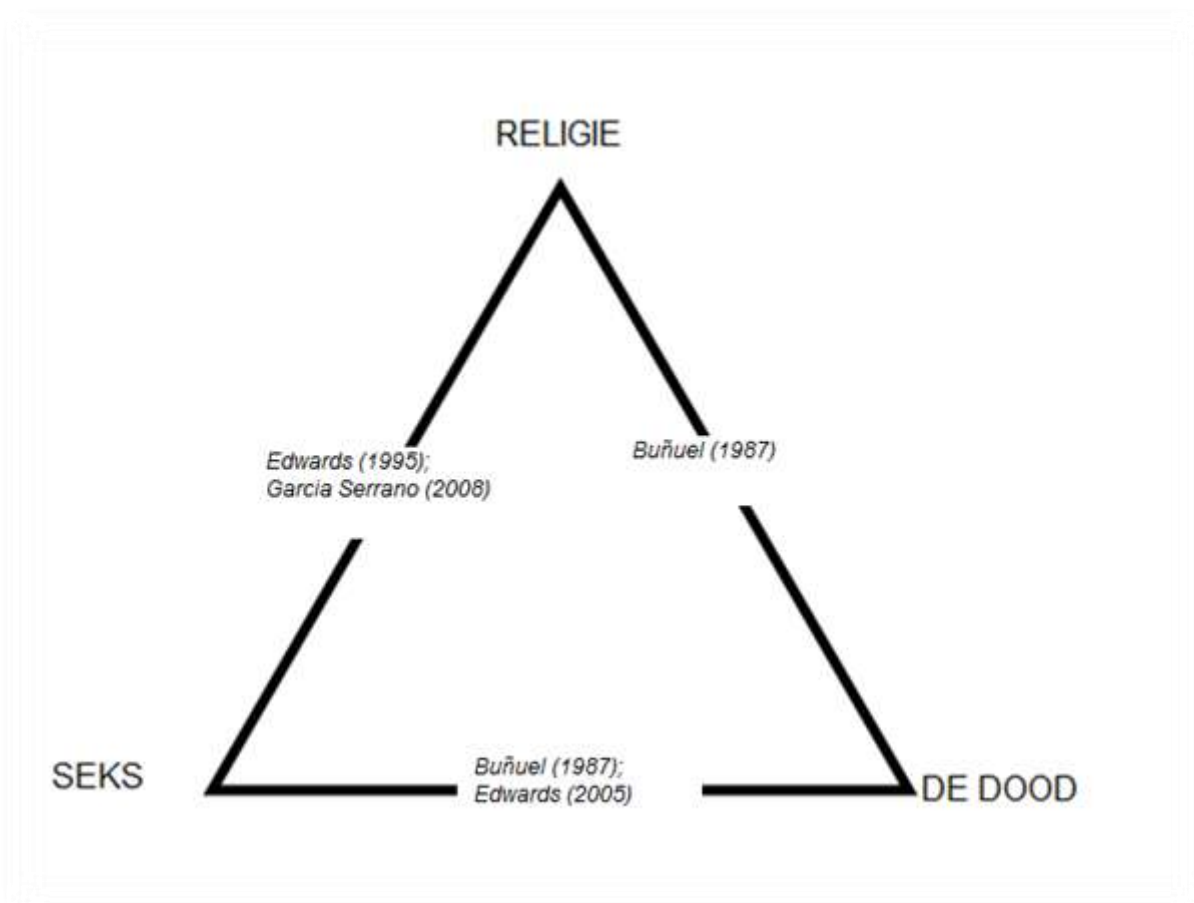
2.4 Parijs: surrealisme en film

Met deze ontwaakte interesse in kunst en literatuur en twee jaar na de dood van zijn vader vertrekt Buñuel in 1925 eindelijk naar Parijs, de artistieke hoofdstad en broeiplaats van het liberalisme. Het is in Parijs dat hij zijn eerste stappen in de filmwereld zet. Hij ging er tot driemaal per dag naar de cinema (Buñuel, 1987, p. 87) en werd er leerling van Jean Epstein (1897 – 1953). Algauw merkte hij dat Epsteins stijl hem te romantisch en melodramatisch was (Edwards, 1995, p. 5; Perez Bastias, 1994, p. 9) en hij besluit de handen in elkaar te slaan met Dali en samen een film uit te brengen die in 1928 verscheen onder de naam ‘un chien andalous’. Deze film is gebaseerd op twee dromen van Dalí en Buñuel en elk rationeel beeld werd hierin verworpen. Opmerkend is het feit dat Buñuel deze film, hoewel doordrenkt van surrealistische boodschappen, maakte voordat hij in contact kwam met het surrealisme (Buñuel, 1987, pp. 103 - 105). De film werd een succes en het begin van zijn 48jaar durende carrière, die hij doorbracht in Hollywood, Mexico, Spanje en Parijs. Hij regisseerde in totaal 32 films waarvan de laatste in gedraaid werd in 1977, zes jaar voor zijn dood.

2.5 Besluit

De drie constanten die hun oorsprong vonden in zijn jeugd en een grote impact vormden gedurende zijn leven, aangevuld met constatering van Edwards (1995, 2005), Garcia Serrano (2008) en Buñuel (1987) stellen ons in staat om hun verband op schematische wijze weer te geven.

Figuur 2. Schematische voorstelling constanten Buñuels leven



We plaatsen de drie constanten elk op een hoek van de driehoek en beschrijven hun verband.

Het is Buñuel die de link beschrijft tussen de dood en seksualiteit (Buñuel, 1987, p. 22) en tevens de dood en het geloof - *'aanwezigheid en macht'* (Buñuel, 1987, p. 22) - niet van elkaar los kan zien. Vervolgens zijn het Edwards (1995, p. 26) en Garcia Serrano (2008, p. 9) die religie en erotiek met elkaar associëren¹². Onze veronderstelling van een driehoeksrelatie tussen deze constanten wordt bevestigd door Buñuel zelf, die in een interview aan Ivonne baby (Geciteerd in Estève, 2001, p. 134) het heeft over de twee fundamentele gevoelens uit zijn kindertijd die hem begeleiden tot zijn pubertijd *'gevoelens van een diepe erotiek verlicht door een grote religieuze trouw en door deze een perfect bewustzijn van de dood'*.

¹² Zie supra

We veronderstellen dat het onder andere aan deze drie constanten te wijten is dat Buñuel nooit de vrijheid vond die hij heel zijn leven zocht. En hij niet alleen, in veel van zijn films faalden de personages in hun strijd om vrij te zijn (Perez Bastias, 1994, pp. 69 - 76). Op het einde van zijn leven zegt Buñuel dan ook: *'vrijheid en gerechtigheid bestaan niet'* (Geciteerd in: Perez Bastias, 1994, p. 69).

3. DE ‘MAKING OF’ VIRIDIANA EN DE POLEMIEK

3.1 Een Mexicaans-Spaanse productie

Buñuel vertrekt in 1946 naar Mexico, op dat moment de geliefde vluchtplaats van veel Spaanse artiesten die wilden werken in vrijheid, weg van de beperkingen die de Spaanse dictatuur hen oplegde.¹³ Drie jaar na zijn vertrek werd aan Buñuel de Mexicaanse nationaliteit toegewezen. Zijn periode in Mexico wordt getypeerd door een extreem hoge productiviteit, maar liefst 20 films (van de 32 in totaal) draaide hij hier, meestal met uitsluitend Mexicaanse technici en acteurs. Hij blijft er 18 jaar en het is de film *Viridiana* die hem uiteindelijk doet terugkeren naar Spanje (Buñuel, 1987, pp. 192-195). Hoewel de film werd geproduceerd door drie verschillende instituten/personen, zijn er in de literatuur maar twee die echt besproken (Aranda, 1975, p. 256; Sanchez - Biosca, 1999, p. 21; Arconada & Velayos, 2006). Aan *Films 59* wordt aanzienlijk minder aandacht geschonken dan aan UNINCI en Gustavo Alatríste.

UNINCI (*Unión Industrial Cinematográfica*) werd opgericht in 1949 en is het productiehuis dat onder leiding staat van Juan Antonio Bardem, Francisco Canet Rubal en Ricardo Muñoz Suay. Ze waren gekend voor hun oppositie tegenover het regime van Franco en waren allen tevens lid van de illegale communistische partij¹⁴ (Canacho & Rodríguez-Blanco, 2000, p. 103; Stone, 2002, p. 44). Hun doel was om politiek uitgesproken regisseurs aan te trekken (Pavlovic, Alvarez, Blanco-Cano, Grisales, Osono, & Sanchez, 2008, p. 98) en in 1959, tijdens hun verblijf in Mexico (waar ze waren om Bardems film ‘*Sonata*’ te draaien) vroeg Ricardo Muñoz Suay aan Buñuel of er een mogelijkheid bestaat dat hij terugkeert naar Spanje om er een film te maken in samenwerking met UNINCI.

UNINCI sloeg de handen in elkaar met *Films 59* (dat onder leiding stond van Pedro Portabella¹⁵) en ze planden samen de productie van de film alsook de onderhandelingen over de censuur (Sanchez - Biosca, 1999, p. 21). UNINCI bezat niet over genoeg kapitaal om de hele film te financieren (Arconada & Velayos, 2006, p. 166), de grootste tegemoetkomingen kwamen uit handen van de Mexicaanse producer Gustavo Alatríste, en dit volgens Pavlovic et al (2008, p. 88) vooral op aandringen van Alatríste’s vrouw, Silvia Pinal, die wou werken met een regisseur die een internationaal aanzien genoot. Deze drievoudige productie (UNINCI, *FILMS 59* & Gustavo Alatríste) is de reden waarom *Viridiana* een Spaans-Mexicaanse coproductie kan worden genoemd.

¹³ Zie §III, II.1. AUDIOVISUELE MEDIA TIJDENS HET FRANCOREGIME (1936-1974).

¹⁴ De communistische partij werd gelegaliseerd dezelfde dag dat *Viridiana* weer mocht worden geprojecteerd in Spanje (Stone, 2002, p. 54)

¹⁵ Buñuel en Portabella ontmoetten elkaar eerder, in 1960 in Cannes waar Portabella voorstelde om samen een project uit te werken (Pavlovic et al, 2008, p. 98).

3.2 Inspiratie

Buñuel, geholpen door Julio Alejandro, krijgt totale creatieve vrijheid van Alatrisme en schrijft op zeer korte tijd het script (Arconada & Velayos, 2006, p. 158; Buñuel, 1987, p. 227).

Volgens het artikel ‘Viridiana, película de oro’ (“Viridiana, película de oro. Festival de Malaga”, 2009, april, p. 6) was de originele naam van de film ‘la belleza en el cuerpo’. Volgens datzelfde artikel was het Gustavo Alatrisme die voorstelde de film Viridiana te noemen. Buiten zijn letterlijke vertaling uit het Latijn (*Viridium* betekent immers ‘groene plaats’) is de inspiratie van deze film vooral te zoeken bij Buñuel zelf. ‘*Viridiana ben ik*’ (Buñuel, geciteerd in: Fuentes, 1993, p. 138). Het verhaal van Viridiana is gebaseerd op herinneringen aan Buñuels kindertijd, op herinneringen aan religie en erotiek. In grote lijnen zijn er in de literatuur drie inspiratiebronnen te onderscheiden die steeds terugkomen: verwijzing naar een heilige, naar een koningin en naar een theaterstuk.

- *Santa Viridiana*

Tijdens Buñuels studententijd in het Jezuïetencollege¹⁶ werd er in de klas gepraat over het leven van Santa Viridiana (Buñuel, 1987, p. 227). In geen van onze bronnen vinden we meer informatie over deze geestelijke, maar Pater Angel Amo (n.d., <http://www.es.catholic.net>) schreef een korte biografie op de internationale website van *catholic.net*. Hieruit blijkt dat Santa Viridiana (1182–1241) een geestelijke was die werd geboren in 1182 in Castelfiorentino. Heel haar leven deed ze veel aan liefdadigheid, ze gaat op bedevaart naar Santiago de Compostella en bij haar terugkeer naar Castelfiorentino wordt ze overweldigd door een verlangen naar eenzaamheid en boetedoening. Ze laat een cel bouwen waar ze 34 jaar in bleef, kreeg eten via een klein luikje en de cel was zo gebouwd dat ze via datzelfde luikje de mis ernaast kon volgen.

In Mexico, in het ‘Museo de la ciudad’ is er bestaat er volgens Buñuel een beeltenis van Santa Viridiana waar ze wordt begeleid door de drie voorwerpen die ook de religieuze bagage zijn van Viridiana Buñuels film, nl. een kruis, een doornenkroon en nagels (Perrez Turrent & De la Colina, 1993, p. 17).

- *Koningin Victoria Eugenia*

Dat Buñuel een grote aantrekkingskracht voelde tot deze koningin van Spanje, die blond en Engelstalig was, komt duidelijk boven in de erotische fantasie waar hij haar kamer binnengaat (ze sliep immers apart van de koning) en een verdovend middel in haar koffie giet. De koningin drinkt van de koffie, kleedt zich uit en gaat naar bed. Buñuel hoopte dat ze in een diepe slaap zou vallen om vervolgens in haar armen te springen (Fuentes, 1993, p. 138; Buñuel, 1987, p. 227). ‘*Het idee om over een slapende vrouw te beschikken lijkt me*

¹⁶ Zie III, 2. Luis Buñuel, een korte biografie.

heel stimulerend' aldus Buñuel in een gesprek met Perez Turrent & De la Colina (Perrez Turrent & De la Colina, 1993, p. 118), *'ik kan het realiseren in mijn verbeelding, maar in werkelijkheid bezorgt het me angst'*.

- *'El Pozo'*

Volgens Julio Alejandro (Geciteerd in Sanchez-Biosca, 1999, p. 33), coregisseur van *Viridiana*, is het originele verhaal geïnspireerd op *'El Pozo'*, een theaterstuk waarin een man en een vrouw samen in een huis verblijven. Ze voelen elkaars aanwezigheid, maar zien elkaar niet. We kunnen dit zeker herkennen in het eerste deel van de film, in het bijzonder in de eerste twee nachten waarin Don Jaime religieuze muziek speelt en de kleren van zijn overleden vrouw aandoet en *Viridiana* tegelijkertijd in een ander kamertje haar ceremoniële handelingen uitvoert of bidt. Maar zoals Julio Alejandro even later vermeldt is het originele project amper te herkennen in de uiteindelijke film.

3.3 Terugkeer naar Spanje en de eerste confrontatie met censuurmaatregelen

Buñuel was niet echt gerust in zijn terugkeer naar Spanje, zo getuigde hij in een gesprek tegen Aranda (Aranda, 1975, p. 272) *'waarschijnlijk verbieden ze het me of spelen ze de film slechts drie dagen in de bioscoop: projecties met straf noch roem'*. Maar bij zijn vertrek naar Spanje bleek de situatie anders dan verwacht. Buñuel ondervond meer tegenstand van de republikeinse uitwijkelingen in Mexico dan van het regime zelf. Deze uitwijkelingen zagen hem als een verrader omdat hij terugkeerde naar Spanje om daar onder het regime te werken (Perez Turrent & De la Colina, 1993, p. 123; Sanchez-Biosca, 1999, p. 12; Pavlovic et al, 2009, p. 97; "Viridiana, película de oro. Festival de Malaga", 2009, april, p.6). Buñuel kon ongehinderd terugkeren naar Spanje, de regering zag in Buñuels groeiende internationale reputatie zelfs de kans om Spanje weer op de 'filmkaart' te brengen en kunnen zich internationaal ook profileren als een tolerant land door hem te accepteren (Stone, 2007, p. 27).

De enige manier waarop Buñuel zijn terugkomst moest verantwoorden was in een gesprek met José Maria Muñoz Fontan, het hoofd van de *junta de clasificacion y censura*¹⁷, over het script van *Viridiana*. In haar artikel 'Apuntes para un estudio de la censura española en la obra cinematográfica de Luis Buñuel' definieert Ballasteros (1981, p. 65) deze raad voor classificatie en censuur als een orgaan dat in 1952 werd opgericht door het ministerie van informatie en toerisme en ingekaderd was in het instituut van cinematografische oriëntatie. Hun missie was het censureren van films op basis van ethische, politieke en sociale schendingen. De raad voor classificatie en censuur bestaat uit afgevaardigden van verschillende ministeries die allen onder leiding staan van de *'director General de cinematografía y teatro'* en *'secretario de la direccion general'*.

Sommige bronnen (Arconada & Velayos, 2006, p. 158; Perrez Turrent & De la Colina, 1993, p. 117; Sanchez

¹⁷ Gemakkelijkheidshalve zullen we in de rest van de paper de Nederlandse vertaling gebruiken: de raad voor censuur en classificatie.

- Biosca, 1999, p. 37) beschrijven het gesprek met ‘*director general de cinematografía*’ José María Muñoz Fontan als een vriendschappelijk gesprek waarbij alles van het script werd goedgekeurd behalve het oorspronkelijke einde. Dat het einde moest worden veranderd bevestigt ook Pavlovic et al (2008, p. 98), maar zij hebben het over meerdere aanpassingen die de censors zouden hebben geëist op basis van morele en religieuze motieven. Meer specifiek zou het over de beelden gaan waar de symbolen worden getoond die Viridiana altijd bij zich heeft, de scènes waaruit de verleiding van Don Jaime en Jorge blijkt, de valse verkrachting en de morbide suggesties naar necrofilie en masochisme.

We bespreken hieronder kort het oorspronkelijke einde, het probleem dat de censors daarmee hadden en daarna hoe Buñuel dit heeft opgelost. Buñuels eerste idee bestond eruit dat Viridiana naar Jorge's kamer gaat en op zijn deur klopt. De deur opent, Viridiana gaat binnen en de deur sluit zich achter haar. Meteen daarna komt Ramona de eetkamer uit, gaat zitten en barst in tranen uit (Arconada & Velayos, 2006, p. 158). Een religieuze die op haar eentje de kamer van een man betreedt kon niet door de beugel volgens de Spaanse censuur, Buñuel verplicht een **eerste aanpassing** te maken aan zijn film. Hij verzong een nieuw einde en plaatste Ramona bij Jorge in de slaapkamer. Viridiana vervolgens klopt op de deur, Jorge laat haar binnen, leidt haar naar een tafel waar ze met drie beginnen kaarten en zegt: ‘*You know, the first time I saw you, I thought, My cousin and I will end up shuffling the deck together*’. Dit nieuwe einde bleek, hoewel een ménage à trois suggererend, geen enkel probleem en Buñuel kon beginnen met het draaien van zijn film.

3.4 De opnames starten

De opnames begonnen 4 februari 1961 (Aranda, 1975, pp. 259 - 268). Dat Buñuel beschikt over een erg realistische aanpak beschrijft Aranda, die zelf een dag aanwezig was op de set, in een dagboekfragment. Hij merkt op dat de meeste acteurs niet opgemaakt zijn, ‘*de films van Buñuel zijn niet camouflerend*’ (Aranda, 1975, p. 262).

De locatie waar Buñuel de film wou draaien vond hij door eerst vijftien dagen rond te reizen en alle dorpjes in de omgeving een bezoek te brengen en notities erover te nemen. De zwervers werden één voor één gekozen door Buñuel. De leprapatiënt was een echte zwerver in Madrid, een alcoholverslaafde wiens reacties authentiek waren (Aranda, 1975, p. 259; Perrez Turrent & De la Colina, 1993, p. 120). Hun kleding behoorde echt toe aan zigeuners die onder een brug leefden in Madrid (Sanchez - Biosca, 1999, p. 45).

3.5 Tweede confrontatie met censuurmaatregelen en montage in Parijs

Daar waar Sanchez -Biosca (1999, p. 21) het terughalen van Buñuel naar Spanje als UNINCI's voornaamste opzet aanhaalt, wijzen Arconada & Velayos (2006, pp. 166 - 169) ons op een ander doel van de Spaanse producer: Viridiana op Cannes krijgen als officiële Spaanse inzending. Terwijl de meeste bronnen (Sanchez-Biosca, 1999, p. 22; Stone, 2002, p. 54; Pavlovic et al, 2009; Stone, 2007; Edwards, 2005) zich nogal

summier uitdrukken over de manier waarop Viridiana werd geselecteerd is het Juan Antonio Bardem die ons in een interview ter gelegenheid van 100 jaar Buñuel alles stap voor stap uitlegt (Canaché & Rodriguez Blanco, 2000).

Toen de film helemaal klaar was moest ze worden vertoond aan twee organen, allereerst aan de *Junta de clasificación y censura*¹⁸ en vervolgens aan ‘*UNIESPAÑA, la junta de productores españoles*’.

- *Junta de clasificación y censura*

Aan deze ‘raad voor classificatie en censuur’ moesten de producers toestemming vragen om hun beelden in een Parijse studio te mogen mengen en monteren en bijgevolg al het materiaal mochten vervoeren naar Parijs. Dat een Spaanse film werd gemonteerd in Parijs was in die tijd vrij normaal daar Parijs een stap voorstond op vlak van monteren. Eens gemonteerd moet de film teruggestuurd worden naar Spanje om door de raad voor classificatie en censuur gecontroleerd te kunnen worden voor ze werd vertoond. Bij de projectie werden er twee scènes uit de film geknipt die voor censuur zouden kunnen gezorgd hebben: de scene met het kruis/scheermes en de scene waarin de zwerfster haar rok opheft om een ‘foto te nemen’ van alle zwervers aan de tafel (Bardem, Geciteerd in: Canaché & Rodriguez Blanco, 2000). Ook Fuentes (1993, p. 166) bevestigt dit. Edwards (2005, p. 10) meent dat er een paar andere scènes zijn die moesten worden aangepast, namelijk Don Jaime's zelfmoord, de valse verkrachting, de parodie van het laatste avondmaal en de verbranding van de doornenkroon.

Dat de twee beelden eruit werden geknipt is één factor door welke Viridiana al dichter stond bij toelating. Een ander element was het feit dat de film werd voorgesteld aan de censors zonder geluid. Toen Bardem werd gevraagd welke muziek er zou worden afgespeeld bij het laatste avondmaal liegt hij en zegt dat Buñuel niet houdt van muzikale begeleiding en trommelgeluid¹⁹ zal gebruiken, terwijl in werkelijkheid deze scene begeleidt wordt door ‘Messiah’ van Händel. De leugen werkt en de montage in Parijs wordt toegestaan.

- *Parijs*

In Parijs maakte Buñuel een **tweede aanpassing** aan zijn film, de film die we nu te zien krijgen begint pas bij het twaalfde beeld van de originele versie (Arconada & Velayos, 2006, p. 159; Sanchez - Biosca, 1999, p. 36). In de originele versie moesten de eerste elf beelden de kijker vertrouwd maken met het huis van Don Jaime en de impact weerspiegelen van de plaats waar alles zich afspeelt. Degene die het eerst in beeld zou komen was Ramona, lopend door het huis, via de trap en de eetkamer, met in haar handen een bord met eten.

¹⁸ Zie § III, 3.3

¹⁹ Trommels die in de heilige week werden bespeeld in Calanda, zijn geboortedorp (Buñuel, 1987).

Tegelijkertijd luistert Don Jaime muziek samen met Rita. Bij de montage beseft Buñuel dat hij een grotere rol gaf aan Don Jaime dan aan Viridiana, terwijl hij net de nadruk wilde leggen op de vrouw in een religieuze sfeer. Hij besluit de eerste elf beelden te verwijderen.

- *Junta de Productores Españoles*

Dat het voor de *Junta de Productores* (UNIESPAÑA) werd afgespeeld was nodig omdat zij moesten goedkeuren of de film als officiële inzending naar het filmfestival in Cannes kon worden gestuurd. Het verdict viel negatief uit: de film bleek over te weinig technische en artistieke kwaliteiten te beschikken om als Spaanse film te worden ingezonden. UNINCI wou echter kost wat kost Viridiana als officiële inzending voor Cannes en ze belden naar Robert Favre Le Bet, de officiële organisator van het festival, die de film persoonlijk uitnodigde (Canaché & Rodriguez Blanco, 2000).

3.6 Cannes

De uitnodiging die Viridiana kreeg om te participeren aan het filmfestival van Cannes kan bestempeld worden als een uitzonderlijk voorval, daar de film werd ingezonden nadat de einddatum voor de inzendingen al was overschreden. Er was te weinig tijd om de film na het monteren in Parijs terug te sturen naar Spanje en Viridiana werd rechtstreeks naar Cannes gestuurd.

Stone heeft het hier over de *'the film is finished, what can we do'-methode*: zend een proefschrift naar de censors dat kan worden gecorrigeerd. Verkrijg filmt toestemming, maak je film en verzeker je vervolgens van een plaats op een internationaal filmfestival vóór de film terug naar de censor gaat (Stone, 2007, p. 27).

Viridiana werd de laatste dag van het festival vertoond (17 mei 1961) en veranderde zelfs de eindbeslissing (Arconada & Velayos, 2006, pp. 166 - 169).

Vanaf het moment dat Alariste en Bardem vernamen dat Viridiana de eerste plaats deelde met een andere Franse film, *une si longue absence* van Henry Colpi bellen ze naar Buñuel die op dat moment in Parijs was. Buñuel, hoewel hij er nog op tijd zou kunnen aankomen, wil niet naar Cannes om de prijs op te halen. Perez Bastias (Perez Bastias, 1994, pp. 63 - 68) legt de oorzaak hiervan bij het antisociale denken van Buñuel en de manier waarop hij zich tegenover de media keert. Ook Edwards (2005, p. 9) schuift de schuld op Buñuels afkeer van publiciteit, zijn gekantheid tegen de conventionele moraal en zijn afkeer van verschijningen op filmfestival.

Wanneer Alariste en Bardem aankomen op het filmfestival zijn ze net te op tijd om te zien wie de prijs heeft opgehaald: José Muñoz Fontan, de *director general de cinematografía* waar Buñuel een gesprek mee had bij zijn terugkomst in Spanje. Volgens de literatuur blaakte Fontan van geluk en ontving hij de Gouden palm met een trotse glimlach (Buache, 1976, p. 143; Arconada & Velayos, 2006, pp. 166 - 169).

3.7 Schandaal

Mooie liedjes duren niet lang. Even na de prijsuitreiking verschijnt er een artikel in *l'Osservatore Romana*, het officiële blad van het Vaticaan. In dit artikel beschrijft een pater, als correspondent in Cannes aanwezig, Buñuels *Viridiana* als 'godslasterend'. De Spaanse overheid voelt zich beschaamd dat het hun *director General* was die de prijs is gaan ophalen en ontslaan Fontan, die werd aangesteld in 1956, op staande voet. Hij maakt plaats ruimen voor de falangist Jesús Suevos. In 1962 werd de film dan uiteindelijk onderzocht, wat ervoor was vermeden door het rechtstreeks naar Cannes te sturen (zie supra). Het onderzoek had als gevolg dat de Spaanse autoriteiten elke verwijzing naar de film in de media verbood en alle kopieën in beslag nam. Het schandaal zorgde voor zoveel ophef dat zelfs Franco vroeg om de film te zien. Hij bekeek *Viridiana* tweemaal en vond niets provocerends, de film leek hem zelfs relatief onschuldig (Buñuel, 1987, p. 230). Toch weigert Franco in te gaan tegen het besluit van zijn ministerie. De kopieën van de film mochten niet worden verspreid, toch is er op een mysterieuze manier een kopie gered en meegesmokkeld naar Parijs (Perez Bastias, 1994, p. 54). Madrid echter voert druk uit over de andere landen en de producers vrezen dat de film nooit commercieel kan worden gedistribueerd. Een jaar later start de commerciële carrière doordat de film kan worden afgespeeld onder zijn Mexicaanse nationaliteit (Buache, 1976, p. 144). Alatrisme distribueert de kopieën over de hele wereld, met uitzondering van Spanje (Sanchez - Biosca, 1999, p. 22).

3.8 Verboden film?

In de literatuur lijkt het op het eerste zicht dat de film verboden werd (Ballasteros, 1981, p. 66; Stone, 2007, p. 24; Sanchez - Biosca, 1999, p. 11) en zelfs in de 'dictionary of films' (Sadoul & Morris, 1976, p. 404) wordt gezegd dat de film gebannen is. De Spaanse autoriteiten hebben de film nooit in de letterlijke betekenis verboden of verband, ze pakten de zaak veel slimmer aan. Het ministerie van cultuur nam op retroactieve wijze de draailicentie terug omdat de financiering niet was wat UNINCI presenteerde om draaitoestemming te krijgen. Doordat deze toestemming wordt ingetrokken, bestaat de film juridisch niet en kunnen de Spaanse autoriteiten achteraf nooit worden beschuldigd de vertoningen te verhinderen door middel van censuur (Arconada en Velayos, 2006, p. 169, Canacho & Rodriguez Blanco, 2000; Stone, 2002, p. 54).

De producers dienen klacht in bij het hooggerechtshof maar zoals Bardem meldt is het algemeen geweten dat het justitie nooit onafhankelijk is van politiek. UNINCI wordt beschuldigd van smokkel en handel in deviezen en wordt onderworpen aan hoge boetes (Sanchez-Biosca, 1999, p.22; Canacho & Rodriguez Blanco, 2000).

Samengevat werd *Viridiana* dus in de meeste landen wel afgespeeld met dank aan zijn Mexicaans-Spaanse karakter. De Spaanse nationaliteit werd opgeheven door de Spaanse autoriteiten, maar omdat *Viridiana* vooral gefinancierd was met Mexicaans geld (Gustavo Alatrisme) kon het gelden als Mexicaanse film waarop de Spaanse autoriteiten geen aanspraak konden maken.

In Rome en Milaan werden de filmkopieën door de politie verzameld op basis van het Italiaan strafrecht,

artikel 402, die sancties toestaat op alle werken die de officiële religie aanvallen (Aranda, 1975, p. 275). Het werd Buñuel ook verboden Italië binnen te komen (Stone, 2002, p. 54). Ook in Engeland (Surrey) mocht *Viridiana* niet worden vertoond (Aranda, 1975, p. 275) en volgens Edwards (2005, p. 11) werd de film zelfs in België voor vele jaren verbannen verband, maar dit is niet correct aangezien de film er wel uitkwam en in 1961 zelfs de prijs van de *Belgische Filmkritiek* ontving (Buache, 1976, p. 144; Perez Bastias, 1994, p. 148).

Het vertonen van de film *Viridiana* werd in Spanje toegelaten op 22 januari 1977, dit alleen voor ouderen dan 18jaar (Ballasteros, 1981, p. 75). De uiteindelijke première van *Viridiana* vond plaats op 9 april 1977, *Viridiana* verscheen toen nog steeds onder Mexicaanse nationaliteit (Perez Bastias, 1994, p. 57; Stone, Spanish cinema, 2002, p. 54). Wat eerst hun redding betekende was voor Bardem nog steeds een zwak punt en reden tot protest: “*waarom heeft Viridiana een Mexicaanse nationaliteit als het enige Mexicaanse in de film Silvia Pinal is*” (Geciteerd in: Canacho & Rodriguez Blanco, 2000). In datzelfde interview zegt hij ook dat een van de grootste fouten in *Viridiana* is dat ze zich patriottistisch voelden en de hele film wilden laten regisseren in Spanje. Stap voor stap kreeg Bardems protest meer gehoor en het probleem werd niet alleen opgelost in de aankondiging van de film maar ook in de kredieten. Het duurde 21jaar voordat er te lezen is wat er nu staat: ‘una producción Española de UNINCI S.A.’

3.9 Buñuels bedoeling

Of het echt Buñuels bedoeling was om een dergelijk schandaal te veroorzaken zullen we wellicht nooit met zekerheid kunnen weten. Wel kunnen we in de literatuur een zekere eenstemmigheid afleiden wat betreft de motieven van Buñuel. Volgens Schwarze (1988, p. 112) wilde Buñuel op geen enkele manier de kerk beledigen, hij wilde alleen tonen wat hij voelde. Perez Bastias (1994, pp. 55 - 57) beaamt dit en gaat zelfs verder. Niet alleen meent hij dat Buñuel geen provocatie tegenover de staat en kerk wilde beogen maar hij stelt ook dat Buñuel gewoon de waarheid wou zeggen, *Viridiana* is volgens hem geen satire op het katholicisme of bedoeld als protest tegen het regime van franco, het weerspiegelt de onmogelijkheid om zuiver te zijn en een pessimisme tegenover god. Een paar pagina's later (Perez Bastias, 1994, pp. 63 - 68) spreekt hij zichzelf tegen, waar hij eerst verklaarde dat *Viridiana* geen provocatie betekent tegenover de staat besluit hij nu dat Buñuel geen **ideologische verwerping** van de staat uitdrukt, maar een **ethische**: hij kant zich tegen de personen die het volk leiden.

Het is ongetwijfeld Buñuel zelf die het best zijn eigen bedoelingen kan verwoorden. In een interview in *Newsweek*²⁰ zegt hij dat *Viridiana* areligieus noch politiek bedoeld was. ‘*Ik ben een man die soms nadenkt, ik heb ideeën en die stopte ik in Viridiana*’. In dit opzicht wijst hij naar precies datzelfde als wat we in onze intro vermeldden: dat Buñuel meer is dan alleen de thema's die hij aanhaalt (zie supra). Buñuel (Geciteerd in: Estève, 2001, p. 134) scheidt duidelijkheid en zegt dat *Viridiana* nooit als godslasterend was bedoeld, ‘*maar*

²⁰ Artikel in *Newsweek* van 26 mei 1968, zoals geciteerd in Aranda, 1975, pp. 388-389.

zeker dat Paus Juan XXIII er meer van weet dan ik'. Hij scheidt ook toe waarom hij nooit de intentie had om met Viridiana te provoceren: *'op je eenenzestigste haal je geen kinderstreken meer uit, ik weiger te participeren in dit schandaal'* (Geciteerd in: Estève, 2001, p. 136).

Aan de hand van bovenstaande bevindingen kunnen we concluderen dat Buñuel geschandaliseerd is geweest (Perez Bastias, 1994, p. 31; Aranda, 1975, p. 271). Daar waar hij vroeger schandaal zocht en kreeg, hoeft hij het nu niet meer te zoeken. Door de waarheid te zeggen vindt hij schandaal, en dat is volgens Aranda wat Buñuel tot perfectie brengt: *'hij is iets in essentie en niet door ernaar te zoeken'* (Aranda, 1975, p. 274).

IV. ONDERZOEKSONTWERP

1. ONDERZOEKSOBJECT

Het onderzoek dat we beogen te voeren situeert zich op twee domeinen:

1. Aanvullen wat ontbreekt of onduidelijk is in de literatuur en een algemene situatie schetsen aan de hand van de voornaamste protagonisten en volledige tijdslijn.
2. Onderzoek doen naar de internationale verspreiding van de film en de boycot van de Spaanse autoriteiten.

Allereerst dient ons onderzoek dus om het eerder opgestelde literatuuronderzoek over de productie en censuurperikelen van *Viridiana* te toetsen aan de werkelijkheid, dit doormiddel van een comparatieve analyse tegenover de authentieke documenten. Niet alleen willen we op die manier controleren of de informatie die we eerder verzamelden correct is, we zullen ook proberen enkele gaten op te vullen waar de literaire bronnen tekortschieten. Daarnaast trachten we de voornaamste actoren op te sommen en een tijdslijn op te stellen van alle belangrijke gebeurtenissen, vanaf de productie van *Viridiana* tot het uitzendrecht, dit alles aan de hand van telegrammen, brieven, aanvragen, nota's, ..

De grootste aandacht gaat naar de internationale verspreiding van de film: we onderzoeken hoe de kopieën van de film toch konden worden verspreid ondanks dat ze Spanje niet mochten verlaten, in welke landen ze werd vertoond, hoe de pers daarop reageerde en hoe de Spaanse regering deze verspreiding en vertoningen trachtte te boycotten.

2. ONDERZOEKSVRAGEN

We onderscheiden **twee hoofdvragen**:

1. Welke informatie kunnen de dossiers ons brengen om onze eigen reconstructie van de feiten aan te vullen, en zo nodig: welke feiten blijken fout of onvolledig?
2. Hoe en waar werd de film verspreid en wat waren de reacties hierop (door de pers) en hiertegen (door de Spaanse overheid)?

Om een algemene situatie te kunnen schetsen is het belangrijk om in ons eerder opgesteld literatuuronderzoek te kijken naar de feiten die ontbreken, waar weinig informatie over is te vinden of waar tegenstrijdige bronnen over bestaan. We vatten deze disfuncties van het literatuuronderzoek samen in onderstaande tabel en kunnen ze bekijken als de **tien deelvragen** waar we in ons onderzoek een antwoord op willen vinden. Dus: daar waar de literatuur faalt, zullen we antwoorden trachten te vinden in de originele dossiers.

Tabel I. Opstellen onderzoeksvragen aan de hand van voorafgaande literatuurstudie

CASE	PROBLEEM	ONDERZOEKSVRAGEN
Buñuel in gesprek met overheid bij terugkomst in Spanje: controle script.	Onenigheid bronnen	Met welke scènes hadden de Spaanse autoriteiten exact problemen?
Vertoning voor commissie van classificatie en censuur.	Onenigheid bronnen	Met welke scènes hadden de Spaanse autoriteiten exact problemen?
Kopie Viridiana werd gered en meegesmokkeld naar Parijs.	Onduidelijkheid bronnen	Op welke manier werd de film verspreid buiten Spanje?
Draailicentie opgeheven omdat financiering niet zelfde bleek als wat werd voorgesteld .	Onduidelijkheid bronnen	Wat was het financieringsplan dat UNINCI voorstelde aan de Spaanse censors en wat hield de echte financiering in?
Persoonlijke uitnodiging van organisatie Cannes.	Aanvulling nodig	Op welke manier werd Viridiana exact uitgenodigd voor het filmfestival in Cannes?
Buñuel verwijderde eerste elf beelden van originele versie Viridiana.	Te verifiëren	Vergelijkende studie van de filmspecificaties vóór en na montage Viridiana in Parijs.
Oordeel UNIESPAÑA voor toegelaten in Cannes.	Aanvulling nodig	Wat was het exacte oordeel van UNIESPAÑA toen Viridiana aan hen werd voorgesteld?
Spanje voert druk uit op ander landen om verspreiding Viridiana tegen te houden.	Aanvulling nodig Te verifiëren	Aan de hand van interne correspondentie onderzoeken op welke manier Spanje de internationale verspreiding trachtte te blokkeren.
Producers dienen klacht in tegen uitspraak gerecht.	Onduidelijkheid bronnen	Via procesverslagen uitzoeken wie juist klacht indiende tegen wat en wat het verdicht was in deze zaken.
Viridiana wint Belgische kritiekprijs in 1961.	Onduidelijkheid bronnen	We onderzoeken of Viridiana in België werd verboden en of ze wel degelijk de Belgische kritiekprijs won.

3. GEGEVENS

Het materiaal waarop we ons gaan baseren zijn documenten die zich bevinden in het Spaans staatsarchief ‘Archivo General de la Administración’ in Alcalá de Henares, nabij Madrid. Dit archief beschikt over een ruime collectie documenten met betrekking tot de cinematografische censuur van 1937 tot 1977 en heeft twee archiefdozen die van belang zijn voor ons onderzoek.

Eenzijds is er de archiefdoos die gecatalogiseerd staat onder de naam IDD (03) 121.002²¹ met daarin een map over de censuur op Viridiana. Deze map telt niet zoveel documenten, maar kan ons veel bijleren over de toestemming tot draaien.

Daarnaast is er een tweede archiefdoos, gecatalogiseerd als IDD (03) 121.004²², die van onschatbare waarde blijkt voor ons onderzoek. Duizenden pagina’s aan informatie over het draaien van de film, alle formaliteiten, brieven, afschriften van telefoongesprekken of telegrammen; soms in slechte staat, veel dubbele exemplaren en geen echte volgorde maken het wat moeilijk te catalogiseren. Tussen deze documenten zitten de belangrijkste dossiers wat betreft het opheffen van het bestaan van Viridiana, internationale kritieken en correspondentie tussen de Spaanse overheid en hun buitenlandse ambassades (van belang voor het in beeld brengen van de verspreiding van de film).

4. BEPERKINGEN

Er zijn verschillende beperkingen aan dit onderzoek. Allereerst hebben we te maken met een geografisch probleem: het archief bevindt zich in Spanje, we moeten dus voor ons onderzoek al het materiaal op voorhand verzamelen om dan in België te verwerken. We moeten zien dat dit volledig is, daar het niet zo vanzelfsprekend is om terug te gaan naar dit archief. Een tweede beperking is ons materiaal, zoals eerder vermeld is er een grote hoeveelheid aan dossiers maar een echte volgorde ontbreekt, sommige documenten zijn vijfmaal gekopieerd en sommigen onleesbaar. Het is aan ons om de nuttige dossiers op te zoeken en deze zorgvuldig te analyseren om ze zo te kunnen situeren in tijd en ruimte. Taal vormt ongetwijfeld ook een grote beperking, daar alle documenten van Spaanse herkomst zijn.

²¹ Expediente de la censura de la película Viridiana, años 1961-1963, caja 36/03835, Archivo General de Administración, Alcalá de Henares.

²² Expediente de la rodaje de la película Viridiana – 1960, caja 36/04827, Archivo General de Administración, Alcalá de Henares.

V. TIJDSPLANNING

FASE 1: MEI 2010 – JUNI 2010

- Verzamelen van kopieën van de meest relevante documenten uit het staatsarchief ‘Archivo General de la Administración’ in Alcalá de Henares.

FASE 2: AUGUSTUS 2010 – DECEMBER 2010

- Dossiers classificeren en op orde brengen
- Adequate tijdslijn opstellen van de voornaamste gebeurtenissen
- Eventuele sleutelpersonen zoeken en contacteren: personen die voor nog verdere uitdieping kunnen zorgen
- Op zoek naar krantenartikels over de perceptie van de film in België en het uitdelen van de kritiekprijs aan Viridiana in 1961

FASE 3: DECEMBER 2010 – MAART 2011

- Antwoorden zoeken op onze onderzoeksvragen aan de hand van dossiers
- Dossiers analyseren en toetsen aan literatuurstudie

FASE 4: MAART 2011 – MEI 2011

- Uitschrijven onderzoek en resultaten.
- Indien nodig bijkomend opzoekingswerk

LIJST FIGUREN EN AFBEELDINGEN

Figuur 1	Alberto Isaac, veni, vidi, vici (Isaac A. , 1999, p. 23).	p. 5
Figuur 2	Schematische voorstelling constanten Buñuels leven	p. 15
Tabel I	Opstellen onderzoeksvragen aan de hand van voorafgaande literatuurstudie	p. 27

REFERENTIES

Amo, A. (s.f.). *Viridiana Santa. Virgen y reclusa*. Recuperado el 15 de abril de 2010, de Catholic: <http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=5141>

Aranda, J. (1975). *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.

Arconada, A., & Velayos, T. (2006). *Rodajes al borde de un ataque de nervios. El cine español se confiesa*. Madrid: T&B.

Ballasteros, T. (1981). Apuntes sobre un estudio de la censura española en la obra cinematográfica de Luis Buñuel. En A. Lara (Ed.), *La imaginación en libertad. Homenaje a Luis Buñuel* (págs. 61-95). Madrid: Graficinco.

Bowen, W. (2006). *Spain during world war II*. Missouri: University of Missouri press.

Buache, F. (1976). *Luis Buñuel*. Madrid: Editorial labor.

Buñuel, L. (1987). *Mi ultimo suspiro*. Barcelona: Plaza & Janes.

Canacho, E., & Rodriguez Blanco, M. (2000). *Buñuel 100 años. Es peligroso asomarse al interior*. New York: Instituto Cervantes/Museum of Modern art.

Caparrós - Lera, J. (2000). *Estudios sobre el cine español del franquism (1941 - 1964)*. Valladolid: Fancy ediciones.

Edwards, G. (2005). *A companion to Luis Buñuel*. Woodbridge: Tamesis.

Edwards, G. (1995). *Indecent exposures. Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*. Michigan: University of Michigan.

Ellwood, S. (1994). *Franco*. Essex: Pearson education limited.

Estève, M. (2001). Luis Buñuel y el cristianismo. En A. Castro (Ed.), *Obsesiones Buñuel* (págs. 120 - 143). Madrid: Garamond.

Fuentes, V. (1993). *Buñuel en Mexico*. Teruel: depto. de cultura y educación.

Garcia Serrano, F. (november de 2008). Buñuel, etnre el clasicismo de las vanguardias y la crisis de la modernidad. *Area abierta 21* , 1 - 14.

- Gunther, R., & Mughan, A. (2000). *Democracy and the media. A comparative perspective*. Cambridge: Cambridge university press.
- Isaac, A. (1999). *Homo stupidus*. México DF: Aguilar, León y Cal editores.
- "La sección oficial de la 58ª edición del festival internacional de cine de Berlin 2008" (enero de 2008). *Cineinforme*, págs. 4-6.
- Murphy, C. (2008). Spanish cinema and Pedro Almodóvar. *Pace university thesis*, 1 - 36.
- Pavlovic, T., Alvarez, I., Blanco-Cano, R., Grisales, A., Osonó, A., & Sanchez, A. (2008). *100 years of spanish cinema*. West-Sussex: Blackwell publishing.
- Payne, S. (1987). *The francoregime 1936 - 1975*. Wisconsin: University of Wisconsin press.
- Perez Bastias, L. (1994). *Las dos caras de Luis Buñuel*. Barcelona: Royal books.
- Perrez Turrent, T., & De la Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- Puertas, E. (2002). *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laentes.
- Sadoul, G., & Morris, P. (1976). *Dictionary of films*. Berkeley & Los Angeles: University of California.
- Sanchez - Biosca, V. (1999). *Luis Buñuel. Estudio critico de Vicente Sanchez - Biosca*. Barcelona: ediciones paidós.
- Schwarze, M. (1988). *Luis Buñuel*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Stone, R. (2007). Eye to eye. The persistence of surrealism in Spanish cinema. En G. Harper, & R. Stone, *The unsilvered screen: surrealism on film* (págs. 23-37). London: Wallflower press.
- Stone, R. (2002). *Spanish cinema*. Essex: Pearson education limited.
- Tranche, R., & Sanchez - Biosca, V. (2000). *NO - DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Catedra/filmoteca española.
- "Viridiana, película de oro. Festival de Malaga". (abril de 2009). *Cineinforme 47*, p. 5.