

**Dr. Pietsie Feenstra**  
**Paris III, Sorbonne Nouvelle**

feensp@hotmail.com

subject: E-View

bron: <http://comcom.kub.nl/e-view/03-1/feenstra.htm>

## **Nieuwe mythen in de Spaanse film.**

### **Een moeder van Almodóvar als symboliek van een geweten.**

- 1. Inleiding**
- 2. De Spaanse film na de Franco dictatuur**
- 3. Na 1975: het schrappen van wetten en nieuwe beelden**
- 4. De verbeelding van het lichaam actualiseert archetypen**
- 5. Een visuele ontmoeting tussen stereotypen en prototypen**
- 6. Enkele klassieke Spaanse films: *Raza* (1941) en *Cría cuervos* (1975)**
  - 6.A De familie als Totem : de film *Raza* (1941) van José Luis Saenz de Heredia
  - 6.B Familie als microcosmos : *Cría Cuervos* (1975) van Carlos Saura
- 7. Pedro Almodóvar : *Tacones lejanos* (1991), een werkende moeder**
  - 7.A Het stereotyperen van narcisme: moeder op een podium
  - 7.B Rituelen : aanwezigheid en de publieke blik
  - 7.C De travestie-rechter : een gewetensvolle, prototypische moeder
- 8. Conclusie : de belichaming van een cultureel geweten**
- 9. Bibliografie**

## 1. Inleiding

In 1975 stierf Franco en dit betekende het einde van de dictatuur. De Spaanse cinema van de Transition (1975-1983) vertoonde een explosief karakter omdat vele 'verboden' thema's van de Franco-periode, zoals seksualiteit, homosexualiteit en delinquentie, na 1975 in close-up in beeld werden gebracht. Het vormgeven aan taboes impliceerde een proces van reconstructie van het onzichtbare: hierdoor kwam een proces van mythevorming op gang rond thema's die veertig jaar lang geen uitdrukking kenden. De Spaanse film na 1975 bood een ideale context voor de studie van de constructie van nieuwe mythen, omdat de breuk na de dictatuur inspireerde tot het creëren van nieuwe ideeën, die niet direct met de voorgaande periode waren verbonden. Binnen film blijkt de lichamelijke verbeelding een uitdagende Taal om nieuwe thema's vorm te geven.

In dit artikel zal ik een analyse illustreren van het proces van mythevorming. Hoe kunnen we namelijk binnen filmbeelden een 'mythologische verbeelding' lezen? En hoe vertaalt juist de verbeelding van het lichaam een proces van mythevorming? Allereerst wil ik algemene tendenzen bespreken over de Spaanse film tijdens de periode van de Transition (1975-1983). Vervolgens zal ik in vogelvlucht twee films analyseren wat betreft een aantal archetypische voorstellingen over de familie en tenslotte zal ik *Tacones lejanos* onder de loep nemen wat betreft een moederarchetype.

## 2. De Spaanse film na de Franco dictatuur

De Spaanse hedendaagse cinema heeft een wervelend karakter en een zeer rijke beeldcultuur. Tot de jaren tachtig heeft ze echter binnen filmstudies weinig aandacht gekregen, omdat dit land zolang onder een dictatuur heeft geleefd (1939-1975). Pierre Sorlin (1991) geeft in zijn boek *European cinemas European societies 1939-1990*<sup>1</sup> aan dat Spanje qua productie sinds de jaren vijftig vergelijkbaar was met Frankrijk, Duitsland, Engeland en Italië, maar door de aanwezigheid van Franco, was dit land gedurende lange tijd geïsoleerd. Sorlin heeft daarom binnen dit Europese onderzoek Spanje niet behandeld, alhoewel hij het belang van deze nationale cinema benadrukt. Bovendien doet hij een maatschappelijke analyse van films over de periode van 1939 tot 1990. Het is duidelijk dat de ontwikkeling van Spanje wat betreft deze periode een aparte studie vereiste, zoals Sorlin dit aangeeft:

'Spain is the only arguable case for inclusion: she has been producing yearly a reasonable amount of films since the middle of the century; she has also sent some hits abroad and has established a good tradition in some 'genres'. But at least until the middle of the 1970s it is hard to

---

<sup>1</sup> SORLIN Pierre, *European cinemas European societies 1939-1990*, London, New York, Routledge, 1991.

compare the Spanish movies with the other European productions -unless one is content with endlessly noting that ' Spain is different' . For decades the Iberian peninsula lived in isolation, ignoring the transformations and crises the other countries went through; I have found it better to leave it apart, at least in this particular research<sup>2</sup>.

Sinds de jaren tachtig hebben veel Europese en Amerikaanse filmwetenschappers zich over dit onontgonnen terrein gebogen. Met mijn proefschrift *La Construction de Nouvelles Figures Mythiques dans le Cinéma Espagnol de l'Après-Franquisme (1975-1995)*<sup>3</sup> bouw ik verder op deze traditie door aandacht te geven aan het construeren van nieuwe mythen. Geïnspireerd op het boek *Mythologies* (1957) van Roland Barthes<sup>4</sup>, benader ik het aspect van sociale representaties binnen film. Barthes onderzocht mythen in het leven van alledag en dan in de Franse samenleving. Zijn sterk marxistische benaderingswijze moet vooral in de context van de periode worden geplaatst. Volgens de definitie van Barthes naturaliseren mythen de werkelijkheid, hetgeen de machtsverhoudingen van een bepaalde groep van de samenleving favoriseert. Het woord ' naturaliseren' betekent in deze optiek een naar eigen voordeel interpreteren van de geschiedenis: de bestaande machtstructuren worden in een mythe gegoten en weergegeven als een ' natuurlijk' gevolg van het verloop van de geschiedenis. De mythe naturaliseert zo de geschiedenis. Later heeft Barthes andere reacties op zijn boek gegeven. Het belang van dit werk betreft het aangeven van het bestaan van mythen in het leven van alledag en dat we steeds weer nieuwe vormen creëren. Alhoewel er door Barthes intrigerende functies over macht worden benoemd, denk ik niet dat dit aspect eenduidig op iedere situatie van mythevorming kan worden toegepast. Het bestuderen van het construeren van nieuwe mythen is echter nog zeer weinig systematisch bestudeerd binnen film. Met mijn proefschrift heb ik me gericht op de analyse van het *proces* van nieuwe mythevorming. Ik bestudeerde Spaanse films in de periode van 1975 tot 1995, op sociale representaties, onderbouwd door sociologische en historische studies.

Voor mijn onderzoek is het van belang de rol van film in een cultuur te definiëren. Ik beschouw film als een medium dat mythen mediatiseert en zo vorm geeft aan onze verbeeldingswereld. Mythen definieer ik als geloofssystemen die dienen om het domein van de verbeelding binnen een cultuur te structureren en te organiseren. De verbeelding van het lichaam wordt binnen film de uitdrukker van dit proces : het lichaam is namelijk niet neutraal maar herbergt door diens handelingen, gebaren en aanwezigheid, een afspiegeling van normen en waarden binnen een cultuur. Film representeert deze

---

<sup>2</sup> Idem, pp. 20-21.

<sup>3</sup> FEENSTRA Pietsie, *La Construction de Nouvelles Figures Mythiques dans le Cinéma Espagnol de l'Après-Franquisme (1975-1995)*, proefschrift Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2001.

<sup>4</sup> BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957.

culturele processen en ik wil verwijzen naar Michèle Lagny (1992), die op een grondige wijze het belang van film analyseert als historische onderzoeksbron van een samenleving. Haar concept van getuige is essentieel voor de analyse van nieuwe mythen :

' Le cinéma participe dans tous les cas de la culture : on peut le considérer comme un «témoin» des manières de penser et de sentir d' une société, voire comme un «agent» qui suscite certaines transformations, soit qu' il véhicule des représentations (stéréotypées) ou présente des modèles plus ou moins stupides et dangereux (la violence, le sexe, etc.), soit qu' il exerce une influence idéologique ou même politique (sous contrôle d' un pouvoir - propagande - ou en tant que contre-pouvoir - cinéma militant ou alternatif) ; il est alors un des modes d' expression de l' identité culturelle du groupe qui le produit<sup>5</sup>.

Zoals Michèle Lagny aangeeft wordt de film een getuige van nieuwe processen. Bovendien leidt de visualisering tot een interactie, het medium wordt een soort van catalysator (' losmaker' ). Het taboedoorbrekende karakter van de nieuwe verbeeldingen binnen Spaanse film, gevisualiseerd door regisseurs over hun eigen cultuur, vervulde deze actieve, ' losmakende' functie en getuigt van een belangrijke culturele verandering binnen de samenleving. De Spaanse cinema van de periode van de Transition (1975-1983) toont vele nieuwe creaties, hetgeen een directe relatie had met een aantal ingrijpende veranderingen op onder andere juridisch en politiek gebied.

### **3. Na 1975 : het schrappen van wetten en nieuwe beelden**

Na de dictatuur in 1975 volgden een aantal turbulente jaren en de democratie stabiliseerde zich pas echt in de jaren tachtig. De eerste verkiezingen vonden plaats in 1977, er werd een nieuwe grondwet geformuleerd in 1978, en er vond nog een mislukte staatsgreep plaats van generaal Tejero in 1981, waarbij de koning Juan Carlos nog zeer beslissend heeft ingegrepen. Met het aantreden van de socialistische regering begon begin jaren tachtig de democratie zijn overtuigingskracht te krijgen<sup>6</sup>. De periode van de Transition (1975-1983) illustreert een turbulente overgang van een dictatuur naar een democratie. Naast de politieke omwenteling, is het van belang om een aantal fundamentele wetswijzigingen te noemen, die in directe relatie staan tot het kunnen en mogen creëren van nieuwe beelden over de eigen cultuur.

Na de dood van Franco waren er eind jaren zeventig tal van juridische aanpassingen gedaan om de dictatoriale wetgeving aan te passen aan de nieuwe situatie. Als belangrijkste maatregel moet

---

<sup>5</sup> LAGNY Michèle, *De l' Histoire du cinéma Méthode historique et histoire du cinéma* Paris, Éditions Armand Colin, 1992, pp.181-182.

<sup>6</sup> BARAHONA Fernando Alonso, *Biografía del Cine Español*, Barcelona, C.I.L.E.H., 1992, p. 103.

allereerst de opheffing van de censuur op film worden genoemd, namelijk in 1977<sup>7</sup>. Daarnaast waren er een aantal wetten die het verbeelden van bepaalde onderwerpen blokkeerden. Er bestonden bijvoorbeeld wetten die homosexualiteit verboden, dit is in 1978 opgeheven<sup>8</sup>. De vrouw kreeg ook een speciale juridische plaats toebedeeld, namelijk tijdens de dictatuur mochten vrouwen niet werken als ze waren getrouwd. Bovendien bestond er een verbod om anticonceptie te gebruiken of te bezitten (Spanje is nu het land met het laagste geboortenaantal in Europa). Daarnaast konden vrouwen geen eigen bankrekening openen zonder toestemming van de echtgenoot. Door een wetswijziging in 1977/1978 werden deze beperkingen opgeheven<sup>9</sup>. Deze opsomming van wettelijke veranderingen is essentieel om te begrijpen hoe de Spaanse filmmakers zelf, nieuwe beelden creëerden over hun samenleving rond thema's die voorheen geen beeld mochten hebben.

De confrontatie met nieuwe vrijheden resulteerde in nieuwe filmische voorstellingen over hun eigen cultuur, wat enorm contrasteerde met de metaforische beeldtaal die tijdens de dictatuur werd gehanteerd. Denk maar aan de vele films van Carlos Saura, die de symboliek tot een labyrint wist te transformeren. De periode na Franco liet een zeer explosieve cinema zien waarbij thema's zoals sexualiteit en criminaliteit met veel overtuiging op een directe manier in beeld werden gebracht. Binnen mijn proefschrift bestudeerde ik drie groepen verbeeldingen: namelijk het homoseksuele lichaam, de vrouw als femme fatale, of moeder, en de delinquent. Het is een bonte verzameling als corpuskeuze, maar het wijzigen van wetten leidde tot nieuwe beelden over de vrouw en de homoseksueel. Over criminaliteit werden geen nieuwe wetten geformuleerd, maar er drong zich een nieuw verschijnsel op: uit sociologisch onderzoek blijkt namelijk dat drugs na 1975 met kracht de Spaanse samenleving binnentrad<sup>10</sup>. Het verfilmen van geweld, gerelateerd aan drugsgebruik, werd eind jaren zeventig een nieuw thema. Een aantal Spaanse filmmakers zoals Vicente Aranda, Imanol Uribe, Carlos Saura e.d. maakten hierover fictiefilms. Andere *nieuwe* beelden over de recente geschiedenis of de burgeroorlog, werden pas in de loop van de jaren tachtig uitgebracht. De corpus

---

<sup>7</sup> HOPEWELL John, *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones el Arquero, 1989, p. 141.

<sup>8</sup> Appendice 1975-1985, al nuevo diccionario de legislación XIII, 1988, p.1072. Homosexualiteit viel in de categorie van ' Ley de la Peligrosidad Social' oftewel deze groep vormde een gevaar voor de samenleving. Dit artikel werd 26 december 1978 eruitgehaald: tot die datum was het verboden, ook in privé situaties, homoseksuele daden te begaan. Tijdens de dictatuur werden hier gevangenisstraffen voor gegeven. In mijn proefschrift en in mijn artikel 'Penser la notion d'auteur : Eloy de la Iglesia et Pedro Almodóvar, metteurs en scène des corps « interdits »' in: *Penser le cinéma espagnol 1975-2000*, Paris, Publications du Grmh, 2001, geef ik uitgebreid aandacht aan deze wetgeving en de representatie van het homoseksuele lichaam na de dictatuur.

<sup>9</sup> ESCARIO Pilar, *Lo personal es político: el movimiento feminista en la transición*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1996, pp. 74-75. GARRIDO GONZALEZ Elisa, *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997, p. 528.

<sup>10</sup> In mijn proefschrift *La Construction de Nouvelles Figures Mythiques dans le Cinéma Espagnol de l'Après-Franquisme (1975-1995)*, pp. 380-382, bespreek ik een aantal onderzoeken over drugsgebruik binnen de Spaanse cultuur na 1975. Het dodental na een overdosis loopt schrikbarend op vanaf het begin van de jaren tachtig. Dit is dan ook de periode dat Spaanse filmmakers zoals Carlos Saura, Imanol Uribe, Eloy de la Iglesia fictie films maken over dit thema.

keuze van mijn proefschrift is daarom gebaseerd op het *nieuwe* binnen de periode van de Transition (1975-1983) en het sterke contrast dat deze films vertonen met de voorgaande periode. Ik heb me daarbij niet alleen willen richten op regisseurs, zoals Eloy de la Iglesia en Pedro Almodóvar, maar ik heb gekozen voor films van diverse filmmakers zoals Imanol Uribe, Vicente Aranda, José Luis Garcí, Carlos Saura, etc.. Verschillende redenen bepaalden mijn keuze voor een film, namelijk de filmmaker, het nieuwe van het thema en het bezoekersaantal binnen de Spaanse bioscopen.

Twee filmmakers vragen speciale aandacht wat betreft hun identiteit binnen de Spaanse cinema : Eloy de la Iglesia en Pedro Almodóvar maakten namelijk marginale thema's tot hun hoofdonderwerp. Eloy de la Iglesia boekte hiermee enorme kassuccessen tijdens de periode van de Transition (1975-1983) en Pedro Almodóvar vanaf het begin van de jaren tachtig. In mijn artikel: *Penser la notion d'auteur : Eloy de la Iglesia et Pedro Almodóvar, metteurs en scène des corps « interdits »* (2001) illustreer ik de unieke positie van deze filmmakers wat betreft het auteurtypische van hun nieuwe beelden rond marginaliteit<sup>11</sup>. Eloy de la Iglesia hanteerde een zeer schematische en uiterst provocerende manier van filmen. Hij wist breeduit vorm te geven aan verschillende ' verboden' thema's van de Franco dictatuur door het verbeelden van pittige onderwerpen zoals illegale abortussen, kinderhandel, drugsgebruik, homosexualiteit, prostitutie, etc.. Dit deed hij op zijn eigen ' auteurtypische' manier: bijvoorbeeld *De spuit en De spuit 2 (El pico, 1983, El pico 2, 1984)* filmt hij in close up het verdwijnen van een naald in de aderen van een drugsgebruiker. Eloy de la Iglesia gebruikte jarenlang drugs en de directe beleving van de representaties maakt de kennis voelbaar<sup>12</sup>. Een ander thema waarmee hij bekend werd, betrof het verfilmen van homosexualiteit. De filmkritiek vloog over hem heen en het homofobe karakter van de uitingen spreekt boekdelen<sup>13</sup>. De verbeeldingen waren *nieuw* en alhoewel zijn films niet populair werden in het buitenland, wist hij vanwege het taboedoorbrekende karakter overtuigende kassuccessen te boeken binnen Spanje.

Het meest internationaal bekende en sprankelende voorbeeld van taboedoorbrekende films geeft Pedro Almodóvar, die vanaf de jaren tachtig deze thematiek verder gestalte geeft. Deze zeer

---

<sup>11</sup> FEENSTRA Pietsie, 'Penser la notion d'auteur : Eloy de la Iglesia et Pedro Almodóvar, metteurs en scène des corps « interdits »' in: *Penser le cinéma espagnol 1975-2000*, Paris, Publications du Grinh, 2001.

<sup>12</sup> AGUILAR Carlos, LLINAS Francisco, 'Visceralidad y Autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia', *iconocer a Eloy de la Iglesia*, Saint Sébastien, Filmoteca Vasca, 1996, p. 171.

<sup>13</sup> *El país*, 27 janvier 1979, «Sexo y Política, un cóctel que vende». *Pueblo* 24 janvier 1979, «Real Cinema El Diputado». *ABC*, 9 février 1979, «*El Diputado*, de Eloy de la Iglesia». De journalisten noemen de film onder andere opportunistisch omdat de filmmaker refereert aan sexualiteit en politiek om zijn film goed te verkopen. Dit waren populaire thema's in die tijd. Ook het verfilmen van intimiteit rond homosexualiteit werd als opportunistisch benoemd en shockeerde. Het ging daarbij om het tonen van twee zoenende mannen: hier werd heftig verontwaardigd op gereageerd.

bekende filmmaker was 26 jaar oud toen Franco stierf. Alhoewel hij naar zijn zeggen niet politiek reageert op de dictatuur, doet hij dit wel door verschillende originele creaturen in het centrum van het filmverhaal te zetten, die tijdens de dictatuur geen verbeelding mochten hebben. Ik denk bijvoorbeeld aan de aanwezigheid van transsexuelen, homoseksuelen, drugsverslaafden, werkende of beminnende vrouwen en dergelijke. Thema's zoals sexualiteit, homosexualiteit en delinquentie kenden geen visuele beelden tijdens het regiem van Franco, en Pedro Almodóvar toont een absurdistische shockerende directheid. De provocerende werking van deze beelden werd eerst binnen Spanje door filmkritici slecht ontvangen, maar het grote publiek bleef trouw. De films van Eloy de la Iglesia en Pedro Almodóvar gaven een ' shock-effect' , en functioneerden daarom als visuele catalysator : het publiek kon er na een aantal films aan wennen om deze nieuwe lichamelijke verbeeldingen te aanschouwen. De nieuwe creaturen vormen dan ook een uitnodigend beeld om de vorming van nieuwe mythen te analyseren : maar hoe kunnen we dit proces vanuit een aantal theoretische benaderingen over mythen duiden? Een aantal definities zijn van belang.

#### **4. De verbeelding van het lichaam actualiseert archetypen**

Ik heb reeds het boek *Mythologies* (1957) van Roland Barthes genoemd, om de aanwezigheid van hedendaagse mythen onder de aandacht te brengen<sup>14</sup>. Elke cultuur creëert namelijk onophoudelijk nieuwe mythen en, zoals ik reeds heb genoemd, definieer ik mythen als geloofssystemen die dienen om het domein van de verbeelding binnen een cultuur te structureren en te organiseren. Binnen mijn filmanalyses richt ik me echter op de types, zeg maar de personages, om de mythologische figuren te kunnen vormgeven. Daarom is een tweede begrip van belang, namelijk het zogenaamde archetype, wat kan worden vertoond door een personage. Ik refereer hierbij aan het werk van Jung. Hij omschreef archetypen, als oerbeelden, als de zogenaamde wortels van een cultuur<sup>15</sup>. Deze oerbeelden, worden over tijd en ruimte steeds in nieuwe vormen uitgedrukt : denk bijvoorbeeld aan de held, de slechterik, de femme fatale, etc.. Jung benadrukt dat de wijze van uitdrukking geven aan het archetype, geen vastomlijnde vorm of gedaante kent: het blijft een latente, symbolische voorstelling<sup>16</sup>.

Hoe kunnen we ons echter de aanwezigheid van een archetype voorstellen binnen een film? Daarvoor is het van belang om een idee te geven van de symboliek. Denk bijvoorbeeld aan het archetype van de familie, waar een ieder een oerbeeld over heeft gevormd. Dit archetype vormt een

---

<sup>14</sup>Andere theoretische benaderingen over mythen van Claude Lévi-Strauss, Gilbert Durand, Mircea Eliade ed laat ik voor dit artikel achterwege. In Hoofdstuk 1: Penser la construction de nouvelles figures mythiques (pp. 24-44), van mijn proefschrift behandel ik verschillende benaderingen.

<sup>15</sup> JUNG Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l' inconscient* Paris, Gallimard, 1964, p. 64.

<sup>16</sup> JUNG Carl Gustav, *De mens en zijn symbolen*, Rotterdam, Leminiscaat, 1964, p. 71.

plaats die de oorsprong duidt voor kinderen, een plaats die bescherming en zekerheid dient te bieden. We krijgen hier de eerste kennismaking met de wereld, de eerste educatie van waarden en normen binnen de bestaanskern van de familie. Deze archetypische opsomming illustreren oerwaarden, die binnen verschillende samenlevingen (over tijd en ruimte) op een cultuurtypische manier worden uitgedrukt. Hoe wij uiting geven aan de structuur van de familie, is cultureel en historisch bepaald: dit vormt het manifeste niveau.

Het is daarom van belang om voor de filmanalyse een onderscheid te maken tussen een latent niveau, als zijnde het symbolische betekenis niveau achter de vorm, en een manifest niveau, als de pure uitdrukkingvorm. Om deze twee Tijdsdimensies te kunnen plaatsen wat betreft mytheconstructie, wil ik refereren aan Paul Ricoeur (1985) die in zijn boek *Temps et Récit. Tome III* een fundamenteel onderscheid aangeeft tussen een Historisch concept van Tijd (chronologisch) en een Mythologisch concept van Tijd (cyclisch).<sup>17</sup> Archetypen zijn cyclisch aanwezig op een latent niveau. De lichamelijke verbeelding in een film geeft de manifeste, actualiserende Taal : deze verbeelding heeft historische en culturele connotaties.

## **5. Een visuele ontmoeting tussen stereotypen en prototypen**

Bij het analyseren van deze historische en culturele connotaties komt het begrip stereotype dwingend naar voren. Het vormgeven aan mythen gaat namelijk vaak gepaard met een stereotype uitdrukking rond een verschijnsel. Ook het mythebegrip van Roland Barthes benadert dit stereotyperende concept. Om het proces van mythevorming verder te kunnen analyseren zijn weer een aantal definities van belang. Ik definieer een stereotype als een negatieve categorisering van sociale verschijnselen met de bedoeling deze te herkennen, te classificeren en te categoriseren. Het zijn vooringenomen schematiseringen, die degraderende aspecten aangeven.

De verbinding tussen een stereotype en een mythe werd uiteengezet door Ruth Amossy (1991) in haar boek *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*<sup>18</sup>. Zij constateert dat het stereotyperen een eerste noodzakelijke fase is voor de mythologischering. Vervolgens moet het verkregen model overgaan naar een idealisering<sup>19</sup>. Amossy spreekt dus over een ideaalbeeld. Naar mijn idee drukt een lichamelijke verbeelding binnen films dit aspect uit en ik traceer deze fase door de belichaming van een prototypische verbeelding te analyseren. Het prototype definieer ik als een personnage die een voorbeeldfunctie vertoont voor een sociale groep, een bepaald soort gedrag of verschijnsel. Binnen

---

<sup>17</sup> RICOEUR Paul, *Temps et Récit. Tome III*, Paris, Editions du Seuil, 1985, p. 191.

<sup>18</sup> AMOSSY Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Editions Nathan, 1991.

<sup>19</sup> Idem, p. 103.

mijn filmanalyses heb ik namelijk geconstateerd dat het gestereotypeerde lichaam vaak werd gecontrasteerd met een prototypische verbeelding: de visuele ontmoeting maakte het mogelijk bekende, negatieve geconnoteerde beelden (stereotypen), te contrasteren met ideaalbeelden (prototypische verbeelding).

Door de aanwezigheid van Tijdsdimensies in de termen stereotype en prototype, bieden de modellen enorm veel mogelijkheden voor onderzoek. Binnen mijn corpus films vertoonden de stereotypen het bekende en dit werd vaak op een degraderende manier in beeld gebracht. Het toonde een spiegel op een verschijnsel, dat door de negatieve connotaties bijna riep om verandering. Het introduceren van nieuwe verbeeldingen gaat immers vaak gepaard met reacties op het oude. De prototype verbeeldingen vertoonden het nieuwe, de creatie, en juist deze visuele ontmoeting tussen de typeringen maakte de lezing van de nieuwe uitgedrukte mythe mogelijk. De twee modellen vertonen sociale codes die historisch en cultureel bepaald zijn, namelijk wat we als nieuw of te veranderen in beeld brengen, is sterk gerelateerd aan de context van een cultuur en de historische periode. De Tijds-connotaties maken het mogelijk de verbeelding van het lichaam te analyseren als uitdrukker van culturele veranderingen. Deze begrippen van de mythe analyse blijven enigszins abstract en daarom zal ik het door middel van een aantal films illustreren.

## **6. Enkele klassieke Spaanse films: *Raza* (1941) en *Cría cuervos* (1975)**

Ik wil de actualisering van het archetype van de familie bespreken binnen een aantal klassieke films uit de Spaanse filmgeschiedenis. Het is niet mijn bedoeling om conclusies te verbinden aan het representatieve aspect van deze illustratie, maar het dient ter verduidelijking van de analyse van de film *Tacones lejanos* (1991) van Pedro Almodóvar. Juist het sprekende contrast van het vormgeven aan de familie, heeft een historische achtergrond binnen de Spaanse samenleving. Vanuit deze optiek wil ik kort een illustratie geven van de actualisering van het archetype binnen twee films.

### **6.A De familie als Totem : de film *Raza* (1941) van José Luis Saenz de Heredia**

De film *Raza* betreft een propaganda film en aan de familie wordt een prominente rol toebedeeld. Het scenario van de film werd door Franco zelf geschreven onder een pseudoniem, namelijk Jaime de Andrade<sup>20</sup>. José Luis Saenz de Heredia werkte voor het Franco regiem en regisseerde de film. De dictatuur was het directe gevolg van de burgeroorlog en *Raza*, als propaganda film, motiveert de civiele strijd, vanuit een hoger doel. De burgeroorlog was noodzakelijk om dat ' eeuwige grote Spanje' ('España eterna') te beschermen, met diens koloniale glorieuze verleden, en het beste te

---

<sup>20</sup> GUBERN Román, 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, pp. 92-94.

creëren voor het Spaanse ras. Dit verklaart de titel *Raza*. Zoals Román Gubern (1986) aangeeft, vervult de familie in de speelfilm een didactische functie. Het gedrag van de familie is een voorbeeld voor het ras en de personages zijn daarom prototypen<sup>21</sup>.

In *Raza* (1941) wordt een verheerlijkt, bijna heiligmakend beeld van de familie geschapen. De vader komt thuis van een verre bootreis om de Spaanse kolonieën te beschermen en moeder de vrouw wacht vol overgave en geduld op zijn thuiskomst. De kinderen groeien op in een prachtig huis met een schitterende tuin eromheen, ze spelen met elkaar en antwoorden hun moeder vol enthousiasme en respect. Behalve de zoon Pedro, maar dat wordt in de rest van de film duidelijk. Deze familie actualiseert de vertrekpunten van het archetype van het ' eeuwige grote Spanje' (' España eterna' ): een beeld van een onoverwinnelijk groot rijk, met al diens kolonieën, gedreven door een katholieke overtuiging, en de familie als basis voor een gezonde, stabiele samenleving. De vader vertrekt naar Cuba, de laatste kolonie van Spanje, en sterft tijdens dit gevecht. Als held wordt hij door de achterblijvende familie herdacht, want hij gaf zijn leven voor het vaderland. Wanneer de Spaanse burgeroorlog losbarst kennen de zonen hun plicht: ze grijpen de wapens. Zoon Pedro kiest echter voor de politiek, maar ziet naderhand de vergissing in van zijn keuze: hij kijkt naar boven en ziet het licht, ook hij geeft toe dat de strijd noodzakelijk was. Zoon José, die de militaire weg bewandelde, wordt als een held vereerd wanneer hij te paard Madrid binnenrijdt. Hij toont zich als een voorbeeld voor het Spaanse ras, dus als een prototypische verbeelding. Tijdens deze binnenkomst in de hoofdstad kijkt een kind naar de optocht en vraagt aan zijn moeder wat dit voorstelt. Zij antwoordt, verheerlijkt, en naar boven kijkend : dat heet het ras. ('Eso se llama : raza').

Internationale druk heeft ervoor gezorgd dat de film in 1950 werd gecensureerd. Een aantal fascistische groeten werden eruit geknipt en de titel aangepast tot : *Espíritu de una raza*, oftewel de geest van een ras<sup>22</sup>. De dieperliggende boodschap blijft echter hetzelfde: de burgeroorlog wordt gerechtvaardigd om het belang van dat grote Spanje te beschermen. Een kruistocht, in eigen land. In deze propaganda film geeft Franco een heiligmakend idee over de familie. De Spaanse filmhistoricus José Enrique Monterde (1993) spreekt dan ook over de familie als zijnde een Totem van de dictatuur. Hij beschrijft het als een soort van microcosmos, dat een goede afspiegeling geeft van de normen en waarden van de cultuur<sup>23</sup>. De verschillende leden van de familie actualiseren een archetype van het grote Spaanse rijk : deze articulatie naar Franco' s normen geeft de familie weer als

---

<sup>21</sup> Idem, p. 96.

<sup>22</sup> Idem, p. 100.

<sup>23</sup> MONTERDE Jose Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993, p. 25.

een Totem, als een microcosmos van verheerlijking en stabiliteit, als een prototypische verbeelding naar de dictator' s wensen. Pedro is de afwijking, een stereotype van een stout klein jongetje, die als hij ouder wordt politieke idealen heeft. Maar de verloren zoon begrijpt dat hij de weg kwijt was en gaat overstag: van een stereotypering gaat hij ook over in een model-zoon, een prototype. De familie in *Raza* toont zich als een voorbeeld van sociaal gedrag en plichten tegenover het vaderland.

### **6.B Familie als microcosmos : *Cría Cuervos* (1975) van Carlos Saura**

Met de volgende film, *Cría Cuervos*, maak ik een enorme overgang in de tijd, namelijk het jaar 1975, het einde van de dictatuur. In het filmverhaal neemt de familie een centrale plaats in, maar op een tegenovergestelde wijze dan in *Raza*. De aanwezigheid van de censuur tijdens de Franco periode, kan dit verklaren : het rechtstreeks kritiek uiten op de regering was onmogelijk. De zeer bekende filmmaker Saura is het gelukt om een flink aantal films te maken in de laatste periode van dit regiem. Hij wist de censuur te vermijden door de symboliek tot prachtige beelden te transformeren<sup>24</sup>. Saura zegt dat hij geen direct politieke films wilde maken, maar dat hij ernaar streefde om beelden te geven over de kerk, de Spaanse cultuur, en de familie, op een andere manier dan het regiem dit wenste<sup>25</sup>. Hij visualiseerde onder andere de negatieve, totalitaire gevolgen van de dictatuur, door de destructie op de familie te illustreren. Met name de families van de hoge burgerij, die het regiem ondersteunden, kregen vaak de hoofdrol. De invloed van Buñuel op zijn werk is sprekend, hetgeen hij zelf ook duidelijk aangeeft<sup>26</sup>. Buñuel had een zeer abstracte manier van verbeelden waarbinnen maatschappelijke, of typische katholieke aspecten in hele originele jasjes werden gestoken.

De film *Cría Cuervos* uitgebracht in 1975, het jaar dat Franco stierf in zijn bed, geeft een goed voorbeeld van de destructie van de familie. Zonder revolutie kwam er een einde aan deze dictatuur. Carrero Blanco werd in 1973 vermoord door de ETA, en hij zou de enige mogelijke opvolger zijn geweest van Franco<sup>27</sup>. Na diens dood was het duidelijk dat wat er hierna kwam, een groot vraagteken was. In deze periode wordt *Cría Cuervos* gemaakt: het is een prachtige melancholische film in de nadagen van de Franco dictatuur. Het verhaal geeft een duidelijke reflectie op de dood, het einde, binnen de verbeelding van het personage van Ana Torent, die met haar twee zusjes, tante

---

<sup>24</sup> In mijn artikel ' Carlos Saura: een ethische filmer in ' verboden' tijden' , pp. 53-55. in : Revista Latina, Amsterdam, N° 30, 1998, bespreek ik de aanwezigheid van de censuur en de kracht van het oeuvre van Saura, om desondanks kritische films te kunnen uitbrengen.

<sup>25</sup> TALVAT Henri, *Le mystère Saura*, Castelnau-le-Lez, Editions Climats, 1992, p. 89.

<sup>26</sup> Idem, p. 94.

<sup>27</sup> RIAMBAU Esteve, ' El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente' , *ibn siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, N° 1 Octubre 1997, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, p. 173.

en oma, leeft in een groot huis in Madrid. Haar vader sterft in de eerste sequentie van de film en Ana staat rustig naast zijn bed en spoelt een glas om: zij had de bedoeling haar vader te vergifigen en realiseerde zich niet dat de dosis te licht was. Haar vader was namelijk gestorven aan een hartaanval. Doelbewust spoelt ze het glas om, en verschillende keren in de film probeert ze mensen te vermoorden: haar tante, haar oma, ed.. De kleine Ana ziet de dood als een bevrijding. Haar moeder was overleden en die mist ze erg. In haar gedachtenwereld ziet ze haar steeds weer verschijnen.

De filmtitel, *Cría cuervos*, betekent stank voor dank: je voedt je kinderen op, en vervolgens steken ze je de ogen uit. De familie, oftewel het gezin van Ana vormt een microcosmos van destructie en pijn. Het archetype van de familie wordt van littekens voorzien : deze kleine wereld was niet een beeld van veiligheid maar van destructie en dood. Het archetype over de jeugd, als zijnde een periode van onschuld en naïviteit, vaak verbonden aan de context van een familie, wordt totaal beschadigd. Saura noemt dit expliciet. Hij beweert dat de jeugd vaak als een onbezorgde periode wordt omschreven, maar dat hij dit zelf helemaal niet zo heeft ervaren<sup>28</sup>. Als kind maakte deze filmmaker de burgeroorlog mee, en dit heeft een diepe indruk op hem gemaakt<sup>29</sup>. Binnen *Cría Cuervos*, wordt de Totem van de Franco dictatuur omver gestoten (negatief getypeerd) : het archetype van de familie wordt geactualiseerd in 1975 als een beeld vol littekens en pijn.

## **7. Pedro Almodóvar : *Tacones lejanos* (1991), een werkende moeder**

Ik maak weer een enorme sprong in de tijd door nu over te gaan naar de film *Tacones lejanos* van Pedro Almodóvar, uitgebracht in 1991. De aanpassing van de wetgeving in Spanje transformeerde de positie van de vrouw en het concept van de familie. Almodóvar geeft op een originele wijze uitdrukking aan een werkende moeder: het willen werken is een verworven recht, maar het kan voor complicaties zorgen binnen een gezin.

De titel: *Tacones lejanos* (ver weggaande hakken)<sup>30</sup>, symboliseert een beeld van een volwassen vrouw, die hakken draagt en zich verwijderd. In deze comédie speelt Becky (Marisa Paredes) de moeder en Rebecca (Victoria Abril), de dochter. Becky vertrekt naar Mexico voor haar carrière als zangeres en was eigenlijk vijftien jaar lang haar dochter een beetje ‘vergeten’. Haar dochter wacht

---

<sup>28</sup> SANCHEZ VIDAL Agustín, *Retrato de Carlos Saura*, Madrid, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1994, p. 78.

<sup>29</sup> Idem, p.45.

<sup>30</sup> De vertalingen van de filmtitel in het Engels als: *High heels*, hoge hakken, of in het Frans: *Talons aiguilles*, naaldhakken, raken niet de lading van het Spaanse woord: ' lejano' , hetgeen ver betekent. *Tacones lejanos* vertaal ik daarom als zich verwijderende, ver weggaande hakken.

op haar terugkeer, maar deze moeder is ' lejos' oftewel zeer ver weg, in alle opzichten. De film begint met hun weerzien na vijftien jaar. De kleurrijkheid van de personages binnen *Tacones lejanos* herbergt een curieuze verwijzing naar moederplichten, waarbij de verbeelding van de lichamen een morele code spiegelen en expliciteren.

### **7.A Het stereotyperen van narcisme : moeder op een podium**

In 1991, in het jaar van uitkomst van de film *Tacones lejanos*, is het werk van vrouwen geen noodzakelijk discussie thema meer. Moederplichten en ' aandacht-geven' worden op een originele manier behandeld.

Becky vertrekt dus naar Mexico voor haar carrière als zangeres en heeft haar moederplichten gedurende die periode genegeerd. Normaliter vertegenwoordigt het archetype van de moeder een aantal oerideeën over beschermingsdrift, nestgevoelens en aandacht voor een kind. In haar lichaam groeit het kind, zij geeft het leven aan dit wezen dat de eerste periode een totale afhankelijkheid qua voeding en bescherming van de moeder, (en natuurlijk ook de vader), vraagt. Die verbondenheid, de zogenaamde moedergevoelens, symboliseren bescherming, aandacht, betrokkenheid, interesse en toewijding naar haar kind. Echter, in deze film is het archetype geactualiseerd door een moederverbeelding die alle basisgevoelens tegenspreekt. Alle negatieve connotaties, oftewel stereotypen over haar gedrag worden vergroot in proportie, en dan met name rond ' aandacht-geven' en werk: met de aandacht is het zeer slecht gesteld want de moeder is haar kind niet slechts een enkele werkdag vergeten, maar heeft haar bestaan vijftien jaar lang genegeerd. Het werk wordt ook breed uitgemeten. Becky is namelijk niet alleen een vrouw die werkt, nee, ze is zelfs een ster: een vrouw die op een podium staat en wordt verheerlijkt voor haar professionele prestaties.



### **Moeder op een podium**

Alhoewel het onderwerp tragische proporties heeft, wordt in deze film het verlaten van een kind op een komische manier verbeeld door te verwijzen naar het egoïsme van de moeder die voor haar carrière heeft gekozen. De lichamelijke verbeelding van de moeder gaat alle proporties van narcisme te boven : dit stereotype van slecht moederschap reflecteert, binnen diens lichamelijke verbeelding, op zichzelf. De moeder is een superwoman, een ster, en vertegenwoordigt de grondleggende mythe van de werkende vrouw, waarbij het willen werken een verworvenheid is. Echter, het combineren van kinderen en werk is niet altijd eenvoudig. Dit aspect wordt ondervraagd. De negatieve consequenties worden getoond door een dochter die aandacht te kort is gekomen en

daardoor tot crimineel gedrag is vervallen. Natuurlijk is de moeder schuldig, want door haar toedoen kwam ze tot deze daden. Dit idee is niet typisch Spaans, het is een oeroud beeld, op een zeer komische manier weergegeven binnen *Tacones lejanos*.

### **7.B Rituelen : aanwezigheid en de publieke blik**

Een aantal rituelen zijn van belang om de actualisering van de nieuwe moeder-mythe te kunnen begrijpen. Een ritueel kan worden gedefinieerd als een geheel van daden, gebaren, woorden of bewegingen die een uitdrukking vormen aan de mythe. De twee concepten vallen namelijk niet automatisch samen, maar een analyse van een ritueel is van belang om de betekenis van de mythe te kunnen duiden. In deze film zijn twee rituelen van cruciaal belang. Ten eerste voert de dochter een ritueel van aan- en afwezigheid van de moeder uit. Ten tweede zien we een ritueel tussen een publieke blik op een privé-leven.

Het eerste ritueel van aan-en afwezigheid wordt op een absurde manier vormgegeven. Rebeca leed enorm onder de afwezigheid van haar moeder en dwangmatig trachtte ze een gevoel van aanwezigheid in haar leven te laten bestaan. Hiervoor hanteerde ze een aantal originele methodes: ze trouwde met Manuel, een journalist, en minnaar van haar moeder tijdens diens beginperiode in Mexico. Rebecca mocht destijds niet mee, en door met deze ex-minnaar te trouwen had ze het gevoel een stukje van haar moeder bij zich te dragen. Ze had ook het gevoel deze man enigszins te bezitten. Een ander ritueel van aanwezigheid drukte ze uit door het beluisteren van een travestiezanger, die haar moeder nadeed. Door het kijken en luisteren naar deze act, had ze het gevoel dichter bij haar moeder te zijn.



### **Travestie-moeder**

Het tweede ritueel betreft de uitwisseling van een publieke blik op een privé-leven: binnen de film zijn er namelijk veel sequenties waarbinnen de televisie of de media een opinie geven op een privé situatie. De moeder is een gevierde zangeres en haar terugkeer naar Madrid wordt door de pers nauwkeurig gevolgd. Ook de dochter is een gemediatiseerd persoon als nieuwslezer. Hun leven wordt op de voet gevolgd door de media en op het moment dat Rebecca de moord op haar man bekend, doet ze dit voor de televisie tijdens de nieuwslezing. Manuel wilde namelijk van haar scheiden, maar dit betekende dat ze hem zou verliezen. Zij was met hem getrouwd en haar moeder was slechts een minnares geweest. Dit verlies van status kon ze niet bolwerken en ze schiet hem

neer. Het privé-drama wordt door de media publiek gemaakt en legt de latente lezing bloot over het schuldig zijn van de moeder. Het betrof namelijk zelfs de tweede moord. Als kind had ze de echtgenoot van haar moeder vermoord in de hoop mee te kunnen naar Mexico. Nu pleegde ze weer een moord door de verstoorde moeder-dochter relatie.

### **7.C De travestie-rechter : een gewetensvolle, prototypische-moeder**

Door de publieke bekentenis wordt Rebeca meteen opgesloten maar het is de tussenkomst van de rechter die het mysterie nog groter maakt. Hij beschouwt haar als niet schuldig, en doet er alles aan om dit te bewijzen. De verbeelding van het lichaam van de rechter blijkt een sleutel voor de lezing van de moedermythe. Zijn lichaam kent verschillende identiteiten: hij is rechter, en blijkt ook de travestie-zanger te zijn die de moeder nadoet.

De verschillende aspecten van zijn identiteit vertonen een prototypische vertolking van het moederarchetype: ten eerste belichaamt hij het beeld van haar moeder, doordat hij zich als haar verkleedt, zo zingt en haar gebaren imiteert. Hij drukt het ritueel van aanwezigheid uit, wanneer de dochter haar moeder te zeer mist. Een tweede aspect van de verbeelding van dit lichaam is het gevoel van bescherming oftewel rechtvaardigheid, vormgegeven door de rol van de rechter. Wanneer publiekelijk door Rebecca de moord is bekend, spreekt hij haar schuldigheid tegen: zij is niet schuldig, want ze heeft de daden begaan om dichterbij haar moeder te kunnen zijn. Tenslotte is hij ook nog haar minnaar, geeft haar nieuw leven en een toekomst: Rebecca wordt zwanger na een wilde actie in de kleedkamer.

De twee rituelen worden verenigd binnen het lichaam van de rechter, die een ' médiateur' , oftewel een onderhandelaar is tussen moeder en kind. Volgens de terminologie van Claude Lévi-Strauss heeft een ' médiateur' eigenschappen van beide kanten van de binaire oppositie, om hiertussen te kunnen onderhandelen<sup>31</sup>. Hij zorgt voor de aanwezigheid, bij gevoelens van afwezigheid. Verder zorgt hij voor een publieke blik en rechtvaardigheid voor een privé-misdrijf. Zijn lichaam is een actuele, prototypische uitdrukking van het moederarchetype: zijn lichaam vertegenwoordigt de oerbeelden van bescherming, aandacht, thuisgevoel, toewijding, en dergelijke. De prototypische uitdrukker van het archetype staat in schril contrast met de stereotypische belichaming van de biologische moeder. Hij zorgt dat hun conflict kan worden uitgevochten. De rechter wil rechtvaardigheid voor dit verlaten kind en regelt een ontmoeting in de rechtzaal. De dochter drukt daar al haar opgekropte woede uit en het wordt een imaginaire rechtzaak. Als advocaat voor haar eigen leven davert ze door de ruimte en bekent haar misdaden uit liefde voor haar moeder. Het is

---

<sup>31</sup> LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Editions Plon, 1956, p. 260.

een indrukwekkend ritueel van rechtvaardigheid om deze moeder aan de kaak te stellen. Een publieke rechtzaak voor het negeren van een kind is niet mogelijk, hiervoor bestaan geen wetten. De moraal is duidelijk, deze moeder is schuldig.

## **8. Conclusie : de belichaming van een cultureel geweten**

In dit artikel wilde ik een mythebegrip binnen film illustreren en door deze analyse een introductie geven van de historische diversiteit van de Spaanse beeldcultuur. Het zeer bekende oeuvre van Pedro Almodóvar vertoont originele belichamingen, die binnen een historische lijn kunnen worden geplaatst. De absurde creaturen vormen namelijk door hun overdreven karakter een reflectie op traditionele codes. De films *Raza* (1941) en *Cría cuervos* (1975) vertellen op zeer uiteenlopende wijze een mythologische geschiedenis over de familie. *Tacones lejanos* (1991) ondervraagt vervolgens in de jaren negentig de plaats van de moeder in relatie tot werk. Het behandelde probleem is niet ' typisch' Spaans, want ook in onze samenleving bestaan er zeer veel mythen over het moederschap: wat het brengt, hetgeen het wordt geacht te geven, de plichten en de lacunes. De combinatie van werken en kinderen roept nog steeds veel discussie op. Dit Spaanse personage heeft de combinatie op een extreme manier vormgegeven en het symboliseren van een werkende vrouw als een ster op een podium, vergroot de proporties van de problematiek.

De actuele uitdrukking van het moeder-archetype, namelijk het stereotyperen van de aanwezigheid van werk vormgegeven door egocentrisme en narcisme, vergroot haar schuldig zijn door haar afwezigheid. Ze gaat teveel op in haar werk. De slechte eigenschappen tonen een schrijnend contrast met de prototypische beschermende aspecten van de geconstueerde moeder binnen het lichaam van de travestie-rechter. De visuele ontmoeting tussen stereotypen en prototypen illustreren op deze wijze de moraal op het gedrag van de moeder. Uiteindelijk neemt de moeder de schuld op zich van de door haar dochter begane moord : die deed dit immers uit liefde voor haar. Aan het eind van de film verandert de ster in een humane, opofferende vrouw. Een moeder die haar kind veronachtzaamd, moet boeten, en de publieke blik is dwingend aanwezig. De verbeelding van de rechter functioneert in dit proces als het geweten van het moederarchetype : wanneer de biologische moeder haar rol dan ook weer inneemt, verdwijnt de geconstrueerde moeder in het lichaam van de rechter en de travestie. Als haar minnaar en partner wil hij verder met deze dochter.

Een dergelijke vorm van mythe constructie over een actueel maatschappelijk probleem symboliseert de wijze van structuur geven aan onze verbeeldingswereld. Mythen werken namelijk angstreducerend en structurerend over gebieden waar niet altijd veel duidelijkheid over bestaat : binnen *Tacones lejanos* is daarom het personage van de rechter cruciaal rond een problematiek

waar wetten nog niet bestaan. Almodóvar creëert door absurde identiteiten een intrigerende reflectie op tradities: stereotypen ontmoeten prototypen (ideaalbeelden), die het morele geweten van een cultuur vertalen.

(Ik wil de productiemaatschappij van Pedro Almodóvar, El DESEO, hartelijk danken voor het ter beschikking stellen van de foto's van de film *Tacones lejanos* (1991).)

## 9. Bibliografie

- AGUILAR Carlos, LLINAS Francisco, 'Visceralidad y Autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia', in: *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Saint Sébastien, Filmoteca Vasca, 1996.
- AMOSSY Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Editions Nathan, 1991.
- BARAHONA Fernando Alonso, *Biografía del Cine Español*, Barcelona, C.I.L.E.H., 1992.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957.
- ESCARIO Pilar, *Lo personal es político: el movimiento feminista en la transición*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1996.
- FEENSTRA Pietsie, *La Construction de Nouvelles Figures Mythiques dans le Cinéma Espagnol de l'Après-Franquisme (1975-1995)* proefschrift Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2001.
- FEENSTRA Pietsie, 'Penser la notion d'auteur Eloy de la Iglesia et Pedro Almodóvar, metteurs en scène des corps « interdits »', pp. 41-50, in *Penser le cinéma espagnol 1975-2000*, Lyon, Publications du Grimoir, 2001.
- FEENSTRA Pietsie, 'Carlos Saura: een ethische filmer in 'verboden' tijden', pp. 53-55. in : *Revista Latina*, Amsterdam, N° 30, 1998.
- GARRIDO GONZALEZ Elisa, *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997.
- GUBERN Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- HOPEWELL John, *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones el Arquero, 1989.
- JUNG Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient* Paris, Gallimard, 1964.
- JUNG Carl Gustav, *De mens en zijn symbolen*, Rotterdam, Lemniscaat, 1964.
- LAGNY Michèle, *De l'Histoire du cinéma Méthode historique et histoire du cinéma* Paris, Éditions Armand Colin, 1992.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Editions Plon, 1956.
- MONTERDE José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.
- RIAMBAU Esteve, 'El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente', in *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, N° 1 Octubre 1997, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- RICOEUR Paul, *Temps et Récit. Tome III*, Paris, Editions du Seuil, 1985.
- SANCHEZ VIDAL Agustín, *Retrato de Carlos Saura*, Madrid, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1994.
- SORLIN Pierre, *European cinemas European societies 1939-1990*, London, New York, Routledge, 1991.
- TALVAT Henri, *Le mystère Saura*, Castelnau-le-Lez, Editions Climats, 1992.

### Archiefmateriaal:

- Appendice 1975-1985, al nuevo diccionario de legislación XIII, 1988, p.1072.
- ABC, 9 février 1979, « El Diputado, de Eloy de la Iglesia », *El país*, 27 janvier 1979, « Sexo y Política, un cóctel que vende », *Pueblo* 24 janvier 1979, « Real Cinema El Diputado ».