

Een Spaanse Affaire

De ziel van Spanje
in 15 filmthema's

© 2026 Cor Oliemeulen

De tekst bevat citaten en parafrases – zie ‘Film- en tekstbronnen’.
Beeldrechten berusten bij de rechthebbenden – zie ‘Fotobronnen’.

Uitgave: Cor Oliemeulen
www.indebioscoop.com

Eindredactie: Bob van der Sterre
Ontwerp boekomslog: Axel F. Jomich
Coverfoto: *La isla mínima* (2014), ATRESMEDIA CINE

Druk en distributie: Brave New Books
ISBN: 9789465383095

Voor wie moest zwijgen...

Inhoud

Een Spaanse Affaire 9

Dankwoord 11

1 - *Fantasie* 13

Zonder verbeelding geen film

José Luis Cuerda - Monty Python op zijn Spaans

2 - *Surrealisme* 33

Los van verstand en logica

Luis Buñuel - Een goedlachse kwajongen

3 - *De Spaanse Burgeroorlog* 55

Kiezen aan welke kant je staat

Fernando Trueba - Geen geloof in God, maar in Billy Wilder

4 - *Neorealisme* 77

De harde realiteit van de onderklasse

Juan Antonio Bardem - Waarom mannen Juan heten

5 - *Film noir* 103

De schaduw van misdaad

José Luis Garci - Antiheld in corrupte wereld

6 - *Religie* 125

Als God niet kijkt, lachen we

Luis Buñuel - Veel meer dan provocaties

7 - *De dictatuur* 147

Waarom vernieuwing in de cinema kansloos was

Carlos Saura - Spanje's hoop in bange dagen

8 - *Leven na Franco* 171

Zoektocht naar een nieuwe Spaanse identiteit

Luis García Berlanga - Aristocratie wordt toeristische attractie

9 - *Vunzige cinema* 193

Smachten naar bevrediging

Jesús Franco - Obsessie met seks, horror en pulp

10 - *Flamenco* 213

De kunst van het lijden en van het verlangen

Carlos Saura - De dans vervangt de dialoog

11 - *Queer cinema* 231

Van verkleedpartij tot geslachtsverandering

Pedro Almodóvar - Kruistocht tegen hokjesdenken

12 - *Amoureuze driehoeksverhoudingen* 257

Trioetjes lopen nooit goed af

Vicente Aranda - Regisseur van vrouwen

13 - *De macho* 277

Symbool van begeerte

Bigas Luna - Culinaire erotiek

14 - *Onmogelijke liefde* 295

Het hart is gemaakt om te worden gebroken

Julio Medem - Sleutelfiguur in de cinema van de jaren 90

15 - *Mysterie* 315

Resultaat van een rijke traditie

Oriol Paulo - Puzzelen voor gevorderden

Tijdslijn 335

25 aanbevolen Spaanse films 337

Film- en tekstbronnen 341

Fotobronnen 363

Een Spaanse Affaire

De meest bezochte bioscoopfilm in de Spaanse geschiedenis is een romantische komedie. In 2014 vergaapten bijna tien miljoen Spanjaarden zich aan *Ocho apellidos vascos* (Spanish Affair), een liefdesaffaire tussen twee tegenpolen. De Andalusiër Rafa en de Baskische Amaia ontmoeten elkaar op een feest in Sevilla. Zij vergeet haar handtasje en hij gaat het terugbrengen. Helemaal naar het noorden, een stadje in Baskenland. Vol goede moed probeert Rafa het hart van Amaia te veroveren, maar dat gaat met vallen en opstaan. Tot zover niets nieuws onder de Spaanse zon.

De luchtige manier waarop de stereotiepe verschillen tussen Basken en Andalusiërs worden uitvergroot, was verantwoordelijk voor het geweldige succes van *Ocho apellidos vascos*. De stoere, trotse Basken met hun sterke gevoel voor onafhankelijkheid en saamhorigheid. De openhartige Andalusiërs met hun feestelijke levensstijl. De verfijnde Baskische keuken tegenover de eenvoudige Andalusische tapas. De traditionele, ingetogen dansen tegenover de expressieve, gepassioneerde flamenco. Spraakverwarring door de mysterieuze taal van de Basken en het zangerige Andalusisch.

Deze film van Emilio Martínez Lázaro is niet alleen regelmatig grappig, maar kweekte ook wederzijds begrip. Generaties lang streed Baskenland voor onafhankelijkheid, wat in Spanje regelmatig spanningen opriep. Door politieke en culturele conflicten te verpakken in een komedie werden scherpe tegenstellingen verzacht. Een jaar later verscheen de onvermijdelijke vervolgfilm over de liefdesaffaire van Rafa en Amaia. Ditmaal speelt die zich af in Catalonië, een andere noordelijke regio die zich van Spanje wil afscheiden.

De meeste tegenstellingen in Spanje vinden hun oorsprong in de werkelijke “Spaanse Affaire”: een eeuwenoude strijd tussen de machtige alliantie van staat, leger en kerk enerzijds en de arme bevolking anderzijds. Deze spanningen culmineerden in de bloedige Spaanse Burgeroorlog (1936-1939) en de daaropvolgende dictatuur van Francisco Franco (1939-1975).

Dit boek laat zien hoe deze turbulente periode de Spaanse cinema heeft gevormd. Sterker nog, veel van de beste Spaanse films zouden nooit zijn gemaakt zonder de invloed van de burgeroorlog en de dictatuur.

Een Spaanse Affaire maakt aan de hand van vijftien thema's een reis door de Spaanse filmgeschiedenis. Van de vroegste filmpjes in een kermistent tot moderne producties op Netflix. Van surrealisme tot film noir, van Luis Buñuel tot Pedro Almodóvar, van Fernando Fernán Gómez tot Javier Bardem en Penélope Cruz. Een ontdekkingsstocht door het Spanje van pioniers, rebellen, oorlog, propagandafilms, censuur, godsdienst, misdaad, corruptie, vrijheid, democratie, vunzige cinema, flamenco, mysterie en heel veel passie.

¡Viva el cine!

Dankwoord

Het idee voor *Een Spaanse Affaire* ontstond uit mijn jarenlange liefde voor cinema en mijn nieuwsgierigheid naar de Spaanse taal en cultuur. Toen ik me verder verdiepte in Spaanse films, ontdekte ik dat er achter het werk van grootmeesters als Luis Buñuel, Carlos Saura en Pedro Almodóvar een hele wereld schuilgaat. Daarnaast raakte ik geïntrigeerd door de indringende drama's, de vurige liefde en hartstocht in de films van Vicente Aranda, Bigas Luna en Julio Medem, en door de Spaanse fascinatie voor fantasie, symboliek en mysterie.

Dit boek is het resultaat van deze reis door de Spaanse cinema en haar bewogen geschiedenis in de twintigste eeuw. Mijn doel was het schrijven van een toegankelijk werk dat lezers niet alleen kennis laat maken met de films, maar ook met het verhaal erachter: hoe creativiteit en verbeeldingskracht hun weg vonden in tijden van onderdrukking en censuur, en hoe dit resulteerde in oprechte meesterwerken.

Zo'n project was niet mogelijk geweest zonder de hulp en steun van velen. Ik dank allen die mij toegang verschaften tot bronmateriaal: boeken, essays, interviews, websites, foto's en ontelbare films. Speciale dank gaat uit naar Bob van der Sterre voor zijn scherpe inzichten, tekstadvies en eindredactie.

Ook mijn proeflezers – Patricia Grosfeld en Adrián Capelo Pascual (Spaanse ambassade), Virginia Pablos (Spanish Film Festival & Sin Fin Cinema), Alberto Gascón Gonzalo (Instituto Cervantes) en Willem Peeters (Historiek) – hebben met hun feedback wezenlijk bijgedragen aan dit boek. Mijn grote waardering gaat tevens uit naar de vele Spaanse filmmakers: hun werk heeft mij niet alleen geïnspireerd, maar ook mijn leven verrijkt.

Tot slot dank ik jou, de lezer, voor je interesse in dit boek en in de veelbewogen geschiedenis van de Spaanse cinema. Ik hoop van harte dat ook jij tijdens deze filmreis gefascineerd raakt.

Cor Oliemeulen

Zonder verbeelding geen film

*Fantasie en de Spaanse cinema vormen een sterke combinatie.
Maar wat was de sociale betekenis van die fantasie? En hoe
verhield fantasie zich tot de censuur – die lange tijd haar stempel
drukte op de Spaanse cinema?*

Carlos wordt geboren in een bioscoop. Nou ja, in een kermistent. De bezoekers kijken vol verwondering naar de eerste korte filmpjes van Louis en Auguste Lumière. Grappige verkleedpartijen, arbeiders die hun fabriek verlaten, een moeder die haar baby eten geeft, danseressen in de Moulin Rouge.

Als een naderende stoomtrein zomaar in het publiek lijkt te rijden, krijgt Carlos' moeder een spontane bevalling. Niemand is verbaasd als Carlos in zijn kindertijd een onweerstaanbare aantrekkingskracht tot cinema ontwikkelt. Hij maakt overal filmpjes van. Zodra de eerste speelfilms in de bioscoop verschijnen, gaat hij recensies schrijven. Later probeert hij de kost te verdienen als cameraman en filmmaker.

Carlos (Fernando Fernán Gómez) trouwt met Ana (María Dolores Pradera). Hij ontmoette haar voor het eerst toen ze allebei hetzelfde bioscooptijdschrift wilden kopen en vroeg haar ten huwelijk tijdens het kijken naar *Romeo and Juliet* in de bioscoop. Ze wonen in Barcelona en zijn gelukkig, totdat de radio meldt dat het Spaanse leger in opstand komt tegen de republikeinse regering. Een dag later breekt de burgeroorlog uit. Carlos verlaat zijn huis om de strijd op straat te filmen.

Bij thuiskomst ligt Ana op de vloer, gedood door binnengedrongen kogels.

Carlos voelt zich schuldig dat hij haar niet heeft kunnen beschermen en wil niets meer met film te maken hebben. Zijn liefde voor film komt pas terug als een jeugdvriend hem meesleurt naar een bioscoop waar *Rebecca* (1940) van Alfred Hitchcock draait. Carlos identificeert zich met de hoofdpersoon, die ook rouwt om zijn overleden geliefde, maar leert uit de schaduw van het verleden te stappen.



María Dolores Pradera en Fernando Fernán Gómez in *Vida en sombras* (Life in Shadows, 1949).

Het inspirerende verhaal over Carlos is te zien in *Vida en sombras* (Life in Shadows, 1949), een bijna vergeten Spaanse klassieker en een onvervalste ode aan de cinema. De censuurcommissie begreep niet veel van de betekenis en het belang van deze debuutfilm van de Catalaanse regisseur Lorenzo Llobet Gràcia, pionier van zowel de Spaanse

amateurfilm als de experimentele cinema. Waarom al dat geneuzel over films? Wat moest de kijker met moeilijke dingen als schuldgevoel? Pas in 1953 verscheen de film in de bioscoop, maar kreeg nauwelijks aandacht. Llobet Gràcia zou nooit meer een speelfilm maken.

De regisseur van *Vida en sombras* had de omstandigheden dan ook niet mee. Het was tien jaar na de burgeroorlog, Spanje was straatarm en generaal Franco voerde een dictatoriaal bewind, dat afwijkende boodschappen niet tolereerde. De bioscopen draaiden hoofdzakelijk lichte komedies, musicals en historische films. Er was nauwelijks plaats voor drama's zoals *Vida en sombras*.

De wereld van de cinema leek nog zo mooi en hoopvol toen Louis en Auguste Lumière in 1896 hun eerste filmpjes vertoonden in Europese steden. De Franse broers stuurden een aantal cameramannen de wijde wereld in om onbekende culturen in beeld te brengen. Alexandre Promio was een van de gelukkigen. Hij begon zijn reis in Spanje. Het land was een monarchie in crisis, verloor in 1898 bijna heel zijn vloot tijdens de oorlog met de Verenigde Staten en moest zijn kolonies Cuba, Puerto Rico, Guam en de Filipijnen afstaan.

Alexandre Promio legde nationale en lokale culturen vast op beeld, maar zijn Spaanse collega Segundo de Chomón wilde liever mensen vermaken dan het alledaagse leven registreren. Hij had goed gekeken naar de beroemde Franse illusionist Georges Méliès. Die maakte honderden korte filmpjes waarin hij door slimme montage mensen en objecten veranderde, of liet verdwijnen. Ook De Chomón creëerde talloze fantastische verhaaltjes met ingenieuze effecten en optische illusies.

Na oorlog en onderdrukking komen liefde en seks

Fantasie groeide uit tot een filmgenre, gekenmerkt door onwerkelijke gebeurtenissen en imaginaire werelden – soms met verzonnen wezens, soms met magie. Fantasie bleek onbegrensd, zeker in een land als Spanje. Dat komt omdat de Spaanse cinema onlosmakelijk verbonden is

met de Spaanse Burgeroorlog (1936-1939) en de dictatuur van Francisco Franco (1939-1975).

In het eerste deel van dit boek ontdek je hoe filmmakers het trauma van de burgeroorlog – en de onderdrukking van de dictatuur – benutten om alternatieve werkelijkheden te scheppen. Hun verbeeldingskracht botste vaak met de censuur, maar had een bevrijdende werking, ook voor de kijkers.

In het tweede deel van dit boek is het gedaan met al die brave en propagandistische films die tijdens het Franco-regime de klok sloegen. Eind jaren zeventig maakte onderdrukking plaats voor vrijheid, en ontpopten Eloy de la Iglesia en Pedro Almodóvar zich als boegbeelden van de nieuwe tijd. Identiteit, liefde en seks werden gewilde thema's.

Wacht even: dat betekent niet dat je meteen naar het tweede deel moet doorbladeren! Je mist dan de nodige context en veel belangrijke films.

Dit boek is opgebouwd rond vijftien thema's over de Spaanse filmgeschiedenis. Elk thema bestaat uit twee hoofdstukken: eerst een inleiding en daarna een hoofdstuk met een trilogie van een filmmaker die zich meester van het betreffende thema mag noemen. De chronologische opbouw van de thema's onthult welke invloed het dagelijkse leven had op al die mooie, bijzondere en specifieke films.

Neem dit thema: eerst lees je een inleiding over fantasie in de Spaanse film en daarna vertellen we het verhaal van regisseur José Luis Cuerda, die uitblonk in de fantastische film.

Een prachtig voorbeeld van fantasie in de Spaanse film is het zwijgende drama *Blancanieves* (2012). Sneeuwwitje duikt in die film op in het vroeg twintigste-eeuwse Sevilla van flamenco en stierenvechten. Het meisje wordt mishandeld door haar gemene stiefmoeder, die haar voor dood achterlaat in de rivier. Een gezelschap van rondtrekkende dwergen, die de kost verdienen met stierenvechten, vangt haar op. Zij weten niet

dat ze Carmen heet, de dochter van de legendarische stierenvechter Antonio die in de arena verlamd raakte, en noemen haar Blancanieves.

Regisseur Pablo Berger gebruikt sfeervolle zwart-witbeelden, waarin het spel van licht en schaduw de tegenstelling tussen goed en kwaad versterkt. Hij voegt moderne thema's toe aan het klassieke sprookje, zoals feminisme, seks en roddelbladen. Zijn liefdesverklaring aan de stomme cinema is een mix van tragedie, verleiding en volksvermaak.

Zorgwekkender is de fantasie van het hypergestileerde speelfilmdebuut *Pieles* (Skins, 2017) van regisseur Eduardo Casanova. Hij toont personages die het hart van de toeschouwer proberen te winnen. Denk aan een zwangere dwerg in een tv-show voor kinderen, een jongen die in zijn benen snijdt omdat hij zeemeermin wil worden en een meisje van wie het halve gezicht door een tumor wordt bedekt, waardoor ze bepaalde mannen seksueel opwindt.

Het meest buitenissige personage heet Samantha. Zij is geboren met een omgekeerd spijsverteringssysteem: op de plaats waar iemands mond zit, zit bij haar de anus. En andersom. De kijker ontdekt hoe Samantha kippensoep moet eten en hoe het bij haar werkt als ze op haar verjaardag kaarsjes mag uitblazen.

Dictator Franco heeft een dubbelganger

De Spaanse fantasie is niet alleen bizar, maar kan soms ook heel grappig zijn. In de parodie *Espérame en el cielo* (Wait For Me in Heaven, 1988) fantaseert regisseur Antonio Mercero over Franco (Pepe Soriano) als een sullige generaal, die met harde hand regeert over het Spanje van de twintigste eeuw. Franco leert van de minister van propaganda hoe hij zich in het openbaar moet gedragen – of beter gezegd: hoe zijn dubbelganger dat moet doen.

“Kijk naar zijn serene gezicht – altijd majestueus, doordrenkt van spiritualiteit en transcendentie. Half monnik, half soldaat. Elke vijf

seconden moet je je arm omhoog steken. Kijk niet naar de grond. Het land waarop je loopt, is van jou. Spanje is van jou!”

De stand-in kwijt zich goed van zijn taak en zal aan zijn oor trekken als seintje dat hij het is. Hij geniet steeds meer van zijn rol. Zo sluipt hij weleens stiekem door het paleis en heeft Franco's vrouw geen idee dat er soms een vreemde in haar slaapkamer is.

Na bijna veertig jaar absolute macht wordt Franco in 1975 begraven in de Vallei der Gevallenen (*Valle de los Caídos*), een monument voor de slachtoffers van de burgeroorlog. Of is het zijn dubbelganger?



Pepe Soriano in ***Esperame en el cielo*** (Wait For Me in Heaven, 1988).

Een mooi en tegelijk tragisch voorbeeld van fantasie in de Spaanse cinema zien we in *El viaje a ninguna parte* (Voyage to Nowhere, 1986), waarin Carlos (José Sacristán) op zijn oude dag fantaseert over zijn grote successen – die hij in werkelijkheid nooit heeft gekend.

Dit komische drama over een rondtrekkende theaterfamilie viel ruim in de prijzen bij de allereerste uitreiking van de Goya's. Fernando Fernán Gómez kreeg de hoogste Spaanse onderscheidingen voor beste film, beste regisseur en beste draaiboek. Zijn naam zal in dit boek vaker opduiken, want Fernán Gómez is een waar icoon van de Spaanse cinema.

De kracht van *El viaje a ninguna parte* zit hem in het nostalgische tijdsbeeld, de armoedige jaren vijftig, waarin deze theatervorm langzaam wordt verdrongen door de populariteit van de bioscoop. De komedianten lopen van dorp naar dorp en treden op in bars, herbergen, tenten en casino's. Het is een zwaar bestaan, maar het spelen in toneelstukjes voelt voor de meesten als een roeping.

Helaas voor Carlos vertelt zijn vriendin Juanita (Laura del Sol) dat zij dit leven niet meer wil:

- Ik heb honger, Carlos.
- Nu? Wij hebben geen...
- Niet alleen nu, altijd. Een paar maanden geleden, vorig jaar, het jaar daarvoor, en toen was alles beter. Sommige dagen eten we niet, andere dagen alleen een beetje kaas en chorizo.
- Dit zijn slechte tijden. In ons werk zijn er slechte tijden.
- Dit is geen baan. Wij zijn zwervers. Dit is niet nieuw voor jou, jij komt uit een familie van komedianten.
- Waren de dingen beter toen je met jouw vader werkte?
- Nee, maar ik hoopte dat het zou veranderen.
- We hadden een geweldige tijd.
- Ja, het is waar.
- Het leven gaat niet alleen over eten. We hadden plezier, we houden van ons werk...
- De cinema is onze vijand.
- Mensen kijken graag films, wij niet.
- Ik ook.
- Dit heeft er niets mee te maken.

- Het heeft ermee te maken, Carlos. Films geven plezier.
 - Het zijn verschillende dingen, je kunt ze niet met elkaar vergelijken.
 - Maar mensen wel. Zij geven de voorkeur aan films, voetbal of de radio.
- Het theater is stervende, Carlos – vooral dat van de zwervers.

Het meisje en het monster

Echt aangrijpend wordt het als kinderen in een wereld van fantasie vluchten om de beklemmende werkelijkheid te vergeten. Het is bijna onmogelijk om je niet in te leven in de 7-jarige Ana in *El espíritu de la colmena* (The Spirit of the Beehive, 1973) of de 11-jarige Ofelia in *El laberinto del fauno* (Pan's Labyrinth, 2006).

Het bezielde en geloofwaardige spel van beide meisjes in deze twee onbetwiste filmklassiekers staat symbool voor de vele jonge acteertalenten die in de Spaanse cinema een kans krijgen.

El espíritu de la colmena speelt zich af in 1940, een jaar na de burgeroorlog. De wonden van de oorlog liggen nog open. Veel huizen zijn verlaten of bezet door vreemden, veel gezinnen leven verspreid.

De kleine Ana (Ana Torrent) bezoekt een rondreizende bioscoop in haar dorp. Op het programma staat de horrorklassieker *Frankenstein* (1931) van James Whale. Met haar onschuldige, expressieve ogen ziet Ana hoe het monster van dokter Frankenstein door een menigte wordt opgejaagd. Bij het water ontmoet het monster een meisje van Ana's leeftijd, en voor Ana lijkt het even alsof hij haar probeert te wurgen.

Na afloop van de film zegt Ana's zusje dat de geest van het monster nog steeds rondwaart. Vanaf dat moment verdwijnt Ana in haar eigen fantasiewereld. Haar angst wordt gevoed door de zielloze atmosfeer in hun landhuis. Haar in zichzelf gekeerde vader (Fernando Fernán Gómez) lijkt alleen maar bezig met zijn bijenstudie, haar moeder (Teresa Gimpera) correspondeert met een onbekende man over de leegte die ze voelt en haar zusje doet tijdens een spelletje alsof ze dood is.



Ana Torrent in *El espíritu de la colmena* (The Spirit of the Beehive, 1973).

Ana raakt gefascineerd door het monster en begint hem te zoeken. Tijdens die zoektocht – net als in de film *Frankenstein* – ziet Ana haar spiegelbeeld in het water veranderen, totdat het monster plotseling achter haar staat. Alsof regisseur Víctor Erice wil zeggen dat het monster dictator Franco is, die zijn onderdanen vermoordt.

Cameraman Luis Cuadrado gebruikt in *El espíritu de la colmena* lange, statische shots. Die zijn schilderachtig gecomponeerd met lage camerastandpunten die het perspectief van een kind weerspiegelen. De leegte en rust van het dorp benadrukken het isolement en de beklemming van de personages, terwijl de open, winderige vlaktes ruimte bieden aan Ana's verbeelding. Honinggouden licht stroomt door de ramen met zeshoekige ruiten het landhuis binnen. Zo lijkt het of Ana zelf in een bijenkorf woont.

Prinses van een ondergronds koninkrijk

Ook Guillermo del Toro weet hoe je het brute karakter van oorlog kunt samenvoegen met een donkere fantasiewereld. In *El laberinto del fauno*

strooit hij kwistig met zijn handelsmerken: gotische architectuur, katholieke symbolen, insecten, klokken, vaderfiguren, verschillende universums en creaturen die meestal sympathieker zijn dan ze ogen. Terwijl de nazi's in Duitsland in 1944 op het punt staan de Tweede Wereldoorlog te verliezen, strijden linkse rebellen op het Spaanse platteland tegen rechtse militairen.

Het meisje Ofelia (Ivana Baquero) komt met haar hoogzwangere moeder Carmen (Ariadna Gil) aan bij een oude molen (Ofelia's vader is overleden tijdens de burgeroorlog). Vanuit deze locatie probeert een regiment onder leiding van kapitein Vidal (Sergi López) af te rekenen met de opstandelingen in de bossen en de bergen. Ofelia voelt er niets voor om die kille, arrogante en sadistische commandant als haar nieuwe vader te beschouwen.

In die beklemmende omgeving zoekt Ofelia een uitweg – en precies daar verschijnt de fantasiewereld. Een fee leidt haar naar het midden van een doolhof. Daar ontmoet ze een faun die haar vertelt dat ze een prinses is van een koninkrijk in een ondergrondse wereld. Een boek met blanco pagina's vult zich langzaam met opdrachten, zodat Ofelia haar echte vader weer kan zien. Dan moet ze wel afrekenen met een monsterlijke pad die zich in de wortels van een vijgenboom heeft genesteld.

“Plaats de drie magische stenen in de mond van de pad en haal dan de gouden sleutel uit zijn buik. Alleen dan zal de vijgenboom weer bloeien.”

El laberinto del fauno plaatst de soms griezelige, betoverende wereld van een onschuldig kind naast de volwassen meedogenloosheid van de oorlog. Soms lopen werkelijkheid en fantasie door elkaar, en is de fantasiewereld net zo eng en gevaarlijk als de echte wereld.

Guillermo del Toro gebruikt kleur om de werelden te onderscheiden: de echte wereld in koele tinten (blauw, grijs) benadrukt de somberheid van naoorlogs Spanje, terwijl de fantasiewereld in warme kleuren (rood, geel, bruin) een gevoel van magie en ontsnapping oproept.

1 – Fantasie

José Luis Cuerda Monty Python op zijn Spaans

“Het domste dier op aarde is de miljardair. Hij zal niet alles wat hij verzamelt kunnen uitgeven, want hij gaat eerder dood.”

José Luis Cuerda (2018)

Net als *El espíritu de la colmena* en *El laberinto del fauno* spelen de komedies van José Luis Cuerda (1947-2020) zich af in een fantasierijke, landelijke omgeving. Maar de toon is juist tegenovergesteld. De situaties en de dialogen in Cuerda's films zitten vol politieke, culturele en filosofische verwijzingen, die voor niet-Spanjaarden soms lastig te volgen zijn. Gelukkig biedt de stoet van opmerkelijke personages genoeg universele, absurde humor. Cuerda's combinatie van fantasie, magisch realisme en het alledaagse doorbrak in Spanje de scheiding tussen arthouse en populaire film.

Toch zijn Cuerda's bekendste en meest bejubelde films buiten Spanje juist drama's: *La lengua de las mariposas* (Butterfly, 1999) en *Los girasoles ciegos* (The Blind Sunflowers, 2008). Die komen later aan bod bij het thema 'De Spaanse Burgeroorlog'.

Zijn bedrevenheid in het maken van zowel drama als komedie is voor een groot deel beïnvloed door de contrasten van zijn turbulente jeugd, waarin ernst en absurditeit hand in hand gingen. Thuis in Albacete

(regio Castilië-La Mancha) was zijn vader een professionele pokerspeler. Hoewel het destijds illegaal was om te gokken, verdiende hij goed geld. Op zijn veertiende verhuisde het gezin naar een flat in Madrid die zijn vader met pokeren had gewonnen. José Luis begon daar korte verhalen te schrijven en ging, net als zijn vriendjes, studeren aan het seminarie.

Na een afgebroken studie rechten ging Cuerda in 1969 werken bij de Spaanse televisiezender TVE. Hij maakte daar honderden reportages en documentaires, en werkte mee aan culturele programma's. Later zei hij: "Mijn indruk van de televisie uit die tijd is er een van absolute vernedering, intellectueel en moreel, van leugens en gebrek aan talent."

Toch hield hij het daar lange tijd uit, tot 1987. Dat gaf hem de kans om enkele televisiefilms te regisseren. Met *Total* (1983) vond hij zijn eigen stem. Deze fantasiefilm met typische Cuerda-humor opent met de herder Lorenzo die recht in de camera kijkt en naar een Castiliaans gehucht wijst. In een lange flashback herinnert hij zich de buitengewone gebeurtenissen die volgens hem het einde van de wereld aankondigden: koeien probeerden het schoolgebouw binnen te dringen, muren en huizen bleven instorten, en de zoon van de verteller werd van de ene op de andere dag veertig jaar ouder.

Total zit vol uitzinnige en absurde scènes die geïnspireerd zijn op voorvallen die de jonge Cuerda elke dag zag in Albacete. Zo laat een vrouw haar blinde man elke ochtend over het stadsplein lopen en zegt ze dat hij moet springen voor de plassen, terwijl het plein droog is.

Ook Cuerda's allerlaatste film, *Tiempo después* (Some Time Later, 2019), is een post-apocalyptische komedie, gebaseerd op zijn gelijknamige boek. In het jaar 9177 is de wereld ingestort. Er zijn twee groepen overlevenden: de machthebbers verblijven in een gebouw dat alle rampen heeft doorstaan, terwijl de werklozen en hongerlijders in het bos leven. Er breekt een opstand uit als de depressieve José María (Roberto Álamo) zijn zelfgemaakte citroenlimonade aan de gevestigde orde probeert te verkopen.



Roberto Álamo en Carlos Areces in ***Tiempo después*** (Some Time Later, 2019).

Zijn warme persoonlijkheid, gevoel voor droge humor en vaak luchtige kijk op serieuze onderwerpen maakten van José Luis Cuerda een graag geziene gast in Spaanse tv-programma's.

Hij maakte elf speelfilms, schreef zes keer mee aan zijn eigen scenario's en gaf jonge, veelbelovende filmmakers een kans. Als ontdekker en mentor van Alejandro Amenábar produceerde Cuerda diens eerste drie films: *Tesis* (Thesis, 1996), *Abre los ojos* (Open Your Eyes, 1997) en *Los otros* (The Others, 2001). Niet toevallig vormen die samen ook een trilogie met fantasie-elementen.

1. *El bosque animado* (The Enchanted Forest, 1987)

José Luis Cuerda wilde ooit priester worden, maar werd communist. “De aristocratie maakt me niet uit. Het lijkt me alleen zo oneerlijk dat geboorte een sociale categorie kan markeren. Ik geef de voorkeur aan de

aristocratie van het denken. De aristocratie van het fatsoen die niets te maken heeft met het gezin waarin je geboren bent.”

De personages in *El bosque animado* kun je in twee groepen verdelen: de aristocraten en de onteigenden. De aristocraten, met als pater familias D'Abondo (Fernando Rey), zijn gekleed in smetteloos wit, genieten van spijzen en dranken in hun zonovergoten tuin. Ze minachten het volk om hen heen. De onteigenden, met hun vaak ongewassen gezichten, struinen in lompen door hun dorp.

In dit eerste deel van zijn trilogie verfilmde Cuerda de gelijknamige roman uit 1943 van Wenceslao Fernández Flórez. In de bewerking van scenarioschrijver Rafael Azcona blijven de pratende dieren en bomen achterwege. Hiervoor in de plaats komen scherpzinnige observaties van de mens met al zijn zwakheden, maar ook empathie voor de waardigheid van de gewone man in moeilijke omstandigheden.

Net als de roman is de film verdeeld in zestien min of meer losse hoofdstukjes met eigenaardige, sentimentele karakters. De paden van de inwoners van het boerendorp kruisen elkaar in het aangrenzende bos, met als middelpunt een verarmde boer die dief is geworden. Gedreven door armoede en honger heeft deze Fendetestas (Alfredo Landa) besloten alle passanten in het bos te beroven. Helaas nemen de meeste potentiële slachtoffers hem niet serieus en gaan ze onderhandelen over de buit, terwijl anderen zich laten weggagen door een verloren ziel die op zoek is naar een christen.

En dan is er nog Geraldo (Tito Valverde), een kreupele sloeber die altijd rondloopt met een wichelroede en een schop om waterbronnen te graven, maar zonder succes. Hij draagt een beenprothese die af en toe moet worden gesmeerd zodra het ding piept – niet handig als hij in de buurt is van zijn heimelijke liefde Hermelinda (Alejandra Grepí).

De fotografie geeft het gefilterde daglicht door het dichte bos een betoverende sfeer. De muziek is eenvoudig en dromerig. Ondanks die

melancholische atmosfeer stralen veel personages een gevoel van eenzaamheid uit en lijken ze opgesloten in hun lot. Dat geldt voor zowel Fendetestas, Geraldo als Hermelinda. Laatstgenoemde verlaat het dorp omdat haar tante Juanita (Encarna Paso) haar als een Assepoester behandelt. Als Hermelinda nog even haar hoofd uit het raampje steekt, ziet ze hoe Geraldo achter de vertrekkende stoomtrein aanstroompelt. Zijn romantische smeekbede kan zij niet meer verstaan.

2. *Amanece, que no es poco* (Dawn Breaks, Which Is No Small Thing, 1989)

De *fantasie-trilogie* van José Luis Cuerda kun je beschouwen als een versie van Monty Python op zijn Spaans. De absurditeiten en droge humor zijn vergelijkbaar.

De krankzinnige situaties en dialogen in het mysterieuze stadje van *Amanece, que no es poco* werden door Cuerda zelf geschreven. Zijn manier van vertellen is ironisch en genadeloos, vooral als het gaat om verwijzingen naar het leven onder de dictatuur. Hij laat dat zien via huichelachtige karakters, mensen die zich aanpassen en de culturele clichés van die tijd.

Zo zien we een jongeman die op het land tussen de kolen groeit. Hij aarzelt over een relatie met een leuk meisje, want hij is niet vrij en kan geen kant op. Een bejaarde zweeft naar de hemel en beklaagt zich over de slechte timing. Witte rijst valt neer als regen. Russische soldaten zingen en dansen in de kerk. Een man praat met een pompoen.

Het wordt steeds gekker. De politie instrueert tieners hoe ze elkaar beter kunnen betasten, Belgische toeristen zien hoe de lokale priester uiterst bekwaam een heilige hostie naar de hemel optilt, kinderen zingen gospels tijdens biologielees, boeren besluiten spontaan om intellectueel te worden, een vader en zoon komen helemaal vanuit Oklahoma in een zijspan aanrijden en een dronken man splitst zich in tweeën, waarna de priester hem waarschuwt voor het gedrag van zijn dubbelganger.

Binnen tien minuten na de seks bevalt een oudere vrouw van een tweeling (en later zelfs nóg een keer). Als klap op de vuurpijl vertelt de pastoor tijdens de laatste heilige sacramenten van een parochiaan dat hij nog nooit iemand zó goed heeft zien doodgaan.



Scène uit ***Amanece, que no es poco*** (Dawn Breaks, Which Is No Small Thing, 1989).

Ondertussen houdt het stadje verkiezingen. De inwoners kiezen niet alleen een burgemeester, maar mogen ook stemmen op de beste hoer van de stad en de beste overspelige vrouw.

Amanece, que no es poco is nog steeds een van de meest gerespecteerde en geliefde Spaanse komedies. Ondanks al zijn vrolijke onzinnigheden behaalde de film in 2025 de zesde plaats in een lijst van de vijftig beste Spaanse films van de afgelopen halve eeuw. Fans (zogenoemde *amanecistas*) komen ieder jaar drie dagen samen in de dorpen Áyña, Liétor en Molinicos, waar José Luis Cuerda de film opnam. Ze verkleden zich als de personages en spelen er hele scènes na.

3. *Así en el cielo como en la tierra* (On Earth as It Is in Heaven, 1995)

De overstap naar de hemel als decor voelt als een logisch eindpunt van Cuerda's trilogie. Het wordt nóg absurder, maar blijft net als zijn andere films wel een menselijk verhaal met een menselijke moraal. Net als in de vorige twee films heeft de regisseur de beschikking over een ensemble met grote namen van de Spaanse cinema en is de satire vlijmscherp.



Francisco Rabal als bewaker van de hemelpoort in *Así en el cielo como en la tierra* (On Earth as It Is in Heaven, 1995).

“Het is niet wat ik ervan had verwacht”, moppert de zojuist overleden alcoholist Matacanes (Luis Ciges). Petrus (Francisco Rabal), in de gedaante van een vertegenwoordiger van de Guardia Civil, leidt hem vanaf de paradijspoort rond.

De hemel blijkt een absurde kopie van de aarde. In feite is dit niet de hele hemel, maar het stukje van de hemel precies boven Spanje, zegt Petrus: “Als je wilt, kunnen we een keer in het weekend de aangrenzende

deur van de hemel nemen, die van Frankrijk. Dan kun je zien wat voor handelswaar en vrouwen ze daar hebben. En Dom Pérignon natuurlijk.”

Así en el cielo como en la tierra speelt zich af in een naoorlogs Spaans plattelandsstadje dat naar het hiernamaals lijkt te zijn geteleporteerd. Door de hemel als een dorp in te richten, legt Cuerda bloot hoe menselijke zwaktes en politieke spelletjes in het hiernamaals blijven bestaan.

Heiligen hebben hier dezelfde verlangens en ellendige gevoelens als gewone stervelingen. Zo ook God (Fernando Fernán Gómez). Hij heeft slapeloze nachten, want hij ziet door zijn telescoop dat de wereld onder hem een puinhoop is geworden. God had nog wel zijn zoon Jezus (Jesús Bonilla) daar naartoe gestuurd om de aardbewoners de les te lezen.

God krijgt het idee om een tweede zoon naar de aarde te sturen. Maar het probleem is dat er nauwelijks maagdelijke vrouwen zijn voor de onbevleete ontvangenis. “Degenen die aan de eis voldoen, zijn niet overtuigend genoeg”, weet aartsengel Gabriël (Enrique San Francisco).

Jezus is het niet eens met zijn vader, want de geschiedenis zou dan moeten worden herschreven. “Er is een hele beschaving gebaseerd op het feit dat ik de enige zoon van God ben”, lucht hij zijn hart bij zijn moeder, de Maagd Maria (Mary Carmen Ramírez). “Ze hebben me gekruisigd. Ik herrees en redde de mensen van hun zonden.”

Even later vraagt Jezus zich op de bank bij de psychiater af: “Moeten we dan nu de heilige ‘viereenheid’ worden?” Volgens de psychiater lijdt Jezus aan een ‘enigkindsyndroom’.

Cuerda laat zien dat humor niet alleen een stijl is. Je kunt met humor ook zaken als autoriteit, traditie en religie bespotten.

God is inmiddels boeken van Sartre en Nietzsche aan het lezen. “Ze zeggen dat ik niet besta!” Hij vraagt zich af hoe hij het in zijn hoofd haalde om destijds een zoon namens hem naar de wereld te sturen. “Ik

liet hem 15, 16 jaar prediken. Hij werd moe van het verrichten van wonderen. Hij verzoon ik-weet-niet-hoeveel parabels, mooie trouwens. Hij voedde de hongerigen, hij gaf de dorstigen te drinken. Waar is het allemaal goed voor geweest?”

De rol van God in een identiteitscrisis is niet iedereen gegeven. José Luis Cuerda had bij een eerdere film al botgevangen bij acteergrootheid Fernando Fernán Gómez.

“Zijn agent vertelde dat Fernán nooit films doet waar de dialoog uit meer dan zes regels bestaat, en waar zijn personage moet paardrijden of op een motor zit. Ik dacht dat hij een grapje maakte en zei dat ik een rol had met op de ene dag een dialoog van zeveneneenhalf regels en dat hij de andere dag zou paardrijden. Fernán schreef kort maar krachtig dat hij de film niet zou doen. Toen ik *Así en el cielo como en la tierra* wilde maken, belde ik hem en zei ik: ‘Fernando, ik heb nu een film waar je geen nee tegen kunt zeggen.’ ‘Waarom kan ik geen nee zeggen?’, antwoordde hij. ‘Omdat ik je aanbied om God te spelen.’ Hij reageerde onmiddellijk: ‘Oh, dan doe ik het!’”

Nog even terugspoelen

Als je de filmgenres horror en sciencefiction buiten beschouwing laat, is José Luis Cuerda de belangrijkste verteller van fantasieverhalen in de Spaanse cinema. Hij toont het alledaagse leven van de gewone man in indrukwekkende drama's, maar vooral in komedies vol absurde humor. In de volgende twee hoofdstukken bespreken we het thema 'Surrealisme'. We zien dan bijvoorbeeld hoe Luis Buñuel absurde humor gebruikt in provocerende films over dromen, nachtmerries en verborgen verlangens. Hij veroorzaakte een schokgolf in de Spaanse cinema.

2 – Surrealisme

Los van verstand en logica

Er zijn weinig Spaanse filmmakers die zich aan het surrealisme waagden. Het genre was ingewikkeld, niet populair bij een groot publiek en tijdens de dictatuur verboden. Luis Buñuel en Fernando Arrabal vertrokken naar het buitenland om hun ideeën over de menselijke geest en de grenzen van de werkelijkheid te ontwikkelen. Buñuel gebruikte surrealisme om te protesteren tegen religie en sociale regels. Arrabal paste het toe om zijn jeugdtrauma's en zijn verzet tegen onderdrukking te verwerken.

Het moet een interessant gezicht zijn geweest, de vier uur durende voorstelling in mei 1965 tijdens het Festival van de Vrije Expressie in Parijs.

Enkele topless vrouwen bedekt met honing knippen het leren motorpak van een man kapot, terwijl hij de keel van twee ganzen doorsnijdt. De man plakt vervolgens twee slangen op zijn borst, laat zich uitkleden en met zweepjes slaan. Even later verschijnt iemand op het podium met een houten kruis waaraan een kip is vastgespijkerd, als een gigantische fallus. Ga zo maar door.

Dit is een van de meest geruchtmakende optredens van Panique, een beweging die Fernando Arrabal drie jaar eerder had opgericht met Alejandro Jodorowsky en Roland Topor. Ze gebruikten bloed, modder, dieren en meer om de regels van theater en kunst te doorbreken. En het publiek te schokken. Dat maakte Panique tot een belangrijke aanjager van de avant-gardebeweging in de jaren zestig.

Arrabal maakte ook naam met boeken, gedichten, toneelstukken en filmscenario's. Een van die scenario's was voor Jodorowsky's filmdebuut *Fando y Lis* (1968).

Als we de verhalen mogen geloven, ontsnapte Jodorowsky nog net aan een lynchpartij door een woedende menigte toen *Fando y Lis* in première ging op het Acapulco Film Festival in 1968. De filmmaker verstopte zich in de kofferbak van een auto totdat de kust veilig was.

De ontzetting van het publiek was misschien wel begrijpelijk, want wat moest je nou met een film die begint met een vrouw die in alle rust rozen ligt te eten, terwijl een sirene het einde van de wereld aankondigt?

Het vervolg van de film is al even merkwaardig. Fando duwt zijn kreupele geliefde Lis op een karretje over de rotsachtige puinhopen op zoek naar de legendarische stad Tar, waar al hun dromen zouden uitkomen. Onderweg ontmoeten ze een gekke, oude man die danst rond een naakte zwangere vrouw, mensen die zich als varkens bewegen in de modder, travestieten die Fando in vrouwenkleden hullen en een oude man die wat bloed uit een arm van Lis drinkt als ware het wijn.

Ondanks de dromerige vertelstructuur en de bizarre, symbolische beelden lijkt het alsof Fando en Lis uiteindelijk de beloofde stad bereiken.

Een hond uit Andalusië

De Franse schrijver André Breton publiceerde in 1924 het *Manifest van het Surrealisme*. Kunstenaars moeten zich niets meer aantrekken van bestaande regels. Je innerlijke wereld is onbegrensd en staat los van verstand en logica. Surrealisme is 'de echte waarheid', gekeerd tegen de heersende waarden van de westerse wereld. In datzelfde jaar verscheen met *La Révolution surréaliste* het eerste tijdschrift van de beweging, bedoeld om deze ideeën breed te verspreiden en te verdiepen. Breton wilde niet dat zijn nieuwe beweging als een nachtkaaers zou uitgaan, net

als het dadaïsme, dat was ontstaan als reactie op de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog.

Je zag al een tipje van surrealistische verbeeldingskracht in korte filmpjes van de pioniers Georges Méliès en Segundo de Chomón. Maar de eerste uitgesproken surrealistische film was *La coquille et le clergyman* (The Seashell and the Clergyman, 1928) van de Franse regisseuse Germaine Dulac, die ons deelgenoot maakte van de dromen en erotische fantasieën van een priester. In hetzelfde jaar schokten Luis Buñuel en Salvador Dalí de gevestigde orde met hun korte film *Un chien andalou* (An Andalusian Dog, 1929).

‘We gebruiken alleen beelden die ons verrassen en niet rationeel te verklaren zijn.’

Dat was de enige regel van Luis Buñuel en Salvador Dalí toen ze aan *Un chien andalou* begonnen. Ze hadden al bij voorbaat de grootste lol als ze eraan dachten hoe kijkers hopeloos zouden zoeken naar de hond (*chien*) in de film.

Buñuel en Dalí hadden elkaar leren kennen in het prestigieuze cultuurcentrum *Residencia de Estudiantes* in Madrid, een broeinest van aanstormende kunstenaars en intellectuelen. Ze raakten daar bevriend met dichter Federico García Lorca, die gevoelens voor de kunstschilder Dalí kreeg. Lorca zei jaren later dat hij wist dat de filmtitel van *Un chien andalou* op hem sloeg en dat hij als homo kennelijk model had gestaan voor de hoofdpersoon omdat die niet seksueel adequaat op vrouwen kan reageren.

Dit zestien minuten durende filmdebuut van Luis Buñuel werd gefinancierd door zijn moeder, Leonor Portolés de Buñuel. Zij kwam uit een welgestelde, vrome familie en steunde de artistieke experimenten van haar zoon. Ironisch genoeg hielp ze mee aan een film die de religieuze waarden op de korrel nam.

De film bevat een weerslag van de dromen die de makers elkaar vertelden. Buñuel en Dalí geloofden dat echte vrijheid alleen te vinden is in het onderbewuste, waar geen moraal of redelijkheid bestaat. Daarom lijkt hun film op de ervaring van dromen. Dromen verlopen niet logisch, maar associatief. Het doet denken aan hoe Freud korte tijd daarvoor de droom duidde als een reeks verdrongen verlangens.



Iconische scène uit ***Un chien andalou*** (An Andalusian Dog, 1929).

Alleen al de schokkende openingsscène laat het publiek sidderen. Op een balkon in het maanlicht slijpt een jonge man (Buñuel) zijn scheermes. Wanneer een wolk de maan verduistert, snijdt het scheermes in close-up door het oog van een jonge vrouw in het appartement. De beroemde scène met het doorsnijden van het oog was volgens Buñuel ‘een aanval op de burgerlijke manier van kijken’. Hij sneed hiermee als het ware dwars door de comfortabele blik van de Spaanse filmkijker in die tijd.

In de scène hierna valt een man in babykleren op straat van zijn fiets. De vrouw heeft het gezien, rent naar beneden, helpt de fietser overeind en omhelst hem.

Als de fietser in haar appartement is, kruipen er mieren uit de wond in zijn hand. Buiten op straat prikt een androgyne vrouw met een stok in een geamputeerde hand. Een politieman houdt omstanders op afstand, stopt de hand in een doos en geeft die aan de vrouw. Even later wordt ze aangereden door een auto – alsof de burgerlijke maatschappij haar direct straft voor een misdrijf.

Terug in het appartement verschijnt het okselhaar van de jonge vrouw op de kin van de fietser. Hij zoekt toenadering en grijpt gefrustreerd naar haar borsten en billen. Dan sjoert de fietser aan twee touwen met daaraan twee priesters en twee piano's met daarop twee rottende ezels.

Die middag komt weer een andere man de kamer binnen en dwingt de fietser als straf boeken in zijn handen te dragen. De boeken veranderen in pistolen en doden de indringer.

Al deze ontwrichtende droombeelden in *Un chien andalou* werden in zes dagen geschreven en in twee weken gefilmd. Tijdens de première in Parijs had Buñuel zijn zakken gevuld met stenen voor het geval het verwarde publiek hem zou aanvallen.

'Amour fou' staat haaks op bekrompen fatsoen

L'Âge d'or (The Golden Age, 1930) werd gemaakt in een jaar van sociale onrust en burgerlijke opstanden in Spanje die leidden tot het eind van de dictatuur van Miguel Primo de Rivera (1923-1930). Buñuel had daar geen last van, want hij was verhuisd en werkte binnen de Parijse surrealistische kring.

Met opnieuw scriptbijdragen van Salvador Dalí (die wegens meningsverschillen tijdens de productie afhaakte) doopt Buñuel zijn provocerende pijlen in corruptie, geweld en chaos. Als schietschijf

dienen bourgeoisie, vaderland, godsdienst, familie en kuisheid – thema's die Buñuel in zijn latere werk verder zou verkennen.

Er gebeurt veel vreemds in *L'Âge d'or*. We beperken ons tot het lot van de twee geliefden in de film. De opgewonden kreten van hun vrijpartij verstoren een ceremonie. De vrouw (Lya Lys) en de man (Gaston Modot) worden uit elkaar getrokken en weggesleept.

De man ziet vervolgens overal zijn geliefde: in reclameposters voor handcrème en zijden kousen, in het portret van een meisje achter een raam. De agenten doen zijn handboeien af, de man overhandigt hen een document. Hij ontsnapt door een blinde man voor een taxi opzij te schoppen en zelf in te stappen.

Hij vindt zijn minnares op een feest met welgestelden. Verzonken in hun eigen wereldje bekommeren zij zich niet om een paard en wagen vol dronken boeren die door de salon rijdt, en om een bediende die vlucht uit de brandende keuken en bewegingsloos op de grond blijft liggen. Het feest is typisch voor hoe Buñuel de bourgeoisie ziet. Die heeft in zijn ogen nooit last van chaos, is blind voor het lijden van anderen en leeft volledig in zichzelf gekeerd.

De tortelduifjes komen samen in de tuin, wanhopig om opnieuw de liefde te bedrijven. Ze zijn zo extatisch dat ze elkaars vingers in de mond nemen en in een close-up zien we hoe de man de vingers van zijn geliefde verslindt. Nadat hij aan de telefoon wordt geroepen voor een gesprek met een minister, houdt zij haar drift gaande door suggestief aan de tenen van een marmeren standbeeld te zuigen. De erotiek van voeten werd hiermee een bestanddeel van Buñuels signatuur. Het maakt onderdrukte verlangens zichtbaar.

Waar de fietser in *Un chien andalou* angst voor seks vertoont, geeft de minnaar in *L'Âge d'or* zich volledig over aan *amour fou*, de wilde passie die de surrealisten voorstonden. Het gedrag van de geliefden voelt wreed en staat haaks op het bekrompen fatsoen dat de samenleving van hen