



Peppermint Frappé (1967): el montaje simbólico de la pulsión sexual en el cine de Carlos Saura

Jorge Berenguer Úbeda
Universidad Carlos III de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.95303>

Recibido: 1 de abril de 2024 • Aceptado: 23 de mayo de 2024

Resumen: En este artículo se analiza la representación del deseo en *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) en comparación con otros títulos paradigmáticos del cine clásico y de este director, y se identifica un cine metafórico y un simbolismo que recorren su filmografía posterior de los años sesenta y setenta. La hipótesis de la que parte esta investigación es que en *Peppermint Frappé* tanto la puesta en escena como el montaje están motivados no solo por el espíritu artístico y experimental del cineasta sino también por la necesidad de sortear la reacción de la censura de la época.

Palabras clave: Carlos Saura, cine metafórico, análisis fílmico, *Peppermint Frappé*, cine español, deseo y cine.

ENG *Peppermint Frappé (1967): The Symbolic Montage of the Sexual Drive in Carlos Saura's Cinema*

Abstract: This article analyzes the representation of desire in *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) in comparison with both other paradigmatic titles of classic cinema and of this same filmmaker and identifies a metaphorical cinema and a symbolism that lays the foundations of a style of sexual drive recognizable throughout his later sixties and seventies filmography. The hypothesis of this research states that the director, in *Peppermint Frappé*, both in the mise en scène and in the editing, is motivated not only by an artistic and experimental aim but also by the need to avoid censorship complaints.

Keywords: Carlos Saura, metaphoric cinema, film analysis, *Peppermint Frappé*, Spanish cinema, desire and cinema.

Sumario: 1. Introducción. 2. Objetivos y metodología. 3. Análisis. 4. Punto de partida. La mujer como objeto de deseo. 5. Simbolismo del cine clásico. 6. De los símbolos al montaje metafórico. 7. Estilo metafórico del autor. 8. Conclusiones. 9. Bibliografía.

Cómo citar: Berenguer Úbeda, J. (2024). *Peppermint Frappé (1967): el montaje simbólico de la pulsión sexual en el cine de Carlos Saura*, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 24(2), 89-102.

1. Introducción

Entre lo que se ve y lo que se oculta transcurre el discurso de *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) donde el enamoramiento es tan visible como invisible es la pulsión sexual a través de la que se expresa, y viceversa, porque la mirada del cineasta es ambivalente y pudorosa. Detrás de esta estructura está el empeño del cineasta aragonés Carlos Saura por crear una obra artística; además, la necesidad de disponer de un lenguaje indirecto para tal vez sortear la acción de la censura. Así explicaba el cineasta en una entrevista su relación con la censura. “Desde *Los golfos*, que me masacraron, hasta ahora mismo, no sé si se ha salvado alguna de mis películas al pasar por censura” (Brasó, 1974, p. 290). Censura que, sin duda, incentivaba la imaginación de los directores de cine. “Con respecto al tema de la autocensura he de decir que paulatinamente a uno empieza a endurecersele la piel y plantear un juego digamos sutil entre tu obra y el organismo censor” afirmaba Saura (Gubern y Font, 1974). *Peppermint Frappé* es un filme con una gran carga erótica que trata sobre la represión sexual de un personaje que representa al español medio y como tantas otras entonces tuvo que solicitar la autorización a la Comisión dependiente del Ministerio. El órgano censor que evalúa y dirime sobre *Peppermint Frappé* tiene un contexto. Cuando se crea la Junta de Censura y Apreciación de Películas en 1965, Manuel Fraga Iribarne era el que ostentaba la cartera de Ministro de Información y Turismo (de julio de 1962 a diciembre de 1969). Durante su mandato contó con el católico José María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro. El 9 de febrero de 1963 se había sacado adelante una orden ministerial Normas de Censura Cinematográfica que disipaba cierta arbitrariedad al indicarse a los cineastas las limitaciones políticas, religiosas y morales a las que debían atenerse (Torreiro, 2000). Sobre la radiografía de la producción cinematográfica española en estos años, entre 1962 y 1969, esta:

muestra una línea divisoria extremadamente nítida; por una parte, la conformista industria hasta entonces establecida, acostumbrada, desde el final de la guerra a vivir de las subvenciones estatales [...] por el otro lado, tras la aplicación de García Escudero se configuró un nuevo tipo de cine, nacido a veces de la oportunista inversión de los viejos productores, que vehiculaba propuestas diferentes y que no tuvo un destino particularmente brillante” (Torreiro, 2000, p. 307)

La sinopsis de *Peppermint Frappé* se puede resumir en la historia de Julián (José Luis López Vázquez), un médico de una ciudad de provincias (Cuenca) que conoce a la mujer de su viejo amigo Pablo, interpretado por Alfredo Mayo, que le recuerda a alguien a quien cree haber visto en el pasado durante una festividad de los tambores de Calanda y se enamora de ella. Este amor no es correspondido y la obsesión de Julián, el protagonista, por la esposa de su amigo, Elena – encarnada por Geraldine Chaplin –, llega a ser tal que, paralelamente, Julián se propone convertir a su ayudante de clínica, Ana –recatada y mojigata, interpretada por la misma Geraldine Chaplin– en la susodicha Elena, tiñéndola de rubio, ataviándola con un vestido blanco o invitándola a ser como su antagonista, moderna y desenfadada, con el objeto de replicar su objeto de deseo. Julián, castrado por su educación franquista y humillado por su pareja de amigos, decide asesinar a Pablo y Elena con la complicidad de Ana.

Todo el discurso está marcado por la presencia de esa bebida llamada *peppermint*, un digestivo de menta que, al igual que el emblemático *gin tonic* de la Escuela de Barcelona simboliza la llegada de la modernidad junto con otros elementos de aperturismo como el *rock and roll* o ciertos elementos de la vestimenta como la falda corta. Siguiendo la estela de otros discursos de los sesenta, encontramos en el filme otro rasgo de modernidad en el ejercicio de la intertextualidad, con menciones y referencias a autores, actrices y películas del cine de esos años (un cuadro tiene el nombre de Brigitte Bardot, por ejemplo). Así, la bebida que da nombre al título del filme es un *leitmotiv* que funciona como un brindis erótico del director al séptimo arte.

Póngase de relieve el virtuosismo de Carlos Saura en esta ocasión como director de un filme moderno y formalista tanto por los conflictos que plantea como por la manera de contarlos, mediante la manipulación de los parámetros técnicos expresivos, fraguándose un ritmo y un dinamismo que son punto de inflexión en la carrera del director, al que parece no costarle –haciendo

aparentemente sencillo lo complicado– el excelente trabajo de movimiento con la cámara, de una libertad y soltura llamativos, para luego alternar a través de un montaje analítico fragmentos más experimentales con otros más académicos, envolviendo al espectador en una montaña rusa de emociones. *Peppermint Frappé* aúna clasicismo con modernidad, es una crítica de un autor en ciernes a la sociedad burguesa española de los años sesenta en pleno período de transformaciones sociales y morales en el país, y un escaparate de fetichismo cinematográfico en el que se observa la forma cinematográfica de dos cineastas claramente homenajeados: Luis Buñuel y Alfred Hitchcock.

En el ejercicio de su película inmediatamente anterior, *La caza* (Carlos Saura, 1966), originalmente *La caza del conejo*, hubo que cambiarle el título al ser “prohibido por sus connotaciones sexuales” (Gubern, 1981, p. 212), modificación que el mismo director agradeció posteriormente al admitir que el primero era un título horrible. Y es que el título inicial aludía metafóricamente a las mujeres tal y como luego en el filme se expresa más claramente en esa conversación machista que tiene lugar entre los hombres adultos del grupo, machos ibéricos todos, durante el descanso para comer y echar siesta, cuando alardean de sus dotes para cazar al sexo femenino como si de la caza de los hurones se tratara. El acta de la Comisión de la Junta de Censura y Apreciación de Películas que data del 30 de junio de 1965 autorizaba por mayoría de los ponentes el guion de la película con una serie de “advertencias” (Vaquerizo García, 2014, pp. 169-192). En el informe, además de exigir que se cambiara dicho título y se cuidasen los excesos de crueldad en las imágenes, se pedía la supresión de la presencia de un cura y la frase “Me han puesto la cara como un Cristo”, y en lo que a temas sexuales se refiere, pedía también cuidar los planos de una revista de moda, suprimir los planos sobre el pecho del maniquí y el recorrido de la cámara por la figura de la revista¹. Presuponemos que esta experiencia con la censura debió servir al director y sus guionistas para encarar su siguiente proyecto, el título que nos ocupa, la quinta película del cineasta aragonés.

2. Objetivos y metodología

El objetivo general de esta investigación es analizar el discurso erótico y el tratamiento del deseo en el filme de Saura a partir del estudio de determinados fragmentos del filme que se consideren significativos. Los objetivos específicos son, por un lado, comparar la representación de la pulsión del deseo en el filme de Saura con la forma del cine clásico hollywoodiense, y por otro, estudiar la manipulación de los parámetros técnicos expresivos de la realización del filme (puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie) para comprobar si la solución adoptada pudo propiciar que la resolución de la Junta de Censura fuese más favorable de lo que era habitual.

Para llevar a cabo esta investigación se ha tenido en cuenta la hermenéutica de autores y estudios sobre la expresión de la pulsión sexual en el cine clásico y la utilización de símbolos en la representación del deseo. La metodología cualitativa empleada ha sido el análisis textual en base a los modelos de referencia de Pierce (1974), Mulvey (1989), González (1995), Abril (2007) y Bou (2019), autores que abarcan varios campos teóricos como la semiótica, el psicoanálisis, el análisis crítico o el análisis cinematográfico.

3. Análisis

Saura se vuelca en desarrollar para este filme en clave de color un discurso estético formalista que le aleja del realismo de *Los golfos* (Carlos Saura, 1960) en blanco y negro neorrealista para abrazar por momentos cierto tono vanguardista –Antonioni, nueva ola francesa– y un aire expresionista que sigue la estela de su predecesora, *La caza* (Carlos Saura, 1966). “El término formalismo lo acuñó el teórico André Bazin para clasificar a los cineastas en aquellos que creen en la imagen y los que creen en la realidad” (Zunzunegui, 1995, p. 170). Schmidt considera el formalismo un

¹ Durante la realización de esta investigación se consultan informes emitidos y deliberaciones de los órganos censores relativas a la película *La caza*. Destaca entre otros el expediente de *La caza* n.º 174-65 (Secretaría de Estado para la Cultura. MEC), consultado en Vaquerizo García (2014, pp. 169-192).

enfoque de estudio cinematográfico de especial interés. Dice sobre él: “La finalidad del formalismo consiste en describir los procedimientos empleados por el autor para lograr unos efectos determinados, detectar cómo se ha ido forjando un estilo en particular o determinar las funciones de los diferentes elementos expresivos o narrativos” (Schmidt, 2008, p. 16). La película objeto principal de estudio en esta investigación pertenece así a la mirada de los que creen en la imagen, donde el valor de la representación está por encima del valor de lo representado. Quintana (2003) identifica a este tipo de películas como realismo de la representación –el del modelo del cine clásico de Hollywood– que se sustenta en un pacto ficcional basado en lo formal y estético.

Peppermint Frappé (Carlos Saura, 1967) destaca respecto a la obra precedente del cineasta por la gran dimensión erótica que late en la que es sin duda su película más sexual hasta esa fecha. Empleando una estética que utiliza los códigos del cine clásico hollywoodiense, la forma cinematográfica de Alfred Hitchcock en un claro “homenaje a *Vértigo*” (Miguel González, 2023, p. 185) y un montaje analítico muy fragmentado, su autor logra un discurso a ratos muy irónico, que provoca distanciamiento y, consecuentemente, invita a la censura a no intervenir en lo que se antoja un producto de apariencia más comercial que los que venía haciendo hasta entonces. El asunto de la censura no era baladí en el cine español de los años sesenta ya que afectaba a buena parte de los jóvenes cineastas. “Unos y otros salen a la calle a rodar sus historias comprometidas con los nuevos tiempos sobre temas y personajes incómodos, atreviéndose a desafiar los designios de una sociedad reprimida por el franquismo y ahogada por la censura” (Berenguer, 2019, pp. 17-18).

4. Punto de partida. La mujer como objeto de deseo

Si bien es cierto que Carlos Saura perteneció desde un principio al grupo de jóvenes cineastas de Madrid, en algunas de sus películas sobre todo de los sesenta y hasta mediados de los setenta se percibe un interés por un tipo de experimentación formal que era reconocible en las inquietudes de determinados filmes del grupo de Barcelona, quienes se aventuran a hacer largos movimientos de cámara con encuadres que aportan un efecto de verdad novedoso y deciden en ocasiones emplear un lenguaje abstracto y simbólico para contar sus historias y evitar así la mutilación por parte de los órganos censores. Santamarina explica el afán experimental de Carlos Saura en la película que nos ocupa respecto a sus primeras obras iniciáticas: “la voluntad experimental presente en estas primeras obras se hará más explícita en su siguiente trabajo, *Peppermint Frappé* (1967), que como *Stress es tres, tres* (1968), revela una cierta influencia de los experimentos formalistas de la Escuela de Barcelona y lo convierten en el engarce entre esta y el Nuevo Cine Español” (Santamarina, 2003, p. 508).

“El universo visual moderno de *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1966) coincide con el de la película de Saura” (Miguel González, 2023, p. 185). Ambas propuestas comparten el motivo de la mujer como objeto de deseo (Imagen 1). En el título de Saura se manifiesta ya desde los créditos iniciales a través de los planos detalle de los recortes de revistas que colecciona Julián (TC 00:30-01:14), mientras que en la película de Aranda este motivo se expresa en las imágenes del cartel exterior del personaje que interpreta la actriz Teresa Gimpera (TC 05:04-06:49).



Imagen 1. *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1966); *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) [Fuente: captura]

Peppermint Frappé comienza con un fetichista Julián recortando partes de cuerpos de mujeres de revistas de moda y diseño para coleccionarlas. Al igual que ocurre con el recorte por partes de la figura (cuerpo) de Teresa Gimpera en el cartel publicitario de Cinzano, la mirada de los dos directores utiliza la fragmentación de la mujer objeto como si jugaran al surrealista juego del cadáver exquisito. Tanto el fetichismo como el voyerismo caracterizan el discurso de la película de Saura transportándonos por momentos a otros autores como Buñuel o Hitchcock o a la idiosincrasia del cine clásico hollywoodiense. Véase, por ejemplo, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) paradigmática por su voyerismo, la película de un sujeto que mira (James Stewart) y el objeto observado (el vecindario) construida mediante un punto de vista subjetivo que hace participar al espectador en la emoción de la acción, sentir su inquietud, identificarse con el protagonista, ser el sujeto que observa, el sujeto de la enunciación. Sobre esta forma de discurso, Abril (2007) explica que “la mirada remite a una subjetividad, la de los espectadores tanto como la del personaje, atravesada por la pulsión (según el lenguaje psicoanalítico) y por la pasión (según la tradición filosófica), más precisamente la pasión escópica, el deseo de mirar” (p. 46). La cámara en el filme de Saura interpela de la misma forma al espectador captando las emociones y los cambios de estado que suceden al personaje con el que busca la identificación. De ahí que el juego de miradas y la interacción entre Julián y Elena recuerde a “estructuras visuales de la pasión escópica del cine de Hitchcock” (Miguel González, 2023, p. 185). Así, por ejemplo, en la secuencia en que Julián y Elena se encuentran por primera vez (TC 08:32-08:49), la cámara se mueve desde la espalda de la madre de Pablo hacia la revelación del rostro impresionado de Julián, oteando por encima de la taza de café, perplejo al ver a Elena bajar por las escaleras en un plano subjetivo. Julián la observa vestida de blanco descendiendo cuidadosamente agarrada a la barandilla es una estampa cargada de erotismo y sensualidad que despierta la atracción inmediata en el personaje interpretado por José Luis López Vázquez. Mulvey (1975) contrapone a un sujeto masculino “mantenedor de la mirada” y a la mujer como imagen y objeto de la expectación masculina. Elena (Geraldine Chaplin) se revela a Julián (y al espectador) por primera vez ante sus ojos como si de un ángel caído del cielo se tratara, bella, endiosada –no es casual el nombre de Elena, como el personaje mitológico Elena de Troya, caracterizada por su hermosura–, bajando las escaleras con un elegante y brillante vestido blanco acompañada por una iluminación tendente a la idealización gracias a un halo que se consigue con el efecto *soft focus*² y que contribuye a afianzar la fantasía que recorre la mente de nuestro protagonista (Imagen 2).



Imagen 2. *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) [Fuente: captura]

Más adelante en el filme volveremos a ver al protagonista fetichista que colecciona pestañas, guarda barras de pintalabios o vestidos de mujer. En la secuencia de la peluquería (TC 20:43-21:12) (Imagen 3), mientras Elena es atendida, Julián, tras cerciorarse primero de que nadie lo está viendo, secuestra su bolso unos instantes para fisgonear y es incapaz de disimular su deseo

² Mulvey (1989) lo describe como modelo de escopofilia fetichista, que representa a la mujer como objeto espectacularizado a través de parámetros técnicos expresivos como el soft-focus, encuadres o movimientos de cámara.

ante esas pestañas postizas de retoque personal que ella guarda en él. Recordemos que este objeto de atrezo se dota de gran significado hacia el final del filme, en la escena del clímax con la muerte de ambos miembros de la pareja cuando Julián se las arranca para llevárselas consigo (TC 01:24:14-01:24:20).



Imagen 3. *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) [Fuente: captura]

5. Simbolismo del cine clásico

Entre los años treinta y cincuenta del siglo veinte, el cine clásico hollywoodiense estuvo sujeto a la férrea vigilancia de unas normas de censura como el popular código Hays. Los creadores de películas debían ajustarse a estas limitaciones si no querían ver su obra transformada. Directores como Ernst Lubitsch o Howard Hawks idearon un tipo de diálogos rápidos, sutiles e inteligentes en sus comedias para contar las relaciones sexuales y de deseo entre sus personajes sin ser explícitos. En ese contexto surgió la *screwball comedy*. “A través del humor, unas veces ironía, otras, sarcasmo, estas acciones absurdas liberaban la pulsión erótica que permitía que hombre y mujer se tocaran y relacionaran lúdicamente” (Bou, 2019, p. 22). En *Peppermint Frappé* se identifican marcas de esta forma de construcción discursiva. Obsérvese la escena del juego en el jardín con el palo de escoba bajo el asiento (TC 45:30-46:23) introduciéndose en el agujero de la silueta al final del movimiento de descenso en el tobogán. Más adelante en este artículo volveremos a esta escena para analizarla como metáfora y su referencia iconográfica, pero por ahora lo interesante de la situación es cómo los guionistas utilizan la comicidad surrealista para poner en escena la tensión sexual existente. Al igual que hacían los creadores de Hollywood que “establecieron un tipo de imágenes abiertas, indirectas y polisémicas que reducirían su valor imaginativo si se les diera un único significado” (Bou, 2019, p. 23). Esta escritura metafórica se hacía incluyendo atrezo de acción en la puesta en escena con un significado erótico o creando subtextos en los diálogos entre hombre y mujer en las comedias de amor romántico. Con el mismo fin se empleaban parámetros narrativos y técnico-expresivos como la elipsis, el fuera de campo o el pliegue para decir sin mostrar de una forma evidente y directa lo que era indecible, sobre todo lo concerniente al sexo o a la violencia. En la película que nos ocupa, *Peppermint Frappé*, se encuentran algunas de estas técnicas. El envenenamiento, por ejemplo, está contado a través de un montaje elíptico sugerente (TC 01:11:49-01:12:40). El espectador adivina que la bebida preparada por Julián contiene el veneno que va a suministrar a la pareja, pero en ningún momento se ha visto con claridad la acción de cómo lo echa o mezcla con el resto del brebaje. En la búsqueda de otros objetos simbólicos con connotaciones sexuales y de manifestación del deseo encontramos que “ciertos elementos descriptivos del relato significan alegóricamente valores” (Abril, 2007, p. 186). La penumbra y la hora nocturna de la escena del posible encuentro sexual fuera de campo entre Pablo y Elena (TC 53:47-54:40), la bebida siempre presente en el filme, que acompaña los brindis y el constante espíritu de celebración, o el baile de *Rock and roll* de Elena al aire libre mientras Julián graba con la cámara son signos de modernidad que representan el tiempo del placer y de lo prohibido (TC 43:40-45:00); el pelo suelto de Elena enfatiza la actitud liberadora, o la escena al final del filme entre Julián y la transformada Ana (TC 01:29:43-01:30:12) besándose y abrazándose, Abril (2007) argumenta que “alude por sinécdoque al completo acto sexual según una convención largamente elaborada por el cine clásico” (p. 186).

Otro momento de simbolización común del cine clásico reconocido en la película de Saura se produce en la escena en la que Elena coge un cigarrillo del paquete de Julián, le pide fuego y le da unas caladas mientras mantiene la mirada clavada en su interlocutor (TC 09:40-10:03). El tabaco en el cine clásico se utilizaba para desarrollar un juego de seducción, por los gestos, el

movimiento lento de la acción o las miradas entre los personajes, detalles que llevan al espectador a reconocer un deseo latente. Sobre el carácter simbólico o icónico de este objeto, Peirce (1974) enuncia que “los símbolos no mantienen con su objeto otra relación que la establecida por una convención y un icono es un signo que mantiene con su objeto una relación de semejanza, siendo la metáfora una clase de icono” (p. 33). El cigarro era un recurso para la manifestación de virilidad y como arma de seducción de los personajes masculinos. Cuando era la mujer la que sostenía el cigarro iba asociado a su condición de *femme fatale*. El cigarro era sexy, daba sensualidad, era símbolo de independencia, poder y carisma (Imagen 4). Marlene Dietrich, Bette Davis y Rita Hayworth son algunos ejemplos de esta tipología.



Imagen 4. *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, Josef Von Sternberg, 1932); *La extraña pasajera* (*Now, Voyager*, Irving Rapper, 1942); *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946); *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) [Fuente: captura]

Lo mismo ocurre también con el personaje de Elena en esta historia de suspense que parodia el código del cine negro. Fumar refuerza su ser sexy y moderna. Elena, al igual que las *femmes fatales* del cine clásico, engaña al héroe (o más bien antihéroe) masculino, embaucándolo en una “seducción fraudulenta” (Bou y Pérez, 2016, p. 92). Conforme a la definición de Peirce, el cigarro se erige en símbolo en cuanto obedece a una convención cultural en el marco establecido por los códigos de representación del cine negro. Un símbolo sexual, además. Gately (2003) escribe en su libro que cuando la heroína de la película quería expresar un interés sexual, aparecía fumando o pidiendo fuego. Las primeras estrellas del cine, como Bette Davis, parecían estar siempre fumando. El cigarrillo era la metáfora más explícita para una actividad carnal que no estaba permitida.

6. De los símbolos al montaje metafórico

En *Peppermint Frappé*, Pablo se sube al sillín (TC 45:30-46:23), coge el palo de escoba y se lo coloca entre las piernas. Echa a rodar carril abajo y al llegar al agujero en la placa de metal no lo atraviesa sino que toca en algún punto de la placa haciendo que se vierta el agua del embudo encima suyo (Imagen 5). Contra todo pronóstico, Pablo no ha conseguido penetrar el agujero y ha sido simbólicamente castigado vertiéndosele el agua. Luego insiste en que es el turno de Julián, que agarra el palo con firmeza y, visiblemente acongojado, se lanza en dirección al agujero. Para sorpresa del incitador, Julián sí consigue introducir el palo en el agujero a la primera y colocarse simbólicamente como el triunfador que el espectador sabe que no es. De esta forma, el guionista consigue mediante el intercambio de roles entre ambos personajes que sintamos aún más compasión si cabe por Julián, nuestro antihéroe ibérico.

El baile, el juego o la comicidad de una escena como esta son expresiones que utilizan los personajes para liberar su pulsión reprimida. Si en el cine de la *screwball comedy* de los años treinta las puestas en escena eran abstractas, en nuestro filme abundan los objetos concretos (agujas, palo de escoba, remo para hacer ejercicio físico o troncos de árbol para la chimenea) con connotaciones eróticas.

Detengámonos ahora en cómo el director va un paso más allá en el proceso de simbolización y resuelve, a través de un montaje metafórico, el momento íntimo que protagoniza la pareja formada por Pablo y Elena mediante la compaginación de unas imágenes y sonidos que, metonímica y metafóricamente, connotan, sugieren el placentero encuentro entre los recién casados (TC 53:54-54:42). El fuera de campo suscita un mayor morbo y sentido si cabe al motivo del voyerismo de Julián. La escena, nuevamente, está contada desde su punto de vista. Al inicio, le llaman la atención las risitas y cuchicheos fuera de campo de la pareja, que sabemos se encuentran en



Imagen 5. *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) [Fuente: captura]

la habitación del piso superior. Julián desvía la atención hacia la chimenea y motiva el corte al detalle de las llamas de fuego crepitando y consumiendo el basto tronco dominante sobre las ascuas. A este plano le sigue la imagen de Julián, que, arropado con su manta de colores, vuelve a fijar la mirada en el piso superior donde se encuentran los otros, que sabemos acaban de retirarse a sus aposentos. Julián reacciona ocultándose debajo de la manta de cuadros de colores en un gesto de huida y rechazo a los acontecimientos de que está siendo testigo. La manta que le cubre es un símbolo de impotencia que va asociada al perdedor o al menos así parece haberlo querido significar antes Saura (y sus guionistas) en otro instante previo de la película con ese plano lateral de Pablo tapándose con ella al lado del fuego tras calarse con el vertido de agua. La misma manta que Julián utiliza después para taparse hasta el cuello buscando conciliar el sueño o tal vez huir de la inevitable escucha de los cuchicheos de la pareja que invita a pensar que una escena de amor o el mismo acto sexual entre ellos dos está teniendo lugar en esos instantes. Repentinamente en el montaje, por corte, pasamos a ver una imagen (mental de Julián) en blanco y negro que al espectador le resulta familiar por haber sido vista en un pasaje anterior mezcla de recuerdo infantil y sueño fantasioso y que consiste en el plano de una niña jugando en un saltador con un muelle del que oímos cómo suena y que, por el momento que ocupa en el montaje, aporta un elemento de comicidad y constituye una metáfora del acto sexual que puede estar teniendo lugar paralelamente y fuera de campo. El sonido del muelle del saltador de la niña nos transporta imaginaria y metafóricamente a la pareja deseándose en su cama que en el tiempo de la historia era raro que no tuviera un colchón de muelles. Saura resuelve la situación con disimulo e ironía, combinando unas imágenes y sonidos entre sí para acabar construyendo una secuencia muy sugestivamente erótica. Exceptuando la metáfora del objeto muelle de la niña saltando que sustituye a la lógica cama donde posiblemente está teniendo lugar el acto sexual de la pareja, la secuencia es una ilusión metonímica de dicho acto, donde hablando en términos semióticos, varios elementos de imagen y sonido se suceden por montaje en una relación sintagmática (Imagen 6).

Tras el encuentro sexual, sucede algo que nos invita a seguir reflexionando activamente sobre el discurso del filme. Julián se levanta del sofá y acude a las escaleras (Imagen 6), se esconde bajo el marco de una puerta en la penumbra para no ser descubierto mientras mantiene la vista puesta en el piso superior. Elena baja las escaleras de caracol mirando en todo momento hacia abajo sin pestañear. Pareciera que sus miradas se buscan y que el inminente encuentro fuera



Imagen 6. *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) [Fuente: captura]

algo pactado. Traemos a colación la explicación que da González Requena (1995) en su análisis del deseo en una secuencia de cine clásico y que dice “en ese filo que separa el plano del contraplano se está produciendo el punto de desgarró (sexo, deseo, pulsión) fuera de campo que tiene lugar en el sistema de representación clásico de Hollywood” (p. 40)³. Al llegar abajo, Elena camina hacia otra habitación y justo antes de entrar por la siguiente puerta que da acceso al aseo, Julián la interpela por detrás. Ambos se miran, él se declara enamorado (sueña con ella cada día,

³ El modelo de análisis textual de González Requena (1995) del filme *El manantial* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949) sobre la forma de decir lo indecible o mostrar ocultando en el cine clásico de Hollywood ha sido un referente de esta investigación. Nótese las similitudes existentes entre los dos discursos.

dice), la besa y, en un principio, ella le sigue el juego, le gusta, lo desea y sobre todo le gusta ser deseada por él, pero también sabe que este juego, su juego, tiene un límite. Elena podría haber bajado solo con la intención de ir al baño, hasta ahí formaría parte de un comportamiento lógico y coherente en el escenario postsexual real, pero la manera de mirar escaleras abajo y su forma de actuar simulando ingenuidad en el diálogo con su interlocutor (–Julián, me has asustado. Creí que estabas dormido–) para luego mostrarnos el gesto triunfal de la que se sabe deseada, seductora, *femme fatale*, nos invita a pensar que persigue algo más. Una vez analizada toda la secuencia, se tiene la sensación de que puede no haber sido un encuentro casual, sorpresivo, de camino al aseo, sino algo provocado y anhelado por ambos. El sonido contrapuntístico de los tambores de Calanda acompañando a Elena produce ambigüedad pues nos hace dudar si estamos inmersos ya en el sueño de Julián o si este episodio está sucediendo realmente.

La secuencia entera es un ejercicio magistral de formalismo narrativo (subtexto de los diálogos) y estético (puesta en imagen, puesta en serie). El enigmático personaje de Elena, la iluminación de claroscuro, la penumbra adueñándose del espacio, la mezcla de colores cálidos con otros más fríos, el contrapicado de la escalera con ella descendiendo o el movimiento circular del plano final de los dos enamorados besándose son las marcas de un estilo que homenajea por partida doble al cine clásico y al estilo hitchcockiano. El deseo, el sexo, se muestra con pudor e incluso se interpela al espectador dialécticamente para que sea él quien saque su propia interpretación de esta polisémica escena.

Esta investigación no ha encontrado exigencias de cambios concretos sobre el guión ni sobre el largometraje por parte de la Junta de Censura como sí se ha constatado en otros títulos previos del cineasta. El único documento oficial al que se ha tenido aquí acceso, en el Archivo General de la Administración, ha sido el expediente referido al avance (tráiler) del filme de Saura sobre el que la comisión resuelve favorablemente en una fecha que coincide con la fecha de estreno del filme. Sin embargo, otros autores y fuentes consultadas han conseguido arrojar más luz sobre esta cuestión. D'Lugo (1991), por ejemplo, enuncia en su libro sobre el cine de Saura que esta película constituye la primera vez en la filmografía del director que no sufre alteraciones de ninguna forma por parte de los censores. Afirma que el filme no obtuvo el tipo de represalia que había ocasionado por ejemplo la mutilación de *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1964) y que pese a la controvertida narrativa buñuelesca del filme y la carga erótica detectadas por los censores, D'Lugo (1991) concluye que fue clasificada como “apto para todos los públicos” (p. 78). En esta misma línea se pronuncia Hernández Les (1986) a partir de otro expediente⁴ sobre el filme: aunque todos los miembros de la comisión “coinciden en señalar como advertencia el aspecto erótico de la película, lo cierto es que la Junta la autorizó para todos los públicos el 6 de octubre de 1967” (p. 170).

No obstante, si bien pudo no sufrir esos cortes de acciones concretas ni rectificaciones en la forma del largometraje, según otra fuente de 1969, dos años más tarde de la fecha de su estreno oficial, ya sin García Escudero al frente de la Dirección de Cinematografía y bajo las directrices de un nuevo régimen de censura mucho más represor que el anterior, encabezado por la figura de Carlos Robles Piquer al frente de la recién creada Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos en sustitución de la Dirección General de Cinematografía, el filme acabó estrenándose “en Madrid un 9 de octubre de 1967, en el Cine Conde Duque, clasificada para mayores de 18 años y con la categoría 3R de la Iglesia católica” (Del Valle Fernández, 1969, p. 438) (Imagen 7).

Otro dato interesante extraído también de esta última fuente es que la película de Saura fuera declarada de “Interés Especial”, calificación que sustituía a las antiguas de “Interés Nacional” e “Interés Cinematográfico”, de acuerdo con lo dispuesto en Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964 (Del Valle Fernández, 1969, p. 1033).

Según la investigación realizada por Gutiérrez Lanza (2023), “la calificación 3R se da a las películas en las que abunden o se acentúen los reparos de una calificación 3, según juicio de la observación directa y el criterio de los críticos” (p. 297). Unas líneas antes en este mismo documento

⁴ Información contrastada por el autor Juan Hernández Les en el Archivo del Ministerio de Cultura. Expediente 101-66. Caja 36.228.

se puede leer el contenido de la calificación 3 en dos párrafos sucesivos. El primer párrafo enuncia que las películas calificadas así:

no deben contener o presentar apetitos carnales, sensualidad, o argumentos amorosos desordenados con escenas o pasajes crudamente expuestos. No deberán aparecer entre los principales personajes los que representen escenas de perversión sexual, prostitución, violación o personajes viciosos o corrompidos (Gutiérrez Lanza, 2023, p. 297)

A continuación, en el siguiente párrafo, se dice textualmente:

pueden tolerarse argumentos fuertes si están expuestos con decoro y sin alabar el vicio. Podrá asimismo tolerarse la presentación del divorcio, amor libre, embriaguez y vagancia habituales, toxicomanía, etc., si están expuestos sin llegar a formas agudas; los números de revistas, siempre que se limiten a ligereza de ropa, sin reiterada intención sexual en gestos y ademanes, así como las películas de ambiente desenvuelto y modernista que no pugnen fundamentalmente con nuestra psicología y costumbres cristianas (Gutiérrez Lanza, 2023, p. 297)

PERO ¿EN QUE PAIS VIVIMOS?	
<p>Productora: ARTURO GONZALEZ, P. C. Distribuidora: ARTURO GONZALEZ, P. C. (REGIA FILMS). Rodaje: 20 marzo.—Estudios: Ballesteros.—Exteriores: Barcelona, Madrid, Málaga y Mérida.—Color: Technicolor.</p> <p>Equipo técnico: Director-Realizador: José Luis Sáenz de Heredia.—Director Ejecutivo: Alfredo Fraile.—Jefe de Producción: Norberto Soliño.—Operador Jefe: Alfredo Fraile.—Decorador: Ramiro Gómez. — Montador: Antonio Ramírez.</p> <p>Equipo artístico: Guión: José Luis Sáenz de Heredia y José María Palacio.—Música: Augusto Algueró. — Actores: Conchita Velasco, Manolo Escobar, Lina Morgan, José Sazatornill, Alfredo Landa y Gracita Morales. Estrenada en Madrid el día 28 de octubre de 1967, en los Cines Carlos III, Consulado, Regio, Princesa y Roxy A, con 17... días en cartel.—Clasificada en Censura del Estado: Mayores 14 años; de la Iglesia: 2.</p>	<p>Equipo técnico: Director-Realizador: Carlos Saura.—Director Ejecutivo: Elías Querejeta.—Jefe de Producción: Primitivo Alvaro.—Operador Jefe: Luis Cuadrado.—Decorador: Wolfgang Burman. — Montador: Pablo G. del Amo.</p> <p>Equipo artístico: Guión: Angelino Fons y Rafael Azcona.—Música: Luis de Pablo.—Actores: José Luis López Vázquez, Geraldine Chaplin, Alfredo Mayo, Ana María Custodio y Emiliano Redondo. Estrenada en Madrid el día 9 de octubre de 1967, en el Cine Conde Duque.—Clasificada en Censura del Estado: Mayores 18 años; de la Iglesia: 3 R.</p>
PERSECUCION HASTA VALENCIA	
<p>Productora: PAN LATINA FILMS. Distribuidora: ALTAMIRA FILMS. País coproductor: Italia (30%). — Productora: P. E. A. (Roma).—Rodaje: Octubre. — Estudios: Ballesteros.—Exteriores: Roma, Barcelona, Valencia y Madrid.—Color: Eastmancolor.</p> <p>Equipo técnico: Director-Realizador: Julio Coll.—Director Ejecutivo: Manuel Caño.—Jefe de Producción: Pedro Villanueva. — Operador Jefe: Carlo Carlini.—Decorador: Eduardo Torre de la Fuente. — Montador: Mercedes Alonso.</p> <p>Equipo artístico: Guión: Santiago Moncada, Howard Bert, Sergio Donati y J. Coll.—Música: Marcello Giombini.—Actores: Tom Tryon, Lorenza Guerrieri, José Bódalo, Jesús Puente, Aurora de Alba, Franco Fantasia, Paul Muller, José María Prada, Wolfgang Hillinger, Carlos Riera, Robert Hundar y Angel Jordán. Clasificada en Censura del Estado: Mayores 18 años.</p>	<p>Equipo técnico: Director-Realizador: Eduardo Manzanos. — Director Ejecutivo: Eduardo Manzanos.—Jefe de Producción: José Luis de la Serna.—Operador Jefe: Antonio Macasoli. — Decorador: Pérez Cubero.—Montador: Antonio Jimeno.</p> <p>Equipo artístico: Guión: Eduardo M. Brochero.—Actores: Manuel Galiana, Manuel Tejada, Federico Illán, Ricardo Tundidor, Bárbara Lis, Carlos Pereira y Carlos Romero-Marchent. Estrenada en Madrid el día 25 de marzo de 1968, en los Cines Rialto, Fantasio y Figaro, con 7... días en cartel.—Clasificada en Censura del Estado: Mayores 14 años; de la Iglesia: 2.</p>
¿QUE HACEMOS CON LOS HIJOS?	
<p>Productoras: PEDRO MASO, P. C., y FILMAYER, P. C. Distribuidora: DIPENFA, S. A. Rodaje: 16 enero.—Estudio: Sevilla Films.—Exteriores: Madrid.—Color: Blanco y negro.</p> <p>Equipo técnico: Director-Realizador: Pedro Lazaga.—Director Ejecutivo: Pedro Masó.—Jefe de Producción: José Alted.—Operador Jefe: Juan Marín. — Decorador: Antonio Simont.—Montador: Pedro del Rey.</p> <p>Equipo artístico: Guión: Pedro Masó y Vicente Coello (obra de Carlos Lloplis).—Música: Antón García Abril.—Actores: Paco Martínez Soria, Mercedes Vecino, José Rubio, Irán Eory, Emilio Gutiérrez Caba, María José Goyanes, Lina Morgan y Alfredo Landa. Estrenada en Madrid el día 26 de marzo de 1967, en los Cines Palacio de la Prensa, Bilbao, Progreso y Velázquez, con 15... días en cartel.—Clasificada en Censura del Estado: Mayores 14 años; de la Iglesia: 2.</p>	<p>Productora: ELIAS QUEREJETA, P. C. Distribuidora: EMILIANO PIEDRA DISTRIBUCION (BREPI FILMS). Exteriores: Cuenca y Valdegeanga.—Color: Blanco y negro.</p>
PIPPERMINT FRAPPE	

Imagen 7. Clasificación de *Peppermint Frappé* para su estreno en Censura del Estado y Clasificación de la Iglesia [Fuente: Anuario Español de Cinematografía (1963-1968)]

7. Estilo metafórico del autor

Para Zunzunegui (2005), tras *La caza*, la filmografía de Saura desde *Peppermint Frappé* hasta *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973), se decanta por un estilo de cine en el que “el realismo en primer grado es sustituido por una estilización de corte simbolista que busca captar una realidad que se sitúa en niveles distintos de la apariencia” (p. 82).

El deseo y el voyerismo siguen presentes en posteriores películas del cineasta aragonés. *Stress es tres, tres* (Carlos Saura, 1968), su siguiente filme, destaca por la tensión sexual que se origina en un trío de personajes compuestos por un matrimonio y un amigo durante un viaje a un lugar recóndito de Almería para ver unos terrenos para un negocio inmobiliario. El deseo entre Geraldine y el amigo de su marido va *in crescendo* y tiene su clímax en la escena del beso entre ambos semiescondidos en una playa ante la mirada del cornudo espía (TC 01:20:23-01:20:48). “En los diálogos de *Stress es tres, tres* se prohibió mencionar a la iglesia” (Gubern, 2003, p.72).

Otro claro ejemplo de lenguaje indirecto y metafórico para representar el deseo lo encontramos en *La madriguera* (Carlos Saura, 1969), un filme cuyo discurso vuelve a oscilar ambiguamente entre la realidad y el sueño. Se utiliza el sueño de ella (sonambulismo) para hablar sobre los temas prohibidos en el libro del pecado. Hay una escena erótica (TC 34:11-35:11) en la que la protagonista (Geraldine Chaplin) gime, se mueve, gesticula como en un orgasmo tumbada sobre una cama cubierta de cangrejos ante la atenta mirada de su marido que permanece sentado al lado observándola (Imagen 8). La interpretación y los gestos de la actriz revelan que está viviendo un momento sexualmente muy placentero. Los cangrejos son un elemento surrealista asociados a una pasión representada en clave de fantasía.



Imagen 8. *La madriguera* (Carlos Saura, 1969) [Fuente: captura]

A pesar de utilizarse un lenguaje metafórico, como afirmaba el propio director, la mayoría de estas películas recibirían cambios y mutilaciones por parte de los órganos censores, incluso prohibiéndose o retrasándose su estreno. “En *La madriguera* se eliminaron unas fotos fijas eróticas” (Gubern, 2003, p. 72).

El jardín de las delicias (1970) que había estado prohibida durante siete meses por fin fue autorizada con tres cortes: las banderas republicanas españolas a la entrada de la iglesia, el pecho de la criada ofrecido al protagonista como estímulo nutritivo y el texto del poema de Rubén Darío *La marcha triunfal* en la escena de la proyección de documentales de guerra ante el protagonista (Brasó, 1974, pp. 290-291).

No solo la violencia o el sexo eran causas de advertencia, también las referencias a la guerra civil española o cierta mirada crítica a los estamentos privilegiados podían ser motivo de censura. El guión de su siguiente filme *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972) “tropezó nuevamente con la censura” (Gubern, 1981, p. 266).

8. Conclusiones

En *Peppermint Frappé* de Carlos Saura se constata un simbolismo en la puesta en escena y un montaje metafórico que resultan recurrentes en ulteriores obras del cineasta en lo que se podría denominar “estilema de la pulsión sexual” de este director. El tratamiento del deseo en el filme se caracteriza por el uso de objetos simbólicos, el fuera de campo o la metáfora en la puesta en serie para sugerir el sexo de una forma tan pudorosa como ardiente, creándose una retórica recurrente en la obra del cineasta Carlos Saura en el contexto de los años sesenta y primeros setenta. Esta retórica, iniciada para nosotros en *Peppermint Frappé*, puede estar encaminada a sortear la acuciante censura mediante una representación disimulada, soterrada, inteligente, imaginativa, de lo prohibido, situándose ambiguamente entre lo real y lo onírico. Desde una perspectiva funcionalista podría decirse que la película del director aragonés viene a legitimar la presencia de un sistema de censura y represión nacional en un contexto histórico de creación cinematográfica en el que las películas y sus autores debían acogerse a unas pautas morales e ideológicas concretas.

Otro resultado del análisis es la identificación de la influencia que tiene en el filme el cine clásico de Hollywood, cuyos códigos genéricos emula o parodia y, por ejemplo, cómo la tensión sexual se expresa a través de procesos de simbolización en la puesta en escena coincidentes con los códigos del cine negro o la comedia romántica. La estilización de la naturaleza simbólica del discurso alcanza su máxima expresión en el montaje metafórico de una secuencia donde el acto sexual se narra implícitamente mediante un alarde formal de imaginación y creatividad cinematográfica encomiables. De esta creatividad participa Rafael Azcona, guionista, que, junto al director y al otro guionista, Angelino Fons, elaboran un discurso narrativo grotesco y surrealista que parece marca del genio Azcona de otro título todavía por llegar como es *La gran comilona* (*La Grande Bouffe*, Marco Ferreri, 1973). El ingrediente humorístico es un elemento fundamental en la película de Saura, permitiendo modelar al personaje de José Luis López Vázquez como un romántico, obsesivo, reprimido, perverso y gracioso, en una apuesta clara de los autores por el arquetipo cultural patrio con ese aire cómico para endulzar un filme por lo demás dramático y con un desenlace trágico. El motivo sexual que atraviesa la totalidad del filme está llevado con un sentido del humor que tal vez evitara así la reacción negativa del órgano censor, consciente del distanciamiento y la humanización que el humor imprime en el punto de vista *per se* algo lúgubre, siniestro, perverso, de nuestro protagonista.

Durante la elaboración de este artículo se ha constatado un discurso también simbólico y metafórico en el filme *La caza*, del mismo autor, que otros estudios reivindican como el origen de un estilema metafórico y no *Peppermint Frappé* como subrayamos aquí. Sin embargo, se puede observar un matiz y es que el artificio simbólico de *La caza* no parece mayoritariamente de una pulsión sexual como de una pulsión de muerte traducida en una continua y desasosegante violencia. Mientras una película es una historia fundamentalmente de amor y violencia, la otra se trata más bien en términos holísticos de una historia de odio y violencia. La expresión de la pulsión sexual parece más abrumadora en *Peppermint Frappé* que en *La caza* y de ahí estriba la diferencia esencial entre las dos y la decisión del enfoque elegido para esta investigación y que prefiere situar el filme en color como punta de lanza de este estilema sauriano. Al contrario de terminar en la que fuera su primera colaboración con Geraldine Chaplin, la dinámica metafórica del deseo con tan refinado pudor artístico continuará al menos hasta la muerte del dictador Franco.

9. Bibliografía

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Editorial Síntesis.
- Berenguer, J. (2019). *Libertarias (1996) en la obra de Vicente Aranda* [Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid]. BURJC Digital. <http://hdl.handle.net/10115/16709>

- Bou, N. y Pérez, X. (2016). Tratamiento y representación del sexo. En C. F. Heredero (coord.), *Screwball comedy Vivir para gozar* (pp. 39-54). Euskadiko Filmategia – Filmoteca Vasca.
- Bou, N. (2019). La puesta en discurso de la sexualidad en el cine clásico de Hollywood. *L'Atalante, Revista de estudios cinematográficos* 28, 19-32
<https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/450/546>
- Brasó, E. (1974). *Carlos Saura*. Taller de ediciones JB.
- Del Valle Fernández, R. (1969). *Anuario español de cinematografía*. Sindicato Nacional del Espectáculo y Ediciones y Publicaciones Populares.
- D'Lugo, M. (1991). *The Films of Carlos Saura the Practice of Seeing*. Princeton University Press.
- Gately, I. (2003). *La diva Nicotina. Historia del tabaco*. Ediciones B.
- González Requena, J. (1995). Frente al texto filmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El manantial* de King Vidor. En J. González Requena (coord.), *El análisis cinematográfico* (pp. 12-45). Editorial Complutense.
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Ediciones Península.
- Gubern, R. (2003). El forcejeo entre censura y reformismo. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (eds.), *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 69-78). Institut Valencià de Cinematografia.
- Gutiérrez Lanza, C. (2023). Normativa y legislación de la censura eclesiástica y estatal del cine en la España franquista y su aplicación a las películas traducidas del inglés. *Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción*, 16(2), 293-314. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v16n2a03>
- Hernández Les, J. (1986). *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*. Ediciones Mensajero.
- Miguel González, L. (2021). Peppermint Frappé o el Vértigo español: evocar a Hitchcock para repensar el ser español del tardofranquismo. En N. Berthier y M. Bloch Robin (coords.), *Carlos Saura o el arte de heredar* (pp. 177-196). Shangrila.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press.
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16(3), 6-18.
- Peirce, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión Argentina.
- Quintana, A. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. El Acanalado.
- Santamarina, A. (2003). Quién fue qué dentro de los nuevos cines españoles. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (eds.), *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 485-510). Institut Valencià de Cinematografia.
- Schmidt, M. (2008). *Análisis de la realización cinematográfica*. Editorial Síntesis.
- Torreiro, C. (2000). ¿Una dictadura liberal? (1962-1969). En VV. AA, *Historia del cine español* (pp. 295-307). Ediciones Cátedra.
- Vaquerizo García, L. (2014). *La censura y el nuevo cine español. Cuadros de realidad de los años sesenta*. Universidad de Alicante.
- Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la imagen*. Cátedra Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español, 1959-1971*. Paidós Ibérica.