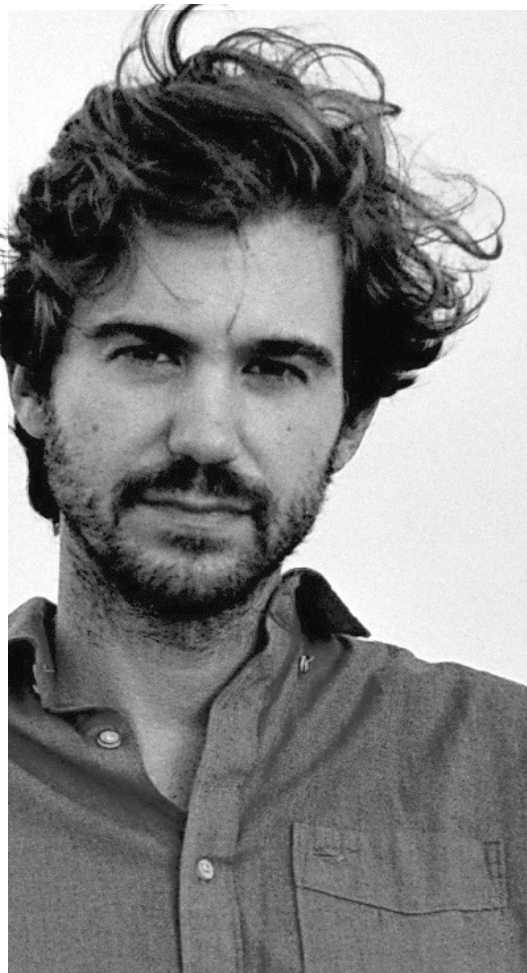


Entrevista con Alberto Sedano: “La creación de la clasificación S es el momento más fascinante de la historia del cine español”

por **Ricardo Dudda**



Alberto Sedano lleva años realizando una labor de recuperación del cine de género español de los

años setenta y ochenta. En el documental *Clasificado “S”: transgresión en la Transición*, hace un repaso desde la censura del franquismo hasta la ley Miró y se centra especialmente en el cine que entre 1977 y 1982 se clasificó como S.

¿Cómo surgió el proyecto del documental? Está incluido en un set de la productora estadounidense Severin Films llamado *Exorcismo: Defying a dictator & raising hell in post-Franco Spain*, donde

hay dieciocho películas de terror españolas de los setenta y ochenta. ¿Fueron proyectos paralelos?

El germen de todo esto está hace quince o dieciséis años, cuando una noche, en una televisión local de Madrid, emitieron de madrugada una película que yo no conocía pese a haber estudiado cine español: *Bacanál en directo*, una de las que finalmente forman parte del *boxset*. Es una película que no se parecía a nada del cine español de la época —la describo como si fuera Pasolini rodando con LSD durante la Transición—. Descubrí que estaba clasificada S [la categoría de cine que podía herir la sensibilidad del espectador] y empecé a investigar, aunque el material apenas estaba disponible: recurrí a VHS, a la Biblioteca Nacional, a la Filmoteca,

a las cabinas de visionado, intentando reconstruir algo de lo que casi no quedaba evidencia física.

En aquel momento le propuse a Severin Films, a quienes ya conocía, recuperar algunas de estas películas. Lo intenté también en España, con Movistar Plus y otras instituciones, pero me tomaron por loco y el proyecto quedó aparcado. Después me fui a vivir a Londres, donde me sorprendió la pandemia, y esa pandemia trajo un repunte del *home video*, sobre todo en Estados Unidos: lo que yo llamo la edad de oro del *home video*. Es un fenómeno que desconcierta a quien no está en ese mundillo —“si nadie compra eso”—, pero existe un nicho de coleccionistas muy interesado en el cine extraño y menos visto.

En 2021, Severin volvió a contactarme. Les propuse muchos títulos y su entusiasmo era constante, así que planteé también la idea del documental, que ya rondaba mi cabeza desde que vi *Bacanál en directo* por primera vez —entonces pensaba en un proyecto que se llamaría *Sexy cine underground*, jugando con la S, sin conocer aún bien el contexto histórico—. Ese proceso simultáneo me permitió hacer la curaduría, la investigación y la recuperación de películas de manera retroalimentada. De hecho, sigo recuperando con Severin títulos que no forman parte del *boxset*, y ese trabajo me ha llevado a crear mi propio sello en Estados Unidos, aunque esa es ya otra historia.

En España tenemos una industria, tanto literaria como cinematográfica, que habla mucho de memoria pero olvida con facilidad. Da la sensación de que este rescate no habría sido posible sin un impulso extranjero.

Para mí todo esto es, sobre todo, un ejercicio de memoria histórica. Lo que ha pasado en España —y lo que les ha pasado a figuras como Chaves Nogales o Arturo Barea, por ejemplo— es que, cuando alguien no sopla en la dirección del viento del momento, la historia lo borra y lo tacha para siempre. En el caso del cine de género, el problema es que queda atrapado en un periodo bisagra entre la dictadura y un gobierno socialista con tendencias progresistas, y ese gobierno lo interpreta rápidamente como una vergüenza pública. A partir de ahí se crea un estigma que no solo borra estas películas de los libros de historia, sino que también daña a quienes trabajaron en ellas: hablando con gente para el documental, hubo personas que no pude entrevistar porque me decían que haber hecho estas películas les hizo tanto daño que ya no pudieron volver a trabajar en cine.

Lo que más me impactó fue encontrar, en uno de los tomos clásicos de historia del cine español, una frase que liquidaba trescientas películas —muchas de gran éxito de taquilla— con una sola línea: de “ese cine” no se hablaría, porque sus propios títulos ya delataban la calidad de las propuestas. Es un poco lo que ha pasado en general: meterlo todo en el cajón del “destape”. Y aunque coincido en que el 95% de ese cine no es defendible como cine de calidad según el canon, sí creo que es un síntoma muy claro de la sociedad que lo produjo y que hay un 5% que realmente merece estar en el canon.

En el documental se dedica bastante espacio a la censura franquista. Siempre se piensa en la censura política, pero también existía una censura muy fuerte contra la violencia explícita, para no romper la idea de que España era un país pacífico (por ejemplo, la propaganda en los sesenta de los “25 años de paz”).

Existía todo un conjunto de normas sobre lo que se podía y no se podía mostrar, incluida cualquier violencia hacia personas o animales. Es curioso que en el cine español de la época —desde los grandes directores hasta el cine más *trash*— hay un maltrato animal constante; alguna académica norteamericana lo ha estudiado como una forma de descarga subconsciente de la represión de la dictadura. En *Furtivos*, de José Luis Borau, por ejemplo, hay una escena de un perro apaleado hasta la muerte.

Más allá de las restricciones sobre lo sexual o lo afectivo, había una idea muy extendida —sostenida por varios estudiosos— de que mostrar violencia en pantalla a una sociedad que había sufrido una guerra de tres años reavivaría ese trauma. En el documental incluyo un plano de una mano saliendo de la tierra en *La noche de Walpurgis*, que fácilmente podía evocar imágenes de la Guerra Civil. Sin

embargo, en los años sesenta el régimen se dio cuenta de que coproducir con otros países europeos generaba divisas e industria, así que empezó a ser más permisivo con el cine de género y de terror, entendido como un producto de exportación para “gente un poco rara” que no representaba ningún riesgo político. Una condición era que las historias no se ambientaran en España: aquí “esto no pasa”, pero en Suiza, Portugal o Francia sí. Muchos cineastas se dieron cuenta de que ese margen les permitía hablar de cosas que no podían tratar de ninguna otra manera, mientras la censura, entretenida con “la película de zombis” o “la película de vampiros”, no captaba lo que en realidad se estaba diciendo.

¿Crees que estas películas sorteaban una censura ya más laxa, o que el propio régimen vio una oportunidad de negocio en el género?

Probablemente el franquismo funcionara con una lógica distinta de puertas afuera y de puertas adentro, y ahí habría mucho margen de negociación. Es revelador que directores y productores mandaran cartas a los censores, y que quienes han estudiado esa correspondencia detecten cambios de criterio repentinos sin causa aparente. Es similar a lo que ocurría con las dobles versiones: el régimen sabía que se rodaban con desnudos para el mercado exterior y no hacía demasiado por impedirlo. Existía una ambigüedad entre lo que se permitía oficialmente y lo que en la práctica se toleraba, y el cine de terror se movía bien en esa frontera, porque eran películas baratas y rápidas de producir, y porque a la censura, en el fondo, cada vez le importaba menos lo que se veía fuera de España.

Estas películas se estrenaban muy censuradas en el país, pero ya existía un grupo importante de directores y productores rodando en España situaciones completamente transgresoras para la época —relaciones

homosexuales, violencia, críticas a la Iglesia— aunque el resultado no pudiera verse aquí. Creo que ese hecho en sí mismo constituye ya el inicio de un cambio.

En el documental hay un crítico estadounidense que dice que el cine de terror español era especialmente gore, comparándolo con el italiano de la época, por ejemplo.

Puede haber algo de leyenda negra y algo de verdad. España es un país donde la violencia ha estado muy presente por su propia historia, atravesada por guerras, y también por tener la tauromaquia como fiesta, una celebración festiva de la violencia. El franquismo, además, estaba obsesionado con la idea de la sangre como algo bello, como sacrificio estético. Pienso también en los Reyes Católicos, en la Inquisición: hay en la historia de España una presencia constante de la violencia como acto de expiación.

¿Cómo se creó la categoría S en 1977? Era una etiqueta muy ambigua, que iba desde lo sexual al terror.

Es, sinceramente, el momento más fascinante de la historia del cine español hasta la fecha. Tras la censura franquista, el gobierno de UCD recibe fuertes presiones de sectores de derecha y ultraderecha que temen que el cine, la música y los libros vayan a corromper la moral pública. Como gesto hacia ese sector, la UCD decide reinstaurar una forma de censura, pero creando una categoría que advierta al espectador de que ciertas películas pueden herir su sensibilidad, y que las vea bajo su propia responsabilidad —ya sea por contenido sexual, violento o, curiosamente, también político—.

Lo que nace como una protección al espectador se convierte, en una sociedad que sale de cuatro décadas de dictadura, en el mayor reclamo publicitario imaginable. Estas

películas, además, no tenían restricción de sala —solo de edad, mayores de dieciocho años— y todas llevaban en el cartel una gran S que anunciaba justamente lo que antes estaba prohibido ver. La respuesta del público fue tan grande que los productores comprendieron que la sola clasificación S garantizaba rentabilidad. Se llegó a un punto, según cuentan productores de la época en el documental, en que ni siquiera se leían los guiones: daba igual, porque el negocio consistía en conseguir la S. Fue una libertad creativa inédita —envidiable y muy lejana frente a los comités de las plataformas de la actualidad—, limitada únicamente por el presupuesto.

Lo interesante es que el sector más intelectual vivía la S como un estigma: nadie quería que le pusieran la S, asociada al cine de masas y de baja calidad. Aunque en la letra de la ley el contenido político también podía herir sensibilidades, en la práctica hubo pocas películas S por motivos políticos. Lo que existe, más bien, son películas prohibidas o que no pudieron verse, como *Después de...*, que incluyo en el pack, o *Rocío*, que sigue prohibida hoy. Es cierto que, por ejemplo, *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró, sí recibió la clasificación S: la película estuvo embargada por un consejo de guerra y no pudo estrenarse hasta 1981, cuando fue clasificada S por lo que mostraba sobre la violencia institucional. Y es algo paradójico, porque fue la ley Miró la que acabó con la clasificación S.

Además de Jesús Franco, que es el director español de terror más internacional, el documental dedica bastante espacio a José Ramón Larraz y a Ignacio F. Iquino.

Iquino es quizás el elemento más fascinante y el único que no estaba en el tratamiento original del documental: acabó ganándose una sección propia porque su nombre aparecía constantemente en las entrevistas, siempre acompañado de historias turbias.

Era un oportunista: había hecho cine religioso durante el franquismo y fue quien inventó la doble versión, desnudando en las copias de exportación a una folclórica que en la versión española aparecía vestida. En la Transición entendió que el cine S era el negocio del momento y se convirtió en una especie de Roger Corman español, en versión casposa y conservadora, y en su casa a las afueras de Barcelona tenía unos estudios donde rodaba sin parar. Era ya un hombre mayor, de unos setenta años; su cuñada, que también se convirtió en su amante, llevaba la producción y seleccionaba a actrices jóvenes a las que él hacía *castings* en Super 8. Una de ellas llegó a denunciarlo, aunque el caso no llegó a juicio porque él pagó. Es un personaje que probablemente daría para una serie, y muy representativo del oportunismo de la época. A pesar del enorme volumen de su producción clasificada S, el pack no recupera ninguna de sus películas, porque me cuesta reivindicarlas cinematográficamente: tienen valor histórico, pero de momento seguirán sin restauración. Algunas, no obstante, resultan involuntariamente transgresoras —sus torpes intentos de abordar personajes trans desde un punto de vista que él no entendía terminan produciendo, sin proponérselo, lecturas muy modernas—, aunque siempre resueltas con un giro final moralizante: él mismo llamaba a estas películas “cine de denuncia”, en el que se permitía cualquier barbaridad siempre que al final se castigara a quien se había salido del camino.

Larraz, por su parte, era también dibujante de cómics y desarrolló una carrera cinematográfica en Inglaterra —su primera película llegó a Cannes—, especializándose en terror, terror erótico y *thriller*. Como Jesús Franco, regresó a España al calor del cine S. Su película más fascinante es *La visita del vicio*, que mezcla la iconografía de Dalí y Lorca

con el flamenco y Andalucía, en una especie de sueño flamenco erótico, febril e hipnótico.

Jesús Franco es probablemente el más internacional de toda esta generación y también el personaje más interesante –de hecho, estoy desarrollando un proyecto propio en torno a él–. Solemos juzgarlo únicamente por su filmografía, sin pensar que es una persona nacida en la posguerra, criada bajo el nacionalcatolicismo, que decide crear y habitar un universo propio en el que rodó sin parar durante toda su vida, una realidad alternativa que sigue viva hoy.

El documental termina con la ley Miró, que acabó con la clasificación S y con la industria que surgió a su alrededor. Muchos de los entrevistados son muy críticos con la ley.

En el documental incluyo un gráfico sobre la caída del volumen de producción tras la ley Miró. En 1982 se produjeron en España 146 películas. La cifra fue bajando año tras año, y en 1989 solo se produjeron 47. Y hablo de todos los géneros. La industria se destruye por varios factores –entre ellos la propia irrupción del VHS, que afectó a la producción cinematográfica en todos los países–, pero en España la ley Miró tuvo un papel determinante. A principios de los ochenta, la mayoría de las películas producidas eran clasificadas S, porque ese era el negocio real, mientras el cine que el gobierno socialista quería proyectar internacionalmente –Erice, Camus– era minoritario e intelectual. Que el nuevo gobierno, tras una dictadura, se propusiera convertir a España en referente internacional del cine me parece perfectamente legítimo y coherente.

El problema es que, como daño colateral –no sabemos con qué grado de intencionalidad–, se destruyó por completo la industria existente, precaria y bastante artesanal según cuentan quienes la vivieron. Hasta

entonces, el sistema de subvenciones devolvía automáticamente un 15% de la taquilla; Pilar Miró lo sustituyó por subvenciones por proyecto, según méritos artísticos, decididas por un comité en el que ella tenía capacidad de veto. Informes de la época de representantes de la MPA, la Motion Picture Association estadounidense, llegan a llamarla “Isabel la Católica” y hablan de una auténtica cruzada contra cierto tipo de cine. Lo que quizá partía de la buena intención de profesionalizar la producción y fomentar un cine más autoral y diverso acabó teniendo el efecto contrario.

La ley, además, es compleja: elimina la clasificación S y crea en su lugar la clasificación X, que no tiene nada que ver con aquella y que sí ahuyenta al público general. Desaparece así el terreno intermedio entre “mayores de dieciocho” y “X”. A esto se suma la proliferación de subvenciones autonómicas, que dispara los costes de producción. El cine de género queda fuera de las subvenciones por proyecto –no era lo que el gobierno quería apoyar–, pierde la subvención por taquilla, y debe además moderar violencia y sexo para no caer en la X. Según me contó algún actor –dato que no pude confirmar–, incluso se establecieron presupuestos mínimos que impedían calificar películas de bajo coste. La suma de todos estos factores hace desaparecer una industria de subgéneros quizá chapucera, pero prolífica, en favor de un número reducido de películas más “serias”, con una notable pérdida de diversidad. Con la perspectiva del tiempo, no encuentro esa diversidad en la filmografía de esos años.

¿Crees que el cine de género español se ha recuperado de aquello? ¿Existe hoy una industria de género en España?

Mi trabajo tiende a estar muy anclado en los años setenta y ochenta, así que me cuesta juzgar con propiedad lo posterior a los dos mil. Tras

el vacío de los ochenta, el género se revitaliza un poco en 1992 con *Acción mutante*, de Álex de la Iglesia, una propuesta muy distinta que trae referentes nuevos. A principios de los dos mil, Filmax crea la Fantastic Factory, con la idea de hacer cine de género internacional casi al modo de las coproducciones de los sesenta y setenta: buenas preventas exteriores, presupuestos razonables, directores extranjeros trabajando en España. De ahí surge una generación –Jaume Balagueró, Paco Plaza– que creo que es la última en la que se puede hablar claramente de una generación de cine de género. Desde entonces, tengo la impresión de que quedan más bien casos puntuales o directores *outsiders*.

En Francia, por ejemplo, existe desde hace un par de años una línea de ayudas específica del gobierno para el cine de género. En España no solo no la veo, sino que productores muy asentados me cuentan que sigue habiendo resistencia: las televisiones, en general, no quieren financiar este tipo de cine. Persiste un estigma cuyo origen no siempre está claro, pero que creo que se gesta precisamente en ese debate absurdo entre cine popular y cine intelectual que instaura la ley Miró, junto con la idea de que “todo el cine español habla de la guerra civil” o de que “a nadie le interesa el cine español”. Me parece que buena parte de esos lugares comunes negativos –sin demasiado fundamento real– se fraguan en aquellos años. Y, sin embargo, no sé si por contraste o por ironía, leí hace poco que España es hoy la sexta potencia mundial en producción cinematográfica por volumen, solo por detrás de Estados Unidos, India, China, Corea del Sur y algún otro país que no recuerdo. ~

RICARDO DUDDA es miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2023 publicó *Mi padre alemán* (Libros del Asteroide).