

# Quaderns de ciències socials

**Núm.26**  
segona època  
2013

**50 anys de  
Cartelera Turia.  
Una publicació  
insòlita en el sistema  
comunicatiu valencià**

**Manuel Salvador i Jardí**

Núm.26 50 anys de Cartelera Turia. Una publicació insòlita en el sistema comunicatiu valencià

UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA 

Facultat de Ciències Socials



<http://quaderns.uv.es>

#### EDITA:

VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA 

Facultat de Ciències Socials

#### CONSEJO DE REDACCIÓN:

Antonio Santos Ortega (Juan.A.Santos@uv.es) (Coord.)  
Federico López Mora (Federico.Lopez@uv.es)  
Carlos Ochando Claramunt (Carlos.Ochando@uv.es)  
Susana Sánchez Flores (Susana.Sanchez@uv.es)  
Mercedes Martínez Iglesias (Mercedes.Martinez@uv.es)

#### Quaderns de Ciències Socials

Facultat de Ciències Socials  
Edif. 4b  
46022 - València  
e-mail: Quaderns@uv.es  
http://quaderns.uv.es

#### DEPÓSITO LEGAL:

V-906-2005

#### ISSN:

1696-1676

#### DISEÑO E IMPRESIÓN:

Imag Impressions, S.L. Benifaió.

## NÚMEROS ANTERIORES:

### ...nº 7 / Segona època

Luis Enrique Nores Torres.

*El "genoma" laboral: Orígenes, componentes y evolución del Derecho del Trabajo.*

### nº 8 / Segona època

Lucila Aragó Carrión.

*Ecos del pasado, voces del presente. Aproximación a la memoria social desde una experiencia educativa de la Segunda República, los Institutos para Obreros.*

### nº 9 / Segona època

María Jesús Felipe Tío.

*El sistema de protección social en la Comunidad Valenciana.*

### nº 10 / Segona època

Petra Araque Catena.

*Gestión de mano de obra en la empresa pública: el caso de RENFE.*

### nº 11 / Segona època

F. Xavier Uceda i Maza

*Adolescents en conflicte amb la llei: Vístimes o víctimàries? Una aproximació des de la Sociologia i el Treball Social.*

### nº 12 / Segona època

Enriqueta Balibrea Melero

*El deporte como medio de inserción social de los jóvenes de barrios desfavorecidos.*

### nº 13 / Segona època

Mª Eugenia González Sanjuán

*El proceso de la enfermedad desde el enfoque de género.*

### nº 14 / Segona època

Benno Herzog

*Exclusión discursiva. El imaginario social sobre inmigración y drogas.*

### nº 15 / Segona època

Cristina Benlloch Domenech

*Condiciones de vida de las mujeres búlgaras inmigrantes en España: el caso de Enguera.*

### nº 16 / Segona època

Josep Pérez Soriano

*Dones de poble. La sostenibilitat social dels municipis rurals valencians.*

### nº 17 / Segona època

Ramón Gómez-Ferrer Cayrols

*La práctica deportiva del judo: análisis sociológico de su implantación y desarrollo en la sociedad valenciana.*

### nº 18 / Segona època

Alicia Villar Aguilés

*Absències i ubicacions heterogènies en l'estudiantat universitari. Una recerca en la Universitat de València.*

### nº 19 / Segona època

Vicent Flor i Moreno

*El regionalisme anticatalanista i la construcció de la identitat valenciana autonòmica.*

### nº 20 / Segona època

Ángel Belzunegui, Ignasi Brunet et al.

*Pobreza en España: jóvenes y mujeres en los espacios sociales de la vulnerabilidad.*

### nº 21 / Segona època

Fernando Osvaldo Esteban

*La migración calificada de latinoamericanos: perspectiva histórica y tendencias actuales.*

### nº 22 / Segona època

Rodrigo Martínez Novo

*Controversias en torno al "bien vivir" de los kichwas canelos: una aproximación conceptual.*

### nº 23 / Segona època

Fátima Alcoriza Vento

*El bienestar del menor acogido en familia extensa. Un estudio de casos sobre la influencia de las visitas de los padres biológicos durante el acogimiento.*

Pilar Ferrero Micó

*Los Centros de Día de atención a la infancia en la Comunidad Valenciana*

### nº 24 / Segona època

Sandra Obiol Francés

*Teixir certeses. Estratègies de compensació de la incertesa dels treballadors del tèxtil-confecció a les comarques de l'Alcoià, el Comtat i la Vall d'Albaida.*

Mar Marín Capilla

*Los procesos y vivencias laborales de los trabajadores cedidos en las ETT: pautas de consentimiento y resistencia*

### nº 25 / Segona època

Víctor Agulló Calatayud

*Aproximació al perfil sociodemogràfic del consumidor recreatiu d'esteroides anabolitzants.*

Arantxa Grau Muñoz

*Relaciones pedagógicas y configuraciones de la crianza. La transmisión cultural de regímenes de género en el programa de educación maternal.*

---

## PRESENTACIÓN

*Quaderns de Ciències Socials* es una publicación cuatrimestral de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Valencia. Su objetivo preferente es divulgar las investigaciones realizadas en el seno de las titulaciones que agrupa la mencionada Facultad y, consiguientemente, en sus diversas áreas de conocimiento -Sociología, Derecho del Trabajo y Seguridad Social, Economía Aplicada, Organización de Empresas y Trabajo Social-. A pesar de esta preferencia, la revista está abierta a toda la comunidad universitaria y a otros autores externos a la Universidad de Valencia.

Esta publicación pretende dar a conocer y difundir los resultados de investigación mediante un doble proceso que conjugará, por una parte, la edición y, por otra, la discusión de dichos resultados. Para ello se seguirá el siguiente procedimiento:

- Selección de los trabajos de investigación y **publicación del número de Quaderns**.
- Convocatoria de un **seminario de trabajo** en la que se presentará y discutirá la investigación publicada. Esta reunión será convocada por el Consejo de Redacción y anunciada en el propio ejemplar de la publicación y a través de carteles. Generalmente, la sesión se celebrará en el plazo del mes siguiente a la publicación del cuaderno y su estructura será la de un seminario abierto, con una breve exposición inicial por parte de los autores publicados y el posterior debate. A estas reuniones se convocará a todos los miembros de la Facultad, aunque la invitación se hará extensiva a todos los interesados mediante su difusión en diferentes medios de comunicación.

*Quaderns de Ciències Socials* aspira a convertirse en un medio para la publicación de los primeros resultados de proyectos de investigación recientemente concluidos o en curso de realización, así como de investigaciones vinculadas a Tesis Doctorales u otros trabajos de investigación en el marco del Tercer Ciclo. Confiamos en que esta línea de trabajo de *Quaderns* sea atractiva, recoja vuestra atención y pueda potenciar la transmisión de resultados de investigación entre diferentes áreas y afianzar la participación de todos.



---

## RESUMEN

La darrera setmana de gener del 1964 va aparèixer el primer número de Cartelera Turia. L'any 2014 compleix mig segle de cita setmanal amb els lectors. Es tracta d'un fenomen editorial únic a Espanya i especialment insòlit a València, atenent al sistema comunicatiu vigent. Originàriament dedicada a la informació i crítica cinematogràfica, la revista ha ampliat continguts al llarg de cinc dècades, tant des de la perspectiva dels consums culturals, com també de la crítica política i social des d'un enfocament ideològic d'esquerres. Tot i la competència, ha resistit amb desigual solvència durant el franquisme, la transició i les alternances governamentals. La variable generacional, els continguts crítics, els lligams amb intel·lectuals i l'adaptació a un segment il·lustrat de consumidors de les indústries culturals expliquen algunes claus de la longevitat.

**Paraules clau:** cine, crítica, cultura, transgressió.

## ABSTRACT

In the last week of January 1964, there appeared the first issue of Cartelera Turia. In the year 2014, the weekly date with readers will be half a century old. It's a unique publishing phenomenon in Spain, and specially rare in Valencia, given the communication system currently in place. Originally dedicated to information and cinema reviewing, the magazine as widened its range of contents during these five decades, from the cultural standpoint to the political and social criticism with a left wing ideological focus. Despite the competition, it has resisted with varied solvency through Franco's dictatorship, the democratic transition, and the government alternations. The generational variable, the critical contents, the links with intellectuals, and the adaptation to an illustrated segment of the cultural industry consumers explain some of the keys of its longevity.

**Key Words:** cinema, criticism, culture, transgression.

---

## SUMARI

Introducción y problematización.

1. Introducció
2. Marc teòric i metodologia
3. Un sistema comunicatiu pervers
4. Estructura de costos i canvis en la propietat
5. Competència, hegemonia, resistència
6. Portades: la connexió amb el món de l'art
7. La transgressió com a norma
8. Qüestions de sexe
9. Alguns trets identitaris
10. Números extraordinaris
11. Ampliant influència: els Premis Turia
12. Desfilada de noms propis
13. Conclusions
14. Bibliografia

---

# **50 anys de Cartelera Turia. Una publicació insòlita en el sistema comunicatiu valencià\***

**Manuel Salvador i Jordi**

*Departament de Sociologia i Antropologia Social  
Facultat de Ciències Socials. Universitat de València*

*Manuel.Salvador@uv.es*

*mjardi@gmail.com*

## **1. INTRODUCCIÓ**

Cartelera Turia és una publicació de periodicitat setmanal. Difon continguts i programació cultural, principalment cinematogràfica, però des dels anys 70 del segle passat ençà ha ampliat l'espai a l'opinió i la crítica, des d'un prisma ideològic clarament identificat amb el que genèricament es coneix com l'esquerra. El primer número va eixir la darrera setmana del mes de gener del 1964. De manera que el 2014 celebra 50 anys de vida i de cita periòdica amb els seus públics. Això representa un cas insòlit en el sistema comunicatiu de l'estat espanyol i, per descomptat, del valencià. Que a més a més s'edite i es difonga des de València –perifèria no només geogràfica- encara accentua la singularitat del cas. No existeix cap setmanari nascut durant el franquisme que haja sobreviscut als canvis polítics i empresarials esdevinguts al llarg de l'últim mig segle.

A través de les pàgines d'aquesta revista es pot observar el substrat des d'on emergeixen, en les darreres dècades, bona part dels canvis sociopolítics, els hàbits i consums culturals, controvèrsies de l'entorn, actors socials, transformacions tecnològiques i dels mitjans de comunicació, conseqüències... Tot plegat permet fer una ullada a l'evolució i els canvis que s'han operat des d'una perspectiva sociològica.

---

\* Aquest text sintetitza i amplia a períodes posteriors “*Cartelera Turia, 1964-1975. Una mirada sociològica*”, presentat en el Departament de Sociologia de la Universitat de València com a treball de recerca de Tercer Cicle, dirigit pel professor Rafael Xambó i llegit el setembre del 2011 a la Facultat de Ciències Socials, on es troba dipositat, davant el tribunal format per la professora Sandra Obiol i els professors Manuel Garcia Ferrando i Pau Raussell. Val a dir que s'hi amplien les referències bibliogràfiques, tot i mantenir les originals. Així mateix, l'autor considera vàlid el marc teòric i la metodologia emprada, de manera que no s'estendrà en excés, a fi de no desviar l'atenció del lector de l'objecte d'estudi.

Mig segle de cita setmanal als quioscos és una fita que té l'origen en el franquisme, continua amb la transició democràtica, es belluga entre les alternances polítiques que marca el sistema vigent i arriba al segon decenni del segle XXI sense renunciar als trets identitaris que han acompanyat la publicació, gairebé des dels seus inicis: informació cultural sobre àmbits diversos (cine, teatre, música, arts plàstiques, còmic...), crítica de l'actualitat política, interaccions amb els públics –els lectors i aquells que fan servir la revista com a aparador d'altres actes culturals i cívics que es programen-, algunes dosis de sàtira, referents intel·lectuals, artístics i periodístics... tot ben adobat d'un caràcter transgressor inequívoc que s'hi aprecia poc que es compare amb altres productes editorials de categories semblants.

Aquest text pretén mostrar aspectes de la trajectòria i evolució de la publicació, alguns dels quals expliquen la pervivència, fins i tot en etapes ben difícils. Els condicionants polítics; un sistema comunicatiu pervers, els canvis de la propietat i l'estructura de costos; la competència i les estratègies d'expansió; els lligams amb el món intel·lectual: cinematografia, literatura, teatre, periodisme, arts plàstiques...; trets identitaris i simbòlics; interacció amb els públics; factors generacionals; transformacions tecnològiques, incerteses davant el futur... tot plegat un itinerari que ens permet recórrer mig segle de vida social a València i el seu entorn a través d'un setmanari cultural. Al País Valencià, un cas ben excepcional.

## 2. MARC TEÒRIC I METODOLOGIA

Més enllà del context històric, els 50 anys de Cartelera Turia conformen un recorregut que ens permet abordar des de la sociologia aspectes significatius del canvi social al nostre entorn, anàlisi dels textos i dels discursos a partir del mètode científic i també el naixement, consolidació i supervivència d'una indústria cultural d'abast limitat però amb un àmbit d'influència remarcable, que si més no en el segment dels continguts que ofereix, ha esdevingut hegemònica en el sistema comunicatiu valencià. Hi ha, també, la contextualització del setmanari dins les teories modernes de la comunicació. Seguint Bourdieu, les disputes dins els camps econòmic, polític i cultural que s'originen, dins i fora, des de la irrupció de la revista. És procedent dins del marc teòric que contextualitza aquest treball considerar la lògica dels camps desenvolupada per Pierre Bourdieu. En termes analítics un camp pot definir-se com una xarxa o una configuració de relacions objectives entre posicions. Aquestes posicions es troben objectivament definides en la seua existència i en les determinacions que imposen sobre els seus ocupants, siguen agents o institucions; per la seua situació present i potencial en l'estructura de distribució d'espècies del poder (o capital), possessió que ordena l'accés als avantatges



específics que hi ha en joc en el camp, així com per la relació objectiva amb altres posicions (dominació, subordinació, homologia, etc.). (Bourdieu i Wacqüant: 2005). En les societats altament diferenciades, el cosmos social està conformat per diversos microcosmos socials relativament autònoms, és a dir, espais de relacions objectives que són el territori d'una lògica i d'una necessitat específiques i irreductibles a aquelles que regulen altres camps. Com explica Bourdieu, el camp artístic, el religiós o l'econòmic segueixen lògiques específiques: mentre el camp artístic s'ha fet a sí mateix rebutjant o revertint la llei del profit material, el camp econòmic ha emergit, històricament, a través de la creació d'un univers dins del qual altra classe de relacions com amistat o amor estan excloses. El camp, per tant, és un terreny de joc i de competència, encara que la jerarquia de les diverses espècies de capital (econòmic, social, cultural, simbòlic) varia en els distints camps. A cada moment és l'estat de les relacions de força entre els jugadors allò que defineix l'estructura del camp. Per a il·lustrar una referència als mitjans, el mateix Bourdieu cita Michael Schudson (1978) en remarcar: “hom no pot comprendre l'emergència de la idea moderna d'*objectivitat* en el periodisme si no veu que va sorgir en periòdics preocupats pels estàndars de respectabilitat, com el que distingeix les 'notícies' de les simples 'històries' dels tabloides. Només estudiant cadascun d'aquests universos es pot sopesar fins a quin punt estan constituïts, on s'acaben, qui es troba dins i qui no, i si conformen o no un camp”.<sup>1</sup> Un capital no existeix ni funciona, si no és en relació a un camp. Confereix poder al camp, als instruments materialitzats o encarnats de producció o reproducció –en què la distribució constitueix l'estructura mateixa del camp–, i a les regularitats i regles que defineixen el funcionament ordinari del camp i, conseqüentment, als beneficis que comporta.

Com a espai de forces potencials i actives, el camp és també un *camp de lluites* tendents a preservar o transformar la configuració d'aquestes forces. A més, el camp, com a estructura de relacions objectives entre posicions de força, subjau i guia les estratègies mitjançant les quals els ocupants d'aqueixes posicions busquen, individualment o col·lectivament, salvaguardar o millorar la respectiva posició i imposar els principis de jerarquització més favorables per als propis productes. Les estratègies dels agents depenen de la percepció que tinguen en el camp segons el punt de vista que adopten al si del mateix camp. En un camp, els agents i les institucions lluiten constantment, d'acord amb les regularitats i les regles constitutives de l'espai en joc, amb distints graus de força i amb distintes possibilitats d'èxit, a fi d'apropiar-se dels productes específics en disputa dins del mateix joc. Els que dominen un camp determinat estan en posició de fer-lo funcionar per a la seua

<sup>1</sup> Veure *Una invitación a la sociología reflexiva*. (2005) Bourdieu, P i Wacqüant, L. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires.

conveniència, però sempre hauran d'enfrontar-se a la resistència, les pretensions, la discrepància 'política' o d'altra classe dels dominats. Tot camp constitueix un espai de joc potencialment obert, en què les fronteres són confins dinàmics que són objecte de lluites dins del mateix camp.

Per a Bourdieu, una anàlisi en termes de camp implica tres moments necessaris i connectats internament: "Primer s'ha d'analitzar la posició del camp davant el camp del poder. En el cas dels artistes i escriptors, trobem que el camp literari està contingut dins del camp del poder, on ocupa una posició dominada (els artistes i escriptors, o intel·lectuals en el sentit més general, són una 'fracció dominada de la classe dominant'). En segon lloc, es necessari traçar un mapa de l'estructura objectiva de les relacions entre les posicions ocupades pels agents o institucions que competeixen per la forma legítima d'autoritat específica en el camp. I en tercer lloc, cal analitzar els habitus dels agents, els diferents sistemes de disposicions que han adquirit en internalitzar un tipus determinat de condició social i econòmica, condició que troba en la seua trajectòria dins del camp d'oportunitats més o menys favorables d'actualització.

El camp, en fi, és una mediació crítica entre les pràctiques de tots aquells que participen d'ell i les condicions socials i econòmiques que els envolten. Bourdieu observa tot un espectre d'homologies (semblances dins la diferència) estructurals i funcionals entre el camp de la filosofia, el camp polític, el camp literari, etc., i l'estructura de l'espai social (o estructura de classe): cadascú té els seus dominants i els seus dominats, les lluites d'usurpació i d'exclusió, els mecanismes de reproducció, i així successivament. Però cadascuna d'aquestes característiques pren una forma específica i irreductible a cada camp. De manera que, contingudes en el camp del poder, les lluites que tenen lloc en el camp filosòfic, per exemple, estan sempre sobredeterminades i tendeixen a funcionar segons una lògica doble: tenen efectes polítics i compleixen funcions polítiques en virtut de l'homologia de posició que preval entre tal i qual contendient filosòfic i tal i qual grup polític i social en la totalitat del camp social. Remarca Bourdieu que la funció específicament ideològica del camp de la producció cultural s'executa en forma quasi automàtica sobre la base de l'homologia estructural entre el camp de la producció cultural, organitzat entorn de l'oposició entre ortodòxia i heterodòxia, i el camp de les lluites entre classes, pel manteniment o la subversió de l'ordre simbòlic.

En Cartelera Turia, la lluita afecta, bé que en diversa intensitat segons períodes, els camps econòmic, social, cultural i simbòlic. En el primer cas, pel mateix factor de competència que s'origina amb l'irrupció de la revista, trencant l'estatus quo d'un mercat dominat i gairebé exclusiu fins eixe moment i durant algun anys més de la Cartelera Bayarri. Les disputes en aquest mateix camp s'incrementaran amb

l'aparició i permanència d'altres cartelleres, bé de competència comercial directa, com Diverama, bé vinculades al món dels cineclubs o d'un segment de l'església catòlica (Jesuïtes) com la SIPE. A mesura que Cartelera Turia esdevé un producte que amenaça l'hegemonia econòmica, però també assoleix posicions més destacades en els camps cultural, social i simbòlic, la resposta institucional anirà en conseqüència, bé amb l'observació i control estricte dels continguts, bé aplicant les sancions contra les desviacions que posen en qüestió el sistema de valors imperant en el camp polític. Més enllà del camp econòmic, la mateixa publicació esdevindrà camp de lluita entre les posicions ortodoxes i heterodoxes que sorgeixen en la disputa d'assolir un control que representa, d'alguna manera, l'hegemonia quant a continguts i influència en els camps cultural, social i simbòlic.

La investigació sobre la comunicació de masses i els seus efectes ens permet parar atenció, entre d'altres, a la sociofenomenologia d'Altheide i Snow, en allò que fa referència a la identificació dels efectes cognitius, comparat l'agenda dels media i la del públic: quan ambdues s'aproximen, s'han produït efectes cognitius: D'altra banda, l'afinitat entre la publicació i el públic abundarà en la creació i manteniment d'un canal d'interrelació propi i aliè a la influència de l'entramat comunicatiu dominant. En aquest sentit s'apunta l'associació d'interessos entre la revista i el seu públic lector a l'hora de triar entre l'oferta d'informació i crítica cinematogràfica i cultural. Des d'una perspectiva sectorial, focalitzada en el públic de Cartelera Turia, abundaria en la teoria de la referència de coneixements, en el sentit que sectors socials amb un major nivell educatiu afavoreix una atenció més intensa a determinades fonts, com és el cas, en la mesura que les informacions són útils i necessàries per a l'exercici dels papers socials vinculats al status socioeconòmic i per al manteniment del status.

Els mitjans de comunicació de masses, sorgits a finals del XIX i desenvolupats al llarg del segle XX, experimenten la màxima expansió en la segona meitat de la centúria, tot just després de la segona guerra mundial, paral·lelament a l'expansió de la societat de consum en les societats occidentals. En aquest sentit, cal remarcar el paper que desenvolupa la comunicació de masses al si de les societats industrials en els processos de conformació de l'opinió pública, en tant que mitjancers rellevants entre l'individu, els grups i les diverses institucions socials, però també quant a l'augment de la seua importància en termes econòmics, i pel que respecta a la interconnexió amb altres activitats econòmiques. Sense oblidar l'impacte de les tecnologies avançades de la informació i la comunicació en el nou ordre comunicatiu. Tot plegat, els mitjans de comunicació de masses –i Cartelera Turia és un mitjà de comunicació homologat en el mercat dels *media*– mostren el seu protagonisme als àmbits de la cultura, la política, l'oci i el consum.

La denominació d'aquest conjunt de fenòmens com a comunicació de masses, es deu a la tradició de la recerca nord-americana i forma part d'una agrupació semàntica derivada del concepte de societat de masses que inclou també el de cultura de masses. Es tracta de conceptes que es faran servir al llarg del segle XX en les ciències socials per a referir-se als efectes de la propaganda i dels mitjans de comunicació, les mobilitzacions col·lectives, els processos d'homogeneïtzació cultural, etc. Les transformacions hagudes, les que s'estan produint i les que s'albiren posen en qüestió les velles concepcions sobre les masses, alhora que exigeixen nous plantejaments per als nous fenòmens de la comunicació global. O 'glocal', si considerem la recuperació de la dimensió local dins del mateix fenomen globalitzador. Els mitjans de comunicació de masses i les indústries culturals han esdevingut el medi natural de vida i desenvolupament de la major part dels pobles i de les cultures del planeta (Xambó: 1998).

El binomi informació-comunicació s'ha convertit en un recurs bàsic per a la gestió de la societat: nova matèria que inclou regles, coneixements i habilitats que condicionen i nodreixen les activitats humanes. Comprén aspectes tan diversos com bancs de dades, informació produïda per la indústria cultural –cinema, produccions televisives, entreteniment, notícies, enquestes, publicitat, sèries educatives, materials divulgatius, etc.-, tota classe de coneixements teòrics i pràctics vinculats al domini de la tecnologia, patents, patrocinis, enginyeria, planificació, formació, etc. Considerant-ho en el seu conjunt, representa xifres considerables en la creació de riquesa i afecta la cultura, els valors i l'estil de vida. En el procés de redacció d'aquest treball s'ha recorregut al pluralisme metodològic com a garantia d'assolir el millor nivell de rigor i eficiència. En tractar-se d'un procés fixat en un període de temps passat dins la nostra història contemporània, era imprescindible, tractant-se a més de la vida d'una publicació periòdica, recórrer a les fonts documentals. Com explica Beltrán<sup>2</sup>, quan s'indica que el recurs a la història implica la recerca decidida de l'explicació causal, no s'exclou la pretensió de *comprendre* el fenomen en sentit weberian. Explicació causal i comprensió, diu, no són conceptes oposats. I afegeix citant Lledó: "Sembla que el sentit de la història humana no és la visió passiva del fet històric, sinó l'actualització d'eixe fet dins l'entramat total de les seues connexions, a fi d'atendre al que l'home ha expressat en ell. I aquesta atenció és possible quan s'interpreta el recorregut humà des del passat que el projecta, però també des del futur que l'acull i el determina". Així, el mètode històric en la sociologia del present remarca la necessitat de prendre en consideració la gènesi d'allò que s'estudia. La incomprensió del present naix fatalment de la ignorància del

---

2 Veure "Cinco vías de acceso a la realidad social", en ALVIRA et altrii, (2005) "El análisis de la realidad social". Alianza Editorial. Madrid.

passat. En aquest sentit, aquestes pàgines també inclouen, si més no en part, metodologia comparativa. Com diu Beltran, “el mètode comparatiu és conseqüència de la consciència de la diversitat: la varietat de formes i de processos, d'estructures i comportaments socials, tant en l'espai com en el temps, porta necessàriament a la curiositat de l'estudiós l'examen simultani de dos o més objectes que, alhora, tenen alguna cosa en comú i alguna de diferent.

L'enfocament qualitatiu orienta l'estudi sociològic com una investigació dels processos de producció i reproducció social a través del llenguatge i de l'acció simbòlica. Per tant, sent la investigació la que produeix les dades descriptives, són les pròpies paraules dels subjectes, parlades o escrites, i la conducta observable elements fonamentals en el procés investigador. Com defensa Luis Enrique Alonso (1998), el camp específic de l'enfocament qualitatiu és l'estudi dels discursos, és a dir, el conjunt articular de pràctiques significatives i no només lingüístiques. Les fonts orals ens permetran un apropament a la realitat social complementària a altres formes que s'apropen per vies positivistes. Alhora, però, tenen un caràcter directe i no mediat, però també un caràcter hipersubjectiu i mediat per la memòria, apareixent aquesta com l'apropiació individual d'una cultura històrica.

En el procés d'investigació i elaboració d'aquest treball, conseqüentment amb el pluralisme metodològic, s'han aplicat diverses tècniques: recerca i anàlisi documental, no només resultant de la producció històrica de la publicació, sinó d'altres fonts que ens ajuden a situar la realitat social en el context de l'època compresa. Fonts documentals, però també entrevistes obertes a diversos actors històrics, s'han completat amb l'anàlisi de textos i discursos. L'anàlisi del discurs comporta un supòsit bàsic: el recurs discursiu de la utilització de significants i de significats recorrents o repetitius. L'elecció d'un tipus de discurs abans que no altre, determinen quina serà la interpretació més probable que farà el receptor del missatge. Allò que es pretén mesurar és la qualitat dels discursos amb que s'interactua i es comunica. Extreure, per tant, els trets discursius més rellevants i constants que podrien estar a la base de l'explicació de com s'esdevenen els processos cultural-cognitius que donen forma a les opinions, les ideologies, els estereotips i les valoracions i visions del món que les persones sustenten i sobre les que refermen les decisions que articulen els cursos de les accions. L'ús de la tècnica de l'anàlisi del discurs s'hi suporta amb el fonament metodològic que representa la concepció de la comunicació com el procés social bàsic on té lloc simultàniament la conformació, l'incanvi i la reproducció dels símbols que formen part d'una cultura (Bretones i Monzón: 2003).

L'arrelament de Cartelera Turia no s'explica sense la complicitat amb una part de la intel·lectualitat més dinàmica de l'entorn, però també de la geografia espanyola en el

seu conjunt. Des de finals del segle XX, amb el triomf de la imatge i del mercat, la tipologia tradicional dels intel·lectuals (universal, mediador, compromés) s'ha dissolt; el *maître à penser* es retira de la universitat i es transforma en *estrella del campus*, apareix el *periodista-intel·lectual* (mediàtic) o l'*intel·lectual-periodista*, que no és un productor, sinó un usurpador de continguts (Bourdieu), i es converteix en creador d'opinió i divulgador d'idees; emergeixen els *profetes del mercat* i les *celebritats activistes*. (Picó i Pecourt: 2013). La revista se'n beneficiarà de la interacció amb els intel·lectuals que desenvolupen l'activitat i la reflexió en els diversos camps de la crítica.

Com a publicació cultural, en fi, es troba immersa dintre d'una societat de consum en què la cultura, com a la resta del món experimentat pels consumidors, es manifesta com un dipòsit de bens concebuts per al consum, tots en competència per l'atenció fugissera i distreta dels clients potencials que s'entesten a captar l'atenció més enllà de les ganyotes superficials. Com assenyala Bauman, la cultura no serveix tant a les estratificacions i divisions de la societat, com al mercat de consum orientat per la renovació d'existències. (Bauman: 2013).

### 3. UN SISTEMA COMUNICATIU PERVERS

Mig segle de Cartelera Turia representa la supervivència d'una publicació en un sistema comunicatiu molt condicionat, si més no fins a la mort de Franco, per una legislació repressiva. La Transició democràtica i els tres últims decennis són períodes de transformació tecnològica, processos d'expansió i de concentració de grups empresarials, fins a desembocar a l'escenari de la digitalització i les incerteses associades a la pervivència de models de negoci nascuts i consolidats al segle XX.

La llei de premsa del 1938, promulgada en plena guerra civil, va prolongar la vigència al llarg de 28 anys. A més del control d'empreses i professionals, l'articular establia la censura prèvia –general i obligatòria– amb amenaces de càstig per a *“todo escrito que directa o indirectamente tienda a mermar el prestigio de la nación o del Régimen, entorpezca la labor del Gobierno en el Nuevo Estado o siembre ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles”*<sup>3</sup>. L'entramat comunicatiu de l'època, consegüentment, va esdevenir una institució més de l'estat, en què els periodistes actuaven –haviem d'actuar– com a funcionaris al servei de la ideologia que abocava el poderós aparell propagandístic d'un règim que exercia un control absolut sobre la producció ideològica (Terrón: 1981). La Ley de Prensa e Imprenta promulgada el 1966, posa al dia els mecanismes de control i coerció dels mitjans d'expressió. Pretenia ser una tercera via entre la llibertat de premsa consagrada en els països democràtics occidentals i la que ara es derogava, del 1938.

---

3 Art. 28 de la Ley de Prensa del 1938.

Durant els anys seixanta la premsa diària espanyola reuneix un elevat nombre de capçaleres de diaris, en relació a la distribució d'exemplars: 107 periòdics diaris per a una mitjana global de dos milions i escaig d'exemplars, la qual cosa, en relació a la població, representa 71,3 exemplars per cada mil habitants. Per baix de l'índex 100 es considera que un país es troba en una posició desenvolupada quant a lectura de premsa. En el País Valencià, hi havia cinc diaris d'àmbit provincial, distribuïts així: tres a València (*Las Provincias*, *Levante* i *Jornada*), un a Castelló (*Mediterráneo*) i un a Alacant (*Información*). Tret de *Las Provincias*, la resta pertanyien a la cadena Prensa del Movimiento. El diari fundat per Teodoro Llorente fou, d'altra banda, l'únic rotatiu valencià que Franco no va tancar ni adscriure a la cadena del règim després de la guerra civil. Quant a difusió, *Levante* i *Jornada*, concentraven més de la meitat de difusió d'exemplars (71.000) a la demarcació provincial. El 1963, el periòdic de Múrcia *La Verdad*, pertanyent a l'Editorial Católica (Edica), difon una edició pròpia a la província d'Alacant. El 31 de desembre del 1975 va tancar *Jornada*.

Madrid i Barcelona, cap a la meitat dels seixanta, sumaven el 52% del tiratge mitjà de tots els diaris en el conjunt de l'estat. L'índex de difusió dels diaris (1964), en funció de la població valenciana (2.716.000 habitants) no arribava als 40 exemplars per 1.000 habitants, indicador que il·lustra l'escassa prioritat de la ciutadania pels productes informatius, malgrat les afinitats i controls del règim respecte del que arribava a l'opinió pública. Pel que respecta a publicacions no diàries, València ocupava el tercer lloc, precedida per Madrid i Barcelona. Dels vora tres milers de revistes que s'editaven a Espanya, a València se'n publicaven 161 (6%). Xambó remarca que no és aliè a aquest fenomen el fet que València fora un dels centres més importants de publicacions infantils i juvenils. Més concretament, fou l'època daurada del tebeo valencià. Els efectes de la Llei de Premsa del 1966 –la Llei Fraga– a més de les tres sancions que pateix Cartelera Turia, sobre les quals ens referirem més endavant, s'imposen tres sancions al diari *Primera Pàgina* d'Alacant, dues sancions a la revista *Obra* de Castelló i una sanció a la revista *Canfali* d'Alacant. En total 9 sancions entre les prop de 450 que va imposar el Ministeri d'Informació i Turisme.

El desenvolupament de la ràdio i la televisió al País Valencià sota el franquisme, com passa a la premsa, presenta les característiques pròpies del sotmetiment al règim dictatorial i interventor. Només en el cas de l'espai radioelèctric, en el cas espanyol, a diferència d'altres règims totalitaris com ara Itàlia, Alemanya o la URSS, s'atorguen concessions a la iniciativa privada (SER) i a l'Església catòlica (COPE). L'estat es reserva el monopoli de la televisió des que s'incorpora al sistema mediàtic. A mesura que la televisió –i els televisors– entren a les llars espanyoles,



les emissores de ràdio aniran perdent influència. La televisió arriba a València l'any 1960. Quatre anys més tard, quan el 18 de juliol del 1964 Franco inaugura Prado del Rey, Fraga Iribarne anuncia la posada en marxa d'un segon canal, conegut popularment com UHF que a dures penes va estendre tota la cobertura que gaudia el primer. Les zones d'ombra van impedir-ne la recepció a múltiples àrees rurals i urbanes durant anys i panys. A València arribaran les emissions de l'UHF el juliol del 1966. Mentre que a Catalunya s'instal·la un centre de producció de programes, amb cobertura fins a les Illes Balears en les emissions en català, el País Valencià restarà exclòs d'aquests continguts. El centre territorial de TVE s'obrirà a València el juliol del 1971. D'altra banda, sent inexistent per al franquisme la concepció de 'monopoli de producció' de continguts, el reduccionisme cultural dels mitjans audiovisuals van afavorir, des del principi, una hegemonia dels productes de ficció de factura nord-americana. Una altra característica fou la concepció centralista de la producció i les emissions. Amb les excepcions dels centres de Miramar, a Barcelona, i més tard a les illes Canàries, la dèria del règim pel control dels continguts i les emissions, i la sospita constant davant qualsevol manifestació creativa, van fonamentar el caràcter jacobí de la primera televisió pública, per sempre més, malgrat la descentralització formal que va escometre durant els anys de la transició.

A més de la premsa "del Movimiento" i de la resta de diaris amb més o menys afinitats, al llarg dels seixanta i fins a la mort del dictador hi ha intents de premsa alternativa, amb diversa fortuna. El primer antecedent en premsa diària fou *Al Día*. Va durar quatre mesos. Havia sortit als quioscos l'1 de maig del 1966, gràcies a la gestió de Martí Domínguez –ex director de *Las Provincias* repressaliat després de criticar les minses ajudes de l'estat per a atendre els efectes de la riuada del 1957-. Amb el pretext de la informació econòmica, *Al Día* colava tanta informació i crítica política i social com podia (Xambó: 2001). Era el tira i arronsa contra els marges estrets, que s'havien de superar a base d'estirar-se amb l'estil, el llenguatge, la lectura entre línies: els discursos. Les protestes del delegat ministerial van ser contínues durant la curta vida de la capçalera. El 1966 Pedro García Munera, editor de *La Voz de Albacete*, va aprofitar les possibilitats que brindava la Llei Fraga per a traure la capçalera *Primera Pàgina*, un vespertí a la ciutat d'Alacant que va eixir al carrer el 23 de març del 1968. L'any següent el van autoritzar perquè eixira pel matí. En passar l'estiu del 1969 assumiria la direcció el periodista Juan José Pérez Benlloch. El diari millora notablement, però les dificultats financeres, la manca d'ingressos i el retard quant a millores tècniques, van abocar-lo al tancament. Els intents de formar una cooperativa no foren autoritzats pel ministeri de Fraga. Enrique Cerdán Tato apunta: "en el fons, el que volien era tancar el periòdic, perquè era un periòdic incòmode... era irritant per al règim franquista".



A més de Cartelera Turia, cal afegir a la relació les revistes *Gorg* i *La Marina*. La primera, *Gorg*, fou creada el juny del 1969 per l'empresari Joan Senent Anaya, era una revista en català que havia assolit els permisos governatius per a difondre continguts bibliogràfics. Però el periodista Vicent Ventura va convèncer Senent per superar els límits formals. Enric Valor i Josep-M<sup>a</sup> Soriano Bessó, que portava el pes de la redacció i confecció, li van fer costat. Tot i no rebre cap sanció, cada setmana l'editor havia de comparèixer a la delegació ministerial per a rebre el sermó reprobatori. L'abril del 1972 la van fer tancar. El pretext oficial per a la prohibició fou que no havia declarat, en ser inscrita, el seu caràcter 'regionalista'. Una vegada més, el discurs oficial n'amagava un altre més evident: es tractava d'una publicació valencianista, escrita en català i amb una bona acollida entre els segments cívics culturalment més sensibilitzats. El règim es va treure de damunt el maldecap. La premsa valenciana va guardar silenci. A *Las Provincias* estava prohibit parlar-ne. (Xambó:2001). Eixe mateix any, María Consuelo Reyna Doménech és nomenada subdirectora de *Las Provincias*. Després d'una tèbia aproximació<sup>4</sup> als segments més democràtics i antifranquistes de la ciutat, que s'estén dalt o baix fins a la mort de Franco, Reyna esdevindrà una de les figures més influents al si de la societat capitalina –i per extensió, valenciana- des de posicions reaccionàries i anticatalanistes.

El setmanari *La Marina* el va fundar l'alcalde de Benidorm i procurador en Corts, Pedro Zaragoza. Va eixir el 1973, pretenia ser una revista d'informació general però aviat va enfrontar-se amb dos problemes: el to liberal no agradava l'editor i la cartera publicitària era minsa. Els redactors van adoptar la tàctica de parlar bé de l'alcalde, procurador i amo de la revista, mentre colaven altra classe de continguts. Quan van nomenar Zaragoza director general de Turisme, es va acabar la primavera informativa. La revista tornava a ser una lloança continua de l'autoritat competent. El novembre del 1975 el governador civil, Oltra Moltó, ordena el segrest de la revista *Iglesia Viva*, que dirigia el sacerdot Antonio Duato Gómez-Novella, al qual detenen i sancionen, juntament amb altres dos clergues de la zona del Port de Sagunt, per incloure a les homilies "conceptos impropcedentes".<sup>5</sup> La repressió a la llibertat d'expressió no afectava només la premsa. La prohibició de tota classe de recitals i concerts de cantautors va estar a l'ordre del dia fins i tot després de la mort de Franco. L'any del traspàs del dictador, per exemple, Elisa Serna fou empresonada per no pagar la multa (imposada pel governador

4 Durant l'anomenada 'primavera' de *Las Provincias*, María Consuelo Reyna no només va contemporanitzar amb els polítics –en la clandestinitat- de l'oposició. Va donar suport a les mobilitzacions conservacionistes del Saler i, fins i tot, va arribar a formar part d'un jurat dels Premis Octubre. Iniciada la transició democràtica, es va instal·lar en la posició bel·ligerant, manipuladora i feixista coneguda, fins a la fi de la seua carrera –i influencia- professional.

5 Las Provincias.

civil Oltra Moltó) motivada pels recitals que havia fet a les facultats de Dret i de Ciències. La premsa alternativa, durant els anys seixanta i setanta, presenta característiques comunes: relacions conflictives amb les autoritats i penúries quant a finances i recursos. No obstant això, van representar oasis en el desert comunicatiu, obriren les primeres escaletes informatives i prepararen el camí cap a d'altres experiències de major envergadura que haurien d'arribar en els vuitanta. Capítol a banda mereix la premsa clandestina. Tant el Partit Comunista, com la irrupció del PSV, el creixement dels moviments antifrancistes, sobretot a la universitat, la proliferació de nous partits a l'esquerra del PC i la gran convulsió que acompanya el final del franquisme, provoca una floració de premsa clandestina. Els continguts, al marge de la política oficial, alternen la informació alternativa amb els discursos propagandístics de les respectives organitzacions que apadrinaven els diversos papers. Francesc Pérez Moragón<sup>6</sup> ha catalogat prop d'un centenar de publicacions clandestines diverses, entre els anys 1962 i 1977.

Els condicionants de caire socioeconòmic no afavoreixen la correspondència entre l'evolució de la premsa i les etapes polítiques de la transició democràtica (Xambó:2010). Els factors econòmics i socioculturals que determinen els usos de la comunicació per part de la població no es van modificar amb el canvi polític. El postfranquisme manté un gran poder comunicatiu, tant derivat de la premsa del Movimiento, que l'estat subhastarà en els inicis dels vuitanta, com pel condicionament governamental, de sempre i en diversa intensitat, dels mitjans públics audiovisuals, molt particularment RTVE. La transició democràtica provoca l'aparició (i tancament) de múltiples capçaleres, sobretot setmanaris d'actualitat política, conseqüent amb un augment de la difusió. El naixement d'El País marca una fita en la modernització del sistema, atès el seu posicionament de centreesquerra i defensa del sistema democràtic. A la perifèria apareixeran nous diaris de caràcter nacionalista, com *Avui*, a Catalunya, i *Deia* i *Egin* al País Basc. Progressivament desapareixen les publicacions de l'oposició democràtica, com ara *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo...* i apareixen nous tipus de setmanaris com *Interviú*, que compartiran l'acceptació dels públics amb l'anomenada premsa del cor.

Al País Valencià, la difusió dels diaris, que mai no ha passat d'unes magnituds discretes, creix durant el tardofranquisme i la transició. RTVE manté les emissions testimonials del centre regional *Aitana* i RNE acollirà fins una part dels vuitanta programes de referència com *De dalt a baix*. Per contra, cap al final del decenni prescindirà de *Ràdio Quatre*, amb la consegüent pèrdua d'influència de l'espai públic l'espai públic en valencià. L'aparició de *Diario de Valencia*, primer, i de *Noticias al Día*, després, representen l'intent més seriós de reforçar un mínim

---

6 Veure Pérez Moragón, F. *La premsa clandestina al País Valencià*. (1980)

espai comunicatiu d'àmbit valencià. Les rigideses del mercat van provocar el tancament de la primera capçalera. L'adjudicació de *Levante* al grup Prensa Ibérica en la subhasta dels diaris de l'estat, afavorit des de diverses instàncies polítiques i financeres, determina la fi de *Noticias al Día*. S'esvaeix la consolidació d'un periòdic que hauria disputat l'hegemonia a *Las Provincias*. El buit ni tan sols podrà ser substituït per setmanaris com *El Temps*, ni d'altres. Els vuitanta seran, també, els anys d'expansió i consolidació dels grups de comunicació, molts dels quals prendran posicions en les operadores privades de televisió sorgides en el trànsit dels vestigis de l'anterior règim al sistema liberal. Poc abans que irrompen les televisions privades, el mapa comunicatiu s'ha enriquit amb les televisions públiques autonòmiques. Els mitjans de RTVV obren, en aquest sentit, moltes expectatives que s'aniran refredant amb el pas del temps i la forta governamentalització dels mitjans accentuada des de l'arribada del Partit Popular a la Generalitat, el 1985, en què la ràdio i la televisió esdevenen instruments de propaganda del nou règim fins al tancament de la radiotelevisió pública decretat pel govern d'Alberto Fabra el novembre del 2013.

Els anys noranta i el primer decenni del nou segle accentuen la concentració –i desaparició– de moltes capçaleres (diaris, ràdios i televisions de diversos àmbits i abast). A tall d'exemple, el grup Vocento haurà adquirit marques com *ABC* i *Las Provincias*. Periòdics com *El País*, *El Mundo*, i d'altres, mantenen delegacions, corresponsalies i delegacions, però la propietat, en mans de grups financers, deixa poc espai per a la vertebració informativa del territori. L'èxit que representa tecnològicament la implantació de la Televisió Digital Terrestre (TDT) esdevé un gran fracàs comercial i d'acollida: pel tipus de programació i pel condicionament, entre d'altres factors, de la intervenció governamental<sup>7</sup> tant a l'hora d'afavorir concessions com d'eludir els controls administratius perquè els operadors compleixin amb les condicions del servei. El nou escenari digital ha augmentat les incerteses respecte del futur de les empreses de comunicació que van consolidar-se durant els vuitanta i els noranta, atès que Internet ha multiplicat la difusió dels media, però en cap cas a afavorit la transició cap a nous models de negoci que sustenten i asseguren la periodicitat dels productes respectius.

En tot aquest recorregut, Cartelera Turia ha navegat sota el comandament de quatre directors. Fins a la derogació de la Llei Fraga, era obligatori gaudir de la titulació de periodista. Van assumir la responsabilitat Salvador Chanzá, primer, i Pilar Izquierdo, després. Quan el nou marc legislatiu derivat de la Constitució del 1978 ho va permetre, va assumir la direcció José Vanaclocha, fins el canvi de propietat.

<sup>7</sup> Mancats de Consells Reguladors Audiovisuals (excepte el cas de Catalunya), són els governs els que adjudiquen les llicències i concessions de freqüències quant a ràdio i televisió.

Vicent Vergara n'és l'actual director. Els canvis tecnològics han estat vertiginosos des del 2000, tot i que durant els vuitanta, s'havien substituït els processos de confecció amb plom i gravats pel sistema ofset. Els primers ordinadors arriben en els anys noranta, amb els fotolits. Turia va adquirint equipaments propis i amplia espai i personal. La tecnologia digital ha forçat la innovació dels processos, però també la necessitat de conservar un arxiu molt valuós. Des del 2000 ençà Cartelera Turia digitalitza l'exemplar setmanal, però hi ha pendent de garantir la conservació digitalitzada des del 1964 així com l'arxiu fotogràfic.

Quant als continguts, el període 1975-1982 és el de l'obertura de la revista a temes polítics d'una forma directa, atès que anteriorment només s'hi insinuava perquè la publicació s'havia inscrit en el Ministeri com a informació d'espectacles i hi havia la prohibició d'eixir-se'n de la temàtica. Sense abandonar les seccions clàssiques que han conformat la cartelera –cine, teatre, televisió, música...- la revista es va polititzar directament, des d'uns postulats ideològicament d'esquerra. Els canvis de gover no han esmorteït aquestes posicions ni les crítiques a tot el ventall de l'esquerra política. Els últims anys setanta i primers vuitanta, coincidint amb l'ofensiva reaccionària des de la dreta valenciana i l'episodi conegut com la Batalla de València, Cartelera Turia va adoptar una posició bel·ligerant i mai contemporanitzadora amb aqueixos segments de la dreta indígena i l'esquerra que va claudicar davant la coerció. Els atacs des de la publicació van ser constants cap a personatges com Manuel Broseta, Emilio Attard, María Consuelo Reyna, Vicente González Lizondo, Fernando Abril Martorell, etc.

A partir del 1983 s'hi van incorporar noves seccions: crítica gastronòmica, literatura, columnes d'opinió sobre temes d'interès general, cròniques d'actualitat política, televisió, esports... En aquest decenni la publicació es fa resò dels decennis provocats pels governs de Felipe González, es posiciona clarament contra l'entrada a l'OTAN, i s'hi afegeix a les denúncies de corrupció, GAL, etc. Del 1994 fins el 2004 hi ha noves seccions que obren la revista als interessos d'altres segments de lectors: vídeo, còmic, contracultura friki, etc, coincidint en un període polític dominat per l'absolutisme del PP i de dirigents institucionals com Eduardo Zaplana, Rita Barberà, Francisco Camps, etc. Les crítiques indissimulades cap al poder comporten boicots publicitaris i menyspreus institucionals envers la publicació.

#### 4. ESTRUCTURA DE COSTOS I CANVIS EN LA PROPIETAT

Cartelera Turia naix quan l'editor de Meliana (l'Horta) Miguel Zamit, propietari d'una impremta, vol aprofitar la maquinària per ampliar el negoci. En eixe moment, la *Cartelera Bayarri* és la més popular, considerant, a més, que el cinema ocupa un lloc preferencial en l'oci de la ciutadania de l'època. Zamit contacta amb estudiants que freqüenten cineclubs, perquè facen la revista. Els primers quatre crítics són: José Aibar, Manolo Mantilla, Enrique Pastor<sup>8</sup> i Julio Guardiola. José Vanaclocha s'incorporarà abans d'un any a l'equip. No eren militants de partits en la clandestinitat, més aviat cinèfils que freqüentaven cineclubs influïts per revistes com ara *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Film Ideal* i *Nuestro Cine*.

Amb el pas dels mesos s'hi van incorporant noves col·laboracions que abasteixen la crítica cinematogràfica, musical i teatral, també substituïnt les firmes que van deixant la publicació per a atendre altres activitats professionals. La propietat, no obstant, s'hi manté en mans de l'editor de Meliana fins que decideix jubilar-se i manifesta la intenció de deslliurar-se de la publicació. Aleshores la ven a José Vanaclocha, Vicente Vergara, Antonio Vergara i Antonio Lloréns. Concretament des del 1975, en què es produeix un conflicte al si de la redacció, que es resol amb l'eixida d'un segment de col·laboradors, qualificats per la facció guanyadora com "estructuralistes"<sup>9</sup>. Al voltant de l'any 1980 i a l'empenta de a regularització fiscal i empresarial que albira el nou marc polític de la transició, els propietaris constitueixen una societat limitada, en què cadascú hi manté un 25% del capital.

Cartelera Turia ha mantingut, de sempre, una estructura de costos reduïda, tant pel que respecta a la configuració (nombre i nòmina) d'empleats assalariats, com pel que fa a les remuneracions per col·laboracions externes. Els nivells d'endeutament, quan s'han produït, han sigut transitoris i assumibles, de manera que no han calgut reequilibris patrimonials, ni ampliacions de capital de la societat. Es tracta d'una empresa amb despeses gairebé fixes, com ara el lloguer d'un primer pis al carrer del Miracle, molt prop de La Seu de València; les facturacions de paper i impremta; personal i despeses generals: llum, aigua... Per als esdeveniments extraordinaris (exposicions sobre esdeveniments propis, actes dels premis anuals, etc.) s'ha recorregut a subvencions d'entitats i institucions, com ara Bancaixa, Universitat de València, firmes comercials (vitivinícoles, producció i distribució cinematogràfica...), etc.

8 Enrique Pastor projecta la seua afició al cine en l'empresa textil (batejarà una línia de llençols amb la marca '*Viridiana*' i obrirà una llibreria a València am el mateix nom, homenatge a la pel·lícula de Luis Buñuel.

9 Entre els escindits hi havia noms com Juan Miguel Company, Rodolf Sirera, Josep-Lluís Sirera, Pascual Masià, Vicente Hernández, Alberto García...

## Costos mensuals aproximats de l'edició de Cartelera Turia<sup>10</sup>

Sous nets (cinc treballadors .....	5.550 €
Cotització Seg. Social empresa .....	2.250 €
Paper impressió.....	3.100 €
Imprempta .....	3.000 €
Enquadernació .....	500 €
Lloguer local.....	500 €
Llum, aigua, telèfon.....	400 €
IRPF i altres impostos.....	2.500 €
Altres despeses (neteja, fotoc., etc.) .....	500 €
Col·laboradors <sup>11</sup> .....	1.300 €
Altres .....	500 €
TOTAL:.....	22.800 €

Ingressos: publicitat i vendes.

Les col·laboracions publicades continuen rebent una remuneració testimonial. Aquesta pràctica s'allargarà fins al 2011, en què les conseqüències de la fallida financera, concretades en la baixada d'ingressos publicitaris i l'augment dels costos de producció, deriva en límits quant a l'estructura de personal remunerat, com també d'una selecció quant a les col·laboracions retribuïdes. En aquest sentit, només s'hi abonen, en funció de les disponibilitats pressupostàries, algunes feines exercides per persones sense cap altre treball remunerat. Així, bona part dels continguts, d'un temps ençà, provenen d'una mena de voluntariat que els col·laboradors desenvolupen per gust i vocació, quan no sota un compromís difús de percebre el fruit del treball en un futur hipotètic amb l'economia sanejada.

L'empresa funciona actualment (desembre del 2013) amb cinc treballadors que perceben un salari amb regularitat. Abans del 2008, però, els assalariats de la publicació han arribat a ser-ne vuit. Les millors èpoques quant a l'esplendor –també econòmic– de la revista van ser els anys compresos entre la transició democràtica (1975-1980), el decenni dels 80 i el bienni 1998-2000. Aquest últim període s'explica per l'expansió de Cartelera Turia a les comarques i ciutats intermèdies de les demarcacions de Castelló i Alacant. Fins el 1999 la revista només s'hi distribuïa majoritàriament a la ciutat de València i a bona part dels quioscos d'aquesta demarcació provincial. Actualment es pot trobar a més d'un miler de punts de venda a tot el País Valencià. Arriba divendres, juntament amb els diaris, a primera hora del matí.

---

<sup>10</sup> Xifres desembre 2013, després de les retallades progressives des de finals del 2008. Font: C. Turia.

<sup>11</sup> García Poveda (El Flaco), Abelardo Muñoz i Antonio Lloréns

Quan es fan sentir els efectes de l'estafa financera global, a partir del 2009, el tiratge cau fins els 12.000 exemplars actuals, com també les vendes, estimades en 8.000 exemplars setmanals. La crisi ha comportat una caiguda del 30% de lectors respecte de les èpoques de més prosperitat i acollida. Amb tot, un càlcul precís de les magnituds de distribució i venda resulta ben difícil d'estimar, sobretot quan la distribució i liquidació dels exemplars depèn d'empreses –poques i amb tendència a pràctiques monopolístiques– que fa temps que no retornen físicament exemplars anteriors. Es tracta d'empreses amb recorreguts i circuits amb poca o nul·la competència que, a més a més, acostumen a aplicar criteris no sempre rigorosos quant al dipòsit de determinat nombre d'exemplars en els quioscos i punts de venda. Tot i les correccions, és un àmbit de control que sovint s'escapa a les recomanacions i directrius de la propietat, la qual cosa comporta –no només per a la publicació objecte de l'estudi– notables pèrdues, considerant que la venda de periòdics està molt condicionada als hàbits dels lectors i la necessitat d'aquests de trobar el producte en un moment determinat del dia o de la setmana, segons el costum. A les dificultats originades per la distribució, cal afegir altres imponderables.<sup>12</sup>

El 1994 s'hi produeix un canvi en l'accionariat, com a conseqüència de l'eixida d'Antonio Vergara. L'entorn de la revista acusa el succés, perquè transcendeix del conflicte familiar. El director de Cartelera Turia, José Vanaclocha, compra les accions d'Antonio Vergara. Durant el primer decenni del segle XXI li arriba l'edat de jubilació a Vanaclocha, que transmet un 25% de la propietat al seu fill, Pau, també crític de cinema i durant uns mesos incorporat a l'estructura laboral de la publicació. Els efectes de la crisi financera afavoreixen un ajust laboral. En 2011 els Vanaclocha s'hi desvinculen totalment de la propietat. Vicente Vergara n'adquireix les accions i des d'aleshores dirigeix l'empresa amb una posició dominant. Antonio Lloréns manté una part minoritària de la propietat i continua dedicant-s'hi a la informació i crítica cinematogràfica, per bé que no com a assalariat.

## 5. COMPETÈNCIA, HEGEMONIA, RESISTÈNCIA

Sense premsa lliure, amb nivells de lectura minsos i en un clima de repressió cultural propi del règim franquista, el cinema és el gran mitjà d'expressió i d'expansió dels anys seixanta. D'expressió, per la mateixa naturalesa del mitjà i els codis de llenguatge inherents, per la capacitat d'interacció en reflectir –o evadir– la

---

<sup>12</sup> Vicente Vergara va detectar que, durant alguns mesos, al quiosc de l'estació del Nord de València, en què tradicionalment s'hi venien més de cent exemplars, no s'hi detectava cap venda. Explica que va visitar el quiosquer: amagava la revista o negava al client haver-la rebut, perquè s'hi havia enfadat amb el comentari d'un col·laborador. Amb el pas del temps, la situació va quedar normalitzada.



realitat, per l'impacte de la imatge, pel joc d'emocions que crea, per la subversió potencial davant els discursos formals dictats des del poder, etc. I per damunt de tot el cinema representa la principal indústria de l'oci i l'entreteniment en temps de tota classe de penúries. A València, a més, cal afegir una tradició pionera quant a la producció, com demostra la història de Cifesa, entre altres. Els anys seixanta mostren, a l'entramat urbà de València i en menor mesura d'altres ciutats del País Valencià, una proliferació de sales d'exhibició, ara desaparegudes i algunes transformades<sup>13</sup>. Les generacions més despertes i, alhora, defaectes del règim, troben en el cinema un refugi i una coartada per a reunir-se organitzar-se i anar ocupant espais a les estructures socials. La producció de cine en condicions precàries i sense circuits de distribució orienta l'activitat d'un segment dels sensibilitzats. És el moviment conegut com a cine independent valencià (Muñoz: 1999). Es compatibilitza amb un activisme més obert i amb clara incidència entre els sectors més crítics –o simplement entre els aficionats–, com és el treball dels cineclubs. En el concepte modern, el cineclub, d'origen francès<sup>14</sup>, és una organització independent que se n'ocupa de la projecció, anàlisi i discussió de productes audiovisuals amb propòsits educatius, perquè confronten públics nous davant distints treballs audiovisuals, mitjançant una programació organitzada metodològicament. Aquesta feina es reforça amb un treball editorial a base de programes de mà, calendaris, fitxes, informació i fins i tot assaigs que reforcen la significació de les exhibicions. El cineclub agrupa els bons aficionats al cinema en una sala on, per regla general, es projecten films que no acostumen a exhibir-se en sales comercials. Altres crítics insisteixen en l'objectiu educatiu de l'assistent mitjançant el cinema. Allò que caracteritza les sessions de cineclub és, primer, la presentació o introducció de la pel·lícula al públic assistent i, en acabar, el debat o discussió sobre la projecció, en què els assistents, organitzadors i ocasionalment els realitzadors de les pel·lícules intercanvien punts de vista.

A València l'activitat dels cineclubs és intensa. És en aquest escenari que els crítics primers i posteriors de Cartelera Turia coincideixen, es coneixen, interrelacionen i capten recursos humans i intel·lectuals que atorguen consistència a la

---

13 Cartelera Turia apareix en un moment en què hi ha, a València ciutat, més d'una desena de sales d'estrena; més de 40 de reestrena; unes vint terrasses d'estiu; i a més de cineclubs de referència i sessions de cine-fòrum arreu del territori. La desaparició progressiva i sacrifici immobiliari de bona part d'aquestes sales mereix un estudi sobre l'enfosquiment del paisatge urbà i les conseqüències sobre la interrelació social al si dels propis barris, així com els canvis d'hàbits dels consums culturals i de l'oci. Però també revela l'extinció d'una oferta diversa quant a origen de les produccions cinematogràfiques en benefici de les practiques monopolístiques de les 'majors' nord-americanes, tant pel que respecta a l'imposició de les produccions com als sistemes de distribució i incentius per a l'exhibició, amb la consegüent dependència i empobriment cultural.

14 Les referències apunten Louis Delluc com el creador del primer cineclub, però el terme apareix per primera vegada el 1907, quan Edmond Benoit-Lévy posa a disposició del públic diversos documents sobre les produccions audiovisuals existents.



publicació. L'interés pel cinema i per la comunicació i l'anàlisi del cinema motiva la convocatòria de reunions entre els crítics que s'hi dediquen dels diversos mitjans, amb la intenció d'unificar criteris i facilitar al lector l'accés a les dades. El cineclub, en fi, és el lloc de trobada i de captació, és el viver dels crítics que aniran nodrint els continguts de la publicació.

A més de la programació que s'exhibia a les sales de cinema i de les ressenyes sobre filmografia, informació sobre produccions i realitzacions, estrenes i tot allò que tenia a veure amb l'actualitat i l'anàlisi cinematogràfic, la revista va mantenir, gairebé des dels seus inicis, un plantejament formatiu. Si els cineclubs 'educaven', cinematogràficament, Cartelera Turia ben bé podia subministrar els conceptes bàsics, a mode de manual. De manera que durant molts números de la primera etapa, Vanaclocha va fer una feina de recerca, síntesi i un punt de pedagogia en la confecció d'un diccionari. Les veus (actor, director, plano, sintagma, travelling...), per ordre alfabètic, i les definicions, aparegueren durant molt de temps.

Una segona activitat relacionada amb la passió pel cinema, més enllà del cineclub, era la producció de pel·lícules amateur. Antonio Lloréns, aleshores empleat de banca, era dels que combinava les dues aficions quan s'incorporà com a crític de la revista. Eren, també, els anys del que s'anomenava cinema independent. Per definició, allunyat del model de producció i distribució que representava la indústria cinematogràfica clàssica. El periodista Abelardo Muñoz ho aborda en *El baile de los malditos*, una crònica ben guarnida de la història del cine independent valencià, el que roman en la memòria de tots, *“sin contar las trapisondas surrealistas de algunas latas de películas producidas en la época. Algunas fueron a parar a los sótanos de la Dirección General de Seguridad, entonces el TOP en Barcelona. Es el caso de ‘Salomé’ de Gassent. O las cintas de Maenza, que algunos afirman que fueron destruidas por la organización comunista Bandera Roja. La razón de esta última y grotesca acción se basa en que muchos de sus militantes aparecían allí en pelota viva y aquello, al parecer, no era edificante para el futuro de la democracia española”*. (Muñoz: 1999). Aquest mateix autor recupera en el llibre el testimoni de Casimiro Gandía, un escriptor que també es vincularia a Cartelera Turia durant els anys de la transició i a la qual s'hi refereix així: *“Los únicos que estuvieron en el sitio oportuno, en el momento oportuno. Una minoría agitadora que surge como club de aficionados y se va convirtiendo prácticamente en una historia de agitación cultural, social y política. Porque participa por una parte del fenómeno netamente pop de aquella época: utiliza como plataforma de incidencia popular, como es una cartelera de espectáculos, para satisfacer en principio unas inquietudes personales; pero luego se va transformando, y en un momento dado se convierte en una plataforma importantísima que cataliza identificaciones y rechazos. Plataforma pop y revulsivo social”*.

La literatura també contribuirà a la consistència de tot aquell moviment. El 1974 l'editor Fernando Torres encarrega a l'equip de Cartelera Turia dos llibres, el primer dels quals, *"Cine español, cine de subgéneros"*, ix a la llum al principi del 1975 i reuneix els treballs de José Vanaclocha, Vicente Vergara, Juan de Mata i Juan Miguel Company. El segon títol fou *"Doce trabajos de base del cine español"*. El cinema, per damunt de qualsevol altra opció, era el principal factor de cohesió de la publicació i de l'equip. La segona generació<sup>15</sup> dels crítics de Turia viuen una intensa etapa en la qual la política clandestina comença a desplegar una activitat més intensa. Inevitablement emergeixen les ideologies i les corresponents simpaties polítiques. La del Partit Comunista és majoritària en el cos de la redacció. I encara que els debats extramurs no afecten l'activitat al si de la publicació, sí que hi ha la tendència natural, des de la militància política, a l'ocupació d'espais en els entramats cívics i associatius. Vanaclocha, Vicente Vergara i Antonio Lloréns van ser militants del Partit Comunista. Els germans Sirera, Rodolf i Josep-Lluís, també es situaren a l'òrbita ideològica del marxisme, malgrat acabar enfrontats en una crisi que resoldria la seua eixida l'any 1975.

En els anys seixanta i una part dels setanta, a l'ombra dels cineclubs, s'hi publicaven a València la cartellera SIPE, editada pel Col·legi Major dels Jesuïtes CEM (Centro Escolar y Mercantil), de tendència cristiana progressista, i la Cartelera Diverama, aquesta més abocada a la captació de publicitat, amb continguts més lleugers. La cartellera de referència, des de la segona meitat dels cinquanta, era Cartelera Bayarri, l'única de les seues característiques que hi havia a tot Espanya. L'èxit d'aquesta publicació va motivar l'editor Zamit a crear Cartelera Turia, aprofitant la impremta que posseïa al carrer dels Cavallers de València. Els continguts, juntament amb les firmes dels crítics que recorrien cineclubs, sales de teatre, exposicions artístiques i concerts de tota classe, van anar fidelitzant la clientela, fins arrabassar-li l'hegemonia a Cartelera Bayarri. En aquest segment de la indústria cultural es dirimia una lluita permanent en els diversos camps il·lustrats per Bordieu: hi havia la competència per assolir la major part de la quota del mercat i la consegüent recerca de beneficis econòmics, però també hi havia la pugna pels referents culturals i simbòlics, així com les pròpies tensions internes i externes que, segons l'època, generava la progressiva influència social i política de la publicació.

Desapareguda Cartelera Bayarri i les cartelleres vinculades als cineclubs, la dècada dels vuitanta va aparèixer "Qué y Dónde". S'imprimia als tallers de Juan Gabriel Cort, l'impressor de periòdics com "Diario de Valencia" i "Notícies al Día" sorgits en el mateix decenni, tot i que de curta vida. Qué y Dónde resseguia el model de les guies de l'oci que ja existien a Madrid i a Barcelona, que copiaven el

---

15 Veure "Cartelera Turia 1964-1975. Una mirada sociològica", treball de Tercer Cicle, de l'autor.

format de la parisenca *Pariscope*. Va tenir com a directors, en la primera època, periodistes de reconeguda trajectòria, com Juan José Pérez Benlloch i Pilar López. Durant molts anys Cartelera Turia i Qué y Dónde van competir fre a fre. Qué y Dónde va tancar a finals del primer decenni del segle. El mercat i la influència de Cartelera Turia va impulsar més iniciatives competidores. Així, a començament dels noranta, Jesús Sánchez Carrascosa, a l'ombra de la seua parella –la molt influent directora de Las Provincias, Maria Consuelo Reyna–, i amb el suport de la impremta on s'editava aquest periòdic, va fundar La Mejor Guía de Valencia. Més enllà de la funció informativa o divulgativa respecte de l'oferta d'oci, aquesta publicació, com Las Provincias, mantenia una hostilitat desaforada de base ideològica contra la competidora i l'univers cultural que s'hi trobava representat. La Mejor Guía de Valencia només va durar dos anys. Hi ha hagut altres intents de llançar publicacions per a competir amb Cartelera Turia. Tots han tingut curta volada. Sobreviuen algunes edicions que tot i imitar el format reduït, no passen de ser un recull d'anuncis amb suports publicitaris.

Atenció a banda mereixen dos intents d'ocupar l'espai de Cartelera Turia, mitjançant l'absorció de la propietat. Tots dos fracassats. El primer el va protagonitzar el grup PRISA, aleshores propietari majoritari de capçaleres com El País o la Cadena SER<sup>16</sup>. Aquest intent de compra es va produir l'abril del 1990. L'accionista valencià de PRISA Álvaro Noguera va comunicar als propietaris de Cartelera Turia l'interés del grup empresarial en adquirir la publicació, per a distribuir-la, juntament amb El País els caps de setmana. Aquest grup ja comptava amb cartelleres d'oci a Madrid i a Barcelona. L'equip de Turia no era procliu a la venda, però el grup empresarial de Madrid no deixava altra opció, tot i que els hi prometia formar part de la redacció del setmanari. El 19 d'abril es va formalitzar la cita a Madrid. Hi van acudir els quatre propietaris de la publicació. Per part de PRISA hi van comparèixer el conseller delegat Juan Luis Cebrián i l'aleshores director d'El País, Joaquín Estefanía. Durant la sessió, Antonio Lloréns va mostrar una selecció de portades i continguts que havien despertat polèmiques. Els de PRISA van respondre que el 'mostrar' era del tot improcedent en el futur, sota el control del grup mediàtic. Encara hi van enviar un altre emissari, aquesta vegada a València, per a concretar els detalls de la venda. Els propietaris de Cartelera Turia van demanar 50 milions de pessetes, una xifra que no va ser especialment qüestionada des de PRISA. En canvi, l'operació va fer fallida quan el representant del grup va posar en qüestió la línia editorial, com també les crítiques al cinema de Pedro Almodóvar, el rigor quant a les crítiques gastronòmiques, el canvi de format i altres alteracions dels continguts.

16 En el núm. 1531 de CT (juny 1993), amb el títol "El País nos quiso borrar" consta la crònica d'aquest intent de compra. Es narra amb un punt d'ironia i de sarcasme, fins i tot amb un gràfic que mostra la ubicació, a l'entorn d'una taula, dels personatges que van intervenir en la negociació.

El segon intent d'incorporar Cartelera Turia a un periòdic, el 1991, va partir del grup Prensa Ibérica, que a la demarcació de València edita Levante-EMV i a la 'Alacant, Informació. No va passar d'un intent, també fracassat, i el grup empresarial va optar per crear la seua pròpia cartellera: La Cartelera. En aquest cas, tot i no representar excessiva competència quant als continguts, la nova publicació naixia com a suplement del periòdic de divendres –que s'adquiria inevitablement a un preu superior al de la resta de la setmana- amb la qual cosa s'hi garantia una difusió massiva. Per contra, els continguts, salvant algunes crítiques cinematogràfiques i l'aportació d'alguns articulistes, encara s'enfoca a la captació de publicitat, sobretot procedent de locals d'oci i de la restauració gastronòmica. En aquesta publicació s'acomodaria Antonio Vergara, com a crític cinematogràfic i gastronòmic, després del conflicte familiar que provocà la seua eixida de Cartelera Turia, allà per l'any 1994.

## **6. PORTADES: LA CONNEXIÓ AMB EL MÓN DE L'ART**

La portada d'una publicació periòdica representa l'aparador privilegiat per al desplegament dels recursos gràfics, el llenguatge simbòlic on l'escriptura és, sovint, complementària i a condició que cohesiona la representació que s'ofereix. En el cas de les cartelleres que oferien la programació cinematogràfica del període que s'estudia, el recurs més habitual consisteix a reproduir la imatge d'un actor o d'una actriu, bé perquè havia esdevingut icona del públic, bé perquè acompanyava l'estrena d'un film que protagonitzava. Els inicis de Cartelera Turia van ser diferents. Els primers deu números oferien una reproducció en miniatura<sup>17</sup> d'un paisatge o monument de la ciutat: Torres de Quart, porta de la Catedral, la Llotja, l'avinguda 'José Antonio', desfilada de bandes de música per la 'plaça del caudillo', foto dedicada al Dúo Dinámico, la porta dels Apòstols de la Catedral i la 'Cruz de los Caídos'. Un fotograma de Jean-Paul Belmondo marca, en el número 14, el primer canvi. Des d'això moment abunden les fotografies i motius cinematogràfics. La idea era imprimir als continguts del setmanari un caràcter de crítica i informació cinematogràfica, ja que en els seixanta aquesta expressió artística constituïa la principal forma d'oci dels espanyols que omplien sales d'estrena i programes de doble i triple sessió en els cines de barri. Les discoteques encara tardarien a arribar per desplaçar els 'guateques' domèstics previ permís patern.

Val a dir que, a diferència d'altres revistes cinematogràfiques, aquesta publicació mai no ha utilitzat les portades amb actors i actrius com a reclam publicitari davant productores i distribuïdors. En els casos en què s'han reproduït cartells sobre

---

<sup>17</sup> Considerant les dimensions de la publicació, la imatge il·lustrada en la portada era en la pràctica l'equivalent a un cromó.

espectacles teatrals, concerts musicals o d'altra mena, la justificació, més enllà de l'actualitat, ha consistit a donar suport a l'esdeveniment, considerant les penúries culturals i escèniques tradicionals, tant a la ciutat com arreu del País Valencià.

Els anys setanta tornen a marcar un canvi quant a la iconografia que ofereixen les portades de Cartelera Turia. Les imatges d'actors, actrius, directors de cinema, etc., continuaran presents al llarg del mig segle de vida de la publicació, atès que formen part dels trets identitaris d'aquesta classe de productes culturals. No obstant, com a factor diferencial, Turia comença a innovar amb la incorporació ocasional de dissenyadors, artistes gràfics, pintors, publicistes, fotògrafs, dibuixants... que més enllà del valor afegit, situen la revista, també, en una posició d'avantguarda respecte de la competència. Alhora, esdevindrà referent per tota una galeria de personatges que s'endinsen en el camp de les arts plàstiques.

La dècada dels setanta i bona part dels vuitanta representa una època daurada quant a la presència d'artistes plàstics valencians en les portades de Cartelera Turia. Es tracta de treballs que s'hi fan exclusivament per a números concrets, o bé reproduccions de quadres que coincidien amb exposicions d'aqueixos artistes a València. La nòmina és impressionant: Jordi Teixidor, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Estampa Popular, Manuel Boix, Juan Antonio Toledo, Rafael Armengol, Jorge Ballester, Carmen Calvo, Joan Cardells, Joan Genovés, Josep Renau, Artur Heras, Victoria Civera, Rafael Martí Quinto, Joaquim Michavila, Antoni Miró, José María Molina Ciges, Francisco Mompó, Eva Mus, Antoni Tàpies, Miquel Navarro, Josep Sanleón, Rosa Torres, Manuela Ballester, José María Iturralde, Eduardo Arroyo, Francesc Jarque, Andrés Rábago (El Roto), Anzo, La General, Unión Gráfica, Manuel Valdés, García Puche, Rafa Gassent, Joan Verdú, Víctor Lahuerta... El cas del dibuixant Miguel Calatayud mereix atenció especial, atès que des del 1975 fins els primers anys vuitanta se'n va ocupar pràcticament cada setmana de confeccionar les portades. Amb posterioritat ha mantingut la col·laboració d'una forma més esporàdica.

Quant a dissenys remarcables, convé citar els que han confeccionat ocasionalment l'artista plàstic i publicista Rafael Ramírez Blanco, però també els dibuixants Daniel Torres, Manel Gimeno, Víctor Lahuerta, Micharmut, Carlos Giménez, Javier Mariscal, J. Bonache, Rafa Fontériz, Antonio Ortiz (Ortifus) i Paco Roca, entre d'altres.

Sobre la diversitat de portades, n'hi ha de significatives a remarcar: El juny del 1977 se'n dedica una amb el títol: *Fraga Iribarne, Turia y la Ley de Prensa de 1966*, en què reproduïx, a la manera d'una carta de baralla, els retrats del ministre de Franco i de Clint Eastwood, punt de partida per a reproduir, a l'interior, tots els

expedients administratius amb les sancions corresponents durant els anys en què Fraga fou ministre. La coberta de l'*Extra 9 d'Octubre* del 1977 mostra un aparador en què s'hi venen diverses teles, entre les quals la quadribarrada sense franja blava que fou utilitzada com a causa bel·ligerant pel feixisme local durant l'anomenada Batalla de València (Bello: 1988; Viadel: 2006; Flor: 2011). El novembre del 1982, coincidint amb la visita del Papa a València, la portada imitava els llibres de primera comunitat amb tapes nacarades. L'abril del 1997, amb motiu del 25 aniversari de la creació del detectiu Pepe Carvalho, creat per Manuel Vázquez Montalbán, se'n dissenyà una que va fer feliç el novel·lista. Totes aquestes portades van ser obra de Miguel Calatayud.

## 7. LA TRANSGRESSIÓ COM A NORMA

Lluny de reproduir els formats i continguts de les guies d'oci, Cartelera Turia s'ha guanyat, des dels inicis, la convicció, per part dels lectors, de publicació transgressora. Ho ha demostrat des de les portades fins els continguts de les diverses seccions. I n'ha patit les conseqüències: en forma de sancions, durant el franquisme, i amb freqüents polèmiques des de la política, el món de l'art o l'opinió. Des de la irrupció en el mercat Cartelera Turia ha defensat el cine d'autor, sense abandonar allò que es coneix com el cine de gènere, sobretot el procedent de Hollywood i dels grans directors. El primer número de la publicació (1964) recomanava la visió del film de Michelangelo Antonioni *El eclipse*. Bona part del públic que se'n refiava de la crítica abandonava la sala abans que s'acabara la pel·lícula, perquè acostumat a un cinema d'evasió, no entenia aquell nou discurs a través de la pantalla.

En contra dels corrents dominants en els mitjans de comunicació, generalment favorables al cinema de Pedro Almodóvar, Cartelera Turia sempre ha exhibit independència de criteri a l'hora de valorar els primers films d'aquest realitzador. Això va motivar controvèrsia entre els crítics i, especialment, del mateix Almodóvar. La revista, no obstant, ha respectat els diferents punts de vista dels seus crítics de cinema i setmanalment hi havia debats entre els autors al si del consell de redacció sobre la filmografia analitzada. Encara avui s'hi mostren les valoracions dels diversos crítics sobre les pel·lícules visionades.

Les portades, com s'ha dit, han buscat la provocació a través de dissenys que, més enllà de la imatge i el significat associat, projectava un tret diferencial respecte de les convencions estètiques dominants en el panorama mediàtic. Com a mostra, una portada del febrer del 1986<sup>18</sup> reproduïa la fotografia d'una exposició de l'obra de Robert Mapplethorpe, amb un penis erecte. O la d'un número extra

sobre Falles en què ocupava la portada la fotografia d'una model nua amb una pinteta de fallera al cap. La primera vaga general de la restauració democràtica, el desembre del 1988, mostrava una portada en blanc, amb un text de cos disminuït en què es llegia: Portada en Huelga. La revista s'alineava i donava suport clar a la reivindicació, desigualment seguida per altres mitjans informatius. Fou un disseny de Rafael Ramírez Blanco, que el juny d'aquell mateix any imitava en una portada la caixa d'aspirines amb el lema "Contra el dolor de Valencia, TURIASPIRINA C". Qualificades figures de l'art contemporani han participat en operacions que, al mateix temps que resolien una portada que servia per a il·lustrar un esdeveniment o una polèmica subministrada per l'actualitat, posaven en evidència la fira de vanitats que acompanya la recerca d'informacions exclusives per part de la premsa local, quan no el papanatisme d'alguns crítics d'art. Com a exemple convé remarcar la portada –i l'explicació en una entrevista apòcrifa a les pàgines interiors– elaborada per l'artista Jorge Ballester amb motiu de la restauració del Palau del Marquès de la Scala, a València. Ballester va dibuixar uns esbossos que la revista atribuïa al restaurador, el pintor italià Valerio Adami. La falsa 'exclusiva' va dividir els crítics locals entre els que elogiaven l'ocurrència de l'italià i els que s'irritaven perquè els responsables de l'administració que finançaven la restauració no els haguessin tingut en compte a l'hora de divulgar-ne els detalls.

Ja s'ha referit la portada commemorativa del colp d'estat del 1973 a Xile (CT núm. 507), però hi ha hagut altres portades amb significats més aviat immersos en el camps de la semiòtica, que no sempre han estat a l'abast del lector. Com a exemples, la del número 421 (febrer del 1972) que reproduïa un fotograma de l'actor Marcelo Mastroiani entre reixes. A les pàgines interiors no hi havia cap crítica al film protagonitzat per l'italià. Es tractava d'una mostra de solidaritat amb el crític Juan Miguel Company, al qual havien empresonat després d'una mobilització universitària. L'últim exemplar de l'any 1975 (CT núm. 622) hi ha la portada que il·lustra una cabina de projecció cinematogràfica. Un operador li diu a l'altre: "Para, Paco, vuelve atrás, que se me ha escapado un 'sintagma'". Un missatge ben críptic per a fer constar l'abandó dels crítics alineats en les teories estructuralistes i semiòtiques, després d'un conflicte latent que s'arrossegava al si de la publicació.

La revista va aprofitar els temps periodístics expansius de la mitificada transició democràtica (André-Bazzana: 2006 i Archilés: 2010) per a ampliar els límits de tot allò que el franquisme havia reprimat, com ara l'advertiment, per part de la delegació a València del Ministeri d'Informació i Turisme, com a conseqüència d'una portada, el setembre del 1973, amb la fotografia del president de Xile Salvador Allende, derrocat pel colp d'estat de l'11 de setembre d'aquell any. Pel mateix motiu, en canvi, la revista *Triunfo* pateix un segrest.



Sí que van comportar sancions econòmiques alguns continguts publicats entre els anys 1966, al poc de ser promulgada la Llei Fraga, i el 1969. Paga la pena reproduir allò que fou perseguir i sancionat, per a valorar com cal les argumentacions discursives emprades, tant pels crítics de la revista, com de l'autoritat del règim.

### **“Posición avanzada”. CT núm. 119 (2 al 8 de maig del 1966)**

El crític Antonio Santos ressenya la pel·lícula “Posición avanzada”, de Pedro Lazaga, que s'exhibeix al cine Martí. La qualifica amb un zero (0). Santos escriu:

*“Al principio una nota indica que la película relata un hecho real, sucedido durante la Guerra Civil. Al terminar la proyección es imposible evitar un sentimiento de extrañeza, la anécdota presenciada ha debido ser tan corriente en cualquier guerra que una advertencia de ese tipo parece una broma. Sencillamente es ésta: un destacamento de soldados es asaltado por el enemigo y mueren casi todos ellos. ¿Necesitábamos para creerlo de una nota garantizando la autenticidad? Pensamos un momento en buscarle tres pies al gato, y durante un feliz instante nos asalta la sospecha: ¿Hemos llegado, por fin, a considerar aquella guerra como algo menos –o algo más– que una conflagración capital entre dos valores morales absolutos? ¿Estamos ante un film de guerra o ante un film sobre la Guerra Civil? Aunque no lo parezca, la diferencia es impresionante, y al profundizar un poco advertimos que en “Posición avanzada” la historia se repite: se trata de una película sobre la Guerra Civil. Lo que significa que es un film dogmático.*

*Claro que ha llovido mucho desde entonces: ya no tiene sentido el partidismo exagerado, la mitad de la población de España es posterior a los años de la contienda, y ahora nuestro cine piensa un poco más en el mercado exterior. El plano del curita fusilado ha sido sustituido por algo más inteligente: la secuencia entera dedicada a enfocar la simpatía del público hacia el quinto que al final va a morir con su bandera blanca bajo una bala asesina. El objetivo principal de la película va a ser captarse a un público amplio, y la mejor forma de conseguirlo es reunir en hora y media todos los tópicos del género, bien aderezados con salsa gorda, desde la palabrota viril que arrebató a las masas hasta la novatada clásica que pone consquilleos de placer en el recuerdo feliz de todo hombre que hizo su ‘mili’, pasando por el inevitable soldado que no sabe escribirle a la novia, el soldado filósofo que tiene que matar, etc.*

*“Posición avanzada” es, así, una película destinada, como siempre a los ex-alféreces provisionales, a los ex-sargentos, a los ex-soldados analfabetos que tenían una novia en su pueblo y que lo pasaban bien en las trincheras porque allí conocían la amistad y luchaban por su patria... Y eso hace que uno desee, para la próxima ocasión, ver sobre las carteleras la advertencia: ‘Para mayores de 40 años’. Porque la*



verdad es que, a estas alturas, y al menos a los españoles que aún no llegamos a los 30, este tipo de historias nos producen un soberano aburrimiento. **Santos.**”

Aquest text va motivar la detenció i reclusió, bé que per pocs dies, de l'autor. A banda de les peripècies jurisdiccionals, fou obligat a rectificar. El núm. 123 de Cartelera Turia (30 maig al 5 de juny del 1966), inseria un text en què es podia llegir:

**Notas a “Posición Avanzada” Una crítica y una tormenta.**- En el número 119 de Cartelera apareció una crítica mía a “Posición avanzada”. La película fue valorada con la más baja nota, y las frases dedicadas a ella estuvieron dictadas por una inmediata decepción –totalmente subjetiva, por supuesto-. Pero, dada su condición de obra sobre la Guerra Civil, las reacciones que dicha crítica ha despertado en algunos sectores de la opinión pública ha sobrepasado su intención real. Desde su publicación he recibido quejas y protestas de Alféreces Provisionales ex-combatientes y de conocidos que fueron espectadores o actores de la lucha. La crítica ha dejado en ellos una impresión desagradable e indeseada, y me he visto en poco tiempo cubierto de sambenitos de varias clases, y entre ellos los de comunista y demócrata-cristiano. La escasa página dedicada al film ha sufrido una exhaustiva disección: se me ha preguntado por el significado a algunas palabras, de unos puntos suspensivos o de unas letras minúsculas. Mis deseos de vivir en paz se han visto trastornados por una insospechada tormenta, y los pequeños disgustos van saltando en cada esquina de la calle para mí y para los lectores que se han sentido ofendidos. Yo, aún comprendiendo que esta Cartelera no es lugar apropiado para exponer cuestiones extracinematográficas, creo necesario, sin embargo, robar un poco de su espacio para aclarar todas estas cosas y dejar algunas ideas en su justo lugar. Ante todo, quiero hacer notar que un grupo de Alféreces Provisionales ex-combatientes, creyendo que yo atacaba sus principios y entendiendo que por ser algo joven no estaría al tanto de las causas reales de la guerra civil, me han ofrecido una apasionada y firme defensa de las ideas que les movieron a convertirse en protagonistas de una lucha a muerte ocurrida antes de yo nacer. Este entusiasmo actualizado, de unos hombres que se preocupan al leer unas frases tenidas por intencionadas, y que se molestan en dedicar una hora de su tiempo al diálogo entre generaciones distintas, merece que se sepa públicamente. Aclarada, particularmente, mi crítica, repito de un modo definitivo que en ningún momento me propuse ofender a nadie, y muchísimo menos afirmar estúpidamente, como parece que se ha entendido, que para mí la guerra civil fue una lucha entre los civilizados buenos, que perdieron, y los analfabetos malos, que ganaron. Por otra parte, quiero hacer observar la mala traición a mis sentimientos que sería un ataque a los Alféreces Provisionales de 1939, cuando por su condición de universitarios eran la rama com-

*batiente con la que hoy puedo sentirme más unido. Y, por último, pidiendo disculpas al comprador de Cartelera por esta página robada, y al lector disconforme por los disgustos pasados, pongo término a la cuestión. Santos”.*

Com es pot deduir, en analitzar el text, la coacció que ha sofert el crític domina bona part del discurs. Això no va evitar la sanció. L'autoritat administrativa va imposar una multa de 5.000 pessetes –la publicació es venia a 2 pessetes–, per “una infracció de caràcter leve, al no adaptar-se al permís de edició concedido”

A propòsit d'aquesta sanció, Vanaclocha explica la solidaritat amagada per part d'algun sector de l'exèrcit, més pel menyspreu cap als subordinats en l'escalafó, que no per vertader contingut de la crítica:

*“Posición avanzada”, que arriben a tancar en la presó uns dies a Santos, al crític que no fa servir les precaucions de Manolo, “Qué nos cuentan de la guerra civil? Esto es un cuento chino, tal...”clar, anà cap allà la policia... els alféreces provisionals, sobretot, o siga, que caiguè sobre ell... però, és curiós, els militants de carrera es distanciarren... ahí hi havia una guerra interna, ens donarem compte, perquè un militar amic de Zamit, li ho va dir: “No, si tiene razón el crítico, coño, alféreces provisionals, fent la mà en la guerra, quan els militars de veritat eren nosaltres...”. És curiós eixe tema, això passà”. (Vanaclocha)*

La segona sanció va arribar com a conseqüència d'un article que denunciava –ja en aquella època– la marginació de la cançó en els mitjans de difusió i, més concretament, d'un cantautor com Raimon, alhora que deixava entreveure el procés de castellanització que comportaven aquestes actituds.

**“Más papistas que el Papa, más popistas que los Beatles”. CT núm. 177 (12 al 18 de juny del 1967)**

En aquest article es llegia: **“La Inquisición como pasado (...)** La historia de España señala cantidad de situaciones inquisitoriales en que hemos permanecido al margen del progreso y de la realidad de hechos concretos, que aunque necesarios para la consecución de una más justa relación entre los hombres, eran contrarios a esa opresiva y absorbente moral a la española que todavía vuela sobre nosotros y nos convierte en defensores de una verdad única y excluyente (...)

*“La Inquisición como presente: Años después, un cantante excepcional, Ramón Pelejero, de Játiva, convertido en RAIMON, lanza sus discos al mercado. No se le hace caso. Se le considera un extremista catalán, politizado y enemigo de la unid entre los españoles. RAIMON sigue adelante. Trabaja y se esfuerza por conseguir*

*canciones de calidad, populares, expresivas de la historia de un pueblo en lo afectivo y en lo político (...) Sin embargo, RAIMON no aparece en TVE, se prohíbe un recital suyo anunciado en Madrid, y sus canciones no llegan con frecuencia a las emisoras de radio. No figura en los HP nacionales, aunque en el Palau de la Música catalán, éxito tras éxito, alcanza una popularidad sin precedentes, España le da la espalda. La juventud no le apoya. Todos estos problemas, originados en gran medida por su catalanismo, sincero en la medida que se siente español, lo cual no tiene que obligarle por necesidad a castellanizarse, nos ocupa a todos nosotros, que siguiendo el camino ya trazado por nuestros antepasados y nuestros padres nos escandalizamos ante todo cambio sin intentar comprender (...)*”

En aquesta ocasió, la sanció imposada per l'autoritat governativa al director fou de 7.500 pessetes. El motiu adduït, com en l'anterior, “como responsable de una infracción leve, por exceder los límites de la autorización concedida a la publicación”.

La tercera multa arribaria com a conseqüència d'un article publicat el mes següent. Es criticava un espot publicitari de TVE, de patrocini oficial, en el qual es pretenia sensibilitzar els joves en favor de l'esport, però a costa de denigrar els segments de joves inconformistes, si més no quant a les formes de vestir i de manifestar la seua presència, qualificats com a Beatniks

**“Los Beatniks, los tipos decentes”. CT núm. 181 (10 al 16 de juliol del 1967)**

A l'article es llegia: “En su afán por elevar el nivel deportivo de los españoles, TVE realiza una campaña en favor del deporte. El fervor publicitario de los spots que se ofrecen para promover nuevos deportistas alcanza límites poco correctos cuando habla de los Beatniks, tratándoles de ‘tíos poco decentes’. Afortunadamente, el Beatnik anda lejos de la televisión –fabulosa trampa de la ‘sociedad de consumo’-harto de escuchar el monótono ritual de siempre (...) ¿Por qué tenemos que escoger únicamente los monótonos comentarios dedicados a la fervorosa y estudiosa juventud española, modelo de virtudes, adicta a las organizaciones juveniles? ¿Por qué televisión olvida que muchos jóvenes españoles andan lejos de disfrutar de las delicias de un fuego de campamento, o de las marchas por las montañas con las rodillas al aire, cantando ‘Prietas las filas’ y ‘Un flecha en la cama se ...’, porque no se entienden los temblorosos años de las juventudes míticas y triunfantes? (...) Resulta molesta, como en este caso, la alabanza al deportista a costa del pacífico Beatnik. Mucho más, cuando conocemos los intereses que guían al deporte profesional. Un jugador de fútbol cobra unas cifras asombrosas por hacer deporte. Quizá sea este ‘poder económico’ el tipo de decencia que pide la televisión al Beatnik. Muchos futbolistas, a pesar de

*su fortuna, no escriben correctamente en castellano, desconocen a Antonio Machado y permanecen aislados en el triunfo –o en el fracaso–, ajenos a los problemas que el mundo tiene planteados (...)*

Com en les sancions anteriors, la multa que es va imposar fou de 7.500 pessetes, “por una infracción de carácter leve al excederse de los límites de la autorización concedida a la publicación”.

L'any 1968 Cartelera Turia va dedicar un número especial, amb diversos articles, a Sara Montiel, amb ocasió d'un cicle de pel·lícules protagonitzades per la cantant en el ja desaparegut Teatro Apolo de València. S'inclouïa una portada que trencava amb l'estil de la publicació dissenyada per Rafa Gassent. Entre els continguts sobre la famosa, la seua boda, les pel·lícules guardonades pel Sindicato Nacional del Espectáculo, la permanència d'algunes pel·lícules a l'oferta de la cartel·lera cinematogràfica, les etapes de la carrera artística, fitxes tècniques dels títols del cicle que se li dedicava, i un article, escrit per Gassent, titulat “Anecdotario frívolo”. I entre les anècdotes, n'hi havia una que va causar l'expedient.

#### **“Anecdotario frívolo” CT núm. 227 (27 de maig al 2 de juny del 1968)**

*“Cuando en un pueblo alicantino se levantó el alcalde –que en una de sus escapadas había visto ‘El último cuplé’- al grito de ‘han cortado la escena del bocado en el pecho’, el cine entero se hizo eco de esta protesta y con sus gritos hizo que se interrumpiera la proyección. Buscaron al responsable de la ‘elipsis’ y le obligaron a intercalar los metros cortados: la sala respiró tranquila. Se hizo marcha atrás y Sara, después de cantar ‘La nieta de Carmen’, fue mordida y ultrajada por Alfredo Mayo” (...)*

**“Sus amores con Anthony Mann:** *‘Me enamoré de él porque era el hombre más guapo que jamás había visto. Un día, durante el rodaje de ‘Serenade’, no pude aguantar más y le declaré mi amor, proponiéndole que fuéramos a la playa a hacer ciertas cosas. Me dijo que no podía porque no estaba enamorado de mí. Loca de rabia, y más enamorada aún, me vine a España a matarme de trabajo y olvidar. Al cabo de un mes recibí un telegrama de Hollywood: ‘¿Quiere ser usted mi mujer? Y lo firmaba Anthony’. Duró muy poco. ¡Él y yo éramos tan distintos!’*”

En aquesta ocasió, el director de Cartelera Turia va ser sancionat amb 10.000 pessetes, com a responsable d'una infracció de caràcter lleu de l'article 2º de la Ley de Prensa e Imprenta, “en lo que se refiere al debido respeto a la moral, y otra infracción, en concepto de reincidencia, por no haber respetado los límites de la autorización concedida a la publicación en cuanto a su contenido informativo.

Vanaclocha situa l'origen del problema que deriva en sanció en una mala traducció de Rafa Gassent, l'autor de la peça:

*“Rafa Gassent va traduir malament d'una revista francesa original: posava que per a lligar, la va invitar ‘a fer quelques passes sur une plage deserte’, anar a fer... i ho tradueix ‘hacer ciertas cositas en una playa desierta’, quan fer ‘quelque passes’ és fer un passeget.,*

**“Objetivo: Bikini” CT núm. 277 (12 al 18 de maig del 1969)**

La crítica d'aquesta pel·lícula de Mariano Ozores que s'exhibia al cine Gran Via, signada per Rafael (Gallart), va sumar la cinquena sanció governativa a Cartelera Turia. El text explicava:

*“Ozores hizo tres sondeos por el subconsciente del espectador nacional –a los que llamó ‘operaciones’- para averiguar su grado de represión. Averiguado éste y la cantidad de aquéllas, ha dado rienda suelta a su pluma cinematográfica, presentándole todos los objetos que puede mirar, pero no tocar, gracias al turismo. O mejor, gracias a ‘nuestro sol, nuestra paz y nuestro menú turístico’, como reza la voa en ‘off’ del principio. De las operaciones ha pasado a los objetivos. El de la película que se comenta es totalmente alienador y con sus gotitas de intención política. Más que gotas, cataratas. Se trata de presentarle al español medio todas las suecas imaginables y no dejarle probar ninguna. De no dejarle pasar de un proceso masturbatorio y de casarlo, al fin y a la postre, con Gracita Morales, que es la única que no se ha puesto bikini en toda la película. Rafael”.*

La sanció que va aplicar l'autoritat governativa fou, en aquesta ocasió, de 10.000 pessetes, “como responsable de una infracción de carácter leve al artículo 2º de la Ley de Prensa e Imprenta, enlo referente al debido respeto a la moral”.

En la resolució denegatòria del Recurs d'Alçada que va interposar la publicació contra la multa, el Ministerio de Información y Turismo al·legava que *“el escrito, más que una crítica –juicio valorativo- es una mera noticia o ilustración del contenido erótico de una película, sin la reprobación expresa en el aspecto moral y utilizando innecesariamente términos desusados en el lenguaje familiar (‘masturbatorio’) que la conciencia social considera como atentatorios al pudor”*

La posició de Cartelera Turia durant el franquisme davant les Falles, evoluciona dins d'uns paràmetres discrets. Coincidint la festa pràcticament amb la irrupció de la revista en el mercat, dedicarà dues portades per justificar les entrevistes respectives amb les falleres majors, la major i la infantil. Però, més enllà d'informar, fins

i tot críticament dels espectacles que acompanyen els dies de festa, bé als paradors o a d'altres indrets, com també algun comentari solt sobre els valors i les imatges que traslladen els ninots, allò cert és que durant els primers anys de vida Cartelera Turia no entrarà en una crítica frontal al que representa l'ocupació de la festa per part del règim. El silenci, molt sovint, serà la manera d'ignorar un àmbit d'oci i entreteniment aliè a la ideologia dels crítics de la revista. Els anys setanta, però, la crítica frontal anirà 'in crescendo', fins esclatar en una postura de rebuig clar i contundent al reaccionarisme faller (Hernández: 1996), sobretot des del mateix inici de la transició democràtica. El 20 de novembre del 1975 mor al llit el general Franco. Mentre tota la premsa dedica molt d'espai al succés, Cartelera Turia no dedica ni una ratlla.

Un altre àmbit de la publicació que transgredia els models imperants fou la crítica gastronòmica. Incorporar aquest anàlisi als valors culturals constituïen, si més no a València, una novetat a finals dels setanta i ben entrats els vuitanta. Antonio Vergara encetava un espai que a d'altres indrets geogràfics ja cultivaven autors com Xavier Domingo i Manuel Vázquez Montalbán. Es tractava de qualificar un segment industrial, el de la restauració, que fins aleshores havia estat refractari a qualsevol avaluació pública. Els mateixos esquemes de la crítica cinematogràfica aprofitaven per a enaltir unes maneres de fer o devaluar males pràctiques en benefici del consumidor. Amb el pas del temps, aquest aspecte en què Cartelera Turia també n'havia estat pionera, s'ha estès molt més enllà de la premsa especialitzada. Per contra, el rigor amb què s'escrivia el treball del crític també ha trontollat, salvant honorables excepcions. El mateix impacte que comporta l'exposició mediàtica ha afavorit el sorgiment de xarxes d'interessos o de compensacions entre crítics i restauradors, desques al lector/consumidor. Actualment la crítica gastronòmica de Turia s'encarrega al periodista Emili Piera.

## 8. QÜESTIONS DE SEXE

La primavera del 1984 s'obrien a València les primeres Sales X per a l'exhibició de cine pornogràfic, arraconant per sempre l'anomenat cinema del 'destape' i les excursions Pirineus enllà amb que un segment de públic havia sublimat la repressió sexual imposada des dels pitjors temps del franquisme. Cartelera Turia va incorporar la crítica de l'anomenat porno dur als seus continguts. La secció es va titular: "El rincón del piú". Haurien de passar uns lustres perquè altres revistes dedicades a la informació i la crítica cinematogràfica, com ara "Cinemanía" o el clàssic "Fotogramas" dedicaren espais, si més no discrets i amb suports publicitaris de la (aleshores) potent indústria de la producció de 'cinema per a adults'. Aquest gènere, com la iconografia i significats que projecta, havia comptat amb escassos

avalistes, tant des del mateix setè art, com des de l'àmbit acadèmic. En el primer cas, el director Luis García Berlanga<sup>19</sup> havia expressat un cert entusiasme, potser complementari de la seua trajectòria professional especialment transgressora davant el règim franquista. En el segon cas, el catedràtic i historiador de la comunicació de masses Román Gubern, també vinculat a la vida de Cartelera Turia en diverses èpoques, ha teoritzat sobre múltiples aspectes de la pornografia i els efectes associats.<sup>20</sup> Per descomptat, la premsa local, a les seccions de cartellera, únicament feia constar les sales i la programació, sense entrar en detalls.

José Vanaclocha s'hi va encarregar, durant molts anys, de redactar les referències crítiques dels films que s'exhibien a les cinc sales que es van obrir a València com a conseqüència d'aquella 'eclosió liberal'. La pel·lícula que va inaugurar l'espai fou *"The Devil in Miss Jones"*<sup>21</sup>, una producció del 1973 de Gerard Damiano que havia assolit un èxit semblant a la cèlebre *"Deep Throat"* en els Estats Units. No falten testimonis que recorden les cues discretes que s'hi formaven en les sessions més freqüentades, amb alguns individus fullejant Cartelera Turia. Impostura o coartada intel·lectual per a exhibir en públic un gust que acostuma a formar part d'una privacitat bastant estricta, les reaccions del públic seguidor de la Turia davant la pornografia –utilitzada ocasionalment com a recurs gràfic per a il·lustrar, no només la secció de crítica de cine eròtic– no ha estat unànime. Tot i no haver estat quantificat, es pot verificar la pluralitat de criteris existent –dins i fora de la publicació– entre l'actitud provocadora als més intolerants (per creences religioses o per conviccions que rebutgen qualsevol contingut sexista o procliu a la cossificació de la dona com a objecte), sense cap intenció d'aprofundir en les controvèrsies, fins als reduïts més entusiastes del gènere, sense oblidar els indiferents i els diversos graus d'acceptació d'aquesta gamma de continguts. Successors de Vanaclocha van ser Casto Escópico<sup>22</sup> i Frank Lasecca<sup>23</sup>, col·laboradors habituals de la publicació des dels anys vuitanta, i posteriorment Manuel Valencia.

Novetat u febrada temporal, la particularitat de ser l'única publicació que tractava el cinema eròtic amb la formalitat (o informalitat) semblant a altres gèneres

19 Berlanga havia col·laborat amb la col·lecció de literatura eròtica que portava el segell *'La sonrisa vertical'*, d'Editorial Tusquets.

20 Veure, entre altres, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, (1989). Akal, Madrid.

21 Vanaclocha començava la crítica amb la frase de Jean-Paul Sartre *"El infierno son los demás"*.

22 Pseudònim de Lucas Soler, fill de l'artista del Grup Parpalló Josep Soler 'Monjalés', es va especialitzar en el gènere pornogràfic i altres subgèneres cinematogràfics. Lucas Soler ha escrit *"Solo para adultos. Historia del Cine X"* i *"Las otras diosas"*, a més de *"Blakpotation. El cine afroamericano de los 70"*. Amb Paco Gisbert ha escrit *"Basura reciclada"*.

23 Pseudònim de Paco Gisbert, periodista, autor de diverses obres, entre les quals *"Fantasías de noche"*, *"Once titulares"* i *"Guía para analizar Pulp Fiction"*.



va motivar la confecció d'un número extraordinari dedicat al món de la pornografia. Conseqüentment s'hi va presentar en un Sex Shop cèntric. A hores d'ara pot semblar un fet banal, però a principis dels vuitanta era un esdeveniment clarament transgressor.

Relacionat amb aquest àmbit dels continguts, hi ha encara dos aspectes en què el sexe ha assolit un protagonisme destacat al si de Cartelera Turia. Les 'Sexparty' i el Calendari Turia. Les 'Sexparty' van acompanyar el programa d'actes que precedien a la festa anual d'entrega dels Premis Turia, sobre els quals ens ocuparem més endavant. Consistia en espectacles d'streaptease o fins i tot de sexe dur, semblant als que va popularitzar la Sala Bagdad de Barcelona. Allò més remarcable, en tot cas, era la tipologia de públic assistent. Lluny de convocar la clientela habitual i esperada en aquesta classe d'espectacles, el públic majoritari era consumidor de Cartelera Turia, entre una variada gama de celebritats de consistència intel·lectual. La festa culminava amb els Premis Turia, en què des del 1994 i durant molts anys s'hi va guardonar actors i actrius del cinema pornogràfic<sup>24</sup>, tant del mercat ibèric com de l'escena internacional. Entre els guardonats, Carolyn Monroe, Rocco Sifredi, Sarah Young...

Pel que respecta al calendari, des dels anys 90 la revista difon, en un exemplar del desembre, una mena d'almanac per a l'any següent. Lluny d'ajustar-se al model habitual, el producte conforma una multiplicitat de continguts, mesos, setmanes i dies a banda. Hi ha refranys, reflexions, efemèrides, cites i utilitats –com ara les llunes– que evoquen els vells almanacs tradicionals de l'estil del Calendario Zaragozano, la qual cosa accentua la singularitat de l'experiment en un medi urbà. Tot plegat amb una selecció de models –homes i dones– en posicions concebudes per a estimular el vessant eròtic. La crisi financera no ha evitat l'edició del calendari, per bé que ara ja no es distribueix a banda, sinó encartat en la publicació.

## 9. ALGUNS TRETS IDENTITARIS

Més enllà de la línia editorial i el gruix de la informació i la crítica cinematogràfica, Cartelera Turia reuneix algunes característiques que han ajudat a fidelitzar els lectors. En primer lloc, el format (16 x 12 cm, aprox.), que permet guardar-la a múltiples llocs, des de la butxaca del darrere d'un texà, fins a qualsevol bossa de mà. Els intents per part de la competència d'imitar el format, han fet fallida en comparar l'anàlisi de continguts. Fins a ben entrat el nou mil·lenni –amb l'adopció de l'euro substituïnt el càlcul monetari en pessetes– el preu de la revista s'equiparava

---

24 El 1995 es va guardonar com a millor pel·lícula porno "Drácula", de Mario Saliari. La productora, Negro&Azul, amb suport institucional, va fer un tiratge del film, en format VHS doblat al valencià.



al cost del clàssic pastisset de *pisto*. Quant al preu de venda al públic, el 1964 s'expenia per 1,50 pessetes i actualment per 2 euros.

Hi ha, també, elements que han fet escola, com ara la puntuació de les pel·lícules per part dels crítics. La qualificació de 0 a 5 ha fomentat imitacions i criteris de valoració similars en altres ofertes, com ara *Cahiers du Cinéma* i, posteriorment, les revistes de cinema i els mateixos periòdics diaris a l'hora de qualificar l'oferta filmogràfica a les pàgines d'informació televisiva. Val a dir que els criteris estrictes dels crítics de Cartelera Turia no sempre han sigut, ni de lluny, compartits pel propi públic lector que, no obstant, ha acollit aquestes qualificacions com a mostra de garantia dels anàlisi fílmics.

A tall d'exemple, es relacionen a continuació algunes pel·lícules que van ser qualificades amb la màxima puntuació (5) durant la dictadura:

***Cantando bajo la lluvia***, d'Stanley Donen i Gene Kelly (1952) ***Ciudadano Kane***, d'Orson Welles (1940), ***Accidente***, de Joseph Losey (1967), ***Sopa de ganso***, de Sam Wood (1933), ***Roma, città aperta***, de Roberto Rossellini (1945), ***2001, una odisea en el espacio***, d'Stanley Kubrick (1965), ***Vértigo***, d' Alfred Hitchcock (1958), ***Los Fusiles***, de R. Guerra (1964), ***Noche y niebla***, d'Alain Resnais (1956), ***Viridiana***, de Luis Buñuel (1961), ***El Ángel Exterminador***, de Luis Buñuel (1962), ***Las reglas del juego***, de Jean Renoir (1939), ***El Acorazado Potemkin***, de S.M. Einsentein (1925), ***“El Verdugo”***, de Luis G. Berlanga (1961), ***La jungla de asfalto***, de John Huston (1950), ***Perdición***, de Billy Wilder (1944), ***Bésame tonto***, de Billy Wilder (1964), ***Ser o no ser***, de Ernst Lubitsch (1942), ***La soledad del corredor de fondo***, de Tony Richardson (1962), ***Los viajes de Sullivan***, de Preston Sturges (1941), ***El espíritu de la colmena***, de Víctor Erice (1973), ***Una historia inmortal***, d'Orson Welles (1968), ***Queimada***, de Gillo Pontecorvo (1969), ***Vanina Vanini***, de Roberto Rossellini (1962), ***Muerte en Venecia***, de Luchino Visconti (1971), ***Rebelión***, de Kobayasi (1967).

Un altre tret inherent als gustos de la redacció fou el tractament preferencial de les pel·lícules protagonitzades per Jerry Lewis. L'idil·li va començar el 1969, el mateix any que va tancar el teatre Apolo (després de vora un segle: s'havia inaugurat el 1876). Eixe mateix estiu tancà el teatre Ruzafa.

## 10. NÚMEROS EXTRAORDINARIS

Els números extres han estat una constant diverses vegades a l'any. Els més habituals tenien a veure amb esdeveniments que requerien una atenció especial, com ara la Mostra de València/Cinema del Mediterrani; el Festival Cinema Jove;

el dedicat a la Fira del Llibre de València; o l'informatiu amb les millors pel·lícules espanyoles i estrangeres de cada any, amb l'índex de continguts publicats l'any vençut. Però els números extraordinaris també han servit per a projectar el compromís de la publicació amb un segment de lectors amb els quals hi ha complicitat intel·lectual. Sobre la funció i la identitat dels intel·lectuals s'han aglutinat dos grans eixos conceptuals: el primer s'hi refereix al poder dels intel·lectuals i les idees en el canvi social; el segon aborda la dialèctica entre el compromís social i l'ambició personal (Picó i Pecourt: 2013). Entre els números extraordinaris que han trencat les rutines setmanals cal remarcar els dedicats a "Salvem el Botànic"; els aniversaris 25 i 40 de Cartelera Turia, així com el número 2.000; els memorialístics de Luis Buñuel, Luis García Berlanga amb motiu del traspàs; el director i coreògraf Stanley Donen, aprofitant la reposició del film *Charada*; el dedicat al poeta Miguel Hernández; al 75 aniversari de la II República espanyola; a l'escriptor Joan Fuster; al pintor Sorolla; al traspàs de Rafael Solbes (Equipo Crónica); al de Manuel Vázquez Montalbán... i regularment l'extra dedicat als Premis Turia que han assolit l'edició que fa 22.

## 11. AMPLIANT INFLUÈNCIA: ELS PREMIS TURIA

Els Premis Turia són un acte social que s'esdevé habitualment el primer cap de setmana de juliol. Van nàixer el 1992 amb la intenció de guardonar les persones i col·lectius que haguessen destacat en l'any precedent en les diverses categories i seccions que cobria la revista: cinema, teatre, arts plàstiques, literatura, gastronomia, mitjans de comunicació, projecció cívica, música, humor, esports... La gala ha recorregut diversos locals: discoteca Arena Auditorium, Centre Cultural Bancaixa, Teatre Rialto, Teatre Olympia, Teatre Talía i, des de fa nou anys, Auditori de la Casa de Cultura de Burjassot<sup>25</sup>. L'equip de redactors i col·laboradors determina els premis<sup>26</sup>. A més, hi ha la votació dels lectors a la millor pel·lícula espanyola i estrangera. El premi consisteix amb una imitació del Falcó Maltés de la pel·lícula de John Huston.

La celebració manté un format semblant a les convencions habituals d'aquesta classe de festes, però inevitablement té el 'segell Turia', amb un contingut trans-

---

25 En l'edició del 2005 un fals avís de bomba en nom d'ETA va obligar al desallotjament de les vora 1.500 persones que omplien el local. L'acte no es va suspendre i després de les comprovacions policials es va reprendre.

26 Al web de Cartelera Turia hi ha la relació de les personalitats guardonades des del 1992 ençà. El lector trobarà un ventall ben plural i significatiu en totes les categories. A tall d'exemple, José Luis Sampedro, Luis García Berlanga, Ignacio Ramonet, Associació de Víctimes de l'accident del Metro del 3-J, Salvem el Cabanyal, Imanol Uribe, Francesc Jarque, JJ. Pérez Benlloch, Chumy Chúmez, Andrés Rábago, Javier Bardem, Andreu Buenafuente...

gressor des del guió fins als espectacles complementaris. Des d'una altra perspectiva convé remarcar que no es tracta d'una cerimònia destinada exclusivament a l'univers cultural restringit a l'àmbit de difusió de la publicació. Al contrari, la presència de destacades figures de les arts escèniques i del món intel·lectual contribueix a reforçar l'hegemonia de la revista en diversos camps: simbòlic, cultural, polític..., alhora que es revalida com a referent davant la parròquia, entesa en un sentit ampli: lectors, seguidors, observadors i fins i tot adversaris en els camps ideològic i econòmic. De fet, la repercussió social d'aquesta celebració ha afavorit que algun segment de la competència haja reproduït el format, bé que amb dimensions més discretes.

## **12. DESFILADA DE NOMS PROPIS**

Deixant de banda l'extensa relació de guardonats en els Premis Turia, així com la d'artistes, grafistes i fotògrafs que han participat en la confecció de portades, la relació de redactors i col·laboradors que han desfilat al llarg de 50 anys per Cartelera Turia, des de diversos àmbits professionals i de la crítica, és extensa. No obstant la magnitud, allò més destacable és la qualitat i l'interès d'algunes de les biografies incloses en una relació<sup>27</sup> que remarca la interconnexió de la revista amb diversos segments del món intel·lectual i creatiu.

Miguel Zamit, Salvador Chanzá, José Áibar, Julio Guardiola, Pilar Ausina, Enrique Pastor, Manuel Mantilla, Paco Rodríguez, Francisco J. Alberola, José Vanaclocha, Eladio Ramos, Rafael Prats Rivelles, Antonio Santos, José Gandía Casimiro, Elisa Gimeno, Fernando Peris, Pilar Izquierdo, Oliverio Ruíz, Narciso Sáez, Eduardo Romero, Manuel Bayo, Rafael Gallart, Juan de Mata Moncho, Manuel Pellicer, Vicente Vergara, Emilio Medina, Alejandro Marzal, Manuel García, Pascual Masià, Mariluz Pérez, Rodolf Sirera, Antonio Lloréns, Juan Miguel Company, Elena Mayordomo, Josep-Lluís Sirera, Pau Esteve, Luis Felipe Navarro, Antonio Vergara, Gonzalo Moure, Tina Blanco, José Mas, Víctor Orenge, Pedro Benavides, Emili Martí, Miguel Ángel Montes, Juan Vergara, Federico Herráiz, Rafa Marí, Jerónimo García, Ramón Cabrera, Manuel Valencia, Vicente Lloréns, Román Gubern, Martín Pacheco, Manuel Vázquez Montalbán, Miguel Ángel Villena, Manuel Peris, Nel Diago, Joan B. Mengual, Sigfrid Monleón, José A. Gonzálbez, Antonio Domínguez, Pablo Ramírez, Blas Cortés, Fernando Lara, Maruja Torres, Ricardo Muñoz Suay, Rosa Solá, Eugenio Domingo, Josep Sanfeliú, Amadeu Fabregat, Francesc Pérez Moragón, Lola Gavarrón, Lorenzo Díaz, Josep-Lluís Seguí, Mauricio Méndez, Lorenzo Millo, Honorio Rancaño, Jesús Sánchez

<sup>27</sup> Facilitada per Cartelera Turia, tot i que poden haver-se produït omissions involuntàries. En la llista s'inclouen també els que han traspassat.

Carrascosa, Salvador Salcedo, Encarna Jiménez, Milagros Julve, Maika Marco, Paco Ágreda, Paco Bartual, Aurora Más, Paco Verdejo, Juan V. Chuliá, Manuel S. Jardí, Abelardo Muñoz, Juan J. Pérez Benlloch, Raúl Núñez, Carmen Botello, Bel Carrasco, J.R. García Bertolín, Alfons Cervera, Emili Piera, Alfons Álvarez, Eduardo Gullot, J.M. Talens, José Luis Pitarch, Paco Gisbert, Pedro Uris, Lucas soler, Enrique Herreras, Joseñ Merita, Lourdes Rubio, Tonino Guitián, Juanjo de la Iglesia, Diego Galán, Sento Balaguer, Paco Tortosa, Juan Alejandro Jr., Cristina Arizo, Ana Pérez, María Dolores Martínez, Pau Vergara, Susana Fortes, Clara Sáez, José L. Vilaplana, Antonio Gómez Schneekloth, Carmen Amoraga, Pau Vanaclocha, Álvaro Pons, Cristina Plazass, Carlos Pérez de Ziriza, Eva Peydró, Alfonso Gil, José Vte. Alexandre, Paco Lloret, Chema Rodríguez...

### 13. CONCLUSIONS

1.- Cartelera Turia representa un cas singular i certament extraordinari en el sistema comunicatiu valencià i espanyol. Naix en un context mediàtic sota una legislació gairebé militar sobre els mitjans d'informació, amb persecució de qual-sevol classe de dissidència. La iniciativa d'un empresari-editor, que pretén explotar els mitjans de producció per treure'n rendibilitat addicional (creant competència sobre la producció de cartelleres informatives de la programació cinematogràfica de les sales de València, on manté l'hegemonia des del 1957 la Cartelera Bayarri), afavoreix la conformació d'un grup d'estudiants que entenen –i gaudeixen- del mitjà cinematogràfic des de posicions crítiques. La successió generacional assegura la perdurabilitat de la publicació, fins que esdevindrà hegemònica i referencial, més enllà de la pròpia crítica cinematogràfica i informativa sobre l'oferta cultural i d'oci. La capacitat d'adaptació a les circumstàncies de cada moment històric resultaran fonamentals per a la supervivència de la revista. A més a més, tot els baixos nivells de lectura de mitjans escrits, la publicació fa valer l'influència assolida, en moments determinats, que es concreten en el manteniment en l'oferta d'estrenes, d'algunes pel·lícules poc comercials.

2.- El cinema, des de múltiples vessants, es revela com un factor de cohesió i de debat, dins i fora de la publicació. Hi ha, d'una banda, la informació i crítica de la programació que s'exhibeix a les sales comercials. Hi ha el debat teòric i multidisciplinar sobre els continguts, els contextos socials i polítics, etc., tot i desenvolupant uns codis –dels quals participarà la revista- aliens a l'aparador cultural oficial i a la massa dels espectadors, que no obstant, a través dels cineclubs, s'anirà obrint camí, tot i afavorint la interacció dels individus i col·lectius afins, per una part, i dels individus i organitzacions pertanyents a la política clandestina, per altra, durant l'etapa

compresa entre el naixement i la mort de Franco. Hi ha, finalment, el vessant de la producció cinematogràfica 'independent' o amateur, aliena a la cadena industrial de la producció cinematogràfica i, cada vegada més, arrelada al medi en què els amateurs desenvolupen la seua afició. Cartelera Turia participa del moviment des de dins, amb els crítics que s'endinsen en la producció de curts o medio-metratges, des de la mateixa informació i crítica dels productes, des de l'organització de cicles i fomentant el debat sobre aquest gènere des dels continguts de la publicació.

3.- La gènesi de Cartelera Turia en cap moment projecta la conformació d'una indústria cultural, en la concepció que desenvolupa la sociologia de l'Escola de Frankfurt. No obstant el perfil crític de la primera generació de col·laboradors i, sobretot, les proclivitats marxistes que abunden en la segona, fins i tot durant les posicions exhibides quan el conflicte dels anys setanta entre el que simplificalment s'ha conegut com 'estructuralistes semiòtics' i 'marxistes', l'objectiu de la redacció s'ha mantingut fidel a la concepció inicial de consolidar una guia informatiu-analítica sobre la programació cinematogràfica de la ciutat. La pròpia dinàmica de la revista, però, no només assolirà l'objectiu sinó que desenvoluparà una indústria cultural d'àmbit limitat, però amb un públic creixent i fidel que demana –i retroba– entre les pàgines de Turia els codis que retroalimenten un discurs crític, que projecta un altre sistema de valors amb el pretext o mitjançant la producció cinematogràfica, sobretot aquella vinculada al cinema d'autor.

4.- Cartelera Turia naix, creix i es consolida en un medi advers al desenvolupament cultural, considerant la rigidesa d'un règim polític coercitiu i refractari a l'univers intel·lectual de la modernitat. En aquest sentit, el discurs alternatiu que es construeix per sota del discurs i la parafernàlia oficial, també sobreix per damunt de l'estructura mediàtica vigent, encara que quede limitada a l'àmbit de la crítica de la producció cultural: cinema, teatre, etc. D'altra banda, des d'una militància política clandestina, la revista, com d'altres plataformes i nuclis d'activitat cultural, afavoreix l'ocupació progressiva d'espais cívics, acadèmics, etc. En els primers lustres, majoritàriament, per part del PCE, però al llarg de la vida de la publicació des de posicionaments d'esquerra i crítics amb tots els governs.

5.- Les conseqüències de la dissidència es paguen cares en un règim autoritari. I el franquisme, tot i els canvis que afrontava a l'última etapa especialment a l'àmbit econòmic, mai no va rebaixar el control sobre les emergències intel·lectuals, crítiques per naturalesa. La repressió inherent a la genètica del règim franquista va afectar a Cartelera Turia, que va patir diverses amonestacions i fins a cinc sancions governatives amb multes per import econòmic considerable, atenent als costos, difusió i naturalesa de la publicació.

6.- Els discursos que es confrontaven al si de Cartelera Turia van generar, durant el franquisme, dos crisis que comportaren canvis en l'estructura de l'equip. Si bé la primera es va centrar en qüestions de prevalència personal a l'organigrama i el consegüent govern de la publicació, la segona convulsió, ja en els anys setanta, posa de relleu, més enllà de les diferències personals, la lluita ideològica que es dirimeix al si de la publicació. De pas, es denota l'emergència de les organitzacions polítiques que van fent-se visibles malgrat la clandestinitat. L'hegemonia del Partit Comunista, que s'afanya a ocupar espais a tota classe d'entramats culturals, es fa lleument visible en aquest conflicte. En el decenni dels noranta hi ha una nova crisi que provoca l'èxida d'Antonio Vergara, un dels propietaris. Més endavant, la jubilació del veterà José Vanaclocha altera novament l'accionariat de la societat limitada. Vicente Vergara queda com a accionista majoritari i Antonio Lloréns manté una part minoritària.

7.- A més de les crítiques textuais, Cartelera Turia assaja amb èxit, sobretot a partir dels anys setanta, la incorporació dels artistes gràfics que comencen a fer obra. Publicistes, dibuixants de còmic, il·lustradors, etc., participaran en la confecció de portades que ocasionalment trenquen la convenció de fer servir motius exclusivament cinematogràfics en les cartelleres. Per Turia passaran, en eixa etapa, grafistes com Miguel Calatayud, Bonache, Manel Gimeno, Rafa Gassent, etc. Els canvis estètics són, també, una manera d'obrir la revista a nous públics i a la interacció amb nous discursos.

8.- L'allunyament progressiu dels llenguatges formals dominants durant el tardofranquisme, la trajectòria dels crítics al si de xarxes cíviques –cineclubs, etc.- i esdevenir la publicació de referència quant a la informació cultural de la ciutat, com també haver patit els episodis de repressió franquista, situa Cartelera Turia en una posició privilegiada davant la transició democràtica que s'albira després de la mort de Franco. Això es tradueix en una expansió dels continguts i un augment de vendes i de zones de distribució.

9.- En aquest sentit, el factor generacional esdevé clau en la projecció i supervivència: una publicació mantinguda per les cohorts que han viscut el tardofranquisme, la transició –democràcia formal, decensís...- i la resistència contra l'hegemonia de la dreta i les polítiques neoliberals. Aquesta variable esdevé determinant en el manteniment de la publicació, sobretot després dels canvis operats en el sistema comunicatiu valencià: processos de concentració empresarial, restricció de l'espai públic i subordinació dels poders polítics en la distribució de l'espai mediàtic. A més de la crisi financera i la irrupció de nous models de negoci lligats a la xarxa i a la digitalització de continguts.

10.- Cartelera Turia ha fomentat múltiples xarxes d'interacció. Amb els lectors i promotors culturals que troben i difonen activitats culturals i cíviques mitjançant la publicació. Amb el món del cinema, des de la crítica fins a la producció i realització. Amb el món intel·lectual, des del debat i l'opinió publicada, sobre posicions crítiques envers la política i els temes polèmics que subministra l'actualitat. Amb sectors culturals tradicionals (teatre, música...) i emergents (còmic, noves tecnologies de l'oci...). Amb l'àmbit de les arts plàstiques, on s'hi manté una interacció continua gairebé des del naixement de la publicació. Amb els referents associats a la producció de números extraordinaris, d'esdeveniments socio-culturals i, sobretot, dels Premis Turia. Etc.

11.- El declivi de la indústria cultural i dels models d'informació-comunicació lligats a la modernitat obre escenaris d'incertesa, davant els quals Cartelera Turia pot assajar fórmules de pervivència afavorides per una estructura de costos comparativament baixa en relació a d'altres productes semblants. La combinació d'edicions en paper i en format digital, amb nous dissenys i ampliació de continguts es perfila com una via de continuïtat en la qual ja treballa la propietat.

## 14. BIBLIOGRAFIA

- Aguilera Cerni, Vicente (1979) *Diccionario del Arte Moderno*. (1979) Ed. Fernando Torres. Valencia.
- Alonso, L.E. (1988) *La mirada cualitativa*. Fundamentos. Madrid.
- Altheide, David L. y Snow, Robert P. (1991). *Media Worlds in the Postjournalism Era*. W de G. Inc. Nova York
- André-Bazzana, Bénédicte. (2006) *Mitos y mentiras de la transición*. El Viejo Topo. Barcelona.
- Archilés, F. (coord.). *Transició política i qüestió nacional al País Valencià*. (2010) Afers. Núm. 67. Catarroja.
- Ariño, Antonio. (2010) *Prácticas culturales en España. Desde los años sesenta hasta la actualidad*. Ariel. Madrid.
- Arxius de Ciències Socials. Núms. 23 (2010) i 27 (2012).
- Baget Herms, Josep-Maria. (1993) *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Barcelona. Ed. Feed-back.
- Bauman, Zygmunt. (2013) *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- Bello, V. (1988) *La pesta blava*. 314. València.



- Bourdieu, P i Wacquant, L. (2005) *Una invitación a la sociología reflexiva*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre, and Loïc Wacquant (1995). *La lógica de los campos. Respuestas: por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo
- Bustamante, Enrique. (2006) *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Gedisa. Barcelona.
- Cartelera Turia. Arxiu (1964-2013).
- Corbeta, P. (2007) *Metodología y Técnicas de Investigación Social*. McGrawHill. Madrid.
- Cotarelo, Ramón. (2011) *Memoria del Franquismo*. Akal. Madrid.
- DD.AA. (2007) *La Comunidad Valenciana en el umbral del siglo XXI. Estrategias de desarrollo Económico*. PUV. València.
- DD.AA. (2006) *Tendencias '06. Medios de Comunicación. El año de la televisión*. Fundación Telefónica. Madrid.
- Flor, Vicent. (2011) *Noves glòries a Espanya. Anticatalanisme i identitat valenciana*. Afers. Catarroja.
- Gámir, Luis (coord.) (2000) *Política económica de España*. 7ª ed. Alianza Editorial. Madrid.
- García Ferrando, M. (coord.) (1998) *Pensar nuestra sociedad*. Tirant lo Blanch. València.
- Giner, Salvador (coord.) (2003) *Teoría sociológica moderna*. Ariel. Barcelona.
- Hernández Martí, Gil-Manuel. (1996) *Falles i franquisme a València*. Ed. Afers. Catarroja.
- Ibáñez, J. (1985) *Análisis sociológico de textos o discursos*. Madrid.
- Ibáñez, J. (1996) "Perspectivas de la investigación social: el diseño en las tres perspectivas" en ALVIRA, Francisco y otros (comps.) *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Alianza Universidad Textos. Madrid. INE (Instituto Nacional de Estadística)
- Las Provincias (Arxiu històric).
- Marqués, Josep-Vicent. (1974) *País perplex*. 3i4. València.
- Martínez, Jesús A. (coord.) (2003) *Historia de España Siglo XX 1939-1996*. Madrid. Cátedra.
- Mattelart, A y M. (1997) *Historia de las teorías de la comunicación*. Ed. Paidós. Barcelona. 1997
- Muñoz, Abelardo. (1999) *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano 1967-1975*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia.



- Ninyoles, R.LL. (coord.) (1982) *Estructura Social del País Valencià*. Diputació València. València.
- Ortí, A. “La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta semidirectiva y la discusión de grupo.” En *El Análisis de la Realidad Social. Métodos y Técnicas de Investigación*, eds. Manuel García Ferrando, Francisco Alvira, y Jesús Ibáñez. (1996) Alianza Univesidad Textos. Madrid.
- Pérez Moragón, F. (1980) *Prensa Clandestina al País Valencià 1962-1977*. L'Espill. N° 5. València.
- Picó, J. (2003) *Los años dorados de la Sociología. (1945-1975)*. Alianza Editorial. Madrid.
- Picó, J. (1982) *El franquisme*. Institució Alfons el Magnànim. València.
- Picó, J. / Pecourt, J. (2013). *Los intelectuales nunca mueren. Una aproximación sociohistórica (1900-2000)*. Barcelona. RBA
- Portal de la Comunicació InCom-UAB [www.portalcomunicacio.com](http://www.portalcomunicacio.com)
- REIS. N° 100. Octubre-Diciembre 2002.
- Sanz, Benito (2002) *Rojos y demócratas. La oposición al franquismo en la Universidad de Valencia 1939-1975*. Ed. CC.OO PV. Valencia.
- Sanz, Jesús. (1982) *La cara secreta de la política valenciana: de la predemocracia al estatuto de Benicàssim*. Fernando Torres, editor. Valencia.
- Sanz, J. (1976) *El Movimiento Obrero en el País Valenciano (1939-1976)*. Ed. Fernando Torres. València.
- Sanz, B i Nadal, M. (1996) *Tradició i modernitat en el valencianisme (1939-1989)*. 3i4. València.
- Soler, V. (ed.) (2004) *Economia espanyola i del País Valencià*. PUV. València.
- Terrón Montero, Javier. (1981) *La Prensa de España durante el régimen de Franco*. CIS. Madrid.
- Towson, Nigel (Ed.) (2009) *España en cambio. El segundo franquismo 1959-1975*. Siglo XXI. Madrid.
- Vanaclocha, José (y Equipo de Cartelera Turia). (1975) *Cine español, cine de subgéneros*, Fernando Torres, editor. Valencia.
- Vázquez Montalbán, Manuel. (1973) *El libro gris de Televisión Española*. Ed. 99. Madrid.
- Viadel, F. (2006) *No mos fareu catalans*. La Esfera de los Libros. Barcelona.
- Xambó, R. (2001) *Comunicació, política i societat. El cas valencià*. 3i4. València.

---

## **NORMAS DE PUBLICACIÓN**

1. Se aceptarán trabajos de investigación no publicados fruto de investigaciones en curso o recientemente finalizadas, así como síntesis de tesis doctorales o trabajos de investigación de Tercer Ciclo.

2. El Consejo de Redacción recibirá los trabajos y comunicará a los autores cualquier sugerencia de modificación. La selección de textos se apoyará en evaluadores externos a la revista.

3. La extensión **total** de los originales se ajustará a **23-25 hojas** DIN-A4. El texto se presentará en Arial de 11 puntos, con un 1,5 de interlineado. En la primera página aparecerá el título del trabajo y el nombre del autor. En una hoja aparte, los autores deben presentar un resumen del trabajo en 100 palabras especificando 3 palabras clave, así como una breve descripción sobre la procedencia del trabajo (Tesis doctoral, proyecto de investigación financiado, u otros) y cualquier otra indicación (dirección postal, cargo profesional, e-mail, fax).

4. Los textos se enviarán en un archivo (**.doc**) al mail de la revista, que figura al final de esta página.

5. Para las **referencias bibliográficas** se seguirá el **sistema autor-año** tanto en el texto como en las notas a pie de página:

-Se incluirán a lo largo del texto las citas con la indicación entre paréntesis del autor citado, el año de publicación y, en su caso, de las páginas donde se halla el texto original: (Sennet, 2000: 8-9).

-Se incluirán al final del texto, las referencias bibliográficas completas ordenadas alfabéticamente de acuerdo al siguiente modelo:

Sennet, R. (2000) *La corrosión del carácter*, Anagrama, Barcelona.

Subirats, M.(1999) “Les desigualtats socials a la Catalunya actual”, *Revista Catalana de Sociologia* nº 9, setembre 1999.

6. Los trabajos podrán presentarse en cualquiera de las dos lenguas oficiales de la Comunidad Valenciana.

7. Los originales han de remitirse al e-mail: [Quaderns@uv.es](mailto:Quaderns@uv.es)