

ÍNDEX

1. LEGISLACIÓ.....	
2. TEMÀTICA DE LES PEL·LÍCULES.....	
2.1. Símbols:	
2.1.1. El destape o la comèdia sexy	
2.1.2. La història-política	
2.1.3. Un grup heterogeni	
2.2. Diferències entre la temàtica de les pel·lícules espanyoles i les estrangeres	
2.3. Els valors que promovia el cinema espanyol	
3. ACTORS I ACTRIUS.....	
4. TRACTAMENT DEL CINEMA ALS MITJANS.....	
5. EL CINEMA COM A FENÒMEN SOCIAL.....	
5.1. Aspecte social del cinema en general	
5.2. Els públics cinematogràfics	
5.3. Aspectes socials del cinema espanyol durant la transició	
5.4. Reflex d'una societat en transició	
5.5. Conclusió	
6. CONCLUSIONS DE LES ENQUESTES.....	
6.1. Enquesta temàtica	
6.2. Enquesta familiar	

1. LEGISLACIÓ CINEMATOGràFICA DURANT LA TRANSICIó

1974 és una data important en la història del cinema a l'Estat espanyol, ja que comença una tímida lliberalització respecte a la censura que havia regnat durant tot el període franquista. Però, com veurem a continuació, tampoc no devem exagerar les mesures que s'hi van prendre, així com tampoc els resultats i les conseqüències. Abans de res, la tímida (cal recalcar-ho) lliberalització de l'any 1974 es va prendre per motius econòmics.

Es va donar una mica més de llibertat al cinema, sobretot en temes relacionats amb l'erotisme i, fonamentalment, a causa de l'èxit comercial que això suposava. Cal dir, doncs, que aquest primer pas cap a la

lliberalització del cinema espanyol no es va prendre com a conseqüència d'un canvi ideològic del règim feixista, si no únicament per raons econòmiques.

I és aquesta situació de mínima obertura la que va haver fins el 1978, any en què va desaparèixer la censura prèvia del guió, tot i que, com també veurem, va haver de passar cert temps fins que aquesta llei que acabava definitivament amb 40 anys de dictadura franquista entrés en vigor de manera plena. L'any 1978 també s'arprovà el reconeixement lingüístic al doblatge.

Rondava el 1974 quan Rogelio Díez, el Director General de Cinematografia de l'estat espanyol, anunciava l'avantprojecte de la Llei del cinema que havia d'obrir el camí llarg i ple d'entrebancs cap a la lliberalització del cinema espanyol.

Diverses revistes de l'època se'n van fer ressò: L'avantprojecte considerava el cinema globalment no sols com una indústria; Més de cent articles per a defensar, emparar i promocionar el cine; D'ara en endavant i fins que es promulgui la llei hi haurà unes normes provisionals de censura més lliberals.

La llei es planteja detingudament tots i cadascú dels diversos aspectes del cinema: l'artístic, el cultural, l'educatiu, el professional, l'industrial... S'ha procurat defensar, per sobre de tot, el cinema mateix i molt especialment el cinema espanyol. S'han plantejat alguns objectius claus: posar les bases per a que el cinema espanyol arribi a un òptim nivell. En la Llei del Cinema es protegeixen les relacions comercials entre les diverses branques, per tal d'assegurar una equitativa distribució dels beneficis en tots els casos i s'hi articula tota la protecció del cinema, considerant-lo com una mitjà de comunicació social i cultural. El text de la Llei té més de cent articles i amb ell es prova de donar a tots els que viuen del cinema, pel cinema i per al cinema, d'una normativa que els defineixi, els empari i els promocióni.

La llicència de rodatge continua essent necessària per a totes les pel·lícules que es vulguin fer a Espanya. I això, segons la Llei, com a requeriment administratiu però també com a garantia dels interessats per a poder fer tota mena de rodatges amb tota classe de facilitats i sense cap entrebanc. I després també hi ha el tràmit de la difusió: tot pel·lícula haurà d'ésser presentada en la Direcció General de Cinematografia per a l'expedició de la llicència d'exhibició i la seva classificació segons els públics i les sales. Això ens ve a dir que es manté la distinció entre especials i normals, tot i que la creació de Sales d'Art i Assaig podrà produir-se a qualsevol lloc, sense exigències de nombre d'habitants o de qualsevol altre tipus.

L'única raó perquè una pel·lícula no pugui ésser projectada és que l'autoritat judicial la consideri delictiva, és a dir, que faci algun delictes tipificat al Codi Penal. L'autoritat judicial serà l'única veu amb capacitat de decidir en aquesta matèria.

L'Avantprojecte contemplava, doncs, la supressió de la censura prèvia i la consulta obligatòria.

L'Administració es reservava, però, el dret de classificar les pel·lícules segons els públics, per tal de protegir els menors d'edat, i dirigirà les pel·lícules a una o una altra sala d'exhibició segons els seus trets característics.

La Llei també fixava, però, el dret a la consulta voluntària. Aquest dret consisitiria en la presentació del guió o de la pel·lícula ja realitzada per una orientació o consulta prèvia de sol·licitud de la llicència d'exhibició.

Pel que fa a la protecció oficial del cinema espanyol, a l'acció de l'estat en favor del cinema, l'Avantprojecte declara la indústria cinematogràfica d'interès preferent, que és la denominació homologada en el món industrial espanyol. Quant a la quota de pantalla ha de mantenir-se, però sense fixar el percentatge, el qual no dependrà del progressiu desenvolupament del cinema espanyol.

El Fondo del Fomento de la Cinematografía, servei públic centralitzat en el Ministerio de Información y Turismo, és, en aquesta època, l'instrument fonamental de la política econòmica cinematogràfica.

L'Avantprojecte preveu subvencions per a totes les pel·lícules, sense cap altre criteri que el de la qualitat, amb

un augment de la subvenció per a les pel·lícules declarades d'especial qualitat, quan tinguin rellevants valors cinematogràfics o haguessin obtingut premis en manifestacions internacionals oficialment reconegudes. També augmenten les subvencions quan els films hagin necessitat un esforç econòmic més gran en les seves despeses de producció. A més a més, l'Avantprojecte no assenyala diferències pels diversos models de cinema. No fa distincions entre curts i llargs; arbitrava subvencions per un i per altre metratge, i especials ajuts per al cinema d'aficionats, experimental, educatiu, científic, etc... Tanmateix es va contemplar amb atenció el cinema pels nens i els joves i es regulava la concessió del títol d'especial qualitat, amb els seus avantatges i subvencions econòmiques, per a aquelles pel·lícules especialment produïdes i fetes per la infància i la joventut; es van arbitrar també subvencions per a les empreses exhibidores que les programen a les seves sales, amb l'objectiu de coordinar el cicle complert i assegurar l'arribada d'aquestes creacions al públic infantil i juvenil.

Respecte al control de les taquilles, la Llei va aprovar la màxima eficàcia i transparència, mitjançant contractes-tipus, el billetatge oficial obligatori i el caire de document oficial de les declaracions de la recaudació de la taquilla.

Aquesta Llei, però, encara no incloïa oficialment cap manera oficial de protegir els espectadors. No hi havia, doncs, el conegut llibre de reclamacions. Sí que s'imposa, però, l'existència d'un sistema pràctic que permeti al públic expressar les deficiències que hi troben. La Llei assenyala l'obligatorietat de la projecció sense manipulacions, alteracions o distorsions que afecten a la forma o el contingut de les pel·lícules en la seva exhibició. Tanmateix, s'hi regulava la sessió cinematogràfica cercant-hi la promoció del curtmetratge, per la seva índole cultural i formativa.

Així, doncs, amb aquesta Llei del cinema es va provar de flexibilitzar les normes de censura. L'atmosfera del cinema anava lliberalitzant-se. Hi havia fins el 1978, any en qual es va suprimir definitivament la censura prèvia, unes normes més lliberals. Fins que arribà el moment que la censura la feu el propi estat que és com havia de ser.

2. TEMÀTICA DE LES PEL·LÍCULES

2.1. ELS SÍMBOLS

Les pel·lícules espanyoles de la transició es poden classificar, en termes generals, dins de tres àmbits temàtics: el destape, la història-política i un grup format per temes diversos.

Els símbols de l'Espanya gloriosa, presents en totes les pel·lícules del franquisme, perden la importància d'altres temps, però no abandonen la producció cinematogràfica. Aquests símbols s'engloben dins els tres grans grups esmentats, però no són els grans protagonistes de la segona meitat dels anys setanta.

El cinema de l'etapa de la transició espanyola va estar marcat, com tota producció espanyola, d'un fort component sociològic. Era una època de canvis i transformacions a tots nivells, sobretot en política. La mort de Franco va desencadenar un conjunt de situacions i fets que van marcar les pel·lícules espanyoles. La situació de la cinematografia era extremadament greu, va viure una profunda crisi agreujada per l'actuació legislativa incerta durant la transició.

Fins a mitjans de la dècada dels setanta, els símbols existents en la majoria de pel·lícules eren els que donaven una imatge desenfadada d'Espanya: bous, sevillanes, paella, sol i platja. Aquesta és la visió de la península que arribava als espectadors, i, tot i que en menor mesura, va seguir existint i imperant en les pel·lícules.

L'espectador i la producció espanyola van connectar mitjançant una crítica metafòrica de la situació censoradora que havia imposat el franquisme.

Esmentats els símbols típicament espanyols, ja s'ha comentat que la seva importància depenia dels àmbits

temàtics.

La transició va estar marcada per dos aspectes bàsics que es van repetir en la majoria de les noves pel·lícules: les comèdies sexy i el destape per una banda, i el tema històric amb un fort component polític de l'altra. El tercer grup, més heterogeni i dispers, es comentarà en últim lloc, en correspondència amb la seva importància en aquella època.

Amb aquest tipus de pel·lícules es volia mostrar una imatge d'Espanya lliberada i alliberada d'una censura que havia durat quaranta anys. La producció era de baixa qualitat, però això era el menys important. Calia fer arribar a tot arreu la idea que Espanya ja no era un país oprimint, i el cinema era un bon vehicle per a fer-ho.

Hi havia un públic desitjós de veure molts dels temes tabús fins aquell moment, aspectes socials prohibits per un règim dictatorial. I el cinema havia d'oferir-los-hi. Els espectadors es definien com a liberals, conscients, lluny d'aquells espectadors que anaven al cinema sistemàticament i que, en aquest moment, es meravellava davant el televisor.

Era l'època de l'espontaneïtat i la diversió, res ni ningú els podia aturar. Espanya era lliure i democràtica i el cinema ho volia demostrar.

2.1.1. El destape o la comèdia sexy

El destape, el tema característic de la transició, va ser fruit d'una evolució del subgènere comercial de la comèdia hispana. Aquest tipus de comèdia es va fer cada vegada més sexualment explícita fins arribar al destape.

La comèdia sexy va seguir explotant l'imaginari sexual del macho ibèric, fixat en els cossos espectaculars de les actrius estrangeres, principalment sueques.

La platja i el sol, símbols de dècades anteriors, eren el marc ideal per a situar uns personatges totalment alliberats. El destape no podia trobar un espai millor per a exhibir-se, ja que la calor convidava a treure's la roba. Així encaixaven dos trets fonamentals del cinema espanyol: el símbol tradicional del sol i la innovació del destape (que emergia des de principis dels setanta)

I entre bany i bany a la platja, es feia fosc i la nit afavoria anar a ballar. Sevillanes, per descomptat. En clima desenfadat i distès envaïa les pel·lícules de la transició.

El folklore, no reprimint durant la dictadura, seguia essent la característica d'una Espanya que intentava desprendre's de la repressió del passat. La majoria de les pel·lícules d'aquesta etapa reflectien, ni que fos mínimament, un dels balls tradicionals que definien, i defineixen, el país. Espanya i olé!

Dins d'aquest clima de diversió, alguna que altra corrida es deixava escapar. Escenes de l'espectacle dels bous no faltaven com una altra característica del folklore espanyol. I quan es tenia gana, una paella era el menjar ideal per a compartir amb aquells cossos esculturals que abundaven en unes platges idíl·liques. Tot s'encabia en aquest objectiu de lliberalització del cinema i la societat espanyola.

S'acaben d'aquesta manera els quaranta anys sense sexe. Pel·lícules tan emblemàtiques com *Asignatura pendiente*, *Españolas en París* o *La trastienda* sobresortien en aquest àmbit. I entre les primeres posicions del número d'espectadors destaquen *No desearás al vecino del quinto*, *La ciudad no es para mí* o *Pero... ¿en qué país vivimos!*. Un exemple de les protagonistes estrangeres el trobem en *Tres suecas para tres Rodríguez*.

2.1.2. La història-política

El procés de normalització democràtica que va viure Espanya des de 1977, el final de la censura i l'interés de la societat per enterrar qualsevol signe franquista van produir una lliberalització creadora que va tenir especial incidència en el cinema. Aquest fet, però, no va propiciar una explicació directa de la realitat. Poques pel·lícules van abordar frontalment el tema, i junt a aquests títols hi ha els documentals. Destaquen pel·lícules com *Camada negra* de Manuel Gutiérrez Aragón o *La criatura de Eloy de la Iglesia*.

La política va ser l'altra cara del cinema que s'estava renovant i empenia una nova etapa de canvis. La dictadura franquista havia considerat un tema tabú tant la Guerra Civil com el mateix règim, i per això no es podia ni esmentar.

El cinema va voler, doncs, fer sortir a la llum tot un conjunt de fets polítics amagats al conjunt de la població durant anys. Tothom els havia viscut o en tenia notícia, però havien estat censurats.

L'afany de destapar aquests fets va portar al cinema diferents visions de la República o la Guerra Civil, i qüestionaven la dictadura i el règim. Els esdeveniments eren tractats amb un sentit crític de la realitat i amb un afany de denúncia política. El poble volia saber què se'ls havia amagat i què havia passat realment. El cinema va complir aquesta missió.

Directors com Jose Luís Borau, Manuel Gutiérrez Aragón i principalment, Carlos Saura van marcar el cinema de temàtica política de la transició.

2.1.3 Un grup heterogeni

En aquest període que enllaça la transició amb la democràcia, el cinema també va contemplar el cultiu d'altres gèneres. Dins d'aquest grup destaca el thriller de denúncia moralitzant i reaccionària, amb un contingut melodramàtic, igualment moralitzant. Era el terror hispànic que substituïa al western tan popular durant el franquisme. La gran acceptació d'aquesta corrent cinematogràfica va facilitar la producció espanyola, ja que va tenir èxit a Espanya i també a Europa. Aquest tema va néixer el 1967 amb *La marca del hombre lobo* d'Enrique Eguluz.

També es van fer molt populars les adaptacions d'obres clàssiques de la literatura hispana, com *La Regenta*, segons la novel·la de Clarín.

I, com hem esmentat, la comèdia hispana i el landisme –del nom d'Alfredo Landa– va continuar existint amb l'arquetipus de l'home espanyol.

2.2. DIFERÈNCIES ENTRE LA TEMÀTICA DE LES PEL·LÍCULES ESPANYOLES I LES ESTRANGERES.

La principal diferència entre aquests dos tipus de producció cinematogràfica és el component històric de la seva societat. Han viscut situacions polítiques molt diferents i el cinema se'n ressent.

Els espectadors buscaven una obertura al cinema i del contingut de les pel·lícules. La gent popular ja no era la que freqüentava les sales de cinema, ara també hi anaven joves, universitaris i gent de classe mitja. Aquest públic tenia una mentalitat més europea i no volia biure al marge d'aquesta realitat. Per això, va ser necessària la introducció de molts títols estrangers que ampliessin l'oferta existent.

Això va ser possible gràcies a la desaparició de la censura, que va permetre l'arribada de molts títols que portaven molts anys prohibits.

Però la llibertat de la que gaudia la cinematografia més enllà de les fronteres espanyoles no permet classificar les pel·lícules en els dos temes que destacaven en el cinema espanyol: el destape i la política.

Pel fet de no haver viscut la censura, el caràcter de les pel·lícules estrangeres, que baracava tots els àmbits, va estendre's favorablement entre la societat. Eren un altre tipus de pel·lícules que van tenir una gran acollida.

Les pel·lícules tractaven tota mena de temes: ficció, amor, musicals, terror, intriga, història, erotisme, investigació i tot un ventall de temes sense un lligam clar entre ells.

D'entre aquests títols destaca Tiburón, un èxit cinematogràfic de l'època, El exorcista o bé, La Guerra de las Galaxias.

2.3. ELS VALORS QUE PROMOVIA EL CINEMA ESPANYOL

La producció cinematogràfica de la transició va voler donar una imatge completament diferent de la que havien donat les pel·lícules del règim. Així, els valors que es fomentaven durant el franquisme –la família, l'Església, la moral– van ser oblidats o canviats a mitjans dels setanta.

Els elements esmentats quan parlàvem del destape –símbols del franquisme com les sevillanes o la platja– afavoriren la política del destape que va imposar-se durant aquesta etapa. El marc situacional descrit, servia d'excusa o pretext per tal d'ensenyar allò que no es podia veure cinc anys abans a través del cinema.

El destape va fer furor i culmina amb l'èxit actual de les pel·lícules dels setanta. Aquest era el missatge que es volia donar a l'espectador, sense una base moralitzadora al darrere, a part de donar una imatge lliberada i sense normes ni imposicions.

Però l'afany d'ensenyar el cos despullat de la protagonista, o del protagonista en més petita mesura, de la pel·lícula, va caure en el punt de presentar una dona fàcil i molt alliberada. Curiosament, però, les actrius, que eren les víctimes del destape, normalment no reflectien la dona espanyola, sinó que eren el personatge de la dona estrangera. El paper de la dona havia canviat, o això és el que es volia fer creure a la societat, ja que la llibertat de la dona estava restringida a les estrangeres.

En les pel·lícules del destape, la imatge de la dona al cinema, que fins aquell moment havia estat reduïda al paper de mestressa de casa i mare de família, va canviar. La dona va oblidar-se de les obligacions familiars i es va presentar com a objecte de desig. Ella provocava, ensenyava, escandalitzava. La democràcia ho permetia i el destape s'havia convertit en el símbol de la transició. Tot era permès.

Malgrat això, també hi havia actrius espanyoles que van interpretar aquests papers, com Ana Belén o Concha Velasco, tot i que es reservava aquest paper a les estrangeres.

La dona espanyola, amb tot, havia canviat la seva imatge. Se'n tenia un nou concepte de la seva figura, era una dona moderna que anava a comprar i comptava amb tots els electrodomèstics que hi havia al mercat. Anava a la moda i es volia acostar al nivell europeu. Però era una idea falsa perquè van passar molts anys abans no es va aconseguir que la dona potenciés el seu valor, i als anys noranta encara no s'ha assolit.

El treball va intentar implantar una plantilla mixta, amb homes i dones, i les pel·lícules així ho reflectien. S'obrien les portes del món laboral a la població femenina.

I l'Església. La seva representació dins la societat s'havia vist molt deteriorada i un indicatiu d'això és la permissivitat en el contingut de moltes pel·lícules. No hi havia títols religiosos perquè es volia acabar amb la dependència respecte aquesta institució. I si era el tema d'alguna pel·lícula, era la víctima de les crítiques indiscriminades per la seva actuació durant la Guerra Civil o la dictadura franquista.

Aquests eren alguns dels valors dels que es parlava o sortien a les pel·lícules, però no hi havia un conjunt de valors a seguir. El que es volia transmetre a la societat era la idea que no hi havia només uns valors fixos, la

moralitat depenia de cadascú i dels principis de cada individu. La dimensió ètica de la població no es veia determinada pel conjunt de les pel·lícules. La cinematografia venia una imatge de llibertat i permissivitat en tots els camps.

GENERES CINEMATOGRAFICS

Des del punt de vista d'una classificació genèrica, podem dir que el cinema del posfranquisme, tant al llarg del període de la reforma com durant el mandat socialista, es va centrar bàsicament en dos grans gèneres: la **comèdia** i el "**thriller**", mentre que l'àmbit dramàtic no va resultar gaire significatiu. L'aproximació a altres gèneres clàssics també ve ser molt dèbil, tot i que excepcionalment no deixen d'aparèixer alguns musicals, films fantàstics, "westerns", films d'aventures, etc.

La comèdia

La comèdia era un gènere de considerable tradició des dels anys quaranta (Gil, Iquino), passant després per moltes fases diferents: crític-esperpèntica (Berlanga, Ferreri, Fernán-Gómez), rosa, folklòrica, infantil, desenvolupista, subgenèrica, "tercera via", etc. En tots els casos es va produir algun tipus d'aproximació a la realitat, ja fos per les majors possibilitats d'explicitud sexual, o bé per la proximitat al llenguatge col·loquial, fins i tot ordinari.

La tendència més clarament continuista prové del cinema de subgèneres, en diverses variants ben definides: la comèdia política i de caràcter costumista, netament reaccionàries; la comèdia "sexy", tendent al porno "soft"; i les formes paròdiques basades en films o programes televisius d'èxit. Entre les "sexys" recordem films com "El virgo de la Visenteta" (Escrivà, 1977) o "Historia de 'S'" (Lara, 1978). De fet, serà aquesta tendència la víctima més directa del canvi socialista i del traspàs del seu públic cap a les àrees del vídeo i de les sales "X". En quant a les paròdies, eren d'aquest tipus: "Yo hice a Roque III" (Ozores, 1980) o "Le llamaban J.R." (Lara, 1982).

En la tradició de l'interès "sociològic" de les subcomèdies de l'últim franquisme, la comèdia "militant" de dretes il·lustra les successives fases de la degradació intel·lectual i fílmica d'alguns realitzadors i del seu públic més entusiasta. Tot i així, ofereix un curiós catàleg de les circumstàncies centrals del període de la transició i primers temps del govern socialista, tant des d'una perspectiva directament política, com tractant alguns dels temes que abundaven en aquella societat que continuament canviava.

El progressiu canvi de les directrius de la política cinematogràfica també afectarà a l'altre tipus bàsic de subcomèdia reaccionària: la temàtica costumista. Es tractava de satiritzar els nous costums que caracteritzen a la societat espanyola de la transició. No obstant, es juga a l'exhibicionisme i divulgació dels costums que són considerats com corruptors pel franquisme. Són títols que aborden la reinstauració del divorci –"El divorcio que viene" (Masó, 1980)–, del joc –"Los bingueros" (Ozores, 1979)–, els impostos –"127 millones libras de impuestos" (Masó, 1980)–, o altres aspectes de la situació nacional. Però, sens dubte, es tractava d'una producció cada vegada més residual.

Entre aquestes pervivències renovades de la subproducció podríem recordar algunes modes anteriors, com la reaparició d'un cert cinema "amb nen", que ara es recolza amb algun grup musical infantil. Una altra moda va ser la paròdia històrica, remòtament inspirada en els èxits de Monty Python i Mel Brooks.

La "tercera via" és el punt de partida i referència d'un segon bloc de comèdies del període posfranquista. El film més emblemàtic de la transició espanyola va ser "Asignatura pendiente" (1977) de José Luís Garcí, on es marcaria la tònica de barrejar un to de comèdia amb una estructura argumental més pròxima a situacions dramàtiques. A través de la presència de José Sacristán, un altre element decisiu per l'enllaç amb la "tercera via", es repassaven les frustracions d'aquelles generacions nascudes amb el franquisme. També es van desenvolupar diverses comèdies nostàlgiques, molt més despolititzades i insignificants, com "De fresa, limón

y menta" (1977), de Miguel Angel Díez, o "El último guateque" (1977), de Juan José Porto.

Amb l'evolució de les circumstàncies, s'anirà definint un model de comèdia costumista que es decantarà cap al retrat de les formes de vida generades durant la transició. Aquesta comèdia costumista marca una sèrie de referències que van des de la comèdia clàssica americana o el cine de Woody Allen fins als aparentment senzills films de Rohmer o Tanner. En un principi s'ofereix com molt més espontània i personal que l'encapçalada per Garci, amb treballs de Drove i Colomo com "Tigres de papel" (1977). El film de Colomo juga hàbilment amb una mescla de identificació i distància irònica d'uns personatges tant pròxims i apreciats com els de Garci. Aquesta tendència es mantindrà en nombrosos films que donaran lloc a l'anomenada "comèdia madrilenya", amb films del mateix Colomo: "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?" (1978) i "La mano negra" (1980). Tots ells són films de petit pressupost, on predominen diàlegs molt col·loquials, amb arguments centrats en situacions d'embolic, clarament localistes, amb un públic reduït i pocs personatges que produeixen cert aire de "film de càmera", creant evidents llaços sentimentals amb el sector del públic.

La tercera gran tendència de la comèdia espanyola del posfranquisme la podríem situar en l'entorn de la tradició esperpèntico-coral, seguint els exemples de Berlanga i Ferreri. Precisament el primer, Luís García Berlanga, seria un dels seus grans protagonistes, a través de treballs com "La escopeta nacional" (1977), "Patrimonio Nacional" (1981) i "Nacional III" (1982); el que en la primera encara era una revisió dels modes en la societat franquista, després es va anar convertint en la simple eficàcia d'uns còmics avantatjats en situacions cada vegada més rutinàries.

Una cosa semblant podríem dir dels primers films de Carles Mira. Amb Mira estem més pròxims a la tradició de la revista musical, passada per la "mediterrània" i fallera sensibilitat valenciana. Des d'aquesta perspectiva, Mira va realitzar una curiosa revisió històrica, amb films com "La portenosa vida del padre Vicente" (1978), "Con el culo al aire" (1980), "Jalea Real" (1981) i "Que nos quiten lo bailao" (1983). També aires mediterranis, però menys exhibicionistes, ressonen en els millors films de Paco Betriu, que es remonta també a finals dels seixanta, amb obres com "Gente de mesón" (1969) i "Bolero de amor" (1970), seguits després per dues esplèndides i insòlites comèdies negres, "Corazón solitario" (1972) i "Furia española" (1974), una zarzuela esperpèntica- "La viuda andaluza" (1976)- i una alegoria també esperpèntica- "Los fieles sirvientes" (1980).

No podem tancar aquest apartat sense parlar de la primera part de l'obra de Pedro Almodóvar, que no deixa de ser una última conseqüència d'aquesta tradició. Dins del seu to "cutre", "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" (1980) i "¿Qué he hecho yo para merecer esto?" (1984), no deixen de ser altres exemples de coralitat, de desmesura, sens dubte carents d'equilibri, però capaces de connectar amb un públic popular que després, sorprenentment, seguirà a l'autor en el seu procés d'estilitat personal. La trajectòria d'Almodóvar passa des dels paràmetres dominants de la comèdia fins al melodrama, encara que en els primers casos aquest últim estigui suggerit i en els segons mai falti l'element còmic.

El "thriller"

Durant els anys del posfranquisme ha anat augmentat la freqüentació del "thriller" per part dels nostres cineastes. Aquest fenomen ha coincidint amb l'eclosió al nostre país de la literatura "negra", primer amb l'edició sistemàtica dels seus grans clàssics, després amb l'aparició d'autors autòctons, que en més d'una ocasió s'han portat al cinema o fins i tot han treballat com guionistes. En aquesta perspectiva, les pautes seguides pel gènere en aquests anys han significat per una banda la ruptura dels models forçats de l'època franquista, i per l'altra la readaptació dels models i variants habituals del gènere al nostre context.

Des dels temps de "Brigada criminal" (Iquino, 1950) o "Apartado de Correos 1001" (Salvador, 1950), en què el cine criminal només podia passar per l'exaltació de l'activitat policial, fins els subproductes en coproducció dels anys seixanta o els "thrillers" moralitzants de mitjans dels setanta, l'entitat del cine policíac espanyol

depenia d'algunes estranyes excepcions, poc conegudes moltes vegades per la seva escassa pretenció. Eren films barats, amb poques estrelles, absolutament secundaris en la nostra producció.

Ja en temps de tardofranquisme vam veure com de la Lóma, d'una banda, i les "òperes primes" d'Herralde- "La muerte del escorpión" (1975)- i Bigas Luna- "Tatuaje" (1976)-, junt al modest "Larga noche de julio" (Comerón, 1974), mantenien la tradició barcelonesa. La producció madrilenya oscil·lava entre els "thrillers" psicològics d'Eloy de la Iglesia, García Dueñas o fins i tot Regueiro; el cosmopolitisme de "Hay que matar a B" (Borau, 1973); i una única aproximació a la "sèrie negra" en "El poder del deseo" (Bardem, 1975). Fou a partir de finals dels setanta quan l'onada del film criminal es va assentar al cinema espanyol, per a no abandonar-los en la dècada següent, no necessàriament de la mà d'artesans de segona fila, sinó amb l'atenció d'alguns dels nostres autors més personals. El gènere no només oferia el seu repertori de personatges, situacions, escenaris, etc., sinó també l'ocasió d'aproximar-se més o menys a aspectes de la realitat, de l'actualitat més immediata. No és fàcil classificar les diverses mostres registrades del cine policíac espanyol a causa de la seva gran diversificació en temàtiques i subgèneres. To i així, algunes d'aquestes tendències es poden veure amb gran claredat. Començarem per la més clàssica, la que podríem considerar com "sèrie negra" moltes vegades amb una base literària.

Sense haver aconseguit encara un film equiparable als millors guanys novel·listes, Manuel Vázquez Montalbán ha estat l'especialista més versionat cinematogràficament (sense oblidar la contribució televisiva); al citat "Tatuaje", cal afegir "Asesinato en el Comité Central" (Vicente Aranda, 1982). Tornant a les adaptacions de novel·les més o menys "negres" nacionals, és necessari recordar altres títols: "Dinero negro" (Benpar, 1977-1983), basat en "De mica en mica s'omple la pica", de Jaume Fuster; "Demasiado por Gálvez" (Gonzalo, 1980); "La cripta" (C. del Real, 1981), seguint la vicissitud d'Eduardo Mendoza, de qui també era la novel·la base de "La verdad sobre el caso Savolta" (Drove, 1978), exemple de "thriller" històric; entre d'altres. De totes aquestes adaptacions destaca una en especial: "Fanny Pelopaja" (1984), on Vicente Aranda adaptava la novel·la "Prótesis", d'Andreu Martín, aconseguint amb aquesta història de venjança i amor el més dur i impactant dels "thrillers" espanyols.

Apareix un altre grup de films amb el to clàssic de la "sèrie negra" però mancats de base literària, com per exemple: "El arreglo" (1983) de Zorrilla.

Apareixen dos subgèneres clarament definits: el cinema basat en la delinqüència juvenil i el "thriller" de denúncia o basat en casos autèntics.

En el primer àmbit, la delinqüència juvenil, destaquen alguns films com "Deprisa, deprisa" (1980), d'un Saura vitalista i radical; "Maravillas" (1980), de Manolo Gutiérrez; i fins i tot "Perros Callejeros" (1977), que es constitueix en el millor film de De la Loma, a l'abandonar el seu to moralista i centrar-se en una certa èpica aventuresca. Després van venir múltiples imitacions, cada vegada pitjors: "La patria del Rata", "Los últimos golpes del Torete", "Todos me llaman Gato", "Perras callejeras", "Yo, el vaquilla", etc. I juntament a elles, però no barrejats, el més conscient freqüentador del subgènere fou Eloy de la Iglesia, amb una àmplia sèrie de films: "Miedo a salir de noche" (1979), "Navajeros" (1980), "Colegas" (1982), "El pico I" (1983), "El pico II" (1984) y "La estanquera de Vallecas".

L'últim bloc dins del cinema criminal és el dels films que fan referència a casos autèntics, bé en denúncia sociopolítica, bé en funció de l'espectacularitat i popularitat dels assumptes tractats. Després de la inicial i esplèndida sèrie televisiva "La huella del crimen", apareixen dos films de Pedro Costa: "El caso Almería" (1983) i "Redondela" (1987), sobre un escàndol de la democràcia i un altre de l'últim franquisme, respectivament. De l'altra banda podem recordar capítols significatius com el lamentable "Asalto al Banco Central" (Lapeira, 1982) o "Crimen en família" (1984), de Santiago San Miguel.

Altres gèneres

Més enllà de la comèdia i el cine policíac, el cine espanyol del posfranquisme no ha tingut excessiva propensió als gèneres clàssics. En el terreny del musical s'han abarcat diverses variants autòctones, a més del ja citat cinema infantil amb grup musical. Hem de recordar sobretot la trilogia de Carlos Saura– "Bodas de sangre" (1981), "Carmen" (1983) i "El amor brujo" (1986)–, que en el seu conjunt van constituir un dels majors èxits internacionals del cinema espanyol.

La resta del cinema musical espanyol s'ha centrat en aquests anys al voltant de la música pop nacional, encara que sempre dins de la producció més secundària. Recordem títols com "Bésame tonta" (González, 1982), "Gritos...a ritmo fuerte" (Nunes, 1983), "A tope" (Fernández, 1984) i "Fiebre de danza".

També és mínima la producció de cinema d'aventures. Podríem situar alguns títols com "Sáhara" (Cabal, 1984), "Bandera negra" (Olea, 1986) i "Luna de agosto" (Miñón, 1986), a més de "El caballero del dragón" (Colomo, 1985), uns dels films de major pressupost i despropòsit de tot el període.

D'altra banda, els "westerns" i films de terror o ciència ficció realitzats a partir de 1977– molt pocs en comparació als realitzats en la fase anterior– no van superar el to del subproductes, potser amb l'única excepció d'"Angoixa" (Luna, 1987).

3. ACTORS I ACTRIUS

ANA BELÉN:

El 1964 guanya un concurs radiòfonic i gràcies a la popularitat que va obtenir debutà en el cinema amb "Zampo y yo" de Luís Lucía. Aleshores, va decidir estudiar art dramàtic amb Miguel Navarros sense deixar de banda la cançó. A partir de 1970 va compaginar la música (es casa amb el cantautor Victor Manuel), el teatre ("Sabor a miel", "El rey león", "Numancia", "La casa de Bernarda Alba"...), la televisió ("crimen y castigo", "Las mocedades del Cid", "Fortunata y Jacinta") i el cinema.

Als anys 80 decideix registrar una productora pròpia amb el seu marit, Ion Films on financia tan films protagonitzats per ella: "El vuelo de la paloma", com de la Pantoja: "Yo soy esa" i, fins i tot dirigeix una pel·lícula: "Como ser mujer y no morir en el intento".

Al 1985 obté el Bronze per "La corte del Faraón".

Filmografia:

1965 "Zampo y yo" de Luís Lucía

1970 "Espanolas en París" de Roberto Bodegas

1971 "Aunque la mona se vista de seda" de Vicente Escrivá, i "Morbo" de Gonzalo Suárez

1972 "Al diablo con amor" de Gonzalo Suárez

1975 "Jo, papa" de Jaime Armiñan

1976 "Emilia, parada y fonda" de Angelino Fons. I "La petición" de Pilar Miró

1977 "La oscura historia de la prima Montse" de Jordi Caden, "La criatura" de Eloy de la Iglesia i "Sonámbulos" de Manuel Gutiérrez Aragón.

1979 "Jaque a la dama" de Francisco Rodriguez

1979 "Cuentos eróticos" episodio de Emma Cohen

1980 "Dolores" de José Luís Garcia Sánchez i Andrés Linares (voz)

1981 "La colmena" de Mario Camús, "Demonios en el jardín" de Manuel Gutiérrez Aragón

1985 "La corte del Faraón" de José Luís García Sánchez "Se infiel y no mires con quien" de Fernando Triueba

AMPARO SOLER REAL

És filla d'actors i va debutar en el teatre als 13 anys amb la Companyia Nacional María Guerrero, sota la direcció de Luís Escobar. En la dècada dels 60 va formar una companyia pròpia. Des de 1975 es va mantenir allunyada del teatre i es dedica exclusivament al cinema.

Va destacar aviat en aquest mitjà, compaginant personatges atormentats amb intervencions humorístiques. Gairebé no va aparèixer en produccions televisives excepte en produccions televisives com "El olivar de Atocha".

Els principals premis van ser:

1961 Premi Del Sindicato Nacional, del Espectáculo er "Usted puede ser un asesino"

1962 Premi del C.E.C per "La gran familia

1963 Placa San Juan Bosco per "La big family"

1983 Fotogramas de plata per "Bearn"

Filmografia

1975 "Jo, papá" de J.Armiñan. "La adúltera" de Roberto Bodegas. "Vuelve querida Nati" de Josep Maria Forqué

1976 "Retrato de familia" de Anatonio Giménez. "Nosotros que fuimos tan felices" de Antonio Drove.

1977 "Mi hijo Hildegart" de Fernamdo Fernán Gómez. "Vamos Bárbara" de Celia Bartolomé."La escopeta" de J; Luís Berlanga.

1978 "EL fascista, la beata y su hija desvirgada" de Joaquín J. Coll Espona. "Una tarde con Dorita Amor" de Diego Galán. "Mamá, levántate y anda" de Andrés Velasco."El crimen de Cuenca" de Pilar Miró. "Los fieles sirvientes" de Frances Betriu.

1980 "EL divorcio que viene" de Pedro Masó. "Gary Coper que estás en los cielos" de Pilar Miró."Matrimonio nacional" de Luis Berlanga.

1981 "127 millones libres de impuestos" de Pedro Masó. "Tac, tac" de Luis Alcoriza."Las aventuras de Enrique y Ana" de Ramón Fernández.

1982 "Martes y trece... ni te cases ni te embarques" de Javier Aguirre. "Hablamos esta noche" de Pilar Miró."Naciona III " de L.G. Berlanga. "Bearn" de Jaime Chavarri.

1983 "Las bicicletas son para el verano"de J: Chavarri.

1984 "El vaquilla" de L.G Berlanga. "¿Qué he hecho yo para merecer esto?" de Pedro Almodóvar.

ALFREDO LANDA:

Fill d'un capità de la Guardia Civil es va traslladar els 13 anys a Sant Sebastià on va fer el Batxillerat, després es va matricular en dret. En 1958 s'instal·la a Madrid en el camp del doblatge. Tres anys més tard va debutar professionalment en l'obra "La felicidad no lleva impuesto de lujo". A partir d'aquí, la seva fama es consolida.

Alfredo Landa atravesava tres etapes en la seva carrera. La primera, des del començament fins als 60, on fa papers còmics de segona categoria: "El verdugo", "De cuerpo presente". En la segona, és el protagonista de comèdies que van ser anomenades com "la landada" o "el landerismo". Aquests films exploten el consumisme i la fam eròtica de l'espanyol mitjà d'aquella època.

La última etapa comença amb la transició democràtica i és la seva època daurada d'interpretació. Compagina papers còmics i sòlides interpretacions dramàtiques: cal destacar, "EL crack" i "EL crack dos" de J.L Garci i "LOs Santos Inocentes".

Premis

1979 Premi C.E.C per "Las verdes praderas"

1984 Millor actor per "Santos inocentes" (Festival de Cannes)

1988 Millor actor per "Tata mía" (Festival de Cartagena de Indias)

1987 Goya per "EL bosque animado"

1989 Millor actor per "Sinatra" (Generalitat de Catalunya)

Filmografia

1975 "Solo ante el streaking" de J.L Sáez de Heredia. "Los pecados de una chica decente" de Mariano Ozores. "Tío, ¿de verdad vienen de París? del mateix director. "Esclava te doy" de Eugenio Martín. "Mayordoma para todo" de Mariano Ozores.

1976 "Alcalde por elección" de Mariano Ozores. "El puente" de J..A. Bardem.

1977 "Borrasca" de Miguel Ángel Rivas.

1978 "Historias de S" de Francisco Lara Polop. "Las verdes praderas" de J.L Garci. "El rediezdescubrimiento de México" de Fernando Cortés.

1979 "Paco el seguro" de Didietr Handepeir. "EL alcalde y la política" de Luis M^a Delgado. "Polvos mágicos" de José Ramón Larraz.

1980 "El canto de la cigarra" de J.M^a Forqué. "Préstame tu mujer" de Jesús Yagüe. "EL poderoso influjo de la luna" de Antonio del Real.

1981 "EL crack" de J.l Garci. "La próxima estación" de Antonio Mercero. "Profesor eróticos" de Luis M^a Delgado.

1982 "Piernas cruzadas" de Rafael Villaseñor.

1983 "El crack 2" de J.L. Garci. "Una rosa al viento" de Miguel Iglesias.

1984 "Los santos inocentes" de M. Camús. "La vaquilla" de José L. Berlanga.

1985 "Los paraísos perdidos"

JOSÉ SACRISTAN:

Comença treballant com a mecànic en la seva adolescència al mateix temps que col·labora amb grups de teatre independent. Decideix professionalitzar-se en 1960 i 2 anys després forma part del Teatre Popular espanyol. Amb aquest grup inicia una llarga gira per llatinoamèrica.

Debuta en el cinema en 1965. La seva filmografia es pot dividir en dos etapes. En la primera, sense abandonar el teatre estableix una imatge de jove divertit, una mica desafortunat i sense massa sort en les qüestions amoroses. Aquest cicle suposa la seva consagració popular i implanta una de les figures més característiques de la comedia espanyola de finals dels 60 i principi dels 70. La segona etapa comença en 1973 a l'obtenir els seus primers papers com a protagonista. Aleshores, intentarà triomfar amb altres gèneres diferents a la tipologia anterior. També dirigirà tres films que ell mateix protagonitza.

Premis

1974 Premi Sant Jordi per "Vida conyugal sana".

1972 Millor actor per "un hombre llamado folr de otoño" (Festival de Sant Sebastià)

1982 Fotogramas de plata per "La colmena".

Filmografia

1975 "El secreto inconfesable de un chico bien" de Jorge Grau. "la mujer es cosa de hombres" de J. Yagüe. "Tu amiga Marilyn" de Diego Galán. "Pantaleón y las visitadoras" de Mario Vargas Llosas.

1976 "Las largas vacaciones del 36" de Jaime Camino. "Beatriz" de Gonzalo Suárez. "Ellas las prefieren locas" de Mariano Ozores. "Más fina que las gallinas" de J. Yagüe. "Hasta que el matrimonio nos separe" de Pedro Lazaga.

1977 "Las niñas, al salón" de Arriba Azaña. "Solos en la madrugada" de J.L. Garci. "Un hombre llamado flor de otoño" de Pedro Olea.

1978 "Oro rojo" de Alberto Vázquez Figueroa. "EL diputado" de Eloy de la Iglesia.

1979 "La triple muerte del tercer personaje" de Helvio Soto. "Camas calientes" de Luigi Zampa. "Las relaciones con Ana" de Rafael Moreno.

1980 "El divorcio que viene " Pedro Masó. "Navajeros" de E.D de la Iglesia.

1981 "La cripta" de Cayetano Real.

1982 "Estoy en crisis" de Fernando Colomo. "La colmena" de M. Comús. "¡Qué vienen los socialistas!" de Mariano Ozores.

1983 "Soldados de plomo" de José Sacristan. "epílogo" de Gonzalo Suárez.

1984 "Rojo en nicotina" de Raúl Artigot. "La noche más hermosa" de M. Gutiérrez Aragón. "Dos mejor que uno" de Ángel Llorente. "El vaquilla" de I.G Berlanga.

1985 "A la pálida luz de la luna" de J.Mª González Sinde.

JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ

Fill d'un funcionari comença la seva carrera interpretativa als 17 anys i es vincula al món del cinema. Primer actua com a figurinista i després com ajudant de direcció. Debuta en el teatre en 1964 i en el cinema en 1951 amb un paper secundari. La seva carrera té dos cicles. Primer, fa paper de "galán" còmic, cada cop més importants dintre de tota classe de variants del gènere de la comèdia spanish dels anys 50 i 60.

Després, en els primers anys dels 60 convia de registre amb la interpretació de papers dramàtics per a Saura en "En el jardín de las delicias" i Pedro Olea en "EL bosque del Lolo". Aquest tiomf determina els anys següents de la seva filmografia. A partir d'ara, alternarà els papers còmics i dramàtics.

Premis

1960 Premi del C.E.C per "091, policía al habla"

1961 Premi del C.E.C per "Su labor de conjunto"

1962 Premi Sant Jordi por "Plácido". Premi del sindicato Nacional del Espectáculo per "Atraco a las tres".

1967 Premi C.E.C per "peppermint frapper".

1971 Millor actor per "El bosque del lobo" (Cicago Films Festival). Fotogramas de plata por "El bosque del lobo". Premi de la C.E.C per "Mi querida señorita".

1972 Premi del sindicato nacional del espectáculo per "Mi querida señorita", Millor actor (Chicago Film Festival).

Filmografia

1975 "El seños está esrvido" de Sinieso Isla. "Zorita Martínez" de Vicente Escrivà. "Nosotros los decentes" de M.Ozores. "La ciudad quemada" de Antonio Ribas.

1977 "EL apolítico" de M.Ozores. "Niñas al salón" de Vicente Escrivá. "Casa de citas" de Y. Yagüe."El monosabio" de Ray Rivas. "La escopeta nocional" de Berlanga

1988 "Historia de Eva" de Doménico Cattarinich. " Nunca en horas de clase" de J. Antonio de Loma. "El fascista, la beata y su hija desvirgada" de J. Coll Espona.

1979 "Jugando a papás" de J.Coll Espona. "La miel" de Pedro Masó. "Camas calientes" de Luigi Zampa. "FEN" de Antonio Hernández. "La familia bien, gracias" de P.Masó. "Los viajeros del amanecer" de Hugo Topnazzi.

1980 "El divorcio que viene" de P. Masó. "¡Qué verde era mi duque!" de J.Mª Forqué. "EL gran secreto" de Pedro Mario Rey. "Los embarazados" de J.C. ESpona. "Patrimonio nacional" de Berlanga."Huida al sur" de Luv Béraud.

1981 "Por favor ocúpate de Amelia" de Flavio Mogherin. "Profesor eróticus" de Delgado. "127 millones

libres de impuestos" de P. Masó. "Muerte en el Vaticano" de Marcelo Alipardi.

1982 "De camisa vieja a chaqueta nueva" de Rafel Gil. "La colmena" de M. Camús. "El fascista, doña Pura y el follón de la escultura" de J.C.Espona.

1983 "Juana la loca... de vez en cuando" de J:R Larraz. "Un genio en apuros " de Luis J. Camerón. "EL cid cabreador" de Angelino Fons. "Mi amigo el vaganundo" de Jacinto Molina.

1984 "Playboll en paro" de tomás Aznar, " Vilines y trompetas" de Romero Marchert. "El elegido" de Fernando Huertas "El rollo de septiembre" de M.Ozores. 1985 "La corte del faraón" de J. García Sánchez. "El orden cómico" de Alvaro Forqué. "Crónica sentimental en rojo" de Francisco Rovira Valeta. "La gran comedia" de Juan Pinzás.

Aquestos sols són uns pocs del nombrosos actors de la transició. Per seleccionar-los hem utilitzat les enquestes fetes als nostres pares. Hem vist per sobre la petita història d'aquestos personatges ja que ell són en bona mida el mirall de la seva època. Totes aquestes dates ens han portat a determinades conclusions.

Al començ, (la década dels 60 i principi dels 70) el cinema que es realitzava sota la dictadura franquista i era de dolenta qualitat, basat sobretot en comèdies que volien inculcar una sèrie de valors. No és gens difícils veure aquestos valors en els propis títuls de les pel·lícules.

Per altra banda, en tots els actors trobem dues o tres etapes característiques en la seva carrera. Aquestes etapes solen coincidir amb la década del 60-70 amb els films de baixa qualitat dels quals ja hem parlat. I una segona, on el cinema espanyol queda lliure de la censura i augmentant en qualitat.

Així troben grans interpretacions en pel·lícules tan emblemàtiques com "Los santos inocentes", "La colmena", "El bosque animado". També observem com temes fins aleshores tabú com el sexe o la guerra comencen a aparèixer en el cinema: "La adúltera", "El divorcio que viene", "El fascista, la beata y su hija desvirgada" entre moltes altres.

Amb aquesta relació de dates també descobrim els directors més emblemàtics del "destape": Ozores, Berlanga, Garci...

Bé, més o menys hem intentant veure el destape des de la òptica de "les estrelles", perquè aquells que recorden els nostres pares com determinats personatges van ser els protagonistes del gran canvi del cinema espanyol. De les seves petites històries, en la seva pròpia carn, ells van sofrir l'evolució del, cinema (sempre reflexe d'un país en transició cap a la Democràcia).

STAR SYSTEM.

La figura de l'estrella va patint una evolució al llarg de les dècades. De 1930-60 no és només la imatge de la pantalla de l'estrella el que canvia més i es desenvolupa dins la societat, sinó que també canvia la imatge de la seva vida privada-pública. L'estrella esdevé quelcom familiar i familiar. Abans de 1930 les estrelles mostraven el seu luxe i posició social molt distant de la resta dels mortals. Després, sense decebre, pot fer coses que fa la resta de persones. Ja no viu en un castell de fals estil feudal, sinó que viu en un apartament o xalet. L'estrella mostra amb molta senzillesa una vida de llar burgès.

Les estrelles participen des de llavors en la vida diària dels mortals. Ja no són estrelles inacessibles, sinó mediadores entre el paradís de la pantalla i la terra, entre el fantàstic món dels somnis i la vida terrenal. D'aquesta forma l'evolució que degrada la divinitat de l'estrella estimula i multiplica els punts de contacte entre les estrelles i els mortals. Lluny de destruir el culte, l'afavoreix.

Star system espanyol propiament dit no es pot parlar fins la dècada dels 60–70, però tot i així no va tenir ni té tanta transcendència com a Hollywood. El cinema dels 70 ha estat el punt de trobada d'una generació d'actors que van veure bloquejades les seves carreres cinematogràfiques en uns títols i produccions que reavivaven l'esperit crític de l'època. Mentre que alguns no van aconseguir sortir de l'encasillament a que van ser sotmesos, uns altres, per entrega i professionalitat van aconseguir allunyar-se, almenys momentàniament. Tots ells van poder obrir-se camí en el difícil món del teatre i la TV, on van arribar a tenir una popularitat notable.

Aparegueren al firmament estelar de la cinematografia espanyola una sèrie de noms que tímidament han donat els seus primers passos en els setanta. L'oportunisme, les ganes de treballar, la conscienciació de que el teatre ha de ser una altre de les facetes a desenvolupar, permet que molts actors aconseguixin als escenaris un reconeixement més gran de la seva feina a la pantalla. Algun d'aquests noms són: Carmen Maura, Imanol Arias, Assumpta Serna, Charo López o Ana Belén per citar entre altres. La generació dels vuitanta es caracteritza en canvi per la genialitat i frescura tant de cares de la pantalla com de directors.

VESTUARI.

La moda és el que permet a l'èlite diferenciar-se de la gent i d'aquí vé el seu moviment continu, que al seu torn, permet a la gent semblar-se a l'èlite. El vestuari dels actors és molt important. Els seus vestits els distingeixen dels actors secundaris i figurants, els vestits dels quals simbolitzen una condició social (botiguer, mecànic, professor...), o bé han estat concebuts com a decoratius i no individualment.

Els figurants es vesteixen amb tratjes. L'estrella va ben vestida. Les seves robes són una gala. Enmig del Far-west, l'estrella es canvia de vestit a cada seqüència. L'estètica supera al realisme. L'estrella pot anar vestida modestament amb un impermeable o també amb parracs, però tot haurà sortit de les mans d'un mestre de la costura, p.ex. els jerseys de la Loren (La chica del río,...), els elegants parracs de la Lollobrigida (Pan, Love, y...) mostren els seu encant: els seus cossos. Res les vesteix millor que la seva deixadesa en el vestir.

Dels anys 30 als 60 la moda ha tingut més influència al cinema, coincidint amb el moment de màxima mitificació del divisme cinematogràfic. Les estrelles de Hollywood van arribar a enlluernar escandalosament, en part, gràcies al vestuari que dissenyaren els primers figurinistes de la Meca del Cinema. Per aquest motiu moltes dones van voler copiar aquestes stars.

A partir dels anys 70, decau la diva: fenòmen paral·lel a la substitució en el camp tèxtil de l'Alta Costura per el prêt-à-porter.

El cine espanyol no ha marcat les modes tan exageradament com ho va poder fer el sist. cinematogràfic d'EUA. Un dels grans figurinistes del cine espanyol va ser Victor Maria Cortezo, dissenyador de cine, teatre i TV. Va fer vestuaris per sarsueles d'Orduña. També Julián Ruiz, Julipi, va ser un dels caracteritzadors i perruquers que més feina han fet pel cinema estranger.

Va haver una època en que el vestuari de les pel·lícules que es feia era pèsim. A causa del baixos pressupostos no gaire elevats de les pel·lícules, obligava a aprofitar al màxim totes les peces de roba, inclús si el doble podia aportar-les ell mateix.

Amb la censura es van haver de retocar el vestuari d'algunes pel·lícules. Després els figurinistes van començar a decaure en la seva feina ja que en la transició i en el cinema pornogràfic, amb tant de gent nua, es necessitaven només les penyores de mínima expressió.

Entre la gent hi ha opinions diverses pel que fa al tema de la roba. Moltes persones seguien la moda de les pel·lícules i procuraven simular al màxim els seus ídols, mentre que n'hi ha que no seguien gaire la moda. Però el vestuari d'aquella època era reflex del moment històric en que es vivia. Amb la transició i el destape al

cinema, les robes comencen a ser més lleugeres i es comencen a deixar entreveure els encants corporals dels actors i actrius, sobretot actrius. D'aquesta manera el pit que es mig entreveu d'Ana Belén a la pel·lícula "El amor del Capitán Brando", cap a final dels 70, causava sorpresa i curiositat. Així mateix també es comencen a veure actrius vestides amb minifaldilles.

4. TRACTAMENT DEL CINEMA ALS MITJANS

4.1. INTRODUCCIÓ: ELS ANYS PREVIS A LA TRANSICIÓ

No podem parlar del cinema de transició sense tenir en compte els precedents i el context social i polític relacionat amb la cinematografia. A Espanya s'havia implantat el sistema de censura prèvia als guions des de poc després d'acabar la Guerra Civil Espanyola, l'any 1939. Ja des de l'any 1941 s'havia establert un canó d'importació de pel·lícules estrangeres i s'imposà el doblatge a través del Ministeri d'Indústria i de Comerç.

El 1942, neix un dels elements més representatius en tota la cinematografia de l'època franquista. Es tracta del NO-DO. Així mateix dos anys més tard s'havia establert que les pel·lícules havien de ser d'interés nacional, és a dir, que contribuïssin a *l'exaltació dels valors racials o ensenyament dels seus principis morals i polítics*.

Tot i així, si volem parlar de la transició espanyola, cal fer referència als precedents d'allò que uns van decantar-se a classificar el cinema de transició, destape o cinema polític. Es tracta del nou cinema espanyol que comença a veure la llum a voltant de l'any 1963. En qüestió de quatre anys van aparèixer a Espanya 46 nous directors amb un total de 86 pel·lícules. Una xifra insòlita fins aleshores. L'any següent, però, apareixen les normes de desenvolupament del cinema espanyol. Així, començarà el control de taquilla, la creació del consell superior de cinematografia, coproduccions, noves normes en la censura, nous criteris a l'hora de donar subencions i es lliuren per primer cop els premis de cinema de qualitat. S'entén per cinema de qualitat, aquelles pel·lícules que aporten valors morals, socials, educatius o polítics adequats amb la política i la mentalitat de l'època.

D'altra banda, a mitjans del 1970, la cinematografia espanyola es veu submergida en una crisi econòmica que es veu agreujada pel deute estatal als productors. I el 1975, en contra del que podria semblar amb la situació decaïent de la dictadura, s'actualitzen les normes de censura en la cinematografia.

4.2. LES NOVES NORMES DE CENSURA – 1975

Les noves normes de censura apareixen de forma provisional el 19 de febrer de 1975, nou mesos abans que comencés l'agonia de Franco. Aquestes normes pretenien bàsicament preservar uns valors socials compartits, per mitjà de l'estat i que ho feia amb la intenció de *conservar el bé comú* tal com s'afirma en escrits de l'època. Es prenen una sèrie de mesures perquè es veia el cinema com un medi d'expressió cultural de gran audiència i incidència en la societat. S'imposa a través d'aquesta censura un nombre de limitacions al respecte a la intimitat, la dignitat humana i als principis consitucionals de l'estat.

Aquesta actualització de la censura que s'havia creat el 1939 recollia una sèrie de prohibicions, entre les quals destaquem:

1) Prohibició de les activitats contràries a la consciència col·lectiva. Les conductes moralment reprobables no es podran presentar a l'espectador de forma que siguin objectivament justificades.

2) Hi ha una sèrie de temes que no es podran justificar a través de les pel·lícules: El suïcidi i l'homicidi per pietat; la venjança i la violència com a medi de resolució de problemes socials i humans; la prostitució, perversions sexuals, l'adulteri i relacions sexuals il·lícites; l'abortament i tot allò que afecti la institució del matrimoni o de la família; la toxicomania i l'alcoholisme.

3) S'haurà de respectar:

- La veritat. No es permet el falsejament de fets, personatges o ambients històrics o actuals.
- Principis i lleis de l'estat.
- La dignitat de la persona. No es permeten escenes de brutalitat i crueltat.
- Les normes de bon gust en expressió plàstica i verbal.
- Les creences religioses. En especial la catòlica (pel que fa a dogma, moral i culte).

També estava prohibit la presentació del delictes si tracta de justificar-se o bé si es precisa excessivament detallat. Un altre dels temes prohibits era el nu, sempre que es presentés amb la intenció de despertar passions en l'espectador normal o bé incideixi a la *pornografia* (allò que s'entenia per pornografia en l'època).

Tot i així, fins ben entrats els 70 totes les pel·lícules amb més o menys èxit de taquilla contenien alguns d'aquests elements que tant durament criticava la censura. A partir de mitjans de dècada i després de la mort de Franco, l'auge de les pel·lícules d'aquesta temàtica va arribar al punt més àlgid. Alguns dels títols espanyols més taquillers fins entre 1969 i 1974 havien estat (al costat hi ha la corresponent recaptació de taquilla):

No desearás al vecino del quinto, amb 113.753.055 pessetes.

Adiós, cigüeña, adiós, amb 96.481.337 pessetes.

La residencia, amb 91.506.048 pessetes.

Experiència prematrimonial, amb 89.208.490 pessetes.

La muerte tenía un precio, amb 86.746.559 pessetes.

La ciudad no es para mí, amb 71.347.167 pessetes.

La casa de las palomas, amb 64.850.756 pessetes.

Las leandras, amb 64.007.264 pessetes.

Las Vegas, 500 millones, amb 62.946.222 pessetes.

Transplante a la italiana, amb 61.137.385 pessetes.

4.3. LA CRÍTICA CINEMATogrÀFICA A LA PREMSA.

4.3.1. La cartellera

En qüestió de pocs anys les pel·lícules que es presentaven en cartellera als diaris van canviar de forma força important. L'arribada de pel·lícules estrangeres cada cop és més important. El nombre de pel·lícules espanyoles també anava en augment.

Alguns dels títols que van ser més setmanes en cartellera i dels quals es va parlar més a la premsa van ser:

- *Jesucristo Superstar*, La òpera-Rock sobre la vida de Jesús va tenir molt bona acceptació entre la població

espanyola.

– *Venga a tomar café con nosotras, 24 horas de amor, perfume de mujer, ¡que se deja usted el paraguas!, los nuevos españoles, ¡Yo soy esa mujer!*, eren algunes de les comèdies espanyoles que triomfaven al país però amb poca projecció internacional. La típica comèdia espanyola no passava de moda malgrat el temps.

– *Tiburón*, la pel·lícula tot i ser calificada amb nombroses crítiques pels seus continguts violents, va tenir un enorme èxit i va perllongar-se vàries setmanes en cartellera. El mateix passava amb *El Exorcista*, una temàtica sorprenent i nova en aquest país però que sens dubte va saber captar l'atenció del públic.

– *El poder del deseo (Joc Brut)* de A. Bardem, amb l'aparició de Marisol com a mite eròtic volia esdevenir una de les pel·lícules més comercials del seu any. Tot i la publicitat que es va fer a la premsa i el reclam que intentava ser Marisol, la pel·lícula va passar totalment inadvertida pels cinemes de l'estat.

– *Madres solteras, Aborto en Londres, Los inmorales*, per primer cop es presentaven temes fins aleshores tabú i que s'intentaven justificar a través d'aquestes pel·lícules. *Madres solteras* es presentava així: (...) desamparadas por la ley y rechazadas por la sociedad (...) la crítica i la mateixa societat per primera vegada començava a ser tolerant amb aquests temes fins aleshores tabú.

– Itàlia es convertia en un dels països que feia arribar a Espanya més pel·lícules de temàtica eròtica, *Malizia i el conserge*, eren alguns dels títols. *Malizia* es presentava com un film molt suggerent: (...) enloqueció al viudo y a sus hijos con su desbordante atractivo sexual(...).

– Espanya també presentava els seus films eròtics i pseudo-eròtics amb títols com *Cinco almohadas para una noche, Las adolescentes* de Pedro Masó, com a pel·lícules qualificades de cama y destape.

– Altres temes tabú començaven a aparèixer en cartellera: *Los días del pasado* 1977 de Mario Camús, parlava de la guerra civil espanyola des del punt de vista dels vençuts. El tema de la guerra civil des del punt de vista republicà ha estat durant molts anys un tema força oblidat en el cinema espanyol. Caldria destacar que és en l'actualitat que comencen a aparèixer pel·lícules d'aquesta temàtica amb *Tierra y libertad* de Ken Loach (1993) o *Libertarias* de Vicente Aranda (1996). Vicente Aranda també tractava a finals de la dècada dels 70 el tema del travestisme amb *Cambio de sexo*, una pel·lícula on apareixia una joveníssima Victoria Abril en el paper noi-noia. La religió i la política també havien deixat de ser tabú i es començaven a fer pel·lícules on es posaven en dubte dogmes i es feia farsa política. Tot i això aquests temes seguien escandalitzant a la població. També començaven a aparèixer algunes pel·lícules catalanistes o en català tot i que escasses.

– Pel·lícules de fama internacional: *Amarcord, Easy Rider, Taxi Driver, el Padrino* de Francis Ford Coppola, *Tal como éramos, El coloso en llamas, Muerte en Venecia* de Visconti, *La Naranja mecánica* de Stanley Kubrick, *Cabaret* de Bob Fosse, *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci, *La guerra de las galaxias* de George Lucas, *Annie Hall* de Woody Allen, *La matanza en Texas* de Tob Hooper eren alguns dels títols que triomfaven a les nostres pantalles.

Algunes pel·lícules com *Saló* de Passolini encara tenien problemes per projectar-se a Espanya i al seu propi país. Així, en un diari del desembre de 1975 apareixia un article en el qual es parlava que finalment la pel·lícula havia superat la censura a Itàlia i arribava a les pantalles però que calia ser major d'edat per poder-la veure. La pel·lícula *El silencio* de Bergman també tenia alguns problemes de qualificació moral i es presentava a la premsa amb el reclam: Una obra mayor de Bergman que sólo puede escandalizar a los que temen la palabra sexo.

Les pel·lícules encara apareixien amb (més que recomanació o advertència) amb l'exigència de: únicamente para mayores de 18 años.

4.3.2. La creació d'uns mites

Amb el nou cinema que s'anava imposant a la dècada dels 70, també s'anaven creant paral·lelament uns mites que traspassaven la pantalla gran. Modes, hàbits, i ideologia de la població anaven canviant. Els personatges que veien al cinema, si més no, hi influenciaven en part.

Hem de tenir en compte que Espanya havia passat allò que molts anomenen: *Quaranta anys sense sexe*. Amb la transició el destape va ser un fenomen que va cobrir bona part de la producció cinematogràfica espanyola. Moltes de les pel·lícules espanyoles que es rodaven aleshores tenien bona part dels seus continguts basades en escenes de sexe o nu. Van aparèixer per tant, uns mites eròtics espanyols, que podrien ser considerats d'espòradsics, però que van atraure a la major part del públic que anava a veure les seves pel·lícules. Maria José Cantudo, Agata Lys i Nadiuska van ser alguns dels noms més destacats. Elles van ser les encarregades de mostrar els seus encants, un fet que havia estat impensable fins aleshores. Fins aleshores els espanyols havien sortit a Perpinyà a veure tot allò que no podien veure en el cinema del país: *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci (1972), o *Enmanuelle* de Jack Justin eren alguns dels títols que no traspassaven la frontera del franquisme i dels quals es feia ressó en la premsa identificant-los com a pel·lícules pseudo-pornogràfiques o no-morals. Amb la caiguda del franquisme van aparèixer nombrosos títols de destape però de poca qualitat. Més tard, però, aquest cinema aniria degenerant a finals dels 70-principis del 80 amb l'aparició de les primeres sales X a l'estat. Tot i això el nu, quasi obligat, no va desaparèixer sinó que va anar agafant un tombant de caire més intel·lectual amb pel·lícules com les de Vicente Aranda o Bigas Luna amb *Bilbao* el 1978.

Als anys setanta (tot i que els precedents comencen als seixanta) a través de les pel·lícules que es produïen al país, s'anaven canviant els hàbits de la població. La platja es va convertir en la principal destinació en les vacances dels espanyols i el bikini tot un símbol eròtic. Hem de tenir en compte que el primer bikini que va aparèixer en la pantalla gran va ser censurat a Espanya a través d'un muntatge cinematogràfic que el convertia en banyador. Un altre mite va ser *la sueca*. En les pel·lícules apareixien platges repletes de sueques fantàstiques: rosses, altes, amb bikini i lliberals. Al costat i contraposant-la, hi havia l'espanyola amb banyador i més aviat estreta. La sueca era la temptació per l'home espanyol madur, era molt diferent a l'espanyola reprimida. Això va crear una mitificació de l'extrangera que ha durat molts anys. Tot i així, al final de la pel·lícula sempre s'acabava quedant amb l'espanyola.

La premsa del cor s'interessava cada cop més per la vida dels famosos de l'estranger i del propi país. A les seves pàgines s'hi explicava com vivien aquesta gent, les anècdotes que passaven en el rodatge de les pel·lícules, la seva vida sentimental, les festes socials, etc...

Alguns personatges transcendien de la pantalla gran a la de televisió. Començava l'aparició de personatges famosos en la publicitat, un exemple molt representatiu és el cas de Gila que anunciava la *Filomàtic* l'any 76.

Un altre exemple de mite, però aquest cop procedent dels Estats Units era John Travolta que revolucionava el món de les discoteques l'any 1977 amb la pel·lícula *Fiebre del sábado noche*. El film va canviar radicalment el concepte del món del cap de setmana i donava una nova visió de diversió, de música i de ballar. Travolta imposava mundialment un estil de vestir, de moure's i d'actuar. La culminació d'aquesta imatge vindria al final de la dècada amb un altre èxit musical, *Grease*.

Alguns dels mites dels anys 50 i 60, com era el cas de Marisol que va esdevenir la nena prodigi més popular de l'estat, esdevien (o intentaven esdevenir) mites eròtics als 70. Així es presentava el 6 de novembre de 1975 la primera pel·lícula que donava a conèixer una altra imatge d'aquella nena prodigi. La pel·lícula *El poder del deseo* (també coneguda com *Joc brut*) de A. Bardem, es presentava davant del públic de la següent manera: *en la carrera de desnudo femenino, ya tenemos una nueva estrella, Marisol*. Tot i així, aquest cop Marisol no va convèncer al públic i va resultar un fracàs (no estrepitos) a la taquilla. Tot i que del cinema de destape se n'ha parlat molt, la seva projecció comercial i qualitativa no va ser en cap moment brillant.

4.3.3. La pornografia

Un dels temes que apareixia sovint en la premsa de mitjans dels anys 70 era la pornografia. Així, apareixien articles parlant de les sancions que es duïen a terme en països com França a pel·lícules que eren considerades pornogràfiques.

Durant el mateix mes de la mort de Franco, havia saltat a França la polèmica sobre la projecció d'una sèrie de pel·lícules, i al nostre país es feia ressó del fet que a un país –el qual es considerava molt més alliberat– també hi haguessin problemes per la projecció d'unes determinades pel·lícules. Així apareixia el tema el 7 de novembre de 1975 amb el títol: París: Se adoptan normas rigurosas contra las películas pornográficas, violentas o que estimulen la perversidad, (pàgina 39) així es reiteraven algunes de les idees de la censura cinematogràfica espanyola redactada aquell mateix any. L'endemà mateix, la Vanguardia publicava un altre article (*Medidas sobre la pornografía en el cine* – pàgina 33 –) en el qual s'explicaven possibles solucions per a frenar aquest augment que consideraven tant brutal de la pornografia en la pantalla gran. Al cap de pocs dies apareixia en el mateix diari (pàgina 55) un article titulat *El auge del cine pornográfico*, on es detallava aquesta situació, la qual era considerada de decaïent i degenerativa per la societat.

4.3.4. Tiburón

La pel·lícula nord-americana del director Steven Spielberg, *Tiburón*, tot i el que podria semblar, va ser de les que va aixecar més polèmica a l'Estat Espanyol. El film va arribar a les cartelleres espanyoles el desembre de 1975, quan ja havia finalitzat la dictadura franquista. Els crítics consideraven que la pel·lícula contenia escenes massa violentes i plenes de crueltat. A més s'hi afegia el fet que coincidia amb les festes nadalenques i eren les dates en les quals més nens anirien al cinema.

Pocs dies després de la seva estrena apareixia el dia 23 de desembre de 1975 un article a la Vanguardia (pàgina 33), requadrat, en la part superior de la pàgina i dins la secció *Problemas* amb el títol: *El morboso cultivo a la violencia*. En aquest article presentava la projecció de *Tiburón* com un autèntic problema social comparable a les crítiques que ha aixecat en els nostres dies sèries de dibuixos animats o pel·lícules amb abundants elements de violencia. Així es presentava el film:

(...) ha cosechado fama mundial, ha batido todo tipo de récords de taquilla. La película trata de los terribles estragos que causa un enorme tiburón (...) y tiene todos los ingredientes para ser considerada una cinta buenísima (...)

La indignació per part de la crítica venia del fet que havia estat considerada una pel·lícula apta i pel fet que sent festes nadalenques seria molt nombrós el públic infantil que veuria la pel·lícula d'Steven Spielberg:

(...) ha sido clasificada de apta para mayores de catorce años y menores acompañados, lo que hace suponer que, durante estas fiestas, van a ser multitud los chavalines de siete años que asistirán a la proyección (...)

D'altra banda, tampoc s'escatimaven adjectius ni frases per criticar durament aquesta pel·lícula, del qual es destacaven les escenes violentes que protagonitzava el tauró a l'hora de devorar les víctimes:

(...) es uno de los filmes más crueles que hemos visto en los últimos tiempos: hay sangre por todos lados, piernas descuartizadas (...) todo lujo de detalles (...) y la aparición por sorpresa de una cara desfigurada de un muerto, destrozado por un tiburón, que sume la sala en un grito colectivo que impide que la escena siguiente pueda ser oída con claridad (...)

En l'article fins i tot es fa una valorització de tipus moral-educatiu respecte al públic infantil que podia veure la pel·lícula *Tiburón*:

(...) la morbosidad, la violencia cultivada, han sido siempre signos de degeneración de los valores humanos. (...) Como responsables del futuro de nuestros hijos tenemos que elevar nuestra protesta ante este hecho (...) no enseñemos a los niños la lucha, la sangre y la morbosidad (...) seguramente les hace mucho más daño. (...) En nombre de esos niños, hemos de repetir un no a la sangre. Por favor. No más violencia.

També es posaven a favor de la censura d'aquest tipus d'escenes i es citava l'exemple de Suècia un país on els censuraven les escenes de violència per a menors ja que provocaven la degeneració:

(..) Nosotros, en principio, estamos en contra de la censura (...) aquí censuramos el desnudo y los actos de amor – incluso para los adultos –. (...) la censura y la calificación de las películas ha de ir por otros derroteros. Los niños en nuestro país, pueden ver cómo se suprime a un hombre, pero no cómo se le fabrica. Esto dice mucho de nuestra moralidad (...)

Podem comprovar d'aquesta forma que la polèmica del tema de violència i infants no és un tema no, sinó que ja va aixecar crítiques, ara fa 21 anys amb la projecció de la primera part de trilogia d'Steven Spielberg *Tiburón*.

4.3.5. les noves tendències en el cinema espanyol

Les publicacions espanyoles advertien de les noves tendències cinematogràfiques espanyoles que anaven perfilant-se a finals dels 70. Nous directors com Vicente Aranda, Víctor Erice, José Luís Borau, Manuel Gutiérrez Aragón, Bigas Luna o Pedro Almodòvar ja es començaven a marcar com a principals exponents del cinema espanyol en els propers anys.

Lluny del cinema de destape, hi havia un cinema de més qualitat. L'any 1972 Armiñan optava a l'òscar per *Mi querida señorita*. L'any 1974 Carlos Saura presenta la pel·lícula *La prima Angelica* que crea grans controvèrsies i fins i tot es produeixen atemptats en els cinemes on es projecta. El 1977 és Buñuel qui opta a l'òscar per *Ese oscuro objeto de deseo*, tot i que finalment l'acadèmia no li concedeix. El 1979, Carlos Saura repeteix nominació a l'òscar per *Mamá cumple cien años* però tampoc aquest cop veurà la preciada estatueta.

Carlos Saura és segurament el director que havia estat més polèmic en època del règim va destacar per les obres nominades a l'òscar i altres títols com *Cría cuervos* i *Ana y los lobos*. Víctor Erice es dona a conèixer internacionalment amb la pel·lícula *El espíritu de la colmena* on descobreix, a més, la petita actriu Ana Torrent.

A finals dels 70, comencen a aparèixer els primers films del director Manchec, Pedro Almodóvar. Almodóvar comença a filmar en formats de baixa qualitat i amb poc pressupost però amb les seves pel·lícules extravagants i on vol donar a conèixer la denominada Movida Madrileña començarà la seva popularitat, descobrirà alguns dels actors del moment i tindrà els seus primers èxits. Pel·lícules com *Pepi, Lucy, Boom y otras chicas del montón* marcaran una nova manera de fer cinema.

Aquesta és l'època en la qual debutaran alguns dels actors que actualment són de fama nacional i alguns internacional. Ana Belén esdevé una de les actrius més populars de la dècada amb títols com *Españolas en Madrid*, *El amor del capitán Brando*, etc. L'actor José Luís Gómez, és reconegut l'any 76 amb el premi d'interpretació a Cannes per *Pascual Duarte* i Fernando Rey l'any següent per *Elisa, vida mía* de Carlos Saura. Victoria Abril debutarà de la mà de Vicente Aranda i Inmanol Arias o Antonio Banderas faran els seus primers papers a les ordres d'un jove i molt jove Pedro Almodóvar. Tots ells fan els seus primers passos en el cinema de transició i es consoliden en la dècada del 80 i dels 90.

5. EL CINEMA COM A FENOMEN SOCIAL.....

5.1. ASPECTE SOCIAL DEL CINEMA EN GENERAL

El cinema és una de les innovacions socialment més importants del segle XX. Per demostrar aquesta afirmació, només cal pensar en la influència que té el cinema actualment en nosaltres, tot i que els seus dies de popularitat universal ja han passat. Els gàngsters, els cowboys, les vampireses, els espies són personatges que hem vist al cinema i que seran presents amb nosaltres durant tota la nostra vida.

Fins els anys quaranta, al cinema regnaven les cultures d'Occident, i aquest medi aportava a la gent una realitat comuna per molt diferents que fossin les seves vides. Amb l'arribada de les pel·lícules, per primera vegada les dones i els homes poden compartir els mateixos sentiments, al mateix moment i a tots els llocs on es podia projectar la pel·lícula. Tot i que el cinema inicialment no va ser dominat art, que va ser classificat com a distracció. Aquesta distracció podia ser per riure amb Charlie Chaplin a *La Quimera del Oro*, o per plorar veient *l'Acuirassat de Potemkin*.

En els primers anys del cinema, no importava que les pel·lícules fossin irreals o que molt poca gent les considerés Art. Senzillament tenien èxit, i prou. El que distingeix al cinema dels seus predecessors és la seva capacitat d'arribar a la gent directament, sense que hi hagi pel mig tendències intel·lectualitzants de gran part de l'art modern. Però en aquells temps, les pel·lícules mot de tant en tant eren considerades Art, i per tant, no es tenien com una cosa bona.

No ha estat fins fa poc que el cinema de cada dia, quotidià, ha començat a rebre l'atenció que mereix. Perquè, anteriorment, existia la creença que el cinema tenia terribles efectes morals sobre la gent. Per aquesta raó, es recomanava que als nens se'ls inculqués una actitud sèria i distant davant les pel·lícules.

Si volem conèixer l'aspecte social del cinema, ara, i deixar de banda l'anterior actitud negativa vers el cinema, cal que ens preguntem sobre el paper d'aquesta institució a la societat, dels seus efectes, i de la natura, actituds i preferències del públic. Però la sociologia no pot estudiar aquest àmbit tan gran i una primera raó és que no existeix un rigorós coneixement del cinema.

5.2. ELS PÚBLICS CINEMATOGràFICS

Existeix una desconfiança clàssica vers tot el que provoca aparentment una mateixa resposta en presones diferents. Quan s'estudia el públic del cinema, se'l considera un cos anònim, massificat, compostat per un conjunt d'individus on cada un ocupa un lloc similar al d'un altre. Per això, després d'observar la popularitat del cinema, els crítics van intentar enfrontar-se a ell parlant de la uniformitat del públic.

Però, no és convenient concebre un membre del públic com un receptor passiu dels missatges dels mitjans. Cal dir, més aviat, que són observadors participants. Això vol dir que l'individu participa de diverses maneres, i la natura de la seva participació depèn només d'ell mateix, del seu estat d'ànim, de la seva situació, etc... Anar al cinema és una forma d'interacció social d'una persona, és una experiència que gaudeix, que odia, és una font d'ensenyament, li amplia el seu món. Quan una persona veu una pel·lícula, s'identifica sovint amb els personatges i els utilitza per projectar les seves emocions, necessitats, plaers. L'individu que va al cinema no rep una rentada de cervell, sinó que utilitza la cultura com una part de la seva vida social.

El cinema, pel seu context, és un lloc públic on la gent actua de manera que no faria en un altre lloc. La gent pot actuar de manera més lliure; per exemple, molta gent plora al cinema i no ho faria a qualsevol altre lloc públic. Aquesta participació emocional del públic no ha fet altra cosa que augmentar amb la introducció de noves tecnologies. Però d'això no es dedueix que les pel·lícules siguin un mitjà de persuasió poderós. No és el mateix un canvi d'actitud a llarg termini, que una momentània participació emocional.

Una combinació d'identificació i projecció és el que relaciona psicològicament a una persona amb el cinema. Les característiques de la situació del públic a la sala de cinema estimulen alts nivells d'immersió en la pel·lícula. Amb la poca distracció que hi ha en la sala, el públic està obligat a penetrar en el món del film.

Aquest plantejament d'identificació i projecció es pot aplicar en els factors d'actor o actriu o de model argumental. Durant els primers temps del públic de masses, l'star system constituïa un element fonamental a l'hora d'atreure el públic. Per la seva banda, el model argumental està relacionat amb l'star system, ja que sovint, els actors tenien certa afinitat per models específics i concrets. D'aquesta manera un actor o actriu dins del seu model argumental (terror, comèdia, musical...) era un senyal que el públic podia reconèixer fàcilment, i en els que aquest penetrava com si fos un espai familiar.

El concepte estrella del cinema va fer que els actors i actrius desenvolupessin una personalitat relativament fixa en la ment del públic, i aquesta personalitat preestablerta era alimentada per les pel·lícules que l'actor o actriu anava fent després. Els realitzadors, captant el concepte relativament fixe que el públic té d'aquests personatges, podien formar-los i utilitzar-los com a elements del procés de comunicació.

Veient tot això, ens podem adonar que el públic pot identificar-se amb el seu personatge preferit dins de tota una gamma de circumstàncies argumentals, i projecta els seus desitjos i frustracions en aquest personatge que ha escollit. La identificació que fa el públic amb el seu actor és perquè es posen en la seva situació, es pregunten què farien ells en aquest o aquell cas que es troba l'estrella, i s'immergeixen. Un altre tipus de relació públic-estrella referent a la identificació és la idealització i la idolització. Aquí trobem el fenomen fan, el fenomen pel qual el públic pren l'estrella com a font de moda, d'estil en el vestir, fumar, fer l'amor, etc...

Classifiquem, ara, la relació estrella-públic:

- Dels quatre tipus de relació que hi ha, la primera que explicarem és la d'afinitat emocional, la més fluïda de totes, i potser per això la més comuna. El públic sent una dèbil vinculació amb un protagonista concret que és el producte conjunt de l'estrella, l'argument i la personalitat individual de l'espectador en qüestió. Aquest dèbil vincle de l'afinitat emocional pateix variacions ràpides i intenses. És a dir; s'ha dit que quan una estrella fa una escena d'una borratxera, el públic per l'interès per ella. D'aquesta manera el vincle estrena o, almenys, es debilita.
- Un altre tipus de relació és l'autoidentificació. En aquests casos, l'espectador es posa en el lloc i la personalitat de l'estrella, sovint amb veritables extrems d'autoconsciència.
- La imitació és el tercer tipus de relació. Aquesta relació acostuma a donar-se entre els joves. Aquí les conseqüències ja no queden limitades a la situació immediata de la contemplació de la pel·lícula, sinó que l'estrella actua com una mena de model pel públic.
- Per últim, trobem la relació de projecció, una de les influències que té major abast. Quan més intensa és la projecció, més lliga la seva vida aquella persona amb la seva estrella preferida. Per aquest motiu, per aquest tipus de relació, l'estrella, tot i que és independent, és un receptacle de desitjos, frustracions i plaers que el fan projectar sobre ella.

Per tot això, l'star system és un factor importantíssim per la psicologia del públic cinematogràfic. Aquests llaços directes entre la personalitat de l'individu i la pel·lícula constitueixen només una part de la situació de l'espectador cinematogràfic. Aquests espectadors estan envoltats, a més, en una vida social més general. Quan parlem de cinema, d'anar al cinema, estem tractant amb una institució social, no només amb una experiència individual.

Una de les característiques de l'anar al cinema és el predomini de la joventut, el públic cinematogràfic ha estat sempre jove. Anar al cinema passa a ser un important aspecte de socialització de l'adolescent. Així, doncs, l'estructura social del públic cinematogràfic és bàsicament senzilla. És predominantment jove, poques vegades solitària, i abarca una estructura d'autoritat diferent a la que es dona en altres camps.

De tota manera, hi ha un altre estracte de relacions socials més distants. Aquest és el cas de la crítica

cinematogràfica, que asumeix un paper oficialment definit com a líder d'opinió, encara que de vegades en la pràctica no condueix a cap opinió. La tendència és que els espectadors més cultes i interessats adoptin unes opinions més properes als crítics.

Un altre factor important és el model o gènere argumental. La categorització de les pel·lícules com de plorar, westerns, o de la guerra ens permet arribar al fenomen de la cultura del públic. Així, doncs, hi ha unes subcultures del gust que corresponen a la divisió per gèners. Una de les subcultures del film que més ha cristal·litzat dins el cinema contemporani és la subcultura de l'Art i l'Assaig. Els films d'Art i Assaig tenen una estabilitat econòmica suficient per mantenir aquesta subcultura intel·lectualitzant i restringida a grups socials cultes. Una altra d'aquestes subcultures és la dels films skin-flicks, o pel·lícules de sexe que tenen un lloc específic d'exhibició i un públic conscient del seu gust, però fidel. Així, podem trobar tantes subcultures dins el món del film com gèneres cinematogràfics. Per això, apart de la cultura que el públic aporta de l'exterior, aquest públic està envoltat, a més, d'una espècie de cultura cinematogràfica.

Però en resum, hem de dir que el cinema no és més que una activitat lúdica, capaç d'arrossegar tota la humanitat a una nova via cultural i de canviar totes les condicions normals d'una civilització. El cinema l'accepten tots els humans; els éssers de diferents continents, membres de diferents cultures, gustos, costums, modes de viure, humans de diferents classes socials. Tots accepten el fet cinematogràfic. El cinema és una base comuna a tots els humans que s'està establint per primer cop en la vida. El cinema, quan s'introdueix en l'inconscient, impacta a tot el sistema psicofisiològic de l'espectador. Les imatges projectades en un lloc fosc fan que l'espectador tingui la impressió d'una realitat viva i comuna. Aquesta visió provoca en ell moltes reaccions emocionals, que tenen un caràcter real. El cinema és, de tots els mitjans de comunicació existents, el que pot penetrar més àmpliament i eficaçment als auditoris populars, massius. Constitueix, per tant, un instrument de cultura particularment eficaç.

5.3. ASPECTES SOCIALS DEL CINEMA ESPANYOL DURANT LA TRANSICIÓ

Només des de la voluntat de trobar vies indirectes que permeten penetrar en les profunditats de la mentalitat inherent als últims anys del franquisme, es pot donar alguna rellevància a una producció cinematogràfica que va fer del seu raquitisme estètic i conceptual, a més de l'industrial, la seva millor virtut. Un raquitisme que, evidentment, no equival a inutilitat o ineficàcia, ja que, aquests films no van deixar de ser representatius tant de diverses classes de la societat espanyola, com de la forma en que la majoria dels responsables de la producció cinematogràfica, els administradors estatals i industrials, entenien que eren les necessitats i aspiracions d'una part considerable de la població.

Ens referim a això que afortunadament alguns han denominat com cinema de subgèneres, entès no com segments de la tradició dels gèneres cinematogràfics, sinó com una degeneració de certs models, en part derivats del tronc de Hollywood, però amb dosis de valors autòctons. Un cinema de subgèneres alimentat per subproductes fílmics que tenien un doble origen: la recent experiència de les coproduccions de baix nivell que es van expandir molt durant els anys 60 i la tornada de la comèdia cinematogràfica espanyola. A això hauríem d'afegir algunes variants dramàtiques que no superaven el grau del subproducte, tot i les seves pretensions.

Tot i això, el cinema de subgèneres de l'últim franquisme es troba principalment en el terreny de la comèdia sexy i del drama eròtic. De fet, l'origen de la comèdia sexy ve dels anys 60, ja que prové d'una tendència clarament marcada pel que es va anomenar landisme, nom pres de l'home que interpretava Alfredo Landa a moltes pel·lícules de la segona meitat dels anys 60. Aquestes pel·lícules eren protagonitzades normalment per Mariano Ozores, Pedro Lazaga i Javier Aguirre i també hi intervenien altres actors tant característics com Jose Luís López Vázquez, Gracita Morales, Paco Martínez Soria, Antonio Ozores, etc... Aquestes pel·lícules, a més, es definien soles pels seus títols: *Las que tienen que servir*, *Pero... ¿en qué país vivimos!*, *Los subdesarrollados*, *Los que tocan el piano*, *Una vez al año ser hippie no hace daño*, *Soltera y madre en la vida*, *Cateto a babor*, *Vente a Alemania*, *Pepe*, *Operación cabaretera*, *El turismo es un gran invento*, *La ciudad no es para mí*, *¿Cómo está el servicio!*, *Déle color al difunto*, *Por qué pecamos a los cuarenta*, etc...

Els temes es basaven en la paròdia de les tendències d'una moda, o en els costums, o en els grans tòpics que caracteritzaven la societat espanyola del moment: turisme, immigració urbana i emigració exterior, servei domèstic, consumisme, pervivència de les velles tradicions, etc... Aquesta impregnació superficial però autèntica de les preocupacions i situacions de bona part dels espanyols, sempre sota un prisma d'absolut reaccionarisme i amb tot tipus de coartades moralistes, junt amb la senzillesa de la filmació i l'eficàcia humorística van fonamentar l'indiscutible èxit comercial d'un cinema que gairebé va monopolitzar la producció espanyola durant el trànsit dels 70 als 80.

Sense variar en absolut les característiques generals, els subgèneres van anar decantant-se prioritàriament cap a aspectes descartament vinculats al sexe, amb un creixent grau d'explicitud a temes i situacions – incrementat òbviament amb el destape – capaços d'abordar, d'una forma sempre reaccionària temes com l'adulteri, la represió, l'homosexualitat, els problemes psicosexualògics, etc... que es ressolien sempre en clau d'equívoc i de recomposició de les normes establertes.

5.4. REFLEX D'UNA SOCIETAT EN TRANSICIÓ

D'una manera molt més diluïda i de manera gairebé inevitable, els fets d'aquesta època han tingut un reflex a les imatges del cinema espanyol. El cinema anomenat de Tervera Via canalitza els primers anys el nucli representatiu de les obres susceptibles d'oferir una lectura interessant al respecte. Títols com *Tocata y Fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974) y *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974) són dels més representatius d'aquesta tendència.

Alemanya principi de la transició apareix un gènere que intenta incorporar a les pantalles determinats aspectes de la realitat social sense recórrer a la ficció i a partir de manifestacions filmades dels propis implicats. En aquesta espècie de documental dramatitzat s'inscriuen pel·lícules que tracten sobre la problemàtica clerical (*Noche de curas*, 1978 de Carlos Morales), les manifestacions populars de fervor religiós (*Rocío*, 1981 de Fernando Ruiz), el travestisme (*Vestida de Azul*, 1983 de A. Jiménez Rico) o de la vida a la ciutat i les seves transformacions (Madrid 1987, de Basilio M. Patino)

5.5. CONCLUSIÓ

El cinema no és només un reflex de la societat, sinó que forma part d'aquesta, és un dels elements que contribueixen a la dinàmica social. En conseqüència el desenvolupament i l'evolució del cinema nacional s'integren i són conseqüència del procés històric com un element més d'aquesta fase.

6. CONCLUSIONS DE LES ENQUESTES

6.1. ENQUESTA TEMÀTICA

Les conclusions següents es basen en el resultat d'unes enquestes realitzades a la generació dels nostres pares. Amb aquesta hem volgut veure i mostrar com era el cinema a Espanya a la dècada dels anys 70.

El cinema d'aquesta època va registrar un canvi important a partir de la mort de Franco. Els gèneres que es veien més eren westerns, comèdies, musicals i històriques. Les pel·lícules més emblemàtiques variaven perquè cadascun dels enquestats té una opinió. Es pot citar per exemple *El amor del capitán Brando* o *Río bravo*, per citar-ne algunes. Amb els actors i les actrius passa el mateix.

En aquella dècada, com en les anteriors, la gent anava al cinema perquè era l'entreteniment principal, el teatre era més clar. Molts hi anaven per poder fer el que no feien fora, al carrer (no cal recordar que fins que no va morir Franco no es podien fer coses que anessin contra la moral), o simplement anaven perquè els agradava.

El cinema estava estructurat de forma diferent a com ho està ara. De fet, no era una sola sala sinó que estava

dividit en el galliner i la platea (això es dona més als cinemes dels pobles). La platea era més cara i estava situada a baix. El galliner estava a la part alta i era més barat. A més, cal dir que abans hi havia més sales que ara.

Amb la mort de Franco va arribar una època de canvis, tant en el cinema com en tots els aspectes de la vida de la gent. Concretament al cinema es van començar a introduir pel·lícules estrangeres, sobretot dels Estats Units i Itàlia. Però tot i això, continuaven havent temes tabú. Durant aquesta dècada dels 70, els temes que dominaven, sempre parlant en referència als nostres enquestats, no mostraven gaire la realitat, eren més aviat ficticis. Però després de Franco els temes que es comencen a tractar ja no eren tan ficticis, per exemple, temes com l'emigració o els temes polítics. De fet podem dir que es van començar a tractar temes dels que abans no es parlaven, com la Guerra Civil. Però malgrat tot, aquesta obertura cap a temes considerats anteriorment tabús, no es va fer de cop, sinó de forma paulatina.

Continuant amb el destape, un altre dels elements importants van ser els personatges, la presentació i visió d'aquests actors i actrius. La dona encara es veia sotmesa al masclisme mentre que la visió que es donava de la dona estrangera era molt més lliberal. La roba mostrava més parts del cos, un exemple són les minifaldilles. Les actrius ja no anaven tan tapades.

La imatge que es donava sobre Espanya continuava essent: braus, flamenco, platja i sol. Aquesta visió va romandre durant molt de temps.

La gent no anava massivament a veure les pel·lícules del destape. Al principi la gent anava per curiositat, tot i que abans de la transició hi havia gent que anava a veure-les a Perpinyà.

Amb la mort de Franco es va iniciar una nova etapa per Espanya. Ara ja no estava prohibit parlar en català. Va haver una introducció del catalisme al cinema i una prova és la pel·lícula La ciutat cremada.

6.2. ENQUESTA FAMILIAR

1) La família:

–No tots els nostres avis i pares són nascuts a Catalunya, alguns provenen de fora de Catalunya (València i Andalusia majoritàriament). Dels que van néixer fora de Catalunya podem dir que la majoria van venir aquí per qüestions de treball.

El nombre de germans ha anat disminuint amb el pas del temps. Molts dels nostres avis tenien de 8 a 9 germans, mentre que els pares només eren 2 o 3 germans, igual que ara.

–Hem pogut comprovar que en la majoria de casos l'home és més gran que la dona. L'edat de casament que predomina en els avis oscil·la entre 20 i 25 anys i en els pares de 20 a 30 anys. Això ens indica que cada vegada hi ha una tendència a casar-se més amb major edat. Normalment, en totes les generacions el casament a estat per l'església, en alguns església i civil. La duració del festeig dels nostres avis i pares va de 4 a 8 anys, una mitja alta.

–La majoria dels nostres avis tenen estudis primaris, mentre que una minoria té estudis secundaris. A gairebé tots els hi agradaria haver estudiat més, però s'ha de tenir en compte la situació social i econòmica d'aquell moment. Molts van haver de plegar d'estudiar per posar-se a treballar i ajudar a mantenir la família. La situació dels nostres pares ha estat semblant. La majoria només han realitzat estudis primaris, en la majoria de casos per qüestions econòmiques. Alguns, encara que pocs, han realitzat estudis mitjans (batxillerat). I la minoria, gairebé ningú, han realitzat estudis superiors. Actualment el nivell d'estudis és molt més elevat que abans, probablement a causa de la situació econòmica i social d'ara que és millor que la de fa alguns anys enrera.

2) Modalitat geogràfica-social:

–Alguns dels nostres avis i pares són immigrants, nascuts fora de Catalunya, i que van venir aquí per qüestions de treball, com també per assumptes econòmics, polítics i culturals. Les emigracions solen ser de camp a ciutat. La ciutat ofereix més llocs de treball i més comoditats.

–En la generació dels nostres avis hi ha un predomini dins el sector primari, en l'activitat de la pagesia. A continuació predomina el sector terciari, dins del qual cal destacar un fort predomini del comerç. Dins del sector secundari, encara que no és tan freqüent, cal destacar la indústria tèxtil.

En la generació dels nostres pares, els sectors predominants són el sector secundari i el terciari. Dins del sector secundari predomina la mà d'obra femenina, sobretot en la indústria tèxtil. La mà d'obra masculina varia entre els sectors secundari i terciari.

Ara el sector predominant és el secundari acompanyat pel sector terciari.

Abans treballaven més hores que ara, però guanyaven molts menys diners. Si feien vacances en feien molt poques. Ara la situació ha millorat, treballen més hores per més diners, i fan vacances aproximadament un més.

3) Hàbitat:

–La majoria dels nostres avis han viscut en petites cases amb poques habitacions o bé en pisos, moltes vegades de lloguer. Han canviat sovint d'habitatge, fins a cinc o sis vegades. Moltes vegades la distància de la feina a la vivenda era gran i havien de disposar de camió o algun tipus de transport per anar a treballar. En alguns casos, els nostres avis no van disposar d'aigua corrent ni calenta, ni de lavabo, ni de electricitat fins passat molt temps o fins que van marxar del camp a la ciutat.

Els nostres pares han començat amb vivendes de lloguer (cases i pisos), molts han acabat tenint habitatges de propietat. La distància de la feina a la vivenda varia molt segons els casos. La majoria dels nostres pares han disposat sempre d'instal·lacions com gas, aigua corrent, electricitat, etc.

En la nostra generació predomina la gent que viu en habitatges de lloguer, preferentment pisos. La distància de la feina a la vivenda sol variar segons els casos però, actualment, hi ha transports per arribar ràpidament a qualsevol lloc. Tots nosaltres hem disposat sempre d'aigua corrent, electricitat, gas butà, etc. Això demostra les millores i comoditats que es van introduint amb el pas del temps.

4) Tecnologies de la comunicació:

–La introducció i ús dels electrodomèstics a les nostres llars comença en èpoques passades. Els nostres avis ja tenien alguns electrodomèstics, però pocs, generalment: rentadora i nevera. En la mesura que ha anat avançant el temps s'han anat introduint més electrodomèstics fins arribar a l'època actual on, en la majoria de casos, es disposa de tota mena d'electrodomèstics.

–La utilització de la ràdio comença a partir dels anys 50–60, la televisió arriba a les nostres cases a partir del 1960 aproximadament, el telèfon en la dècada dels 60–70 i el vídeo cap als anys 80. La programació que s'emetia ja era força variada des del principi cada vegada, però, amb major varietat: informatius, novel·les de ràdio, consultoris, funcions de teatre radiades...

El paper de la publicitat sempre ha estat present als mitjans de comunicació. En l'època dels nostres avis hi havia bastanta publicitat, informació molt parcial i molt oci. En la dels nostres pares hi havia molta publicitat, informació polititzada i amb mancances, i oci normal. Actualment la publicitat continua sent abundant, hi ha

també molta informació i molt oci.

5) Automoció:

–Alguns dels nostres avis ja tenien cotxe. Al principi el cotxe s'utilitzava bàsicament per la feina, actualment aquesta utilitat perdura tot i que ara ja s'utilitza per tot. El cotxe ha anat perdent el seu valor d'element de prestigi, cada vegada és més assequible a tothom i en posseeix la majoria de la gent. El transports públics es segueixen utilitzant molt i cada vegada n'hi han més. Els transports faciliten la comunicació.

6) Història:

–La Guerra Civil espanyola és, probablement, el fet que ha marcat més als nostres avis. A la majoria dels nostres pares els va marcar la mort de Franco al 1975. Durant aquestes èpoques podem recordar fets com: la postguerra, la mort de la reina Victòria Eugènia, la mort del Papa Joan XXIII, l'aparició dels Beatles, la mort de Kennedy al 1963, Amstrong arriba a la lluna al 1969, l'assassinat de Carrero Blanco, el 23-F, l'arribada de la televisió a Espanya l'any 1956, l'aixecament del mur de Berlín, l'atemptat de l'Hipercor, els moviments universitaris, l'invasió d'Hongria pels comunistes, l'aparició del Cinemascope, la mort de Mussolini i de Hitler, la revolució de Cuba al 1959 amb Fidel Castro, Charles de Gaulle, el descobriment de la Penicilina, l'empresonament de Jordi Pujol, la coronació del rei Juan Carlos I, la caiguda de Pinochet (dictador de Xile), la mort de Txé Guevara, l'inici de TV3, el nomenament d'Adolfo Suárez al govern, la legalització del PCE, les primeres eleccions, l'empresonament d'Albert Boadella, la mort de Marilyn Monroe, el procés de Burgos (judici contra els etarres), l'arribada d'en Tarradellas, la mort de Manolète, l'assassinat de Ghandi, l'assassinat de Indira Ghandi, les inundacions del Vallès, la mort de Salvador Allende, l'atemptat contra el Papa, l'assassinat de John Lennon, Iran Gade i Water Gade, la mort de Grace Kelly, la guerra de les Malvines (invasió d'Anglaterra a una illa d'Argentina) i l'explosió de Txernòvil al 1986, entre d'altres.

Els mitjans de comunicació han tingut sempre un paper molt important en la informació dels esdeveniments. Durant el règim franquista amagaven el que no interessava donar a la societat a través dels mitjans de comunicació. Després, la informació era parcial i ininteressada. Actualment els mitjans de comunicació aporten una bona informació, informacions ampliades i contrastades.

7) Segona residència/vacances:

–No tothom ha anat sempre de vacances com és habitual en els nostres dies. Els nostres avis al principi no tenien vacances, i quan en tenien solien ser d'una o dues setmanes. Abans, no era una cosa corrent tenir segona residència. La majoria dels nostres pares tenen tres o quatre setmanes de vacances i, alguns, tenen segona residència. Cap als anys 70 es va produir un boom en la compra de terrenys. La nostra generació acostumem a tenir uns tres mesos de vacances. Ara és freqüent tenir segona residència o anar de vacances a diferents llocs.

Així doncs, evidentment podem dir que a mesura que passen els anys es van produint canvis en tots els aspectes, canvis positius i de millora que van progressant continuament.

7. BIBLIOGRAFIA