

«Mujeres descasadas», «Travoltas» y «colonialismo cultural yanqui»: El Partido Comunista de España (PCE) ante los roles de género del cine de Hollywood (1977-1982)*

«Unmarried women», «Travoltas», and «yankee cultural
colonialism»: The Spanish Communist Party
and gender roles in Hollywood (1977-1982)

Laura C. Cruz Chamizo

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

l.cruz@irakasle.eus

<https://orcid.org/0009-0003-6815-6757>

Recibido: 13-11-2023 - Aceptado: 11-01-2024

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO /CITATION

Laura C. Cruz Chamizo, «Mujeres descasadas», «Travoltas» y «colonialismo cultural yanqui»: El Partido Comunista de España (PCE) ante los roles de género del cine de Hollywood (1977-1982)”, *Hispania Nova*, número extraordinario (2024): 37 a 56.
DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2024.8190>

DERECHOS DE AUTORÍA

Los textos publicados en esta revista están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica, no los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>

* Este trabajo se inserta en el marco del proyecto “El desorden de género en la España contemporánea. Feminidades y masculinidades” (PID2020-114602GB-I00), MINECO y FEDER.

Resumen

Una vez legalizado, el Partido Comunista de España (PCE) incrementó sus esfuerzos en utilizar la cultura como un instrumento más de la revolución social, instando a su militancia a que transformara la sociedad desde sus propias actitudes y comportamientos. En este sentido, los comunistas consideraron aquellos productos y referentes culturales provenientes de Estados Unidos como parte de la crisis cultural y del sistema de valores de los países capitalistas desarrollados, contrarios a los valores que buscaban promover. Entre estos valores caducos que criticaban se encontraba la reivindicación de unos roles de género reaccionarios. Teniendo en cuenta la importancia de las transmisiones culturales transnacionales para los partidos comunistas, el objetivo de este artículo es analizar las críticas culturales del PCE a los modelos de masculinidad y feminidad del cine de Hollywood durante los últimos años de la década de 1970 a partir de documentación interna, fuentes hemerográficas y orales.

Palabras clave

Estudios de género, Partido Comunista de España, cine, transición a la democracia en España

Abstract

Once legalized, the Spanish Communist Party (PCE) increased its efforts in using culture as another tool for social revolution, given the party's firm commitment to form its militancy towards the transformation of society, through their own attitudes and practices. In this sense, the communists considered American cultural products as capitalist propaganda that promoted those values they opposed. Reactionary gender roles, for instance, were part of these values. The aim of this article is to analyze the cultural criticism produced within the PCE to the models of masculinity and femininity portrayed in American media during the late 1970s through a study of the party's press and documents, as well as oral archives. Thus, gender roles present in cinematic productions were dissected and displayed in the party's press, as values that its militants should not reproduce.

Keywords

Gender studies, Spanish Communist Party, cinema, Spanish transition to democracy

Introducción

En un artículo de opinión crítico con la política imperialista de Ronald Reagan en 1981, el comunista Enrique Lores recordaba cómo el cine americano que había visto en su infancia le había hecho fantasear: «Durante muchos años, yo, como todos los españoles de mi generación, de mayor quise ser americano»¹. No sin cierta ironía, Lores aludió a las características de los héroes de las películas de Hollywood: «Los americanos, según habíamos visto todos en el cine, no sólo pegaban unos besos y unos puñetazos admirables, sino que tenían unas casas magníficas con todos los electrodomésticos, unos coches enormes en garaje propio y la virtud de ser irremisiblemente héroes de algo»². Esta imagen heterosexual, consumista y violenta –pero, paralelamente, heroica– que se relacionaba con los protagonistas masculinos hollywoodienses interpeló a Lores, así como a muchos niños de la España franquista, que crecieron identificando el fantasioso sueño americano como un modelo de sociedad moderno y próspero al que aspirar. No obstante, cuando Lores creció y escribió estas líneas para *Mundo Obrero*, el principal órgano de difusión del Partido Comunista de España (PCE), ya no veía ese ideal americano con los mismos ojos: «Que las películas mitificadoras, que los agentes de la CIA que nos salvaban a todos con dos golpes de karate en el cogote de un comunista, eran sólo la trampa de un tahúr multinacional»³. Ahora, su ideología mediaba la forma en la que se acercaba al cine que le había fascinado de pequeño, incitándole a criticar aquello que antes había anhelado.

La capacidad del cine para emocionarnos a través de sus imágenes en movimiento ha supuesto que, además de consagrarse como expresión artística, a lo largo del siglo XX se consolidara como uno de los medios más eficaces para la transmisión –también a escala internacional– de ideas, valores y costumbres⁴. La nación que mejor supo aprovechar este aspecto del séptimo arte fue Estados Unidos; desde los platós de

1. Enrique Lores, “Tengo que encontrar mis colts”, *Mundo Obrero*, 157, 25-31 de diciembre de 1981, pág. 34.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. Este artículo busca subrayar la importancia de las transmisiones culturales en el marco de los estudios transnacionales, particularmente en las reacciones que la circulación de ideas y representaciones llegaron a suscitar. Imre Szeman, “Cultural Studies and the Transnational”, ed. Gary Hall y Clare Birchall, *New Cultural Studies*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), 200-218. Un estudio pormenorizado de la evolución del Partido Comunista Italiano ante la creciente influencia cultural de Estados Unidos en

Hollywood se filmaron múltiples rendiciones del «modo de vida americano» idealizado que serían proyectadas en cines de todo el mundo. De esta manera, gracias al carisma de sus intérpretes o las melodías de sus bandas sonoras, así como sus ingeniosos guiones y la edición que unía y daba coherencia a todos estos elementos, los valores y mensajes de sus películas traspasaron toda frontera. Para el Partido Comunista de España (PCE), sin embargo, se trataba de productos culturales que celebraban el capitalismo y una serie de elementos morales ligados a él, entre los que se encontraban nociones desfasadas de cómo tendrían que comportarse los hombres y las mujeres.

El objetivo de este artículo es analizar las críticas culturales del PCE a los modelos de masculinidad y feminidad de las producciones cinematográficas norteamericanas durante los últimos años de la década de 1970 y principios de la década de 1980 a partir de documentación interna del partido, fuentes hemerográficas y orales. La inestabilidad política y económica en el contexto tanto nacional como internacional de estos años contribuyó a afianzar la certeza comunista de que el mundo capitalista se encontraba en una crisis total, que abarcaba también la moral y las costumbres, lo cual se apreciaba en la descomposición de la familia pequeñoburguesa como institución y la decadencia moral de los hombres, mujeres y jóvenes que la integraban. Para ilustrar esta idea, en este artículo analizaré cómo el PCE interpretó estas cuestiones a través de sus críticas culturales centradas en el cine de Hollywood. Principalmente, destacaré los dos arquetipos más representados y criticados en la prensa comunista: las mujeres que rechazan el rol tradicional de madre de familia, y los hombres jóvenes consumistas y despolitizados representados en la pantalla grande por los personajes del actor John Travolta. Los modelos y relaciones de género representados en las películas de Hollywood tuvieron gran calado en la sociedad española, y, como tal, fueron considerados y reseñados en la prensa del partido, y, en ocasiones, señalados como contrarios a lo que su militancia debía personificar.

Las políticas culturales del PCE y el «colonialismo cultural yanqui»

El consumo del cine hollywoodiense había sido impulsado por el régimen de Franco a raíz de la mejora en las relaciones entre el Estado franquista y EEUU en la década de los cincuenta, cuando las moralejas de las películas de Hollywood no distaban tanto de aquellas producidas en la España franquista⁵. Sin embargo, esto no eximía al cine estadounidense de pasar por la censura, y a la hora de estrenarse en España los largometrajes podían sufrir alteraciones como, por ejemplo, cambios en el guion al doblarlos

Italia en Stephen Gundle, *Between Hollywood and Moscow. The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*. (Durham: Duke University Press, 2000).

5. El cine también sufrió una férrea censura en EEUU, y sólo aquellas películas que mostraran una recitividad moral aceptable podían ser emitidas. Además, durante los años cincuenta la industria cinematográfica fue uno de los objetivos principales de la «caza de brujas» del senador Joseph McCarthy, que a través de sus investigaciones anticomunistas llevó a cabo una depuración cultural que mermó las críticas explícitas a los «valores norteamericanos» durante décadas. Véase Gregory D. Black, *Hollywood censurado*. (Madrid: Akal, 2012).

o cortes de metraje⁶. Así, en las décadas de los sesenta y setenta el cine de Hollywood podía contribuir al escapismo de la sociedad española siempre y cuando no pusiera en tela de juicio la moral nacionalcatólica. En general, las películas hollywoodienses producidas tras la Segunda Guerra Mundial presentaban relatos optimistas y vibrantes que celebraban el incipiente imperialismo norteamericano, así como un nuevo modelo de sociedad que buscaba superar las penurias de la guerra a través de una renovada tendencia consumista⁷, lo cual se asemejaba a la narrativa que también buscaba impulsar el régimen franquista⁸. Así, el público español se acostumbró muy pronto a las narrativas edulcoradas provenientes de la meca del cine del siglo XX, sobre todo de aquellas que no desafiaban el *statu quo*, también en lo que se refiere a los roles de género.

El cine de entretenimiento que llegaba a España –no sólo el de Hollywood– se basaba en un formato propicio para que, al menos durante la duración de la película, gente de cualquier nivel social pudiera asomarse a realidades que les fueran ajenas, y, en algunos casos, también supuso un caldo de cultivo para la toma de conciencia social y política⁹. Más allá de su papel en la cultura popular, el cine también se erigió como espacio de sociabilidad de las vanguardias intelectuales y culturales. En los años setenta comenzaron a popularizarse las asociaciones culturales, y, en particular, los cine-clubs¹⁰. Estos espacios se convirtieron en un refugio en el que el consumo de un cine de autor menos comercial llevó a la configuración de un entorno seguro donde discutir diversas cuestiones que podrían resultar comprometedoras en otro contexto¹¹. Este tipo de actividades y las amistades y relaciones afectivas que se formaron en torno a ellas contribuyeron a que buena parte de la juventud con inquietudes intelectuales terminara militando en alguna organización o partido político de izquierdas¹². Tal y como recordarían años más tarde varias personas que militaron en el PCE, acudir a este tipo de encuentros se convirtió prácticamente en otra forma más de militar durante su juventud¹³.

Ciertamente, el cine de Hollywood no era el protagonista de esta experiencia, pero sí el más consumido por el público en general. Pero el consumo de productos culturales

6. Aurora Morcillo Gómez, *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*. (Madrid: Siglo XXI, 2016, pág. 392.

7. Stephen Gundle, *Between Hollywood and Moscow...*, pág. 33.

8. Aintzane Rincón, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): Figuras y fisuras*. (Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2015).

9. Así lo recordaba en una entrevista años después *Pepito*, que muy emocionado quiso recalcar lo mucho que le había marcado de pequeño el neorrealismo italiano hasta el punto de generarle un «poso» de conciencia social que años después le llevaría a militar en CCOO y el PCE. *BIO 002. José Pepito Casado Algorta*, 2003, AHT, Biografías obreras y militancia sindical en CCOO.

10. Varios testimonios a este respecto disponibles en Mónica Moreno Seco, “Mujeres, amistad y política. Redes personales y género en el antifranquismo de los años setenta”, coord. Mónica Moreno Seco, *Desafiar los límites: mujeres y compromiso entre lo público y lo privado en el siglo XX* (Granada: Comares, 2023), 107-129, esp. pp. 114-115.

11. *Ibidem*, Oscar Martín García, Damián Alberto González Madrid y Manuel Ortiz Heras, “Envenenando a nuestra juventud. Cambio de actitudes y bases de la militancia juvenil durante el segundo franquismo”, *Historia Actual Online*, 20, (2009): 19-33, esp. pág. 23. <https://doi.org/10.36132/hao.v0i14.223>

12. Oscar Martín García, Damián Alberto González Madrid y Manuel Ortiz Heras, “Envenenando a nuestra juventud...”, *op. cit.*, pág. 26.

13. *BIO 023. Antonio Martínez Valero*, 2003, AHT, Biografías obreras y militancia sindical en CCOO.

implica también la reinterpretación y reapropiación de los mensajes que éstos habían querido transmitir en un principio. Dentro de dichos mensajes aparecen codificadas determinadas posturas morales y estéticas, que permean la esfera privada y van más allá del espacio público en el que tradicionalmente se ha entendido la vida política. En este sentido, la influencia de los productos de entretenimiento de EEUU era palpable en todos los ámbitos de la sociedad española, y Hollywood prácticamente monopolizaba la cartelera del país, para el regocijo del público. Todo esto lo entendieron muy bien los dirigentes comunistas, que, conscientes del poder de la cultura para plantear debates en torno a cuestiones que ya preocupaban a la sociedad, hicieron uso de sus órganos de difusión para mediar la manera en la que sus militantes consumían e interpretaban los productos culturales de la época¹⁴.

Aún en clandestinidad, a lo largo de la década de los setenta el PCE fue incrementando sus esfuerzos en utilizar la cultura como un instrumento más de la revolución social, destinado a que su militancia se formara con iniciativas para transformar, rehacer y perfeccionar la sociedad desde sus propias actitudes y comportamientos, tanto a nivel personal como colectivo. Este aspecto, presente también en el resto de las familias políticas de izquierda como el anarquismo o el socialismo, fue reforzado por el espíritu renovador de las movilizaciones de 1968 que reivindicaba superar el binomio entre lo público y lo privado que seguía manteniendo la «vieja izquierda»¹⁵.

Finalmente, el PCE fue legalizado el 9 de abril de 1977 y, a partir de entonces, pudo salir de la clandestinidad y centrar sus esfuerzos en crear un «partido de nuevo tipo» que le permitiera participar abiertamente en la vida política del país¹⁶. En su IX Congreso (1979), el PCE introdujo explícitamente entre sus reivindicaciones esenciales la igualdad entre hombres y mujeres, para lo cual consideraba necesario «Combatir aquellas normas

14. Una obra muy influyente en este respecto fue *Para leer al Pato Donald* (1972) de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, un ensayo de crítica marxista a la literatura de masas mencionado en estos años en *Mundo Obrero*. Esteban Dédalo, “Cine: El derecho de los niños”, *Mundo Obrero*, 27, 29 de junio - 5 de julio de 1978, pág. 20.

15. Jaime Pastor, “El acontecimiento y su legado. Entre las cenizas y las brasas”, coords. Abdón Mateos y Emanuele Treglia, *Las convulsiones del 68: España y el sur de Europa*. (Madrid: UNED, 2019), 11-28.

16. Para una aproximación a la historia del PCE en la transición véase: Juan Andrade, “El PCE en (la) Transición (1975-1982)”, coords. Francisco Erice Sebares y David Ginard Féron, *Un siglo de comunismo en España I* (Madrid: Akal, 2021), 257-324 y Carme Molinero y Pere Ysàs, *De la hegemonía a la autodestrucción. El Partido Comunista de España (1956-1982)*. (Barcelona: Crítica, 2017) y Fernando Hernández Sánchez, *El torbellino rojo: auge y caída del Partido Comunista de España*, (Barcelona: Rústica, 2022). En este contexto, para el PCE resultó crucial ofrecer una nueva imagen más moderada y moderna, lo cual supuso una serie de cambios en su política internacional: por una parte, continuó distanciándose de la URSS y, por otra, se fue acercando a partidos comunistas «occidentales» como el francés e italiano. Teniendo en cuenta el marco internacional y el punto en el que se encontraba la Guerra Fría, estos partidos comunistas abogaban por una vía que les permitiera mantener ciertas características de la tradición comunista pero que al mismo tiempo les facultara de la autonomía suficiente para adaptar esos principios a cada contexto nacional. Partiendo de esas premisas, vio la luz una nueva corriente dentro de la teoría comunista que la prensa pronto bautizó como «eurocomunismo». Para profundizar más en estas cuestiones, consultar Emanuele Treglia, “El PCE y el movimiento comunista internacional (1969-1977)”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 37, (2015), 225-255. https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2015.v37.50993 y “Un partido en busca de identidad. La difícil trayectoria del eurocomunismo español”, *Historia del Presente*, 18, (2011), 25-42.

culturales y de convivencia que suponen la existencia de una doble moralidad, [...] discriminatorias para la mujer, perpetuadoras de una concepción burguesa de la vida no compatible con las aspiraciones revolucionarias de nuestro partido»¹⁷. En el siguiente Congreso (1981), la cuestión cultural pasó oficialmente a formar parte del programa del partido, ya que «la cultura informa toda la vida del hombre, y luchar por una nueva sociedad es, en definitiva, luchar por una nueva cultura»¹⁸. Para el PCE, España se encontraría «inmersa en la crisis cultural y del sistema de valores de los países capitalistas desarrollados, agudizada por fenómenos derivados de nuestra historia reciente y de nuestro presente»¹⁹. En las tesis oficiales del partido quedaban directamente ligados, de esta manera, la cultura y los valores capitalistas, a los que todo comunista debía oponerse.

Consecuentemente, la prensa del partido empezó a prestar mayor atención al ámbito cultural, principalmente a través del órgano del partido, *Mundo Obrero*. En sus páginas, el equipo redactor recomendaba semanalmente diferentes productos culturales relacionados con el cine, la música y la televisión²⁰. Este interés en sugerir a sus militantes qué tipo de cultura consumir reflejaba el deseo de adoctrinamiento en el ámbito del ocio, tradicionalmente más asociado con la esfera privada que con la actividad política. De esta manera, a través de recomendaciones y consideraciones críticas se estaría creando un discurso identitario que trascendería la vida pública para configurar una identidad militante que englobaba también la vida privada. Como parte de sus obligaciones, también se pedía a los y las militantes «elevar su propio nivel teórico, político y cultural»²¹. Esta idea trascendió a la cúpula del partido, como podemos observar en una carta enviada a *Mundo Obrero* por un comité comarcal justo antes de las primeras elecciones generales:

Nos parece bien que se inserten esas notas de ambiente cultural donde el cine, la poesía y demás artes complementan nuestra inquietud no menos revolucionaria de entendernos con todo el mundo [...] Las crónicas de espectáculos, la entrevistas y los temas tratados a modo de ensayo, [...] creemos que son buenos elementos para que el periódico llegue a ser el instrumento que las masas obreras necesitamos²².

17. Marta R. de Quijano, “La liberación de la mujer. Resolución 8 aprobada en el Congreso”, *Nuestra Bandera*, 93, 1978, 74-77, pág. 76.

18. *Tesis del X Congreso*, 1981, AHPCE, Fondo Documentos PCE, X Congreso.

19. *Ibidem*.

20. Para conocer más sobre las políticas del PCE en lo referente a la música y la televisión de estos años, consultar, respectivamente: Diego García Peinazo, “Música, prensa y argumentaciones políticas de la transición española en los órganos de expresión del PCE y el PSOE (1977-1982)”, en *Ensayos*, 29-2, (2014), 95-113. <https://doi.org/10.18239/ensayos.v29i2.388> y Virginia Martín Jiménez, “De la clandestinidad a los spots. El discurso televisivo del PCE durante la Transición”, eds. Rafael Quiroga-Cheyrouze Muñoz, Luis Carlos Navarro Pérez y Mónica Fernández Amador, *Las organizaciones políticas*, (Almería: Universidad de Almería, 2011), 597-608.

21. *Las tareas del PCE en la Emigración en la preparación del 9º Congreso del PCE elaborado por la COMISIÓN DE EMIGRACIÓN DEL COMITÉ CENTRAL*, 1978, AHPCE, Actas de Conferencias Provinciales, Fondo Documentos PCE, IX Congreso.

22. Comisión de prensa del Comité Comarcal de Montilla-Córdoba, “Hacer de M. O. un buen periódico”, *Mundo Obrero*, 25, 22 de junio de 1977, pág. 12.

En efecto, en estos años proliferaron estas críticas culturales, que normalmente se ceñían a obras accesibles para el conjunto de la sociedad y que se encontraran al alcance de cualquier militante. En el caso del cine, además de reseñar los últimos estrenos, también se esmeraban por incluir comentarios sobre películas que se repusieran en televisión o que se proyectaran por primera vez en España tras el fin de la censura franquista una vez desaparecido el Ministerio de Información y Turismo en 1977. Como veremos, muchas de estas reseñas tendrían como fin criticar algunas películas venidas de Hollywood, que serían acusadas de promover valores provenientes del corazón del capitalismo²³.

Quienes escribían estas críticas en *Mundo Obrero* argumentaban que, si bien este cine se producía con el público norteamericano en mente, también era necesario para la audiencia española acercarse a él de forma crítica porque «el cine de Hollywood nos ha creado a todos una especial mitología en la cual nos movemos como el pez en el agua»²⁴. Y es que la crítica al imperialismo estadounidense del PCE no quedaba únicamente en el plano político y territorial. Muchas de las reflexiones de la prensa comunista sobre este tema condenaban que la cultura estadounidense permeara la de todo el mundo, a través de un «colonialismo cultural» que era manifiesto, principalmente, en las producciones cinematográficas.

Esta fue una cuestión que movilizó también a los y las cineastas de España, que en ocasiones intentaron ofrecer una alternativa local a la extensa oferta de Hollywood. En el caso de que fueran progresistas, esto se unía a un deseo de transmitir una serie de ideas y valores que contrarrestaran aquellos defendidos por las películas norteamericanas. Sin embargo, para Juan Antonio Bardem, la situación era poco esperanzadora: «la batalla del espectáculo [...] hoy por hoy, la tenemos perdida frente al coloso americano»²⁵. En esta batalla desequilibrada, además, Bardem lamentaba que «las películas que intentan mostrar otra visión ideológica distinta a la capitalista, como son las de los países socialistas, aburren hasta a las ovejas, y la gente no va a verlas, claro»²⁶.

Particularmente, la prensa comunista se mostró inquieta ante el impacto que los «valores americanos» podían tener en los niños y niñas. En una ocasión, María

23. No obstante, este antiamericanismo no sólo era cuestión de intelectuales de izquierda, sino que tenía una larga tradición en las derechas españolas desde el siglo XIX. Daniel Fernández de Miguel, *El enemigo yanqui. Las raíces conservadoras del antiamericanismo español*. (Madrid: Genuève Ediciones, 2012).

24. Esteban Dédalo, «Una mujer descasada», *Mundo Obrero*, 39, 14-20 de septiembre 1978, pág. 19. Sin embargo, todo esto no significó que los y las militantes comunistas dejaran de disfrutar del cine estadounidense. Por ejemplo, entre los militantes del PCE de estos años se encontraban varios directores de cine que mostraban su aprecio por la calidad de Hollywood, aunque no siempre compartieran sus moralejas, como era el caso de José Luis Garci: «José Luis Garci, Oscar en Hollywood», *Mundo Obrero*, 224, 15-21 de abril de 1983, pág. 44.

25. Miguel Bilbatua, «El cine académico socialista aburre a las ovejas», *Mundo Obrero*, 137, 7-13 de agosto de 1981, pág. 32.

26. *Ibidem*. En estos años, para los críticos comunistas la excepción en este ámbito fue Bernardo Bertolucci. Para ellos, el cineasta italiano lograba entretener al gran público y, al mismo tiempo, realizar una labor pedagógica comunista. El mayor ejemplo de esto podía verse en *Novecento* (1976), que para ellos fue «algo así como el “Manifiesto comunista” en imágenes [...] una obra genial que está al servicio del pueblo». Esteban Dédalo, «Bertolucci: Un gran director popular», *Mundo Obrero*, 18, 30 de abril de 1978, pág. 11.

Jesús Francisco, una lectora de *Mundo Obrero* de Gijón, mostró su indignación ante las recomendaciones de películas de la semana anterior, donde se incluían «películas de claro matiz racista como «*Murieron con las botas puestas*» y «*Noche de gigantes*» [...] que deforman al espectador no documentado, y sobre todo a los niños, a quienes van dirigidas principalmente»²⁷. Este mismo tema volvería a aparecer en las páginas culturales de la publicación, donde se reprochaba la ausencia de unas directrices claras que dictaminaran qué podía y qué no podía ser calificado como película infantil: «¿Es racional una normativa que permite que un niño pueda ver un “western” con matanza de indios incluida y que se le prohíba, sin embargo, ver “El gran dictador”?»²⁸. En el primer ejemplo, criticaban la transmisión de ideales imperialistas a través del cine de entretenimiento, frente a aquel cine crítico con la realidad. Finalmente, este artículo concluía reivindicando la importancia de un cine entretenido y de calidad para los niños en una «política cultural coherentemente comunista. Porque la irracionalidad y la agresividad también se aprenden en la fascinadora oscuridad de un cine»²⁹. En los siguientes apartados veremos cómo esta preocupación se manifestó también ante los roles de género representados en estas películas.

Las mujeres descasadas y la crisis de la familia pequeñoburguesa

Durante la dictadura franquista, como en otros contextos, el cine actuó como educador afectivo y sexual en una época en la que los hombres y las mujeres habían sido educados en mundos segregados³⁰. En el tardofranquismo, en cambio, esta situación cambió. Incluso antes de la muerte del dictador, en España se estaba viviendo una reconfiguración de las relaciones entre los sexos tal y como se habían entendido durante el franquismo. Era un momento en el que había que romper con lo aprendido en el pasado y se buscaban nuevos referentes, aunque estos, en ocasiones, seguían repitiendo algunos estereotipos muy asentados socialmente. Por una parte, la importancia de la procreación como fin fundamental y definitorio del matrimonio había perdido gran parte de su relevancia debido a los avances en el control por las mujeres de su propio cuerpo a través de la introducción de la píldora anticonceptiva, así como los cambios en los discursos sobre sexualidad de la Iglesia Católica introducidos tras el Concilio Vaticano II (1962–1965)³¹. Por otra, las nuevas generaciones, impulsadas también por las reivindicaciones cada vez más visibles del movimiento feminista, cuestionaban las formas de relacionarse de las

27. “Contra nuestra crítica de TV”, *Mundo Obrero*, 14, 6-12 de abril de 1978, pág. 19.

28. Esteban Dédalo, “El derecho de los niños”, *Mundo Obrero*, 27, 29 de junio - 5 de julio de 1978, pág. 20.

29. *Ibidem*.

30. Aurora Morcillo, *En cuerpo y alma...*, op. cit., pág. 351.

31. Mónica García-Fernández, “La frígida y el donjuán. Sexualidad, género y nación en el cine y la cultura popular del tardofranquismo”, *Bulletin of Spanish Studies*, 98:3, (2021), 411-436 <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1908723> pág. 415. Ver también, de la misma autora, *Dos en una sola carne. Matrimonio, amor y sexualidad en la España franquista (1939-1975)*. (Granada: Comares, 2022).

generaciones anteriores, y, más allá de su carácter reproductor, buscaban también matrimonios basados en el amor y la sexualidad no únicamente reproductora³².

A lo largo del período analizado, muchas películas reseñadas en *Mundo Obrero* trataron el tema de la infidelidad. La crítica de *An Unmarried Woman* (Paul Mazursky, 1978), si bien breve, fue una de las pocas reseñas de este tipo caracterizada de manera positiva por la redacción de *Mundo Obrero*. La película cuenta la historia de «un matrimonio en el cual la esposa, muy enamorada, es, como casi siempre, la parte más débil», que se rompe cuando el marido la abandona por su amante³³. Sin embargo, a pesar de que en un principio el personaje de la esposa ve su mundo cuestionado, pronto empieza «a descubrir su libertad y se acuesta con otros hombres, rechazando a su antiguo marido». El desenlace de la película, presentado de manera positiva, celebra la independencia de la mujer protagonista, lo cual es aplaudido por la crítica de *Mundo Obrero*. Esta valoración positiva, sin embargo, no se repetiría con frecuencia, y el cine de Hollywood fue objeto de una crítica severa en la prensa comunista.

Si bien la abrumadora producción cinematográfica de la meca del cine reunía multitud de discursos, con múltiples aproximaciones tanto al modo de vida americano como a los roles de género del momento, las reseñas de *Mundo Obrero* se centraron en los mismos tópicos, y, con mucha frecuencia, dieron los mismos argumentos para criticar los mensajes de estas películas. En la sección de cultura de estos años, las críticas que más se repetían en lo referente a representaciones de mujeres en el cine estaban casi siempre ligadas o bien a dramas sobre matrimonios o familias en crisis, o bien a la mercantilización de los cuerpos femeninos en la gran pantalla³⁴. Esta tendencia, más allá de describir las últimas modas de las producciones hollywoodienses, también representaba la incertidumbre presente en la sociedad española sobre una de las instituciones pilares del franquismo: la familia³⁵. Por lo general, estas críticas concluían afirmando que

32. Sobre los cuestionamientos del movimiento feminista a la sexualidad y familias tradicionales, consultar, entre otros, María Ángeles Larumbe, *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*, (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004); Mary Nash, «Yo también soy adúltera». Sororidad, hermanas adúlteras y los retos feministas de la transición a las creencias establecidas sobre el género», *Creencias y disidencias: experiencias políticas, sociales, culturales y religiosas en la Historia de las Mujeres*, coord. Ángela Muñoz Fernández, Jordi Luengo López, (Granada: Comares, 2020), 177-210 y Vicenta Verdugo Martí, «Desmontando el patriarcado: prácticas políticas y lemas del movimiento feminista español en la transición democrática», *Feminismo/s*, 16, (2010), 259-279 <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2010.16.12>

33. «Una mujer descasada», *Mundo Obrero*, 39, 14-20 de septiembre 1978, pág. 19.

34. La historiadora Aurora Morcillo ha analizado cómo el ideal de belleza del cuerpo de las mujeres españolas cambió tomando como referencia los nuevos ideales de belleza femenina estadounidenses, que pasaron de celebrar cuerpos voluptuosos a unos más esbeltos, precisamente como consecuencia de estos cambios en la concepción de la maternidad como única aspiración posible para las mujeres. Aurora Morcillo, *En cuerpo y alma... op. cit.* Por su parte, la historiadora Aintzane Rincón ha explicado el fenómeno cultural del «destape», esto es, la presencia abrumadora de cuerpos femeninos desnudos en productos audiovisuales, presentada como símbolo de libertad en el tránsito de la dictadura a la democracia. En Aintzane Rincón, *Representaciones..., op. cit.*, pp. 273-314 y «Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985)», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41, (2019), 355-375. <http://dx.doi.org/10.5209/chco.66120>.

35. Si bien este no es el objeto de este artículo, el uso del cine como fuente de estudio para conocer las ansiedades en torno a la sexualidad y el género de una época está demostrando ser muy fructífero en

la familia pequeñoburguesa representada en este tipo de largometrajes suponía un foco de frustraciones, derivadas de un modo de vida centrado en el consumo y en relaciones basadas en la explotación y opresión de las mujeres que también se convertían en prisiones para todos sus miembros, incluyendo padres, hijos e hijas. Tal y como interpretaban este tipo de películas, aquellas formas de relacionarse que rompieran o cuestionaran el estereotipo de familia nuclear eran representadas como desviaciones del camino a seguir y consideradas como perversiones, particularmente en el caso de que fueran las mujeres quienes no se ajustaran a una vida familiar tradicional.

Un ejemplo significativo de esta crítica son las reseñas de *Looking for Mr. Goodbar* (Richard Brooks, 1977). Esta película cuenta la historia de Theresa Dunn (Diane Keaton), una mujer que se muda a una gran ciudad para tratar de independizarse de un ambiente familiar opresivo y tradicional. Una vez ahí, comenzará una «doble vida»: mientras que durante el día tiene un trabajo «respetable», por las noches frecuenta el ambiente nocturno de la ciudad. De hecho, buena parte de la acción se centra en las relaciones sexuales que la protagonista establece y su relación con las drogas de uso recreativo. Este título cosechó grandes éxitos a nivel de audiencia, pero obtuvo críticas dispares, al ser interpretada por algunos como demasiado cruda a pesar de los elogios a la interpretación de la actriz Diane Keaton.

La crítica de *Mundo Obrero* a *Looking for Mr. Goodbar* fue en buena medida positiva, calificándola de «significativa e interesante». Sin embargo, también la consideraron una «película hecha a la medida para la clase media, con esa diabólica habilidad con que la fábrica hollywoodense sabe universalizar sus mensajes», resultando ser, en este caso, una «crónica profundamente reaccionaria de la vida de una muchacha “corriente”»³⁶. La crítica principal de la revista comunista radicaba en que, al tratarse de «un producto ortodoxo de Hollywood», el director había optado por ofrecer una explicación psicológica a las desventuras de la mujer protagonista, en vez de «[tratar] su caso como una expresión típica de una sociedad como la norteamericana»³⁷. En opinión de la redacción de *Mundo Obrero*, la película perdió una oportunidad al abstraerse de las razones sociales de la frustración de la protagonista, que vive en «un mundo donde lo que prima son los valores de consumo, donde se vive en una profunda insolidaridad humana», y «ni siquiera se profundiza en el papel aniquilador de un medio familiar tradicional»³⁸. También se reprochó la asociación que la película hacía entre el relato de la emancipación sexual de la mujer —que se calificó de «fase imprescindible en la consolidación de una personalidad independiente»— con la «degradación» del personaje, representada a través del «correlato la droga, la violencia, la perversión»³⁹. En definitiva, *Mundo Obre-*

trabajos recientes, como señalan estudios como Mónica García-Fernández, “La frígida y el donjuán...” y Aintzane Rincón, “Del Génesis a Christian Dior. Tensiones y cambios en el matrimonio franquista a través del cine (1958-1963)”, *Arenal*, 27: 2, (2020), 383-409. <https://doi.org/10.30827/arenal.v27i2.7841>

36. “Buscando a Mr. Goodbar. Crónica de una soledad”, *Mundo Obrero*, 21, 18-24 de mayo de 1978, pág. 21.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*.

ro vio en el popular film una negación de las aspiraciones de emancipación y autonomía de las mujeres en un mundo en cambio.

El carácter conservador del cine de Hollywood se reflejó en unas películas que a menudo pusieron la familia en el centro de la trama. Para Gloria Otero, destacada feminista del PCE, la creciente atención del cine estadounidense por los dramas matrimoniales no era sino una estrategia para despojar a las reivindicaciones feministas de su carácter revolucionario⁴⁰. Esto es lo que la periodista argumentaba en un artículo inspirado por la victoria de *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979), en «los Oscar» de 1980. Identificando a Hollywood como un agente protector del orden establecido, esta periodista feminista sostenía: «Cuando la reacción advierte que no va a poder con un tema; que no va a frenar su difusión ni a impedir su incidencia, le abre las puertas de los canales de opinión para restarle lo antes posible la virulencia peligrosísima de lo nuevo y troncharle el pescuezo revolucionario al discurso con la vieja canción de siempre»⁴¹. Otero insistía en esto alegando que se trataba de algo previsible, ya que ridiculizar a las feministas y sus demandas no había sido suficiente para silenciarlas, «La culpa y las lágrimas es un compuesto mucho más adecuado»⁴². A su juicio, se trataba de un nuevo vehículo para transmitir una versión renovada del modelo de la buena esposa, al centrar su trama en el dolor que produce la decisión de una mujer de divorciarse de su marido y dejar a su cargo al hijo de ambos: «La puesta al día del serial de toda la vida con la moraleja para las mujeres que toda la vida han encerrado los seriales: una mujer es el calorillo amante del marido (uno e irrepitable) y los hijos; lo demás es la perdición»⁴³. Otero también temía que el público identificara el interés en estos temas como una cuestión norteamericana, y reivindicaba que habían sido los movimientos feministas los que habían introducido en la historia política las cuestiones de la vida cotidiana que hasta entonces habían permanecido en el ámbito privado y exclusivamente ligadas a las mujeres, «especialmente porque viene a coincidir en nuestro país con una crisis notable de las organizaciones feministas»⁴⁴.

40. Las investigaciones que versan sobre la relación del PCE con el feminismo de la transición cuentan con aportaciones recientes muy interesantes. Véase, por ejemplo, Ana Belén Gómez Fernández, «Del antifranquismo al feminismo: la búsqueda de una nueva ciudadanía del Movimiento Democrático de Mujeres en la Transición democrática», *Pasado y memoria*, 13, (2014): pp. 251-270, <http://hdl.handle.net/10045/43663> y Francisco Arriero, *El Movimiento Democrático de Mujeres. De la lucha contra Franco al feminismo (1965-1985)* (Madrid: Catarata, 2016); y de Mónica Moreno Seco «Compromiso político y feminismo en el universo comunista de la Transición», *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 8, (2013): 43-60 <https://doi.org/10.18002/cg.v0i8.877>; «Sexo, Marx y nova cançó. Género, política y vida privada en la juventud comunista de los años setenta», *Historia Contemporánea*, 54, (2017), 47-84 <https://doi.org/10.1387/hc.17576> y «Militar en el «Partido de la Liberación de la Mujer». Las comunistas, el PCE y el feminismo en la Transición» dir. por Francisco Erice, *Un siglo de comunismo en España II* (Madrid: Akal, 2022), 367-397.

41. Gloria Otero, «Más feministas, menos feminismo», *Mundo Obrero Semanal*, 76, 22-28 de mayo de 1980, pág. 20.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

44. *Ibidem*.

¿Qué modelos de masculinidad y feminidad, qué visión de las relaciones de género defendía el Partido Comunista en sus críticas a aquellos relatos conservadores? A pesar de estas críticas a las representaciones de las mujeres en las películas de Hollywood y su intención de promover la igualdad de los sexos, los nuevos postulados comunistas no pusieron en entredicho la división binaria a la hora de entender los sexos, sino que buscaron poner a ambas categorías al mismo nivel otorgando a las mujeres características que hasta entonces habían estado reservadas a los hombres. En cierta manera, esto no hacía sino reforzar la identificación de aquello vinculado con lo masculino como positivo, en detrimento de las supuestas características femeninas, que las mujeres debían abandonar para ser consideradas como «iguales». De este modo, las reivindicaciones relacionadas con la esfera privada, como la conciliación o los afectos, se incluyeron dentro de las reivindicaciones del partido, pero en tanto que cuestiones «de la mujer». En una entrevista para *Nuestra Bandera*, el director de cine Eloy de la Iglesia sostenía que, si bien el partido había realizado una labor importante para actualizarse y hacer propias reivindicaciones políticas de los nuevos movimientos sociales, todavía no había profundizado lo suficiente en proponer alternativas a la moral burguesa que tanto criticaban. Para el cineasta, era necesario que el partido viera «la forma de cómo incardinar en estos valores maestros los valores de la moral sexual, de la moral de la vida cotidiana. Quizás, de esta manera, rehuiríamos el miedo a enfrentarnos con los problemas, la comodidad de limitarnos a criticar la moral burguesa»⁴⁵.

En contraste con el tono crítico que usaban para reseñar los productos hollywoodienses, diferentes críticos de la revista coincidían en sus valoraciones positivas hacia las representaciones que el cine italiano hacía de las familias y las relaciones románticas. En el caso de *Padre Padrone* (Vittorio Taviani y Paolo Taviani, 1977), Carlos Álvarez alababa la crítica de la película a la concepción de los hijos e hijas como propiedad de los progenitores, especialmente del patriarca. Según la crítica, «La sombra de Engels está presente en el planteamiento de lo que se nos narra»⁴⁶. Uno de los filmes que alcanzó un estatus de culto en este sentido fue *Ultimo tango a Parigi* de Bernardo Bertolucci. A pesar de que su estreno original fuera en 1972, fue reseñada en numerosas ocasiones en *Mundo Obrero* a partir de que se permitiera su exhibición en España a comienzos de 1978. En la primera crítica dedicada a la película se señalaba que su fama de «pornográfica» había sido exagerada y que más bien se trataba de «una de las historias de amor más tristes y más amargas que se hayan filmado nunca»⁴⁷. Según esta crítica, que hacía referencia a la militancia comunista de Bertolucci, el mismo cineasta habría protestado por la «desfiguración consumista» que se había hecho del largometraje. Además, el autor de la crítica catalogó la película como «fuertemente moralista» –algo que repetirían al comentar las siguientes películas del cineasta italiano–, «que se puede entender como una fábula de escarmiento en la que se nos advierte hasta dónde pueden llevar las “locu-

45. Miguel Bilbatua, “Entrevista con Eloy de la Iglesia”, *Nuestra Bandera*, 99, mayo de 1979, 65-69, pág. 68.

46. Carlos Álvarez, “«Padre-patrón», de los hermanos Taviani”, *Mundo Obrero*, 52, 29 de diciembre de 1977 - 4 de enero de 1978, pág. 19.

47. Esteban Dédalo, “«El último tango en París», de Bertolucci”, *Mundo Obrero*, 2, 12-18 de enero de 1978, pág. 19.

ras” amorosas»⁴⁸. En el contexto del conflicto de la película, esta reseña juzgó a la mujer protagonista interpretada por Maria Schneider por rechazar al protagonista masculino porque «le interesa más el orden de su mundo burgués y falsamente liberado»⁴⁹. En estas páginas hemos visto cómo las críticas comunistas se centraban principalmente en las representaciones de los arquetipos femeninos que definían a las mujeres a través de sus relaciones con los hombres o en su papel como madres, evidenciando que, si bien discursivamente el PCE se mostraba a favor de la abolición de la familia como institución, seguía sin concebir la feminidad más allá del ámbito doméstico.

El travoltismo como (mal) ejemplo

A ojos del PCE, otro de los elementos de la sociedad que estaba en crisis para finales de la década de los setenta era la juventud. Si bien a principios de la década existía la sensación de que la juventud, muy movilizada políticamente, era un sujeto de cambio fundamental, el contexto nacional e internacional tras los primeros años de la transición a la democracia no contribuyó a que la siguiente generación mantuviera tan alto compromiso⁵⁰. Por una parte, la crisis económica afectó en buena medida a trabajadores y trabajadoras más jóvenes, incrementando considerablemente la tasa de paro juvenil. Además, a raíz de las libertades conquistadas en el tardofranquismo y la transición, se produjo lo que Juan Andrade ha denominado «virtualización de la política» que desplazó el conflicto social hacia el debate mediático⁵¹. La institucionalización de grupos políticos de diversas ideologías contribuyó a que mucha gente que había estado movilizada políticamente de la única manera posible, esto es, en la calle, en manifestaciones, huelgas o diversas actividades clandestinas, aceptara el modelo de una democracia representativa y, con ello, disminuyera la presión social.

La situación de la juventud preocupó desde muy pronto al PCE, no solo como sujeto de cambio, sino también como colectivo con problemas y reivindicaciones específicas. Ya desde 1977, desde la prensa comunista se puso el acento en la falta de ocio disponible para que la juventud pudiera disfrutar de su tiempo libre: «Pero ¿qué ilusión tienen estos chicos? [...] ¿qué hacen?, ¿qué pueden hacer? Estos inmensos barrios de las ciudades no tienen nada, o casi nada. No hay bibliotecas, no hay centros culturales adecuados. No se ha pensado en esa orientación, para que el joven se organice el ocio»⁵². En 1978, Josep Palau, entonces dirigente de la Unión de Juventudes Comunistas de España (UJCE), denuncia-

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*.

50. Sobre la importancia de la juventud como agente político en los años setenta, ver Mónica Moreno, “Sexo, Marx y nova cançó...”, *op. cit.* y Germán Labrador, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. (Madrid: Akal, 2017). En lo referente a la coyuntura económica, social y cultural para la juventud a finales de los setenta, consultar Teresa Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973- 1993)*. (Madrid: Siglo XXI, 1998). David Beorlegui, *Transición y melancolía. La experiencia del desencanto en el País vasco (1976-1986)*. (Madrid: Post-metropolis, 2017).

51. Juan Andrade, “El PCE en (la) Transición (1975-1982)”..., *op. cit.*, pág. 288.

52. Rodrigo Rubio, “Juventud desorientada”, *Mundo Obrero*, 51, 22-28 de diciembre de 1977, pág. 16.

ba que los y las jóvenes estaban «inmersos en una auténtica crisis global de la juventud como sector social», consecuencia directa de «la crisis estructural, económica y de valores del capitalismo», y del «cierre de toda la perspectiva laboral, social, cultural y moral»⁵³. También se mostraba crítico con las «falsas salidas» a la situación desesperanzadora de la juventud, como la violencia, la delincuencia, o el consumo de drogas, así como un cinismo «que consiste en no solucionar problemas sociales y reprimir sus consecuencias»⁵⁴.

En la gran pantalla, quien mejor encarnaba los miedos y ansiedades del PCE relacionados con la juventud de esta época fue el actor estadounidense John Travolta o, más bien, los personajes por los que saltó a la fama mundial en *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977) y *Grease* (Randal Kleiser, 1978). En la prensa española, pronto se empezó a utilizar el apellido de este actor para nombrar a un sector creciente de la juventud — eminentemente en masculino— que se declaraba «apolítico» y que, según sus críticos, dedicaba su tiempo libre a actividades anodinas desde un conformismo y un hedonismo de tintes consumistas⁵⁵.

En sus primeras reseñas de *Saturday Night Fever*, *Mundo Obrero* comentó con actitud complaciente la figura representada por Travolta y aplaudió la capacidad del cine americano de adelantarse siempre a otras industrias cinematográficas en representar los temas de mayor actualidad. Pesó en esta actitud una lectura de sus personajes en clave de clase, y la capacidad de estas películas para mostrar los problemas de la juventud. La revista calificaba el largometraje como «radiografía social, una psicopatología del macarra americano, para quien salir de la miseria de un entorno hostil supone la primera meta»⁵⁶. Desde el punto de vista del PCE, este arquetipo masculino «macarra», que tenía explicaciones basadas en las desigualdades de clase, no transmitía una salida aceptable para los jóvenes: «El macarra no es sino el proletario que imita los ademanes del burgués, de ahí el patetismo y lo grotesco de su imagen», argumentaban⁵⁷. Entre esos ademanes burgueses que los hombres jóvenes proletarios buscarían imitar, se encontrarían un hedonismo consumista individualizante, «la vida, la nocturnidad y los anhelos de todos aquellos que buscan su identidad en el desahogo y en la evasión»⁵⁸. Pero por el momento consideraron la película como una representación de la realidad juvenil y no le otorgaron ningún valor prescriptivo.

Pocos meses después, desde la revista comunista se comenzó a mostrar su preocupación ante el «ejemplo» que este tipo de películas estaba marcando para los hombres jóvenes de España, nombrando al «travoltismo» como «un nuevo fenómeno juvenil de

53. Josep Palau, «La situación de la UJCE», *Nuestra Bandera*, 93, 1978, pp. 32-33.

54. Josep Palau, «Los comunistas y la juventud», *Nuestra Bandera*, 97, enero de 1979, pp. 39-46, esp. p. 45.

55. Además de *Mundo Obrero*, otras publicaciones abiertamente de izquierdas de la época como *La Calle* mostraron una preocupación manifiesta por este fenómeno y el «ejemplo» que suponía para los jóvenes del país. Ricardo Cid Cañaverl, «La machorrería ha muerto», *La Calle*, 14, 27 junio - 3 julio 1978, pág. 29.

56. Bercero Garro, «Películas para ver», *Mundo Obrero*, 22, 25-31 de mayo de 1978, pág. 22.

57. Esta idea se repetirá en otras críticas de estas películas, que insistirán en la idea de que «el travoltismo y la horterada sean la trasposición patética del modus vivendi de la burguesía al proletariado». En «Grease: El travoltismo como ejemplo», *Mundo Obrero*, 3, 21-27 de diciembre de 1978, pág. 28.

58. *Ibidem*.

la sociedad de consumo»⁵⁹. Con motivo del estreno de *Grease*, *Mundo Obrero* dedicó una extensa reflexión a este fenómeno, en la que el redactor de la revista afirmaba que ni esta ni *Saturday Night Fever* podían ser criticadas como simples películas, ya que «no se las puede tomar como productos aislados. Están imbricadas en una vasta operación donde lo económico y lo ideológico están inextricablemente unidos»⁶⁰. De nuevo, la publicación comunista insistía en que el modelo económico capitalista estaba directamente ligado a una ideología que mantenía a la sociedad en crisis, no sólo en términos económicos, sino también morales.

Con el mismo argumentario que en los casos ya comentados, desde la revista se planteó que el actor John Travolta estaba siendo utilizado por las productoras de Hollywood como si de un método de manipulación y de control se tratara, marcando un «hito» en el uso del cine norteamericano como «aparato generador de bienes de consumo»⁶¹. A su entender, los personajes interpretados por Travolta habrían sido creados con el objetivo de popularizar aún más las ideas y valores americanos y de llegar a un público lo más amplio posible, ofreciendo una «imagen interclasista, demagógicamente populista de este Hollywood que ha demostrado una diabólica capacidad de adaptación y de renovación»⁶². Estos mensajes iban directamente dirigidos a la juventud, en concreto, a los hombres jóvenes que se enfrentaban a un mercado laboral inestable⁶³. Pero, con la intención de que estos personajes interpelaran con éxito al mayor número de jóvenes posible, sus perfiles eran difusos y no quedaban delimitados en un contexto social, económico o cultural concreto, sino que podían aplicarse a entornos muy diversos y permeable incluso ideologías distintas:

La moda Travolta está en todas partes. En la vestimenta, en las actitudes. Cuando Hollywood lanza un producto, lo lanza en serio. Se ha dicho que Travolta representa a un espécimen nuevo surgido en la fauna atroz de las grandes ciudades. No es un obrero industrial, ni un empleado, ni un profesional. Es algo que, desprovisto de las connotaciones clasistas que la palabra tenía antaño, refleja una situación social: hortera. El hortera no es de derechas ni de izquierdas; puede ser rico o puede ser pobre, eso no importa. Lo que importa es un estilo de vida, un modo de entender las cosas pasivo, alienado⁶⁴.

El redactor de *Mundo Obrero* describió así un nuevo arquetipo de masculinidad producido por EEUU y lo identificó negativamente como el «hortera», un hombre joven

59. Esteban Dédalo, “Un fenómeno llamado «Travolta»”, *Mundo Obrero*, 43, 12-18 de octubre de 1978, pág. 19.

60. *Ibidem*.

61. *Ibidem*.

62. *Ibidem*.

63. La identidad obrera del franquismo se construyó alrededor de un sujeto prominentemente masculino. María del Carmen Muñoz Ruiz, “Género, masculinidad y nuevo movimiento obrero bajo el franquismo”, ed. José Babiano, *Del hogar a la huelga. Trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo* (Madrid: Fundación 1º de Mayo y Los Libros de la Catarata, 2007), 245-285.

64. Esteban Dédalo, “Un fenómeno llamado «Travolta»”, *Mundo Obrero*, 43, 12-18 de octubre de 1978, p. 19.

con actitud chulesca y a veces violenta, pero que se definía sobre todo por su estilo de vida complaciente con el orden social y por su actitud pasiva ante su entorno alienante. Esta actitud ante la vida estaría en conflicto con el proyecto de futuro que los y las comunistas tenían para la juventud española, a quienes precisamente instaban a transformar sus vidas y superar las actitudes individualistas para fomentar una sociedad más centrada en vivir en y para la comunidad. Una de las características de este arquetipo que más criticaron en la prensa comunista fue precisamente su apatía política y su falta de cuestionamiento de los valores capitalistas. De hecho, en vez de cuestionarlos, lo que hacía era reforzarlos a través de un consumo individualista y alienante. El modo de vida de las grandes ciudades norteamericanas habría creado, así, un caldo de cultivo para el desconcierto y la apatía juvenil, donde lo importante sería buscar cualquier distracción momentánea que les permitiera olvidar su tediosa vida durante el tiempo suficiente para mantener su papel de obedientes trabajadores y consumidores: «Lo que importa es no pensar, no dudar de nada, creer que el mundo está bien hecho y lo que hay que hacer es trabajar como una bestia y luego disfrutar de unas breves horas de libertad condicional. Consumiendo, claro está, para beneficio del sistema»⁶⁵. En este sentido, Travolta personificaría el «ciudadano ideal en el imperio del capitalismo monopolista»⁶⁶, que, a través de sus películas, sería exportado al resto del mundo.

Raúl Júcar, quien escribía con regularidad en la revista, lamentaba en fechas parecidas la deriva de la juventud en los últimos años, que, según su entender, había pasado de ser un grupo social movilizado políticamente a perderse en una apatía conformista. Para Júcar, lo que «antes» se llevaba entre la juventud era «ser “progre”», y lo definía de la siguiente manera, como si de una moda se tratara: «llevar la efigie del Che en la camisa, hacer cortes de manga a la señora Derecha con visones, [...] ser “progre”, leer a Marcuse, encender velas en los recitales de Raimon, llevar la barba crecida, portar bolsitos en banderola, organizar comunas, asistir a los cines de arte y ensayo y bailar entre las bombas de humo en La Moncloa, o en la Gran Vía»⁶⁷. Esta definición no sólo identificaba la figura del «progre» con una manera de pensar, sino también de comportarse, de consumir unos determinados productos culturales y de vestir. En cambio, la moda juvenil se encontraba en directa oposición: «Brillantina travoltiana, pelo casi al cepillo o engomado, pasar de todo, tío; llamar carrozas a los políticos, darle corte de manga a la Constitución, quemar librerías, robar bolsos, y estudiar Derecho en plan apaleo de rojos»⁶⁸. Al describir esta estética – eminentemente masculina, al igual que la «progre» según la definición de Júcar –, se entrelazan aspectos relacionados con lo físico, pero también con una serie de comportamientos reprochables que iban desde la desconexión con la política a actos vandálicos reaccionarios. Raúl Júcar concluyó el escrito lamentando que «no quedan “progres” en ninguna maldita parte del mundo» y que «la moda ha sido sustituida por la lucha de clases»⁶⁹. Este diagnóstico pesimista

65. *Ibidem*.

66. *Ibidem*.

67. Raúl Júcar, “Panfletario: No hay progres”, *Mundo Obrero*, 2, 14-20 de diciembre de 1978, pág. 26.

68. *Ibidem*.

69. *Ibidem*.

puede interpretarse como un lamento por no haber conseguido los objetivos políticos del PCE a través de la negociación con otros sectores políticos: ser progre no habría sido más que una moda pasajera que no sobrevivió al relevo generacional, por lo que ahora sería necesario volver a la lucha de clases que el PCE había abandonado en favor de la política de consenso.

Conclusiones

Una vez que el PCE pudo empezar a actuar públicamente fuera de los confines de la clandestinidad, pudo invertir más esfuerzos en diseñar el tipo de sociedad que aspiraba a construir. Como hemos visto en este artículo, en estos años el discurso comunista abrazó las preocupaciones de los nuevos movimientos sociales, cuestionando la separación de lo público y lo privado, tal y como reivindicaban los movimientos feministas. Al mismo tiempo y en oposición directa, dotó de un valor negativo ético y moral a la cultura «de derechas», planteando que obstaculizaba el progreso y la modernización de la sociedad. En este sentido, los y las comunistas consideraron aquellos productos y referentes culturales provenientes de Estados Unidos como parte de la crisis de valores de los países capitalistas desarrollados, contrarios a los principios que buscaban promover. Las producciones cinematográficas de Hollywood serían consideradas como escaparates de aquellos valores hegemónicos burgueses que habían quedado obsoletos y era necesario renovar para garantizar el progreso de la sociedad.

Para finales de la década de 1970, las preocupaciones y ansiedades de la sociedad española referidas a las relaciones entre los sexos quedaron ampliamente reflejadas en las páginas de la prensa comunista. En sus reseñas de las películas estadounidenses, fue frecuente que se criticara la tendencia de los guionistas de Hollywood a individualizar los problemas de sus protagonistas, fijándose en cuestiones psicológicas o presentando sus dramas personales como historias excepcionales, cuando, para los redactores de *Mundo Obrero*, muchas de esas experiencias tenían una explicación social. En cambio, pensaban que los esquemas narrativos propios de estas películas imposibilitaban un proyecto de sociedad en común. Los finales felices de las producciones estadounidenses no eran sino expresión del respeto escrupuloso del orden de género establecido. En este sentido, el cuestionamiento de la familia tradicional sería reseñado en numerosas ocasiones, pero la crítica comunista desaprobaba la tendencia del cine de Hollywood a castigar en sus narrativas a las mujeres que desafiaban las expectativas de género más tradicionales.

Si Hollywood potenció y exportó modelos de feminidad conformistas y normativos, los referentes masculinos de la meca del cine de estos años tampoco serían bien recibidos por la prensa comunista, sobre todo cuando estaban destinados al consumo juvenil. La crisis de la juventud, marcada por el desempleo, el consumismo y la apatía hacia la política encontraría su máxima representación en los papeles interpretados por John Travolta. Los críticos comunistas temían que este tipo de referentes promovieran que los obreros jóvenes prefirieran invertir su ocio en divertirse sin reparar en las injusticias sociales que les afectaban. Para el PCE, los personajes del actor encarnarían una masculinidad hedonista y consumista que reflejaría la decadencia moral

del sistema capitalista. En definitiva, a través de la crítica tanto de los personajes femeninos como de los modelos masculinos creados en el cine comercial estadounidense, desde las filas del comunismo se presentó batalla en el terreno cultural a aquellas visiones convencionales. Esta labor crítica no tuvo, sin embargo, su correspondencia en una propuesta alternativa que aportara una solución contestataria al desorden de género y que ofreciera respuestas a una juventud en busca de referentes.

Bibliografía

- Andrade, Juan. "El PCE en (la) Transición (1975-1982)". En *Un siglo de comunismo en España I*, coordinación por Erice Sebares, Francisco y Ginard Féron, David, 257-324. Madrid: Akal, 2021.
- Arriero, Francisco. *El Movimiento Democrático de Mujeres. De la lucha contra Franco al feminismo (1965-1985)*. Madrid: Catarata, 2016.
- Beorlegui, David. *Transición y melancolía. La experiencia del desencanto en el País vasco (1976-1986)*. Madrid: Postmetropolis, 2017.
- Black, Gregory D. *Hollywood censurado*. Madrid: Akal, 2012.
- Fernández de Miguel, Daniel. *El enemigo yanqui. Las raíces conservadoras del antiamericanismo español*. Madrid: Genuve Ediciones, 2012.
- García-Fernández, Mónica. "La frígida y el donjuán. Sexualidad, género y nación en el cine y la cultura popular del tardofranquismo". *Bulletin of Spanish Studies*, 98:3, (2021): 411-436. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1908723>
- García-Fernández, Mónica. *Dos en una sola carne. Matrimonio, amor y sexualidad en la España franquista (1939-1975)*. Granada: Comares, 2022.
- García Peinazo, Diego. "Música, prensa y argumentaciones políticas de la transición española en los órganos de expresión del PCE y el PSOE (1977-1982)". *Ensayos*, 29-2, (2014): 95-113. <https://doi.org/10.18239/ensayos.v29i2.388>
- Gómez Fernández, Ana Belén. "Del antifranquismo al feminismo: la búsqueda de una nueva ciudadanía del Movimiento Democrático de Mujeres en la Transición democrática", *Pasado y memoria*, 13, (2014): 251-270 <http://hdl.handle.net/10045/43663>
- Gundle, Stephen. *Between Hollywood and Moscow. The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Hernández Sánchez, Fernando. *El torbellino rojo: auge y caída del Partido Comunista de España*. Barcelona: Rústica, 2022.
- Labrador, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal, 2017.
- Larumbe, María Ángeles. *Las que dijeron no. palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004.
- Martín García, Oscar; González Madrid, Damián Alberto y Ortiz Heras, Manuel. "Envenenando a nuestra juventud. Cambio de actitudes y bases de la militancia juvenil durante el segundo franquismo". *Historia Actual Online*, 20, (2009): 19-33, <https://doi.org/10.36132/hao.v0i14.223>
- Martín Jiménez, Virginia. "De la clandestinidad a los spots. El discurso televisivo del PCE durante la Transición". En *Las organizaciones políticas*, edición por Quiroga-Cheyrouze Muñoz, Rafael; Navarro Pérez, Luis y Fernández Amador, Mónica, 597-608. Almería: Universidad de Almería, 2011.

- Molinero, Carme e Ysàs, Pere. *De la hegemonía a la autodestrucción. El Partido Comunista de España (1956-1982)*. Barcelona: Crítica, 2017.
- Morcillo Gómez, Aurora. *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI, 2016.
- Moreno Seco, Mónica. “Compromiso político y feminismo en el universo comunista de la Transición”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 8, (2013): 43-60, <https://doi.org/10.18002/cg.v0i8.877>
- Moreno Seco, Mónica. “Sexo, Marx y nova cançó. Género, política y vida privada en la juventud comunista de los años setenta”. *Historia Contemporánea*, 54, (2017): 47-84, <https://doi.org/10.1387/hc.17576>
- Moreno Seco, Mónica. “Militar en el «Partido de la Liberación de la Mujer». Las comunistas, el PCE y el feminismo en la Transición”. En *Un siglo de comunismo en España II*, dirección por Erice, Francisco, 367-397. Madrid: Akal, 2022.
- Moreno Seco, Mónica. “Mujeres, amistad y política. Redes personales y género en el antifranquismo de los años setenta”. En *Desafiar los límites: mujeres y compromiso entre lo público y lo privado en el siglo XX*, coordinación por Moreno Seco, Mónica, 107-129. Granada: Comares, 2023.
- Muñoz Ruiz, María del Carmen. “Género, masculinidad y nuevo movimiento obrero bajo el franquismo”. En *Del hogar a la huelga. Trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*, edición por Babiano, José, 245-285. Madrid: Fundación 1º de mayo y Los Libros de la Catarata, 2007.
- Nash, Mary. “«Yo también soy adúltera». Sororidad, hermanas adúlteras y los retos feministas de la transición a las creencias establecidas sobre el género”. En *Creencias y disidencias: experiencias políticas, sociales, culturales y religiosas en la Historia de las Mujeres*, coordinación por Ángela Muñoz Fernández, Jordi Luengo López, 177-210. Granada: Comares, 2020.
- Pastor, Jaime. “El acontecimiento y su legado. Entre las cenizas y las brasas”. En *Las convulsiones del 68: España y el sur de Europa*, coordinación por Mateos, Abdón y Treglia, Emanuele, 11-28. Madrid: UNED, 2019.
- Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): Figuras y fisuras*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2015.
- Rincón, Aintzane. “Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985)”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41, (2019): 355-375. <http://dx.doi.org/10.5209/chco.66120>
- Rincón, Aintzane. “Del Génesis a Christian Dior. Tensiones y cambios en el matrimonio franquista a través del cine (1958-1963)”. *Arenal*, 27:2, (2020): 383-409. <https://doi.org/10.30827/arenal.v27i2.7841>
- Szeman, Imre. “Cultural Studies and the Transnational”. En *New Cultural Studies* edición por Gary Hall y Clare Birchall, 200-218, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Treglia, Emanuele. “Un partido en busca de identidad. La difícil trayectoria del eurocomunismo español”. *Historia del presente*, 18, (2011): 25-42. http://dx.doi.org/10.5209/rev_CHCO.2015.v37.50993
- Treglia, Emanuele. “El PCE y el movimiento comunista internacional (1969-1977)”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 37, (2015): 225-255. https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2015.v37.50993
- Verdugo Martí, Vicenta. “Desmontando el patriarcado: prácticas políticas y lemas del movimiento feminista español en la transición democrática”, *Feminismo/s*, 16, 2010, 259-279 <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2010.16.12>
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973- 1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.