

¿QUIÉN ES EL ENEMIGO? REPRESENTACIONES DEL “OTRO” EN LA IMAGEN DEL PCE Y EL PCI

WHO IS THE ENEMY? REPRESENTATIONS OF THE “OTHER” IN THE IMAGE OF THE PCE AND THE PCI

José Carlos Rueda Laffond

<https://orcid.org/0000-0002-6138-2968>

Universidad Complutense de Madrid, España

E-mail: jcrueda@pdi.ucm.es

Andrea Donofrio

<https://orcid.org/0000-0003-4921-060X>

Universidad Complutense de Madrid, España.

E-mail: adonofrio@ucm.es

DOI: <https://doi.org/10.36132/hao.v3i62.2396>

Recibido: 09 junio 2023 / Revisado: 24 septiembre 2023 / Aceptado: 24 septiembre 2023 / Publicado: 16 octubre 2023

Resumen: El artículo aborda diversas estrategias de recreación del enemigo político en representaciones gráficas del PCE y PCI, principalmente de los años sesenta y setenta. La introducción subraya la tradición iconográfica sobre la otredad presente en la cultura visual comunista de ambos países, analizándose después los rasgos dominantes del imaginario italiano y español en relación con distintas tácticas semánticas y formales (simplificación, caricaturización, degradación, brutalización...). El texto subraya el vínculo entre representaciones del enemigo y cualificación de la identidad comunista, así como sus continuidades, modulaciones o ambigüedades en los contextos del “compromiso storico”, el tardofranquismo y la transición democrática.

Palabras clave: Iconografía, Partido Comunista de España, Partido Comunista Italiano, Compromiso histórico, Transición democrática

Abstract: The article addresses various strategies of recreation of the political enemy in graphic representations of the PCE and PCI, mainly of the sixties and seventies. The introduction highlights the iconographic tradition about otherness present in the communist visual culture of both countries, then analyzing the dominant features of the Italian and Spanish imaginary in relation to different semantic and formal tactics (simplification, degradation, brutalization...). The text underlines the link between representations of the enemy and qualification of the communist identity, as well as its continuities, modulations or ambiguities in the contexts of “historical compromise”, late franquismo and the democratic transition.

Keywords: Iconography, Communist Party of Spain, Italian Communist Party, Historic Compromise, Democratic Transition

1. UNA DILATADA TRADICIÓN ICONOGRÁFICA

Un célebre afiche bolchevique de primera hora (1920), obra de Mikhail Cheremnykh y Viktor Nikolaevich Denisov (Viktor Deni), muestra a Lenin con una escoba barriendo las “impurezas” del globo terráqueo personalizadas en dos monarcas, un pope ortodoxo y un orondo agiotista con frac. Aunque la carrera de Deni se desarrolló en el campo de la caricatura, trabajó como cartelista durante la Guerra Civil, actividad que cultivó de nuevo entre 1941-45. Retomó entonces la metáfora gráfica de la escoba, esta vez en manos de un idealizado soldado del Ejército Rojo. En una ilustración de 1943, bajo un vibrante cielo estrellado y frente a las murallas del Kremlin, el combatiente barría al invasor, unos pequeños seres grisáceos ataviados con uniforme militar. Dos años después repitió la misma escena en un cartel. Su lema asociaba de nuevo lucha y ablución de la “impureza” (нечистот), añadiendo a los pies del combatiente soviético una bandera con la esvástica. De ese modo ligaba un recurso simbólico consolidado -la popular escoba doméstica trastocada en inmisericorde arma política-, a una cita de actualidad con poderosa carga iconoclasta -las banderas y estandartes nazis arrojados ante el mausoleo de Lenin durante el desfile de la victoria celebrado en Moscú el 24 de junio de 1945-.

El esquema fundado en el contraste entre opuestos lo encontramos en abundantes muestras de la temprana iconografía soviética y acabó constituyendo un tropo recurrente que pervivió más allá de coyunturas y giros políticos. Otra conocida ilustración de Deni (“La Liga de las Naciones”, 1920) contraponía una pila de cadáveres y tres personajes con sombreros de copa en los que figuraban las enseñas francesa, británica y estadounidense. En su doble imagen inversa “Muerte al capital o muerte bajo el talón del capital” (1919), Deni recreó en idéntica pose al estereotipo triunfal del luchador proletario con su enseña roja y al burgués armado con una bandera negra. Otras obras coetáneas se inscribieron, por el contrario, en la tradición del bestiario. Es el caso del monstruoso gusano de ojos desorbitados que aprisiona una ciudad y sus grandes fábricas (“Muerte al imperialismo mundial”, Dmitri Moor, 1920), o la fantasmagórica calavera, presente en

el cartel anónimo “Cuidado con los mencheviques y los socialistas revolucionarios” (1920)¹.

El amplio muestrario de deformidades del bestiario hundía sus raíces en la cultura gráfica de los seres imaginarios de la Europa moderna². Siguió reproduciéndose en el siglo XX, como evidencia la cartelería republicana española de 1936-39, en ocasiones en combinación con el motivo salvífico de la escoba. “Limpio de fascistas nuestro país”, rezaba un cartel del 5º Regimiento (Garay, 1936) dominado por un deforme dragón marcado con la cruz gamada, espantado por la silueta de un combatiente como venturoso presagio para el nuevo año. Pero dicha escena no constituía una simple transferencia unidireccional llegada desde la iconografía soviética. En otro cartel anónimo del bando sublevado quienes eran desbaratados eran la hoz y el martillo junto a la escuadra y el compás (“Bolchevismo, injusticia social, politicastros, masones, separatismo, FAI”, 1938)³. De hecho, la escoba, como alegoría de enjuague cultural o político, ya había aparecido en alguna cabecera periodística decimonónica o en la propaganda contrarrevolucionaria francesa alusiva a la represión de la Comuna. Durante la Gran Guerra se trasplantó a la imagen aliada de los sonrientes soldados que, cepillo en ristre, se deshacían del enemigo⁴. El recurso fue empleado después, simultáneamente, por la propaganda electoral socialista francesa (“El barrio”, Alexandre Sumpf, 1932) y nazi (“Cultivamos basura”, Felix Albrecht, 1932, en el que un jovial campesino jalaba con su rastrillo al político burgués, al izquierdista y al periodista judío)⁵. Otro cartel alemán metaforizó con la escoba la derrota gala y la eliminación de la simbología republicana -boina incluida- en Alsacia (“Fuera”, Alfred Spörty, 1940). Años más tarde, el cortometraje

¹ Para contextualizar las obras soviéticas citadas sigue siendo fundamental Bonnell, Victoria E., *Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 186-241.

² Sacristán, Teodoro (coord.), *Monstruos y seres imaginarios*, Madrid, Doce Calles, 2000.

³ Fundación Pablo Iglesias, Carteles, R-1483; Biblioteca Nacional, CART-493.

⁴ *La Escoba. Manojos de algarabías literarias para barrer y limpiar muchas cosas sucias*, Barcelona, 1961; Musée Carnavalet, disponible en: www.parismusees-collections.paris.fr/en/node/278119#infos-principales [consultado el 5 de octubre de 2023].

⁵ BDIC, *Histoire pour l'image*. Disponible en: histoire-image.org/etudes/1932-campagne-s-f-i-o [consultado el 5 de octubre de 2023]; US Holocaust Museum Memorial (USHMM), 1990.333.9.

soviético de animación “Profetas y lecciones” (Vyacheslav Kotonochkin, 1967) retomó una vez más el contraste entre opuestos. Su trama aludía al acoso del capitalismo internacional y a sus oleadas, ya fuesen de minúsculas tropas blancas o de hormigueantes esvásticas, que acababan barridas esta vez gracias al contundente martillazo de un trabajador.

A pesar de las distancias entre los ejemplos mencionados siempre existió un vocabulario común: el contraste maniqueo, la deformación del contrario gracias a la capacidad desacralizadora de la caricatura, la distorsión orgánica, los elementos banales, la simplificación o la pretensión por lograr el máximo impacto y comprensividad en el observador. En la genealogía de representaciones que hemos esbozado resalta también la dilatada tradición comunista por recrear al enemigo mediante ingredientes normativizados y esquemas duales -Ellos/Nosotros-, aunque tal estrategia discursiva no fue en absoluto patrimonio exclusivo del imaginario comunista⁶. Más bien debe hablarse de constantes transferencias de tópicos visuales entre campos ideológicos dispares, en ocasiones con inesperadas apropiaciones que desembocaron en resignificaciones simbólicas. Un célebre cartel de Dmitri Moor (“¡Estad Alerta!”, 1920) oponía un hercúleo Trotsky a un grupo de enemigos agazapados al otro lado de las fronteras rusas. Su contraparte la encontramos en un cartel blanco anterior (“Paz y libertad en el país de los soviets”, 1919), en el que Trotsky aparecía como un monstruoso demonio rojo con acentuados rasgos semitas y una estrella de David al cuello. Meses después la propaganda polaca reutilizó de nuevo ese motivo con un mefistofélico Trotsky que portaba una sangrante daga en las manos (“Libertad bolchevique”, 1920)⁷. Esos dos últimos ejemplos deben inscribirse en la igualmente dilatada tradición denigratoria del judeo-bolchevismo⁸.

Enzo Traverso ha vinculado las representaciones gráficas de la escoba con el discurso de la regeneración, un tropo que subsumió una acusada carga higienista, la alegoría del rejuvenecimiento físico y moral y ecos llegados de los campos de la medicina y la biología -amputación de la podredumbre, transfusión de savia revitalizadora⁹. En la producción visual comunista, incluso tras 1956, ello se correlacionó con las políticas de modernidad derivadas de la erradicación de formas sociales pretéritas, de una higiene colectiva organizada según bases científicas, de la medicina social, el saneamiento urbano, el natalismo o la cultura física. Su matriz residía en una concepción trascendental del hecho revolucionario y su irrefrenable potencial de destrucción y creación¹⁰. El mito propagandístico del hombre nuevo se expresó en una iconografía dual que asoció progreso, fortaleza física e integridad moral frente a cuerpo extraño, disolvente o séptico¹¹. Sin embargo, los valores vinculados a la corporeidad individual y al cuerpo como entidad política superaron con creces las iconografías comunistas anteriores y posteriores a 1945. Cabe citar al respecto el dilatado maridaje establecido entre la figura del “cirujano de hierro” y sus usos entre las derechas conservadoras o autoritarias. La propaganda que exaltó el vigor físico del Duce y la explosión iconoclasta que desembocó en la desfiguración de su cadáver en Piazzale Loreto de Milán constituyen, igualmente, dos ejemplos opuestos que se situarían en la dirección que estamos apuntando¹². De otra parte, la sacralización propagandística del leninismo marchó pareja, desde finales de los años veinte, con la experimentación para el embalsamamiento del propio Lenin como elocuente afirmación de superioridad de la ciencia soviética y la “modernidad [de su] culto fúnebre”¹³.

Otras perspectivas para valorar la representación del enemigo político se han interesado por

⁶ La “imagen hiperformalizada” alude a la imagen estable, recurrente y de larga duración o cronificada, que reproduce ciertos estereotipos que tienden a descontextualizarse. Sobre el término, Gubern, Román, *La mirada opulenta. Exploración sobre la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, pp. 140 y ss.

⁷ Государственный Исторический музей. Disponible en: catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5797082 [consultado el 5 de octubre de 2023]; USHMM, 2016.184.363.

⁸ Hanebrink, Paul, *A Specter Haunting Europe. The Myth of Judeo-Bolshevism*, Cambridge, Harvard University Press, 2018, pp. 42-43 y 61.

⁹ Traverso, Enzo, *Revoluciones. Una historia intelectual*, Madrid, Akal, 2022, pp. 122-123.

¹⁰ Starks, Tricia, *The Body Soviet. Propaganda, Hygiene and the Revolutionary State*, Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 12-34.

¹¹ Hoffmann, David L., *Cultivating the Masses. Modern State Practices and Soviet Socialism, 1914-1939*, Ithaca, Cornell University Press, 2011, pp. 224-237.

¹² Luzzatto, Sergio, *El cuerpo del Duce. Un ensayo sobre el desenlace del fascismo*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2020.

¹³ Schögel, Karl, *El siglo soviético. Arqueología de un mundo perdido*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2021, pp. 811-812.

el análisis de los estereotipos de la otredad, un ámbito donde resultan perceptibles los influjos del orientalismo y su reflexión sobre formas de variación que, con frecuencia, operan con imágenes inversas que desean trasladar una idealización del Nosotros¹⁴. En esta lógica, cabe decir que toda representación de la alteridad conlleva, siquiera implícitamente, la afirmación de ciertos atributos, reales o imaginarios, sobre la propia identidad. Dicho enfoque puede relacionarse con planteamientos procedentes de las teorías de la identidad social interesados por la eficacia del estereotipo para conformar esquemas comprensivos sobre lo normal y lo desviado, o bien para establecer las fronteras simbólicas de la inclusión-exclusión y los subsiguientes campos de la afinidad y la diferencia¹⁵. En tales coordenadas el Nosotros se concibe como comunidad identitaria en la que caben prácticas de autocategorización, yuxtaposición o polarización con vistas al reforzamiento del propio grupo¹⁶. En paralelo, el estudio de las comunidades interpretativas ha subrayado el hecho de su importancia a la hora de organizar experiencias pues tales comunidades compartirían valores, categorías de comprensión y criterios de distinción¹⁷.

Los siguientes apartados se aproximarán a ciertas estrategias de representación del enemigo político presentes, durante los años sesenta y setenta, en representaciones del Partido Comunista de España (PCE) y el Partido Comunista Italiano (PCI). Consideraremos sus rasgos dominantes, sus modulaciones o posibles mutaciones y su conexión con algunas de las tácticas formales y semánticas que hemos mencionado (simplificación, caricaturización, degradación, brutalización...). De otra parte, estimar la representación del enemigo supone valorar la cualificación otorgada a la propia identidad y de qué modo esta se correlacionó con la simbología del sujeto opuesto al partido. Como materiales para el análisis tendremos en cuenta un amplio corpus de

trabajos gráficos que incluye cartelería, afiches o ilustraciones.

Se han subrayado, como rasgos de dilatada duración en la cultura política del PCI, la constante distinción Ellos/Nosotros, la subsistencia de unos intensos valores comunitarios basados en una percepción común de la realidad, la historia o el futuro, y múltiples prácticas -liturgias, ritos, ceremoniales, representaciones- con sentido cohesivo¹⁸. Otro tanto se ha destacado ante el PCE a pesar de la diversidad generacional y vivencial, de extracción social u origen geográfico presente en su comunidad militante. Ahí se situó, como eje permanente de su cultura política, una reconocible identidad colectiva, aunque dúctil e imprecisa -la identidad popular-, que subsumió las identidades de clase u otras de menor alcance. Se fundó, en gran medida, en la consideración de un conflicto permanente entre el pueblo y sus adversarios, un “anti-pueblo” cuya composición fue redefiniéndose en virtud de distintas coyunturas¹⁹.

Son evidentes, por otro lado, las diferencias existentes entre ambos partidos durante el decenio de los setenta. En un caso, estamos ante una organización en complejo tránsito desde la clandestinidad y el activismo antifranquista a la legalidad, la concurrencia electoral y la inserción normalizada en las coordenadas de una democracia parlamentaria. En cambio, el PCI encarnó el modelo más eficaz de partido comunista de masas, de alternativa de gobierno y de poderosa instancia socio-cultural en la Europa occidental. A ello hay que sumar las ambigüedades propias de un perfil distintivo compartido -el eurocomunista- y al objetivo de proyectar un imaginario que aunase modernidad y tradición. Como muestra de lo primero cabe recordar que el célebre artículo de Enrico Berlinguer que concluía enunciando el compromiso histórico, comenzaba mencionando a Lenin como cita de autoridad²⁰. Como ejemplos de lo segundo, debe subrayarse el peso de la tradición en la producción gráfica. Entre la pro-

¹⁴ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, pp. 173-175.

¹⁵ Spears, Russell et al., *The Social Psychology of Stereotyping and Group Life*, Oxford, Blackwell, 1997.

¹⁶ McGarty, Craig, “Stereotype Formation as Category Formation”, en McGarty, Craig et al. (eds.), *Stereotypes as Explanations. The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 33-36.

¹⁷ Fish, Stanley, *Doing what Comes Naturally. Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford, Clarendon, pp. 137-141.

¹⁸ Albeltaro, Marco, “Cultura política, estilos de vida y dimensión existencial. El caso de los comunistas italianos”, en Bosch, Aurora y Saz, Ismael (eds.), *Izquierdas y derechas ante el espejo. Culturas políticas en conflicto*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2015, p. 363.

¹⁹ Cruz, Rafael, “Como Cristo sobre las aguas. La cultura política bolchevique en España”, en Morales Moya, Antonio (ed.), *Ideologías y movimientos políticos*, Madrid, Nuevo Milenio, 2001, pp. 190-191.

²⁰ Berlinguer, Enrico, “Riflessioni sull’Italia dopo I fatti del Cile”, *Rinascita*, 12 de octubre de 1973.

paganda para los comicios de 1953 el PCI volvió a recurrir al añejo motivo de la escoba en un cartel anónimo que barría la corrupción y los escándalos de la Democracia Cristiana (DC)²¹. Pero no fue el único caso. En 1964, Benito Jacovitti preparó para el Movimiento Social Italiano (MSI) un díptico troquelado, con ilustraciones al estilo del cine de animación infantil, que invitaba a exorcizar el comunismo “con un buen golpe de escoba”. Muchos años antes, en 1918, Amos Scorzón ya simbolizó la misma tarea higiénica desde un punto de vista decididamente pre-fascista (“El haz trabaja”), con un vigoroso brazo con los colores nacionales que ahuyentaba al espionaje, al derrotismo y al propio Lenin²².

2. LA DC, ENEMIGA/AMIGA DEL PCI

Los cambios en la representación de la Democracia Cristiana ejemplifican la visión del enemigo recurrente en el PCI. Desde 1945, la DC constituyó un objeto notable de su propaganda. En la decisiva campaña de 1948, el PCI empleó ya un tono apodíctico y asertivo, con referencias a la tradición de la *Nuova Oggettività* y el expresionismo, así como un imaginario negativo²³. Sin embargo, en la propaganda de comicios posteriores se asumieron diferentes códigos comunicativos. En ocasiones, primó la dimensión provocadora, en otras, la sarcástica y otros momentos estuvieron marcados por los ataques directos o por la simplificación maniquea. También se emplearon esquemas visuales propios del cómic y la caricatura. Tales representaciones coadyuvaban igualmente en la auto-definición comunista gracias al contraste -el espejo inverso- de las diferencias. La semántica se fue adaptando según el objetivo político. En las décadas de los cincuenta y sesenta, el PCI se propuso superar la *conventio ad excludendum* de la DC, que le relegaba a una posición de aislamiento permanente y así desbloquear el sistema con la perspectiva de que el segundo partido más votado participase en el gobierno del país. En el decenio de los setenta, la exclusión ya parecía imposible y por eso

el partido moduló su estrategia gráfica. Frente a un enemigo herido y desacreditado -entre otros muchos aspectos por el escándalo Lockheed-, el PCI deseaba ser percibido como fuerza de estabilidad y, al mismo tiempo, de cambio estructural²⁴.

La moralidad constituyó un trasfondo recurrente para las campañas electorales. Así, durante la de 1953, el PCI recurrió a la técnica innovadora de parodiar una conocida marca de cubiertos. En la publicidad original de los años treinta de la marca Wellner, obra de Gino Boccasile, la “cubertería ideal” se representaba en gran tamaño, al hombre de tres personajes que corrían. El recurso se adecuó en un cartel del PCI en el que aparecían el secretario general de la DC, Alcide De Gasperi, con un tenedor en la espalda, Guido Gonella con una cuchara y Mario Scelba con un cuchillo. A partir de esta exitosa campaña, se popularizó la expresión “forchettoni” para aludir a la política de derroche y de engullir todo lo que fuera posible²⁵. De ese modo, se asoció DC y materialismo inmoral gracias a la memoria publicitaria y a un tropo visual intenso, irónico y reconocible por los electores. El cartel remarcaba el lema “Per l’onestà contro la corruzione, vota comunista”. La misma idea se retomó en los años setenta en otra obra que nuevamente mostraba a tres personajes identificables como demócrata-cristianos que arrastraban grandes cubiertos, en alusión al “partito di ladri, mafiosi e forchettoni”²⁶.

Otro recurso fue la denigración del aspecto físico como expresión metafórica de la catadura moral. La iconografía fisiognómica actuó como amplificador, por ejemplo de Giulio Andreotti o Amintore Fanfani. La fealdad, e incluso los defectos físicos, expresaban una indignidad moral más profunda y sustancial. Esa era la función alegórica propia de las orejas desproporcionadas, la silueta jorobada o la calvicie gracias a un recurso de ascendente satírico y desacralizador plenamente reconocible. Una célebre viñeta de Gino

²¹ Disponible en: www.manifestipolitici.it/SebinaOpa-cGramsci/resource/basta-con-la-dc-votate-comunista/GRA0000007 [consultado el 5 de octubre de 2023].

²² Museo Centrale del Risorgimento. Disponible en: www.europeana.eu/es/item/9200198/BibliographicResource_3000052891015_source [consultado el 5 de octubre de 2023].

²³ Audino, Dino y Vittori, Giuliano (edit.), *Via il regime della forchetta. Autobiografia del PCI nei primi anni '50 attraverso i manifesti elettorali*, Roma, Savelli, 1976, p. 13.

²⁴ Gundle, Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Florencia, Giunti, 1995, p. 312.

²⁵ Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, MP_B_0862. Disponible en: fondazionefeltrinelli.it/en/fonte/per-lonesto-contro-la-corruzione-vota-comunista/ [consultado el 5 de octubre de 2023].

²⁶ Fondazione Vera Nocentini, R0388877 0. Disponible en: archivi.polodel900.it/scheda/oai:polo900.it:121926_la-dc-e-il-partito-di-ladri-mafiosi-e-forchettoni-spazziamola-via-con-il-voto-e-con-la-lotta [consultado el 5 de octubre de 2023].

Galli (GAL) presentó la caricatura de un Andreotti ataviado con hábitos eclesiásticos y una aureola en su cabeza con el lema “Esso”, la marca de la petrolera Standard Oil. No obstante, en la mayoría de carteles comunistas alusivos al personaje se omitió su imagen, pues su nombre parecía suficiente reclamo de repulsión y desconfianza. “Il governo Andreotti se ne deve andare subito”, rezaba un cartel, dominado por los colores vaticanos del blanco y el amarillo, que exhortaba a restablecer la legalidad democrática según el legado antifascista²⁷. Otro lema de 1976 (“Via il governo Andreotti responsabile del caro-vita, delle tasse, della disoccupazione”) le responsabilizaba de los estragos provocados de la crisis económica y, en otro cartel más se le vinculó con la descontrolada inflación²⁸.

A mediados de los años setenta, el PCI se encontraba, sin embargo, en una situación paradójica que se movía entre el ataque a la DC por los escándalos de corrupción y mal gobierno y la necesidad estratégica de reconocerla como interlocutor privilegiado. El discurso y el imaginario comunistas evidenciaron esa ambigüedad, alternando la denuncia explícita con otros mensajes más distendidos y conciliadores. Mientras la DC ondeaba la bandera del anticomunismo visceral, presentándose como “único baluarte contra el peligro rojo”, Berlinguer defendía la necesidad de un gobierno de unidad nacional para afrontar un momento de grave crisis²⁹. Tal estrategia se escenificó mediante la tesis de las dos almas demócrata-cristianas. La formada por Aldo Moro y el secretario Benigno Zaccagnini, considerada el ala izquierda del partido, encarnaba la posibilidad del dialogo y el entendimiento; la compuesta por Fanfani y Andreotti - “[experto] en toda clase de manipulación”, “hombre de los americanos en Italia”-, el ala derecha, contraria a cualquier acuerdo con los comunistas³⁰.

Amintore Fanfani, secretario de la DC en 1954-59 y 1973-75, y varias veces presidente del Consejo de Gobierno, figuró en un cartel de 1976 de frente y de espaldas con el lema “Comunque la rigira.....la DC è sempre Disordine e Corruzio-

ne”³¹. Semejante doblez aludía a su colaboración gubernamental con los socialistas, a su oposición al divorcio y a su aquiescencia con el terrorismo de extrema derecha. En todo caso, cualquier ángulo resultaba igual de nefasto. Todos los Fanfani ocultaban la misma realidad, la del desgobierno. Por su parte, en 1974, el eslogan “No alla D.C. Stato e lotta di classe dalla strage di Milano al referendum” advertía desde la revista *Città Futura* de los riesgos de una posible nueva pareja política. En una imagen con tétricos tonos oscuros aparecían Fanfani, vestido de novia, y Giorgio Almirante, el secretario del MSI, armado con una porra y unas cadenas³². La ilustración hacía referencia a su coincidencia en el frustrado intento por derogar, a través de un referéndum, la ley sobre el divorcio aprobada en 1970.

Entre 1967 y 1982, *L'Unità* publicó diariamente la sección “Corsivo” de Mario Melloni (Fortebraccio), unos breves comentarios en los que, con escritura elegante y aguda ironía, frecuentemente atacaba a la DC y, en particular, a Fanfani. Una antología de aquellos textos se publicó cada año con ilustraciones satíricas de GAL. En la portada de la primera de estas selecciones (*Lor signori*, 1972) destacaba la imagen estereotipada de un grupo de ávidos burgueses con un retrato de Nixon y otro mayor de Andreotti³³. En cambio, en *Fanfaneide* (1975), Fanfani aparecía sentado sobre una maleta plagada de pegatinas (“Esso”, “DC”, “Saigón”, “Cerdeña”, “Usa” o “No”, en referencia a su posición ante el divorcio). En el prólogo se aclaraba que el hecho de otorgar protagonismo de Fanfani no era “por querer dar al personaje un relieve particular (una suerte de ‘culto a la personalidad’ al revés)”, sino más bien para dejar en evidencia los “gravísimos fallos de la política del actual administrador de la DC”. Fanfani simbolizaba la “vieja política integrista” y el obsesivo anticomunismo³⁴. De ahí la referencia al juego de la “mosca ciega”, equivalente a la gallinita ciega, en una célebre viñeta incluida en el libro *Non siamo gentili* (1977)³⁵. En ella aparecía Fanfani caminando con los ojos tapados y un personaje vestido de negro tocado con el fez fascista y con una bomba en la mano, yendo a su encuentro.

²⁷ Archivio storico della Fondazione Lelio e Lilli Basso (AFLYLB), Fondo Daniele Turchi: IT-FLLB. DT.0002UA.0028UD.

²⁸ AFLYLB, Fondo Daniele Turchi: IT-FLLB. DT.0002UA.0031UD.

²⁹ Bernocchi, Piero y Massari, Roberto, *C'era una volta il Pci...*, Bolsena, Massari, 2021, p. 133.

³⁰ *Ibid.*, p. 137; Gundle, Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca...* op. cit., p. 383.

³¹ Fondazione Gramsci Emilia-Romagna (FGER): 102, 1975 008.

³² *Città Futura*, 4, abril de 1974.

³³ Roma, Editori Riuniti, 1972.

³⁴ Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 7.

³⁵ Roma, Editori Riuniti, 1977.

En la representación de la DC, el PCI también subrayó otros elementos, como su carácter de adivinidad de los intereses norteamericanos económicos y políticos. Así, en un cartel de GAL de 1972 aparecía un agresivo Richard Nixon, vestido de guerrero cruzado y empuñando una espada, junto a los textos “Nixon lo vuole” y “sotto il segno della NATO”, en obvia alusión a sus agresivos objetivos imperialistas mediante la alegoría del *In hoc signo vinces* de Constantino y el bíblico “bajo el signo de la Cruz”³⁶. GAL fue autor también del cartel “La poltrona di Andreotti: il simbolo di una politica fondata sull’intrigo, sulla tolleranza e sulla complicità verso il neofascismo. La trama vera”, en el que el político democristiano aparecía sentado en un sillón forrado con la bandera estadounidense, rodeado de una serie de personajes alusivos al fascismo, la plutocracia y el espionaje³⁷. La cartelería comunista enfatizó el papel imperialista estadounidense en relación con la represión de los movimientos de liberación nacional (Vietnam) o con el apoyo brindado a regímenes fascistas (España y Chile). También se denunció la presencia norteamericana en Cerdeña. Un cartel de 1974 para las elecciones regionales combinó la bandera con las barras y estrellas, el perfil de la isla y el eslogan “la Sardegna non è una stella Usa” junto al tajante “fuori la Nato dal Mediterraneo”³⁸.

Igualmente se denunció la actitud de la DC ante el neofascismo y las tramas negras. En varios carteles se la responsabilizó de inercia e indiferencia frente a la violencia, e incluso de proteger el terrorismo organizado. Un cartel, obra del Comité Nacional de Apoyo a la Lucha Armada del Pueblo Chileno y avalado por el PCI, atribuía la responsabilidad de las bombas de Piazza Fontana y de otros sucesos provocados por la extrema derecha a “la Democracia Cristiana de Rumor y de Fanfani, los fascistas, los mandos militares y en particular los servicios secretos más estrechamente vinculados al imperialismo americano a través de la OTAN”. Y concluía remarcando una idea repetida en las campañas electorales comunistas hasta los años ochenta: “las matanzas y los asesinatos fueron obra material de fascistas y asesinos a sueldo. Pero sus mentes pensantes

deben buscarse en la DC y, más en general, en ese amplio bloque de fuerzas denominado comúnmente el ‘partido americano’³⁹.

3. EL ANTIFASCISMO Y OTROS ENEMIGOS ÍNTIMOS

Tras 1945 el PCI consideró al fascismo como un peligro siempre latente. La hostilidad hacia el neofascismo se hizo más decidida a inicios de los setenta, cuando el partido transmutó al MSI la tradicional acusación de hipocresía y doblez que sus enemigos utilizaban en su contra (supuesta fidelidad formal a la Constitución, pero subordinación de facto a la Unión Soviética). Para el PCI, el MSI tenía como objetivo acreditarse como fuerza moderada, aunque sin romper sus vínculos con la oscura galaxia de la subversión de extrema derecha. De esa forma, parecía defender el orden público a la vez que promovía oscuras maniobras subterráneas. El principal objeto de denuncia fue Giorgio Almirante, años atrás colaborador de la revista fascista *La difesa della razza* y funcionario en el Ministerio de Cultura Popular de la República Social Italiana. El PCI sostenía que Almirante escondía sus verdaderas intenciones tras sus sonrisas y trajes de marca. Por eso la asociación de su figura con las citas iconográficas a los *fasci littori*, los camisas negras, las águilas o los tonos sombríos, las marcas visuales más populares del pasado fascista.

La iconografía comunista insistió en que la pretensión última del MSI era la subversión del ordenamiento del Estado -en cuya fundación no había participado-, tal y como demostraba la implicación de figuras próximas al partido en delitos y actos de violencia. Al tiempo, y en contraposición a ese pasado negro, se oponía el antifascismo militante del PCI evocado gracias a la memoria de la Resistencia o de la lucha internacional contra el fascismo. Un cartel del PCI ilustrado con la fotografía de Pino Rauti, de la dirección nacional del MSI y “hombre de Almirante”, se acompañó con los eslóganes “L’ordine dei fascisti è fatto di bombe” y “Contro il fascismo vota PCI”⁴⁰. En él se recordaba que Rauti había sido detenido en abril de 1972 acusado de intentar reconstruir el disuelto partido fascista, además de subversión violenta, posesión de armas

³⁶ Archivio Franco Pezzino, 1966-1988 (AFP), documentos inéditos 1-127, 60 n. 62.

³⁷ AFP, documentos inéditos 1-127, 58 n. 6. Disponible en: images.app.goo.gl/FLwUPRx6siwHWP1S6 [consultado el 5 de octubre de 2023].

³⁸ Rondolino, Fabrizio. *Il nostro PCI: 1921-1991 Un racconto per immagini*. Milán, Rizzoli, 2021, p. 326.

³⁹ *A tre mesi dal golpe in Cile-A quattro anni dalla strage di Stato*, en AFLYLB, Fondo Mariuccia Salvati, scat. 02, b. 2, f. 4.

⁴⁰ Novelli, Edoardo, *C’era una volta il PCI. Autobiografia di un partito attraverso le immagini della sua propaganda*. Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 219.

y actos terroristas en varias localidades italianas. Con ocasión del referéndum sobre el divorcio abrogativo de 1974, el PCI invitó a sus electores a votar “No” según el siguiente argumento: “Non votare come Almirante, non mescolare il tuo voto con i fascisti. Vogliono togliere un diritto di libertà perché sono contro tutte le libertà”. En la campaña electoral de 1976, los carteles comunistas pretendían desenmascarar

“las contradicciones presentes en ese proyecto, que aspiraba a fundar las veleidades del alma subversiva con las aspiraciones de la conservadora moderada”⁴¹.

Tras la matanza de Piazza Fontana de 1969, suceso que abrió un período de fuerte tensión política, el PCI mostró una creciente preocupación ante la radicalización en la izquierda extraparlamentaria. Su reacción fue dura, no solo por el innegable rechazo de la violencia, sino también por lo que tenía de posible maniobra para desacreditar al partido y socavar su proyecto de cambio⁴². La violencia de la extrema izquierda podía conllevar, además, el aislamiento y marginación comunista. Ante esa situación, se responsabilizó a los gobiernos democristianos por su ineficacia. Y ya desde mediados de los años setenta se arremetió con virulencia contra las Brigadas Rojas (BR), considerándolas las frontales enemigas de la democracia e incluso equiparándolas al sombrío período de la Ocupación. Particular relevancia tuvo un cartel de 1978, impreso tras el secuestro de Aldo Moro, uno de los principales artífices del diálogo entre el PCI y la DC, con el lema “Sparano contro la libertà di tutti. Non si cede ai ricatti dei terroristi”⁴³. El cartel presentaba dos fotografías superpuestas: la de Moro en cautiverio y el rostro de Herbert Kappler, el responsable de la matanza de las Fosas Ardeatinas de 1944, como correspondencia simbólica entre los brigadistas y el nazismo y su oposición compartida al sistema democrático. La fotografía de Aldo Moro servía, así, como testimonio de la naturaleza nazi-fascista de las BR en el contexto más general del cartel, que subrayaba la línea de firmeza del PCI al oponerse a negociar con los terroristas. El recurso a una memoria colectiva

todavía muy viva permitió equiparar la nueva violencia con la vieja en ejemplos gráficos posteriores. “Ci sparano tutti / sparano alla democrazia”, rezó otro cartel del PCI de 1979. Lo mismo se explicitó en 1981, tras el secuestro y asesinato de Patrizio Peci, hermano de un brigadista arrepentido, en *L'Unità* (“I terroristi delle Br come i nazisti”)⁴⁴.

Otro ejemplo de oposición, muy distinto pero paralelo en el tiempo, lo encontramos en el tratamiento discursivo otorgado al Partido Socialista Italiano (PSI). La posibilidad de colaboración entre las izquierdas parlamentarias fue algo más teórico que real, respaldado más por las bases de ambos partidos que por las dirigencias. Las relaciones se tensaron desde julio de 1976, cuando Bettino Craxi asumió la dirección socialista. De hecho, la demonización del nuevo secretario socialista fue inmediata. Berlinguer le acusó de “mutación genética”, “thatcherismo” o “reaganismo”. El énfasis sobre moralidad empleado contra la DC se amplificó en el antagonismo frente al PSI. Craxi representaba el estereotipo egoísta de una nueva clase media imbuida de individualismo, la antítesis de la “cuestión moral” propugnada por el líder comunista. En una nota de julio de 1978, Berlinguer le describió como

“un aventurero, un calculador sin escrúpulos [...], un hábil manipulador y chantajista, un personaje moralmente miserable y sordido, totalmente ajeno a la clase obrera [...]. Con Craxi aparece en Italia un personaje que nunca se había visto en más de treinta años de vida democrática, un bandido político de alto nivel”⁴⁵.

Sin embargo, a pesar de ese durísimo rechazo, en la cartelería del PCI escasean las alusiones al PSI y no aparecen ataques a su secretario. Para ello hubo que esperar a las elecciones de 1983 y a los carteles de Altan que recurrieron al símil futbolístico. En ellos aparecía un Craxi en baja forma física que intentaba golpear una pelota con su cabeza junto al lema “Basta colpi di testa”, o junto a otros prohombres de la DC y de las fuerzas integradas en el gobierno de coalición nacido en 1981 presentado como “squadra inaffidabile”.

⁴¹ Disponible en: www.lasinistraquotidiana.it/20-giugno-1976-quelle-elezioni-di-40-anni-fa/ [consultado el 5 de octubre de 2023].

⁴² Gundle, Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca...* op. cit., p. 402.

⁴³ Ventrone, Angelo, *Il nemico interno. Immagini, parole e simboli della lotta politica nell'Italia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 274-275.

⁴⁴ *L'Unità*, 5 de agosto de 1981, p. 5.

⁴⁵ Tato, Antonio, *Caro Berlinguer*, Turín, Einaudi, 2003, pp. 74-75.

4. EL ANTIFRANQUISMO Y MÁS ALLÁ

Entre 1951 y 1956, Josep Renau publicó varios trabajos -fotomontajes, scratch, tinta sobre papel- en cabeceras del exilio situadas en la órbita del PCE. Las obras, contemporáneas a su serie *American Way of Life*, presentaban unas pautas relativamente homogéneas, con el mapa de la Península Ibérica colonizado por intereses norteamericanos (garra del águila, dólar, barras y estrellas, jinetes del apocalipsis, un oficial con sus pies sobre la madrileña Puerta de Alcalá o un cadavérico portaviones). Otros trabajos identificaron a Truman con Hitler o a la España del yugo y las flechas con una Alemania Occidental dominada por la esvástica. Tales elementos se contraponían a la idealización de la resistencia encarnada en la paloma blanca, el puño o la movilización popular⁴⁶. La ilustración “Con el agua al cuello”, publicada a mediados de 1956 coincidiendo con la primera formulación de la política de reconciliación nacional, contrastaba un pasado que inexorablemente se hundía (Franco y Falange) con el que emergía de las aguas: masas que cubrían un cementerio con pancartas que exigían universidad libre, salario mínimo y que los yanquis se marchasen de España⁴⁷.

Esas imágenes se caracterizaron, pues, por la dualidad de opuestos gracias a un catálogo reconocible de claves simbólicas y citas transnacionales, muchas venidas de la Guerra Civil -el propio Renau había recurrido al motivo del perfil cartográfico de la península en su serie *Los Trece Puntos de Negrín* (1938)⁴⁸-, o del lenguaje comunista de la Guerra Fría. En la confluencia entre ambos se situaron los motivos picassianos, en particular el *Guernica*, icono por antonomasia de la guerra de España y la denuncia de la dictadura⁴⁹. De hecho, numerosos carteles editados en Italia por el PCI o por organizaciones afines entre los años sesenta y setenta, insistieron en

asociar el lienzo de Picasso con la solidaridad con España y el perfil fascista del franquismo⁵⁰. Otras obras asumieron o adaptaron motivos picassianos como el toro, epítome de la resistencia española⁵¹. Una ilustración más de Renau aunó el símbolo transnacional del “¡No pasarán!” y una serie de rostros enjutos -obreros, campesinos, jóvenes mujeres-, que nuevamente encarnaban la resistencia popular⁵². Y otra imagen del valenciano, que conmemoró Octubre, reprodujo su célebre amalgama de combatientes que convergían en un puño (“El pueblo en armas”), creada en 1936⁵³.

Renau abandonó el Comité Central del PCE en 1972 y su obra apenas tuvo presencia directa en el imaginario del PCE durante el tardofranquismo y la Transición. No obstante, en los últimos años del régimen se mantuvo una tipología visual característica que podríamos denominar como la imagen de la ruptura democrática, enraizada con la tradición agit-prop y del realismo político, el “prop-art”, el diseño activista y la imagen mediática⁵⁴. Las citas directas al ascendente bolchevique fueron muy escasas, a veces al hilo

⁴⁶ *España y la Paz*, 15 de agosto, 1 de octubre y 15 de octubre de 1951; 1 de febrero, 1 de julio y 15 de agosto de 1952; 1 de noviembre y 28 de septiembre de 1953; *España Popular*, 27 de mayo de 1955; *España Democrática*, 28 de septiembre de 1955.

⁴⁷ *España Popular*, 13 de julio de 1956.

⁴⁸ Brihuega, Jaime (comisario), *Josep Renau, 1907-1982. Compromís i cultura*, Valencia, Universidad, 2007, pp. 209-221.

⁴⁹ Cfr. con Utey, Gertje R. *Picasso. The Communist Years*, New Haven, Yale University Press, 2000. Sobre la presencia del *Guernica* en la prensa comunista, *Mundo Obrero*, 20 de agosto o 1 de septiembre de 1974.

⁵⁰ Cartel sobre un encuentro conmemorativo de la batalla de Guadalajara, organizado por el Comité Provincial de la Resistencia de Livorno (1967) o el titulado “España hoy” (1962). Disponible en: www.manifestipolitici.it/SebinaOpacGramsci/resource/liberta-alla-spagna-contro-il-fascismo-democrazia-indipendenza-e-pace-trentesimo-anniversario-della-GRA0006103 y www.manifestipolitici.it/SebinaOpacGramsci/resource/spagna-1936-spagna-oggi-pongo-la-mano-sulla-spagna-e-scotta-pongo-la-mano-sulla-spagna-e-trema-la-sp/GRA0015608 [consultado el 5 de octubre de 2023].

⁵¹ “Rafael Alberti por Picasso y por España libre” (1972) o “Festival Provincial de L’Unità” (V. Amate, 1975) Disponible en: www.manifestipolitici.it/SebinaOpacGramsci/resource/rafael-alberti-per-picasso-e-per-la-spagna-libera-teatro-comunale-2-feb-braio-ore-21-manifestazione-p/GRA0003712 y www.manifestipolitici.it/SebinaOpacGramsci/resource/manifestazione-internazionalista-per-la-liberta-de-lla-spagna-festival-provinciale-de-lunita-sabato-3/GRA0000223 [consultado el 5 de octubre de 2023].

⁵² *España Republicana*, 1 de agosto de 1966. Una composición similar de Manuela Ballester, con solo rostros femeninos, en *España Republicana*, 15 de diciembre de 1968.

⁵³ *España Republicana*, 1 de diciembre de 1970.

⁵⁴ Sarriugarte, Iñigo, “El arte al servicio de lo social. Juan Genovés y su relación con el PCE”, en Bueno, Manuel et al. (coord.), *Historia del PCE: I Congreso, 1920-1977*, Madrid, FIM, 2007 y Haro, Noemí, *Estampa Popular: Un arte crítico y social en la España de los años sesenta*, Madrid, UCM, 2010, pp. 313-320.

de la conmemoración de la revolución soviética -reproducción en 1973 de “La lucha contra los blancos”, de Mayakovski (1920)-, o bien en alguna artesanal cabecera clandestina que recuperó la estampa heroica clásica de los portadores de la hoz y el martillo⁵⁵. El aglutinante distintivo del imaginario más difundido del PCE fue, en cambio, la épica antifranquista. Y sus ingredientes, el figurativismo, el tono contestario de denuncia y movilización o el idealismo al evocar al partido y el compromiso militante.

En *Mundo Obrero* se publicaron ocasionales caricaturas de Franco⁵⁶. Prolongaban una grafía desacralizadora que hundía sus raíces en la Guerra Civil (“S.E. el Generalísimo”, 1937) y en una dilatada tradición de ridiculizaciones presentes en la prensa internacional no exclusivamente de izquierdas⁵⁷. Pero el antifranquismo simbólico del PCE se canalizó no solo desde la creación, también desde la destrucción. La prensa clandestina está plagada de referencias a acciones iconoclastas, con retratos de Franco boca abajo o que fueron sustituidos por “el dibujo de un cadalso con un pelele ahorcado”⁵⁸. En una protesta universitaria se destrozó una fotografía al grito de “¡libertad..., libertad!” y en otra su efígie fue quemada y remplazada por “un gran mural con la toma de la Bastilla”⁵⁹. No obstante, las expresiones paradigmáticas del grafismo antifranquista fueron las que incidían en las prácticas represivas desde una iconografía lúgubre y doliente, con directa exhortación a la muerte o al imaginario del martirio, a España como presidio colectivo o a la protesta multitudinaria. Fue una estética muy visible en la prensa comunista española, particularmente coincidiendo con los procesos de Burgos y el 1001 o ante las condenas y fusilamientos de septiembre de 1975⁶⁰.

⁵⁵ *Mundo Obrero*, 15 de noviembre de 1973 y *Adelante*, s.f. [1971].

⁵⁶ *Mundo Obrero*, 27 de febrero de 1974; 18 de noviembre y 25 de noviembre de 1975.

⁵⁷ Col·lecció Cartells del Pavelló de la República, Universidad de Barcelona, 5411. Ejemplos, distantes en el tiempo, de caricaturización, en *Time*, 18 de marzo de 1946 y *Charlie Hebdo*, 7 de diciembre de 1970, 26 de julio de 1971 o 23 de octubre de 1975.

⁵⁸ *España Democrática*, 15 de marzo de 1964 y *Mundo Obrero*, 15 de abril y 15 de marzo de 1962.

⁵⁹ *España Republicana*, 5 de junio de 1967 y *Mundo Obrero*, 15 de mayo de 1971.

⁶⁰ Entre otras, *España Republicana*, 1 de diciembre 1970 o *Mundo Obrero*, 1 de noviembre y 12 de diciembre de 1973; 15 de enero y 31 de julio de 1974; 7 de septiembre y 20 de octubre de 1975.

Otro tanto ocurrió en Italia, en la cartelería del PCI o de otras organizaciones afines, a través del esquema de opuestos que incorporó la bandera republicana o elementos tópicos, como el perfil de la península y las manos asidas a unos barrotes; o, en el caso de una obra de Albe Steiner dominada cromáticamente por la tricolor, mediante la confrontación alegórica de un guardia civil y los rostros sombríos de varios niños⁶¹.

La estética más explícita y directa sobre la violencia se prolongó puntualmente tras noviembre de 1975, como ocurrió en la portada de un suplemento de *Mundo Obrero* en la que figuraba un cuerpo yacente y el titular “La tortura en el Reino de Juan Carlos”⁶². Algunos prohombres de la clase política oficial tuvieron una presencia algo más frecuente, satirizados antes y después de la muerte de Franco de nuevo gracias a su vinculación con la acción represiva. Fue el caso de Arias Navarro o, tras los sucesos de Vitoria, de Manuel Fraga, trastocado en un fotomontaje en policía armado junto al titular “Este hombre es peligroso”⁶³. Por su parte, la muerte del dictador permitió reafirmar con contundencia el contraste identidad/otredad: el óbito fue celebrado en *Mundo Obrero* con un iconotexto que contraponía la frase “Ha muerto el buitre” y la imagen de un sonriente grupo de jóvenes⁶⁴.

Frente a este imaginario prototípico de la ruptura democrática, desde el otoño de 1976 tomó forma una nueva iconografía -la imagen de la reforma- en el vocabulario gráfico del PCE. Sus rasgos distintivos fueron el alejamiento del tono de oposición propio de la épica antifranquista y su sustitución por motivos que neutralizaban la representación de la otredad en favor de un lenguaje positivo e inclusivo. Una estética de la normalidad, pues, que culminó en la campaña electoral de 1977 y en el que coparticipó el

⁶¹ “España hoy”, 1973 y “Solidaridad”, 1975. Disponible en: www.manifestipolitici.it/SebinaOpacGramsci/resource/processiamo-il-regime-fascista-espagna-oggi-solidarieta-con-i-dieci-dirigenti-operai-imprigionati-amn/GRA0014525 y www.manifestipolitici.it/SebinaOpacGramsci/resource/solidarieta-con-la-gioventu-spagnola-in-lotta-contro-il-fascismo-milano-27475-ore-1530-piazza-duomo-/GRA0003540 [consultado el 5 de octubre de 2023].

⁶² *Mundo Obrero*, s.f.

⁶³ *Mundo Obrero*, 20 de agosto de 1975 y 12 de mayo de 1976.

⁶⁴ *Mundo Obrero*, 25 de noviembre de 1975, donde también figuró un fotomontaje que mimetizaba a Juan Carlos I con Franco.

moderantismo político y visual junto al vacío de memoria. Uno de sus tropos distintivos fue la reconciliación nacional. La expresión se redefinió desde su semántica inicial de mediados de los años cincuenta hasta asumir, en 1977-78, una aparente neutralización del pasado traumático en favor de la reafirmación del carácter democrático del partido y la reclamación de su indispensable presencia en el nuevo escenario político. Antes de la legalización se editó un cartel que ejemplificaba ese nuevo espíritu. En él figuraba un pequeño grupo de militantes sobre fondo rojo que portaban dos banderas replegadas, junto a los lemas “Para todos la libertad, entre todos la democracia” y “[el PCE] protagonista en la reconciliación nacional”⁶⁵.

La matanza de Atocha dio el impulso definitivo a ese discurso. El sepelio de los asesinados permitió la escenificación de masas y la afirmación pública del partido en aras a su reconocimiento, algo por ejemplo subrayado en el documental *Hasta siempre en la libertad* (Colectivo de Cine de Madrid, con guion de Carlos Álvarez y Manuel Vázquez Montalbán, 1977). Aquel enfoque se redefinió posteriormente en el film de ficción *7 días de enero* (1978). Su guion, obra de Juan Antonio Bardem y Gregorio Morán, se basaba más claramente en la tensión acción/reacción entre dos colectivos frontalmente antagónicos: las fuerzas progresivas y democráticas encarnadas en el tejido sindical de Comisiones Obreras, en las movilizaciones pro-amnistía o en los propios abogados laboristas vinculados al PCE frente a las fuerzas reaccionarias del “búnker”, que incluían sectores militares, empresariales, policiales y eclesiásticos junto a grupos ultra.

El énfasis en la triada libertad/democracia/tolerancia se acompañó de las renunciadas simbólicas -la tricolor- y de una iconografía en la que el valor metafórico de los matices resultaba fundamental. Un cartel para las elecciones de 1977 recurrió a la ilustración secuencial de un brazo alzado con el puño cerrado que después se trastocaba en mano abierta. El símbolo de la mano blanca se empleó en la propaganda a favor de la abstención ante el referéndum sobre la Ley para la Reforma Política, resignificando radicalmente el sentido que había tenido en octubre de 1975, cuando *Mundo Obrero* publicó una instantánea que agolpaba varias manos y el titular

“¡Franco-J. Carlos: fascistas asesinos!”⁶⁶. Durante la campaña electoral se insistió en el riesgo involucionista que encarnaba Alianza Popular. Sin embargo, la cartelería no representó ni a este ni a otros posibles adversarios políticos, de la extrema derecha a Unión de Centro Democrático, en claro contraste frente a la estrategia electoral del PCI. Solo algunos materiales anteriores a los comicios evocaron, de modo más o menos implícito, el franquismo o el riesgo de descarrilamiento del proceso constituyente: una viñeta con una celda y varias esvásticas en el tríptico “Ingresa en el PCE”; los lemas “Democracia quiere decir [...] acabar co medo” y “Tú sabes del Partido Comunista lo que te han enseñado en 40 años de dictadura”, en dos carteles del Partido Comunista de Galicia y del PCE, o el pasquín “Vota sin miedo. Nos jugamos la democracia”⁶⁷. Dos años y medio después, en la campaña para el referéndum constitucional, solo la cartelería del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) aludió a su valor simbólico como clausura del franquismo. Un trabajo de Pilar Villuendas para el PSUC se ilustró con una efigie rota del dictador y otro con el lema “Quedan derogadas las leyes franquistas”. En cambio, la campaña del PCE se basó en el poder gráfico del “Sí” de gran tamaño con unas tonalidades que evocaban la bandera roji-gualda, y la del Partit Comunista del País Valencià en un idílico cielo nuboso y el eslogan “Constitución sí, terrorismo, no”⁶⁸.

CONCLUSIONES

En su representación del enemigo, el PCI recurrió al esquematismo maniqueo del antagonista/aliado y el rival/camarada al que el fascismo había acostumbrado a la opinión pública nacional. Desde los años cincuenta, sus carteles asumieron ese esquema frente a la DC, el símbolo perfecto del Estado burgués y los intereses capitalistas, y ante el MSI, la reencarnación del fascismo y la subversión anti-constitucional. Un rol para-

⁶⁵ International Institute of Social History, disponible en: <https://search.iisg.amsterdam/Record/830824> [consultado el 5 de octubre de 2023].

⁶⁶ Archivo de los autores (AA); Archivo Histórico del PCE (AHPCE), Documentos (D), 283.1 y *Mundo Obrero*, 1 de octubre de 1975.

⁶⁷ AHPCE, D, 284; Owens, J. B., “Spanish Communist Party Poster Politics in the Transition to Democracy (1977-1979)”, *Mediterranean Studies*, 4, 1994, pp. 199-200 y AA.

⁶⁸ Villuendas, Pilar, “Diseño y sociedad. Cartelismo y gráfica en la Barcelona de los 1970-1990 a través de la obra de un estudio de diseño”, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, p. 134; Dipòsit digital de documents de la UAB (DDD-UAB), 1055.jpg, CEDOC 482 y1059.jpg.

lelo adoptó la denuncia del terrorismo de las BR. Como alter-ego axiomático en ese cliché narrativo, el PCI personificaba, en cambio, los valores afines del progreso y la moralidad, junto a la potencia movilizadora en las calles y las urnas y el verdadero espíritu salvífico del cambio. No obstante, desde el inicio de los años setenta, el partido readaptó la forma de presentar a sus enemigos políticos, debido sobre todo a la influencia de la publicidad y el medio televisivo. Junto al trabajo de publicistas profesionales, fue relevante el peso de diversos artistas gráficos que, tras el 1968 italiano, introdujeron técnicas innovadoras para seducir al electorado más joven. Hubo así una renovación de lenguajes y estilos, obra de ilustradores como Gino Galli (GAL), Francesco Tullio Altan, Guido Buzzelli -que colaboró en *L'Unità*-, o Laura Pellegrini (Ellekappa), dibujante en *Città futura*, el semanario de la Federación Juvenil de Comunistas Italianos.

La representación del Otro adquirió, pues, unos contornos amplios y plurales, si bien siempre desde una marca de reconocimiento en la que se asociaron los componentes políticos y morales o que intentaron escorar las ambigüedades coyunturales. La actitud ante la DC se hizo mucho más compleja desde la llegada de Enrico Berlinguer a la secretaría general al combinarse la necesidad de la cooperación entre ambas formaciones y el énfasis en las contradicciones demócrata-cristianas (fuerza política vinculada a poderosos intereses económicos, proamericana y atlantista, marcada por prácticas parasitarias y clientelistas). Al tiempo, el PCI se auto-recreó como única opción viable ante el riesgo de regresión, el precario equilibrio social y la grave crisis económica, cuestiones que los gabinetes de centro-derecha no lograban resolver. En paralelo, el PSI se erigió en destacado antagonista en las publicaciones del partido y las BR, en la reaparición actualizada de la ciega violencia nazi-fascista. La semántica empleada en las representaciones visuales dedicadas al terrorismo se contrapuso, de ese modo, a la continuada exaltación de memoria conmemorativa antifascista como seña de identidad del PCI.

Cabe afirmar pues que, según avanzaba la década de los setenta, se diversificó la nómina y las estrategias en la representación del Otro en la iconografía y el discurso italiano. La cartelería del PCE se caracterizó, en cambio, por la dinámica contraria. La culminación de la invisibilidad gráfica de los enemigos políticos iniciada en la campaña electoral de 1977 culminó con las de las ge-

nerales y municipales de 1979. En estas últimas, el Otro se limitó a la imprecisa representación del cacique que debía ser “quitado” en favor de la elección popular de un alcalde. Durante la segunda mitad de los años setenta ni tan siquiera se mencionó al tradicional enemigo norteamericano, que no tomó forma definitiva hasta 1981-84, al hilo del debate en torno al ingreso de España en la OTAN. Ese imaginario, tan constreñido en su representación del enemigo político, chocaba frontalmente con las semánticas visuales de diversas organizaciones situadas a la izquierda del partido que recalcaron su combativa identidad republicana y antifascista, remarcaron como su opuesto consustancial a una derecha heredera del franquismo o recurrieron a motivos gráficos venidos de los años treinta, como el puño que destrozaba la cruz gamada⁶⁹. En paralelo, el creciente moderantismo del PCE convivió con una peculiar subsistencia cultural de la imagen crítica deudora de la ruptura democrática, ya fuese en ámbitos como la historieta -la serie “España Una, Grande y Libre” de Carlos Giménez, publicada en *El Pápus* entre julio de 1976 y octubre de 1977- o mediante otras disruptivas expresiones estéticas⁷⁰.

El lenguaje visual del PCE durante la Transición plantea, pues, el problema del vacío iconográfico, el difícil paso desde una épica antifranquista propia de la clandestinidad, que enraizaba con la idealizada tradición resistente del antifascismo, hacia una representación normalizada, pero que también comportó un déficit identitario al prescindir del Otro que había aportado al partido su esencia distintiva desde la Guerra Civil. Tal paradoja se agudizó a inicios de los años ochenta. Tras la intentona del 23-F, Santiago Carrillo enfatizó su posición ante la monarquía no solo apreciando “altísimamente el papel” jugado por Juan Carlos I durante el golpe, sino resaltando que “fueron camaradas míos los que, al grito de viva el Rey, desbarataron [un conato de presencia de] banderas republicanas” en la manifestación celebrada en Madrid pocos días después⁷¹. Aquellas declaraciones tomaron forma, no se olvide,

⁶⁹ “El Partido Comunista de España (Marxista-Leninista) contra el fascismo” (1979) o “Ningún voto de izquierdas para una Constitución de derechas” (Movimiento Comunista, 1978), DDD-UAB, FJV.24 y FJV.1465; *Servir al Pueblo*, 22 de junio de 1978.

⁷⁰ Labrador, Germán, “¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15-M”, *Kamchatka*, 4, 2014, pp. 11-61.

⁷¹ *ABC*, 5 de marzo de 1981.

en vísperas de la implosión del PCE, una fractura en la que las tensiones sobre la identidad simbólica jugaron un papel relevante. Como explicación acerca de esa invisibilidad del Otro desde 1976-77 debe considerarse una compleja suma de factores. Estos incluyeron desde el entramado de cesiones para lograr la legalización hasta la necesidad de hacer frente al peso socio-cultural y político del anticomunismo. Y en especial, el riesgo objetivo de la involución militar -un factor y un colectivo absolutamente obviado en la iconografía del período-, junto al clima de tensión azulado desde varios frentes, además de la apuesta del partido por las políticas de consenso como peculiar traducción española de un compromiso histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- Albeltaro, Marco, “Cultura política, estilos de vida y dimensión existencial. El caso de los comunistas italianos”, en Bosch, Aurora y Saz, Ismael (eds.), *Izquierdas y derechas ante el espejo. Culturas políticas en conflicto*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2015.
- Audino, Dino y Vittori, Giuliano (edit.), *Via il regime della forchetta. Autobiografia del PCI nei primi anni '50 attraverso i manifesti elettorali*, Roma, Savelli, 1976.
- Bernocchi, Piero y Massari, Roberto, *C’era una volta il Pci...*, Bolsena, Massari, 2021.
- Brihuega, Jaime (comisario), *Josep Renau, 1907-1982. Compromís i cultura*, Valencia, Universidad, 2007.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- Cruz, Rafael, “Como Cristo sobre las aguas. La cultura política bolchevique en España”, en Morales Moya, Antonio (ed.), *Ideologías y movimientos políticos*, Madrid, Nuevo Milenio, 200.
- Fish, Stanley, *Doing what Comes Naturally. Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford, Clarendon.
- Gubern, Román, *La mirada opulenta. Exploración sobre la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Gundle, Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Florencia, Giunti, 1995.
- Hanebrink, Paul, *A Specter Haunting Europe. The Myth of Judeo-Bolshevism*, Cambridge, Harvard University Press, 2018.
- Haro, Noemí, *Estampa Popular: Un arte crítico y social en la España de los años sesenta*, Madrid, UCM, 2010.
- Hoffmann, David L., *Cultivating the Masses. Modern State Practices and Soviet Socialism, 1914-1939*, Ithaca, Cornell University Press, 2011.
- Labrador, Germán, “¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15-M”, *Kamchatka*, 4, 2014, pp. 11-61.
- Luzzatto, Sergio, *El cuerpo del Duce. Un ensayo sobre el desenlace del fascismo*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2020.
- McGarty, “Stereotype Formation as Category Formation”, en McGarty, Craig et al. (eds.), *Stereotypes as Explanations. The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Novelli, Edoardo, *C’era una volta il PCI. Autobiografia di un partito attraverso le immagini della sua propaganda*. Roma, Riunti, 2000.
- Owens, J. B., “Spanish Communist Party Poster Politics in the Transition to Democracy (1977-1979)”, *Mediterranean Studies*, 4, 1994.
- Rondolino, Fabrizio. *Il nostro PCI: 1921-1991 Un racconto per immagini*. Milán, Rizzoli, 2021.
- Sacristán, Teodoro (coord.), *Monstruos y seres imaginarios*, Madrid, Doce Calles, 2000.
- Sarriugarte, Iñigo, “El arte al servicio de lo social. Juan Genovés y su relación con el PCE”, en Bueno, Manuel et al. (coord.), *Historia del PCE: I Congreso, 1920-1977*, Madrid, FIM, 2007.
- Schögel, Karl, *El siglo soviético. Arqueología de un mundo perdido*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2021.

-
- Spears, Russell et al., *The Social Psychology of Stereotyping and Group Life*, Oxford, Blackwell, 1997.
 - Starks, Tricia, *The Body Soviet. Propaganda, Hygiene and the Revolutionary State*, Madison, The University of Wisconsin Press
 - Tato, Antonio, *Caro Berlinguer*, Turín, Einaudi, 2003
 - Traverso, Enzo, *Revoluciones. Una historia intelectual*, Madrid, Akal, 2022
 - Utle, Gertje R. *Picasso. The Communist Years*, New Haven, Yale University Press, 2000
 - Ventrone, Angelo, *Il nemico interno. Immagini, parole e simboli della lotta politica nell'Italia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2005
 - Victoria E., *Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley, University of California Press, 1998.
 - Villuendas, Pilar, “Diseño y sociedad. Cartelismo y gráfica en la Barcelona de los 1970-1990 a través de la obra de un estudio de diseño”, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.

