

Las movilizaciones de masas del franquismo.

Un viaje voluntario del Kitch a la cultura basura

Gorka Zamarreño Aramendía

Universidad de Málaga

gzama@uma.es

Publicado en: Laberinto visual / coord. por Agustín Gómez Gómez, Nekane Parejo Jiménez, 2008, ISBN 978-84-612-2926-0, págs. 175-190

Cinco minutos antes de la llegada prevista del avión presidencial norteamericano, Francisco Franco¹ se acomodaba frente a la tribuna, atestada de familiares e invitados, colocada en la pista del aeródromo de Torrejón de Ardoz, base construida merced a los acuerdos alcanzados con los EE.UU en 1953². Los medios de comunicación fueron conducidos en diez autobuses para que pudieran seguir con todo detalle el acontecimiento. El avión presidencial apareció sobre el cielo de Torrejón flanqueado por dos cazas españoles y dos norteamericanos, tomando tierra a las cuatro y veinte de la tarde. Ese era el gran momento tan ansiado por Francisco Franco, años de preparación y maniobras diplomáticas había llegado a su fin³.

El recibimiento reparado es espectacular y no deja de recordar a la sátira filmada seis años antes por Luis García Berlanga, *Bienvenido Mister Marshall* (1953). El recorrido por las calles de Madrid es un auténtico despliegue del régimen. Más de medio millón de personas se encaraman a balcones, faroles y ventanas para ver al presidente norteamericano y al caudillo. Los veinte kilómetros que separan

¹ Las autoridades que acompañaban al dictador figuran profusamente listadas en los periódicos de la época, se reproducen las contenidas en los diarios Pueblo y Arriba: Jefes de las Casas Civil y Militar del Caudillo, Ministros del Gobierno, Consejo del Reino, Mesa de las Cortes Españolas y representación de Procuradores, general en jefe de la Región Aérea, Presidente del Consejo de Estado, presidente del Tribunal Supremo de Justicia Militar, presidente del Consejo supremo de Justicia Militar, general en jefe del Estado Mayor, generales jefes de los Estados Mayores de los tres ejércitos, Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento de Madrid, Gobernador Militar de Madrid, rector de la Universidad de Madrid, fiscal del Tribunal Supremo de Justicia Militar, director general de Justicia, Presidente de la Diputación de Madrid así como el cuerpo diplomático acreditado en la capital, los marqueses de Villaverde y los embajadores español en los EE.UU y el norteamericano en Madrid.

² Sobre los citados acuerdos véase Viñas, A.: *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos: bases, ayuda económica, recortes de soberanía*. Barcelona, Grijalbo, 1981.

³ La invitación oficial para que se celebrase la visita había tenido lugar mientras el presidente Eisenhower estaba de visita en Londres. Castiella transmitió personalmente la invitación para que el mandatario norteamericano visitara Madrid.

Torrejón de Madrid fueron engalanados con 60.000 banderas y 20.000 retratos de ambos, iluminados por un millón de bombillas, traídas desde el extranjero expresamente para la ocasión, y 360 proyectores. Enormes banderas de los EE.UU y del régimen decoraban las avenidas, 50.000 banderines de mano eran agitados por los enfervorecidos ciudadanos. Se iluminan más de medio centenar de edificios con mensajes como “Ike, embajador de la paz” o “Bienvenido Ike”. El rotativo Pueblo⁴ recogía los detalles ofrecidos en rigurosa rueda de prensa. Sin duda, lo que más impresionó al dignatario norteamericano fueron los enormes arcos triunfales⁵, tres de los cuales tenían una altura de 18 metros mientras que el resto alcanzaban la no desdeñable altura de 16 metros, cubiertos de flores.

La comitiva cambiaría de vehículo al ser recibida por el alcalde de Madrid, haciéndose parte del recorrido, a pesar del frío invernal, en coche descubierto. Una fastuosa comitiva de tropas a caballo escoltaría al ilustre visitante y a su anfitrión hasta el palacio de la Moncloa.

Análisis

Elegir como elemento de análisis la visita que realizó el presidente de los EE.UU a España en 1959 tiene sentido de recapitulación sobre las pretensiones del franquismo de construir una sociedad del acontecimiento. Para ello, realizaremos el análisis del espectáculo. Por primera vez el régimen franquista se plantea una movilización de masas que tiene como objetivo un acto de propaganda dedicado a un objetivo exterior. La experiencia previa será muy importante a la hora de organizar una visita que demostrará al mundo el apoyo del gobierno norteamericano. Los preparativos no tuvieron precedentes así como la cantidad de recursos asignados a dicha tarea. Nada se dejó al azar. Como base se tomaron los desfiles triunfales a los que el régimen ya estaba acostumbrado así como la experiencia previa que había supuesto la visita a España de Eva Perón el 9 de junio de 1947.

⁴ Pueblo, 21 de noviembre de 1959.

⁵ La creación de grandes escenografías efímeras dependió inicialmente de la Delegación Nacional de Propaganda. A lo largo de los años cambió de denominación, llamándose sucesivamente Delegación de Plástica, de Ceremonial y Plástica, Jefatura de Ceremonial, dentro de la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica y por último, Sección de Arquitectura y Actos Públicos.

En este caso, el objetivo de la propaganda es doble: manifestar la adhesión de los españoles al Caudillo y, con ella, su estabilidad como gobernante y expresar el agradecimiento de los españoles a la nación Argentina. Esta nación del Cono Sur sudamericano había adoptado una actitud de desafío frente a la política oficial norteamericana de aislamiento a España y, a la vez, mantuvo relaciones diplomáticas con la dictadura franquista concediendo importantes ayudas materiales necesarias para cubrir las necesidades básicas de la población española que en esas fechas sufría los rigores de la autarquía.

Existen muy pocas referencias y estudios sobre la estética del Franquismo. El significado de sus movilizaciones de masas, sus implicaciones psicológicas y sociológicas. Sin embargo, sí existen estudios paralelos sobre el nazismo y el fascismo italiano de los cuales se pueden extraer conclusiones y paralelismos. El carácter “poliédrico” del franquismo nos obliga a un análisis mucho más profundo con herramientas propias. La aversión de Franco, y el sistema burocrático que genera en torno a su figura, a la alta cultura y la intelectualidad conduce al curioso fenómeno de la degeneración estética. El franquismo genera su propia cosmovisión al servicio de unos presupuestos establecidos en su ideario al que acompaña un discurso críptico. Como demuestra el No-Do⁶, el régimen se encontraba mucho más cercano a los eventos populares y a la liturgia religiosa que a una planificación proveniente de la vanguardia o los movimientos artísticos del momento. El presente trabajo es un intento de aproximación a la complejidad de un mundo ceremonial que ha comenzado a generar su propio lenguaje iconográfico y presupuestos estéticos, y que tiene como hito la visita del presidente Eisenhower a España el 21 de diciembre de 1959.

Surgen varias preguntas de profundas consecuencias en torno al espectáculo de masas que Franco organizó como recibimiento al Presidente norteamericano Eisenhower. Es evidente, como señalan todos los expertos, que el régimen franquista necesitaba de un espaldarazo internacional para lo cual, las menos de 24 horas que el mandatario permaneció en nuestro país dentro de su gira internacional que le llevó a todos los rincones de Europa y Marruecos, se convirtieron en un hito de la propaganda y la manipulación. Quedan pendientes cuestiones tales como hasta qué punto el actor principal de toda esta charada, el mismísimo Presidente de los EE.UU. fue consciente

⁶ Un completo estudio es el de Rodríguez, S.: El No-Do. Catecismo social de una época. Complutense, Madrid, 1999.

durante y posteriormente de la utilización de su imagen así como del grado de previsión de un régimen que escorbaba su imagen a elementos más típicos del Kitch y la “cultura basura” que de una mistificación estética ordenada.

En los momentos preparatorios previos, los dirigentes franquistas eran claramente conscientes de la necesidad de ofrecer un espectáculo que recogiese la tradición fascista y que a su vez sirviese de acicate para ejercer presión en el ámbito internacional. Queda clara la existencia de una estética que impregna todos los eventos relacionados con la dictadura franquista, la cual contenía elementos de los totalitarismos fascistas y soviéticos. Por ejemplo, los dirigentes de los estados nazi y soviético exigían que la estética pública tuviera un objetivo ideológico; no obstante, lo hicieron en direcciones opuestas. Hitler gritaba: “el Arte es una vocación poderosa y fanática”, a la vez que insistía en que la estética tuviera claridad de color y de forma, y fuera accesible, lógica, verdadera y creada para el pueblo, de lo cual él era el árbitro⁷. La fealdad y el dolor fueron desterrados de las producciones estéticas públicas. La estética se caracterizaba por una relación de tipo utilitario entre fines y medios. En el trabajo se glorificaba la racionalidad técnica por medio de una estética que convertía la utilidad en una “religión”⁸, en la que el trabajador, como todos los demás sujetos de Nacionalsocialismo, se convierte en un ornamento de los entornos técnicamente preconcebidos y construidos. En efecto, el régimen nazi se propuso que los verdaderos alemanes se convirtieran en estéticos uni-formes, haciendo de la vida cotidiana un espectáculo resumido y progresivo del orden social nazi.

La nueva formulación de la estética en la Unión Soviética tenía sus raíces en el proyecto estalinista de hacer que todas las disciplinas humanísticas estuvieran al servicio de la construcción del socialismo. Stalin, jefe político-ideológico del partido, hizo un compendio de la filosofía marxista, subordinándola por completo a la ideología; y se instaló como primer filósofo del comunismo, sucesor de Marx, Engels y Lenin. También en la Historia, Stalin se convirtió en el primer historiador del partido. Igualmente la estética fue resumida y estandarizada en términos de Realismo social, el cual rechazaba de manera explícita el concepto de belleza. En su lugar, la estética fue

⁷ Wistrich, R.S.: *Weekend in Munich: Art, Propaganda and Terror in the Third Reich*. Londres, Pavilion. 1996.

⁸ Rabinbach, A.G.: “The aesthetics of production in the Third Reich”. *Journal of Contemporary History* 11: pp. 43-74.

clasificada como una rama de la ciencia y de la ingeniería (social), que actuaba bajo un estricto control ideológico. Los ámbitos estéticos, carentes de autonomía, se convirtieron en didácticos, al servicio de la realización de la sociedad soviética. Tanto en la Alemania nazi como en la Unión Soviética el espectáculo era el instrumento de aplicación de estas concepciones en las masas.

La puesta en escena elegida por el régimen tiene grandes componentes de ritual, de hecho los mundos culturales del ritual se transforman en los del espectáculo. La práctica del ritual es propia de los mundos culturales que están organizados de un modo holístico⁹, mundos en los que la “religión” constituye un todo por medio de clasificaciones y compartimentaciones en las que se basan las premisas organizativas del orden moral y social.

La visita organizada como un ritual que recerca a las ceremonias de la antigua realeza castellana¹⁰, posee un marcado carácter teológico. Curiosamente, como señala Burke¹¹, ya en el principio de la era moderna se había roto en buena medida con el holístico cósmico y se habían organizado ya sistemas sociales seculares. En medios tradicionales, el ritual puede ser la única manera de producir voluntariamente cambios controlados que tengan repercusiones en el orden social. El retorno a la liturgia es un intento premeditado por parte de los regímenes totalitaristas, entre ellos el franquista, de aniquilar cualquier elemento racionalista y sustituirlo por una parafernalia de elementos religiosos que conforman un nuevo discurso. El ritual es teológico. Este tipo de ritual es anticipador: prevé una situación hipotética y facilita los medios que actualizarán este acto de imaginación cultural. Como tal, este tipo de ritual tiene poderes predictivos: contiene en sí mismo futuros determinados.

⁹ La ruptura histórica del holismo cosmológico hizo posible que emergiera una red de ámbitos laicos relativamente independientes - político, económico, científico, burocrático- cada uno con sus horizontes (Dumont, 1977). Los espectáculos públicos modernos proceden de estos ámbitos y reflejan su división. Hasta el momento, la lógica del espectáculo carece de capacidad para actuar sobre estas rupturas de un modo unificador.

¹⁰ La época Trastámara (1359-1516) es un momento clave de la historia de España. Junto al agotamiento de manifestaciones típicamente medievales, se observa en ella una gran capacidad de proyección sobre la modernidad: es así un periodo de crisis, de convulsión política, en el que la realeza castellana utiliza las ceremonias para comunicar el ideal autoritario que con el tiempo se identificará con la monarquía absoluta. El boato de las fiestas cortesanas y de las grandes solemnidades, así como el sobrecogimiento de las gentes ante la extraordinaria teatralidad de la exhibición pública del rey. Para ampliar Nieto Soria, J.M.: *Ceremonias de la realeza*. Madrid, Nerea. 1993.

¹¹ Burke, P.: *The Social Anthropology of early modern Italy*. Cambridge, Cambridge University Press. 1987.

El cristianismo sintió profunda aversión por el cultivo del cuerpo y de la mente, sustituyendo a ambos por el culto al espíritu. La plegaria y la teología desplazaron o sojuzgaron a la sofística y a la filosofía. El ritual franquista posee una relación directa con la burocracia, con un sistema de gobierno totalitario donde el propio “etos” burocrático conforma las infraestructuras más profundas del estatismo, mientras el espectáculo exhibe y refleja este poder de formación y control. En realidad, la tarea de la lógica burocrática es la invención de las categorías. Gran parte del trabajo burocrático consiste en organizar tantísimos ámbitos de la vida en los sistemas sociales estatistas.

Los discursos de Franco están plagados de referencias religiosas, así como sus intrincados ceremoniales en los que de manera deliberada forman parte elementos de la jerarquía católica así como toda suerte de reliquias que acompañaban en los desplazamientos al dictador. De este modo la burocracia franquista y sus rituales crean realidades consecuentes con sus efectos. Pero los espectáculos son la otra cara de la burocracia, detenida el acto de la censura (o por una orden de ordenador, en la actualidad) que oculta su rostro tras unos manifestaciones llenas de colorido que reflejan impresionantes ficciones. Estas ficciones ocultan la cara de la burocracia¹².

Uno de los primeros puntos de fricción entre los servicios de seguridad norteamericanos y la Dirección General de Seguridad, se debió al tipo de vehículo con el que circularían ambos mandatarios a su llegada a Madrid. Por lo que indicaban los informes de la Interpol, existía el peligro de que se infiltrasen, por varios puntos desconocidos de la frontera, dos destacamentos anarquistas con el posible objetivo de atentar contra la vida de los dos jefes de Estado. De este modo el coche descubierto¹³ quedaba descartado automáticamente viniéndose al traste parte del elemento identificador de masas que el dictador buscaba. Carlos Arias Navarro, por entonces titular de la Dirección General de Seguridad, procedió a informar a Franco de la situación y sugirió la utilización de un coche cubierto completamente blindado. La críptica respuesta del dictador no dejó dudas: *“Que cada uno cumpla con su deber: yo he de ir en coche descubierto y usted de*

¹² En el Estado-nación, el estado no es simplemente una estructura institucional, la “concha política” o el “techo político” (Gellner 1983) protector de las más profundas y elementales identidades de las “naciones”. Por el contrario, la función del estado burocrático es con frecuencia la de formar imágenes de las naciones y sus características primordiales. Y es en el estado moderno y burocrático donde proliferan y florecen como nunca las taxonomías inventadas, fragmentando, dividiendo y clasificando la humanidad de los seres humanos y recomponiendo ésta a partir de los fragmentos.

¹³ Debemos recordar que el sucesor del presidente Eisenhower, John, F. Kennedy falleció como consecuencia de un atentado cuando circulaba en un vehículo descubierto en Dallas el 22 de noviembre de 1963.

procurar que a nosotros no nos pase nada”¹⁴. Era evidente la necesidad de aparecer junto al presidente norteamericano en público aunque la vida de ambos peligrara. El espectáculo¹⁵, a pesar de cualquier imprevisto, debía continuar.

Espectáculo

Los espectáculos, dada la llamativa sinceridad de su presencia, deben ser siempre sospechosos de disfraz. En nuestro caso el disfraz era doble: convencer a los españoles, sufridores de una brutal dictadura, de la grandeza del sistema, y a la opinión pública internacional, del nuevo estatus que había alcanzado el franquismo. La metalógica del espectáculo es la de la “exhibición”. Los espectáculos son lo que representan ser; se ofrecen directamente a la mirada; poco se puede esconder en lo que está a la vista. Son aseverativos, a veces imperativos y rara vez interrogativos. En la plenitud de su sentido del orden hay una significación exagerada de precisión, réplica, y uniformidad detallada. Los espectáculos están destinados a convencer a los espectadores de que estas visiones superficiales son reflejos llenos de significado -serios, profundos, humorísticos, fantásticos- del orden social. Así intentan que los espectadores se relacionen con la apariencia como si fuera la profundidad, ignorando así el poder más profundo de las premisas estatales que conforman el sentido profundo de su discurso.

Del aislamiento se había pasado a una alianza estratégica con la potencia occidental que le abriría las puertas de las instituciones internacionales. Para ello, y es sintomático, el régimen se sirvió de la televisión¹⁶, todavía incipiente en nuestro país, y cuya señal sólo podía ser captada en Madrid y Barcelona. La decisión de utilizar la red de Eurovisión por primera vez y de manera singular, demuestra el interés del régimen por difundir las

¹⁴ Baon, R.: *La cara humana de un caudillo*. Madrid, San Martín, 1975.

¹⁵ La palabra espectáculo procede de palabras latinas e indoeuropeas que significan “mirar” y “observar”. El espectáculo implica algo que se exhibe a la vista, representación, fingimiento, contemplación, y se caracteriza por su gran montaje dramático y emotivo. Contrariamente al ritual tradicional, en el espectáculo, los sentidos se reducen a la vista y al oído. Antes que nada el espectáculo es visual; movimiento y representación de imágenes que atraen y llaman la atención de la vista. Para el espectador, pese a su atracción y posible seducción, puede haber una sensación de que el espectáculo es algo distante de él, porque el color y la imagen son objetivados por la vista como "de fuera". Los espectáculos son lo que representan ser; se ofrecen directamente a la mirada; poco se puede esconder en lo que está a la vista. Son aseverativos, a veces imperativos y rara vez interrogativos. En la plenitud de su sentido del orden hay una significación exagerada de precisión, réplica, y uniformidad detallada. En Handelman, D.: *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*. Cambridge. Cambridge University Press, 1990.

¹⁶ Hasta el año 1959, los pocos televisores que había en España eran de importación. Phillips, RCA y General Electric fueron los primeros. La mayoría de los modelos combinaban radio y TV. Su precio no bajaba de las 20.000 pesetas de entonces. A partir de 1961 el gobierno elimina el impuesto de lujo que graba a los televisores y se incentiva la compra con la venta a plazos. El Gobierno otorga licencias para fabricar televisores españoles con tecnología extranjera. Rápidamente se llegaron a los 420.000 aparatos en servicio.

imágenes del recibimiento dispensado al mandatario norteamericano y el mensaje subliminal de apoyo a la dictadura. Con la utilización de la televisión se añade una inusitada flexibilidad a las pocas magnitudes que limitan el espectáculo.

La imagen cuidadosamente construida del “caudillo” pudiera verse como el correlato último de la fusión colectiva en una emoción estética común. Reflejo de esto es el nodo, las concentraciones de la sección femenina, los eventos futbolísticos así como el consumo conspicuo de bienes, servicios e imágenes donde, como estudió Freud¹⁷, surgen los fenómenos de la identificación, el enamoramiento y la sugestión hipnótica en las masas, y donde opera el instinto gregario, uniendo las individualidades en un sentimiento compartido que las lleva, finalmente, hacia su inmolación y obediencia ciega a un Caudillo. El arte en cuanto a la movilización de las pasiones compartidas, ya en el mito, en el teatro, en la novela, en la política demagógica, en las bellas artes, en el cine o en la publicidad, no aboca a la *razón común* sino a la *irracionalidad común* de la horda primitiva, a la estética fascista de la que nos habla Susan Sontag.

El Estado-nación franquista concebido como una única voluntad con vocación imperial –una, grande y libre- se convierte en una voluntad orgánica como había ocurrido en el estalinismo y el nazismo, mientras que en las democracias de corte capitalista lo era inorgánica. El franquismo denota a través de sus representaciones un modelo mixto que hunde sus raíces en una pseudomitología que construye una identidad entre la antigua monarquía católica y el líder guía, orientado hacia un modelo oligárquico que permitió implantar a la dictadura la idea de que su representatividad era nada más y nada menos que democracia (en este caso orgánica).

El nazismo y el estalinismo sucumbieron por exceso de hipocresía, por exigir a los individuos obediencia al Estado, aunque el primero jugase la baza del individuo prometiéndole la libertad de conducir un Volkswagen y de soñar con ser Odin al mismo tiempo, y el segundo prometiese ocuparse de conducir él mismo los transportes del pueblo y exigiese soñar a cada individuo que era el Estado mismo. El franquismo heredero de ambos incorpora sutiles diferencias que le permitieron sobrevivir hasta la

¹⁷ Freud, S.: “*Psicología de las masas y análisis del yo*”. *Obras Completas*. Biblioteca Nueva, Madrid 1993. En este trabajo de 1921, Sigmund Freud analiza porqué las sociedades se mantienen unidas, recurriendo a los conceptos de libido e identificación. La gente permanece unida por lazos de amor inhibidos en su fin, desexualizado o sublimado, y porque han elegido el mismo líder como ideal del yo, se identificaron con él y por tanto se han identificado entre sí.

muerte de su creador, entre las cuales cabe destacar su capacidad de cambio y ocultación así como su habilidad para fagocitar los cambios sociales y modas. Su ideario se basa en la doctrina del nacionalcatolicismo¹⁸ ejecutada por una mezcla de la Falange, Comunión Tradicionalista y los monárquicos carlistas.

Las bases del régimen fueron la unidad nacional española, el catolicismo y el anticomunismo. De este modo, alguno de los mensajes había alcanzado relativo éxito en el imaginario colectivo. Fue el elemento carismático en torno al mito del “Caudillo” el que constituyó en todo momento el eje articulador e integrador de la propaganda del régimen, convirtiéndose la figura de Franco en catalizadora de todos los valores del régimen, artífice de todos los éxitos políticos y sociales, y en última instancia, garantía de continuidad en beneficio del orden y la paz. La propaganda también ayudaría a fijar los conocimientos en aquellos aspectos más alejados de la experiencia cotidiana, pero siempre en estrecha relación con los intereses y expectativas de la población, como así sucedió con la política exterior¹⁹.

La acción diplomática constituyó un importante elemento propagandístico al servicio de los intereses políticos del régimen, no sólo mediante la acción cultural en el exterior²⁰, sino también a través de la propaganda en el interior del país. Desde la primavera de

¹⁸ El cambio de expectativas sobre el resultado de la Segunda Guerra Mundial, fue trascendental para que Franco decidiera abandonar la retórica fascista de los falangistas y apostara decididamente por la retórica católica, más asumible por los aliados occidentales. La homologación internacional de la ideología nacionalcatólica ha de hacerse a lo que Hugh Trevor-Roper ha definido como Fascismo clerical, siendo el más tardío y exitoso de éstos. Es imposible la homologación con la Democracia cristiana, cuyas señas de identidad en la posguerra europea eran el europeísmo y el antifascismo (aparte de las que sí compartiría, como el anticomunismo y la vinculación a valores religiosos).

¹⁹ Al respecto, Sevillano Calero, F, “Propaganda y política exterior en el franquismo (1946-1955)”, en Tusell, J.; Pardo, R.; Casanova, M.; Mateos, A.; Sepúlveda, I.; Soto. A. (eds.), *La política exterior de España en el siglo XX*, Madrid, UNED, 1997. pp. 399-413.

²⁰ El 31 de diciembre de 1945 se promulga la ley por la que se crea el Instituto de Cultura Hispánica (ICH en adelante)²⁵, dependiente de la Dirección General de Relaciones Culturales, a su vez sujeta al Ministerio de

Asuntos Exteriores. Este nuevo organismo pasaba a sustituir al Consejo de la Hispanidad, creado por renombrados falangistas en 1941. El ICH nacía con la intención oficial de “mantener los vínculos espirituales entre todos los pueblos que componen la comunidad cultural de la Hispanidad [...] a través de un instrumento de diálogo cultural”. Pero, al cabo de pocos años, el Instituto se encargaría de algo más que mantener la tradicional propaganda hispanófila en Iberoamérica. Se convirtió “de facto” en el más importante agente estatal de la política cultural española, tanto dentro como fuera del país. Organizaría grandes bienales de arte contemporáneo, fundaría revistas de arte de altos vuelos, asociaciones culturales universitarias, sistemas de becas y, sobre todo, construiría una red de intereses que permitieron el surgimiento de una vanguardia a la sombra de determinadas dinámicas nacionales e internacionales. El ICH, en realidad, se conformó como un observatorio del poder para monitorizar aquellos comportamientos culturales que pudieran ser utilizados en beneficio de la imagen del franquismo. Y lo hizo inicialmente en España y Latinoamérica, aunque pronto abarcaría Europa y, en especial, los Estados Unidos.

1945 se puso en marcha una campaña de imagen en el exterior dotada de importantes medios económicos, sobre todo teniendo en cuenta la penuria existente. El 15 de abril de 1945 se aprobaba un crédito extraordinario de cuarenta millones de pesetas para “difusión cultural” que iría parejo a acuerdos con las agencias EFE y *United Press*. Alberto Martín Artajo y un conjunto de diplomáticos vinculados a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, y, por lo tanto, familiarizados con el manejo de la prensa y de la propaganda²¹, tuvieron un papel importante en esta campaña. Este esfuerzo propagandístico acabó creando cierto estilo en la diplomacia española, siempre obsesionada por las cuestiones de prestigio e imagen y quisquillosa hasta el extremo. Durante dos décadas se cultivó la “dignidad”, el “orgullo” y hasta un cierto “quijotismo” como rasgos definitorios del modo español de afrontar sus relaciones exteriores.

El franquismo pretendía y conseguía un espectáculo disciplinado que abrumase por su volumen, magnitud en la que se transmitiera todo el poder del estado, la nacionalidad y la colectividad, todo un discurso cuidadosamente diseñado en su artificio. Sin embargo, el régimen franquista estaba muy lejos de ser una perfecta maquinaria propagandística. Era un perfecto rodillo en cuanto a su efectividad a la hora de controlar los medios de comunicación, pero no así a la hora de imponer una imagen coherente que el régimen debía transmitir. Existía una evidente colisión de intereses entre los viejos idearios falangistas enraizados en la tradición fascista italiana, el rancio catolicismo junto con la nueva visión espiritual y material promovida por el Opus Dei y los sectores ultrafanáticos herederos de la cruzada nacional con su imaginería divina y un sector aperturista. Esta última se trata de una generación burguesa, bien educada, asombrosamente relacionada, que viaja a menudo a París, a Londres, a Roma, a Buenos Aires, y cada vez más a Nueva York. Acuden a misa y leen afanosamente las obras humanísticas de lo absurdo, en Camus, o a Sartre, en su condición existencialista. Visitan las bienales de Venecia y Sao Paulo, y todos darían una mano por conocer en persona a Picasso, del que hablan en todas las tertulias. Una generación nacionalista,

²¹ El régimen llevó a cabo un intento propagandístico directamente en los EE.UU a través de la revista “Spain”. En el primer artículo dedicado a Franco además de elogiar su destreza en el inglés, humildad, devoción a la familia y los asuntos educativos, valentía y amor a España; se compara su papel al de Abraham Lincoln ante la guerra de secesión. Rey, M.: “La creación de la imagen de Franco y su nuevo Estado en Norteamérica: “Spain”. *Anuario del Departamento de Historia de la UCM*. 1993. 5: 57-69.

fervientemente católica y anticomunista pero no por ello reñida por un aparato estético moderno.

Kitsch imperial y cultura trash

El resultado ha sido calificado acertadamente por algunos autores como “kitsch²² imperial”²³ y se recoge en el imaginario colectivo creado por la dislocación conceptual del franquismo. El discurso del franquismo exhibe una retórica que se quiere imperial y que es en cualquier caso estatal. Surgen diversas cuestiones: ¿eran conscientes los artífices del régimen de los productos espectaculares que finalmente se ponían en escena? La degradación y la sensación de “quiero y no puedo, pero sin embargo quiero” ¿Era un efecto perseguido o fruto de la ineficiencia formativa e intelectual de los colaboradores del régimen? ¿Se era consciente de la inverosimilitud de las premisas del discurso y la narrativa audiovisual? Analizando el espectáculo ofrecido por Franco, podemos afirmar que estamos ante la típica economía discursiva del kitsch.

El discurso kitsch es aquel que se reafirma en su inverosimilitud, que se configura a través de la representación, de la hipersignificación, de aquello que no es, de aquello, después de todo, de lo que carece. El kitsch imperial no estriba en que los espectáculos parezcan auténticos, sino en la evidencia de que, siendo de cartón piedra, parecen

²² Aunque su etimología es incierta, está ampliamente difundido que la palabra se originó en los mercados de arte de Munich entre los años 1860 y 1870. El término era usado para describir los dibujos y bocetos baratos o fácilmente comercializables.

Otra palabra alemana *kitsch* está asociada al verbo *kitschen*, que significaba “barrer mugre de la calle”. El *kitsch* apelaba a un gusto vulgar de la nueva y adinerada burguesía de Munich que pensaba, como muchos nuevos ricos que podían alcanzar el status que envidiaban a la clase tradicional de las elites culturales copiando las características más evidentes de sus hábitos culturales.

Lo *kitsch* empezó a ser definido como un objeto estético empobrecido con mala manufactura, significando más la identificación del consumidor con un nuevo status social y menos con una respuesta estética genuina. Lo *kitsch* era considerado estéticamente empobrecido y moralmente dudoso. El sacrificio de una vida estética convertida en pantomima, usualmente, aunque no siempre, con el interés de señalar un status social.

²³ “El águila ha salido de cuadro mientras la panorámica prosigue sobre el globo terráqueo que se funde entonces sobre la ondeante bandera nacional y, simultáneamente sobre el escudo nacido del Alzamiento Nacional, cuya nitidez y dimensiones aumentan progresivamente hasta ocupar toda la pantalla. Un fuerte contraste de luz hace visible su pétreo relieve de escayola. Fundido en negro.

Un globo terráqueo éste que, por otra parte, se quiere flechado: así lo anota de inexactitud de sus perfiles geográficos, como el dibujo de una carabela que descubre la cámara en su recorrido. Que los tiempos del Imperio Español son aquí convocados lo acusa también la dirección de vuelo de la negra águila imperial, que partiendo del Mediterráneo, bien cerca de la Península Ibérica, extiende su viaje hacia el oeste para, tras sobrevolar Centroamérica, proseguir hasta las Islas Filipinas y aún más lejos. Un vuelo imperial, pues, sobre un mapa pintado y de “época”. Luego, la bandera ondeante y, con ella, la solidez del gran escudo de escayola. González Requena, J.; “El kitsch imperial”, *Archivos de la Filmoteca* 15, Madrid, 1993.

auténticos. El atractivo reside, pues, en su simulación, en la puesta en evidencia del simulacro que constituyen. Un espectáculo plagado de elementos que fingen ser verdad. Para ello, los objetos kitsch se entregan a una suerte de significación hiperbólica, desmesurada –baste recordar los arcos triunfales de cartón y mecano tubo plagados de bombillas, o los gigantescos retratos situados a lo largo de todo el recorrido-. Hipersignificación que se exhibe, por lo demás, en la peculiar dialéctica que establecen con la materia en la que se realizan. Nada tan artificial, tan poco real, tan lejano de un auténtico arco triunfal, que el cartón piedra y las bombillas. La poética de las ruinas y la perennidad de la arquitectura fueron tópicos puestos de moda por los intelectuales y los políticos del nuevo régimen que veían en el arte de edificar una posibilidad estética, en especial falangista. Se debía subrayar la idea del carácter “impercedero de la piedra” a través de la arquitectura efímera²⁴. Es de este modo como el cartón piedra afirma sus propios derechos, en los que lo grandilocuente encuentra un punto de acuerdo con lo pragmático.

Pragmatismo y kitsch nos llevan a aventurar si la falsa representación de un momento histórico, del pretendido momento-cosmos que nos ofrece el Kitsch, es verdadera y únicamente una mentira, o si satisface una insoslayable exigencia de ilusiones alimentada por el hombre²⁵.

En cuanto al elemento discursivo, existe una clara fascinación por el discurso de un Estado poderoso, capaz de generar una retórica imperial que es al mismo tiempo precisa y eficaz, capaz de someter a su escenografía de la dominación al mismísimo presidente de los Estados Unidos. Las imágenes reproducidas por los medios de comunicación, televisión y Nodo, muestran un cuidado sometimiento a este discurso, a ese ideario que las prefigura, hasta el punto de que resultaría imposible diferenciar el origen de muchas de ellas si fuese eliminado el insigne invitado norteamericano.

Existe un evidente paralelismo entre el espectáculo del recibimiento al general Eisenhower y la estructura de los “peplum”²⁶ que pusiera de moda el fascismo italiano como modelo de exaltación nacionalista y coartada para el colonialismo italiano. A pesar de los antecedentes en el cine mudo, el gran boom del cine de romanos se dio a

²⁴ Un interesante artículo sobre la utilización de la arquitectura efímera del franquismo lo encontramos en Bonet, A.: “La arquitectura efímera en el primer franquismo”. *Bulletin d'histoire de l'Espagne*. 1996. 151-158.

²⁵ Para ampliar el debate sobre el Kitsch y el arte no debemos olvidar, Eco, U.; *Apocalípticos e Integrados*. Lumen, Barcelona 1973 pp. 79-147.

²⁶ Fandiño, R, G. y Garrido, J.; “Revisitando la antigüedad: Del fascismo al peplum”. *Berceo*. 146, 2004. pp. 271-286.

finales de los años 50 y principios de los 60. En Europa, los italianos rodaron en cadena más de 100 peplum con los mismos actores, decorados y argumentos inverosímiles (*Maciste, Ursus...*). Estas películas se proyectaban en cines de barrio y servían como evasión de la dura realidad de la posguerra para las masas proletarias. La utilización de un modelo asimilado por el público es un perfecto elemento para quienes diseñaron el paseo triunfal del 21 de diciembre en Madrid. No por casualidad *Ben-Hur* de William Wyler se había estrenado ese mismo mes de noviembre en todo el mundo, un esplendido compendio de grandiosidad que el régimen quiso imitar pero que tubo resultados más cercanos a las viejas películas de *Maciste* que tanto gustaban a Mussolini.

Susan Sontag acuñó el termino “camp”²⁷ en la década de los 60. Inicialmente podríamos pensar académicamente que kitsch y camp se contraponen en nuestro análisis, sin embargo existen claros nexos de unión ya que a la pretendida seriedad y grandilocuencia del espectáculo se le han de sumar la potencialidad política del análisis de Sontag. La mimesis desviada o la parodia de género pueden funcionar como la anamorfosis en el sentido lacaniano, es decir, cómo pueden producir distorsiones en los códigos de significación dominantes. Desde un punto de vista estético este giro, o esta imitación desviada, va a producir antiestética, estéticas negativas, feísmos o estéticas camp, de la glamourización de la basura, estéticas que invierten el valor entre la copia y el original. Estamos ante un cambio de paradigma que alumbrará nuevas manifestaciones artísticas rápidamente asimiladas por la cultura popular.

El camp y el “trash”²⁸ son vasos comunicantes, fenómenos con muchos puntos en común y significativas diferencias: formulaciones dispares de una misma reacción contra la impermeabilidad jerárquica de la alta cultura, expresiones lúdicas de un malestar cultural que el propio régimen generaba. Podemos afirmar, entonces que el espectáculo puesto en marcha con el franquismo y repetido en infinidad de ocasiones se trata de un auténtico fenómeno de “cultura basura” o “trash”, una reacción a las

²⁷ El mencionado artículo “Notas sobre el camp” se incluye en Sontag, S.: *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996.

²⁸ En el capítulo “Algo más sobre kitsch” de su libro *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, José Amícola recuerda el origen de este término que también delimita un universo cultural más o menos cercano al camp y trash. El kitsch es, por tanto, una categoría estética que emana de una transformación social y que, desgajada posteriormente de ese marco concreto, sirve para designar las formas del buen gusto apoyadas en una celebración excesiva del lujo fatuo. La formulación de la cultura basura es la creación sintética de un simulacro de arte como espacio estético habitable para quienes experimentan la cultura establecida como asfixia.

vanguardias por parte de un régimen inmerso en el universo de la cultura popular alejada de la modernidad. A pesar de su grandilocuencia, se observa que el espectáculo franquista había entrado en una fase postheroica y postidentitaria que deconstruía el auténtico sentido que debía poseer la movilización de masas.

La generación de una cultura trash o basura y la aprehensión por parte del público, es decir, su paso a la cultura popular de la cual los propios miembros del régimen se retroalimentarán, es un juego de intercambio de miradas en el que concurren diversos factores: a) el temor atávico de quien reconoce en el monstruo a una versión posible de sí mismo (el “caudillo” se convierte en eco del miedo a la represión, los tabúes sexuales, el desconocimiento; b) el vértigo a una lejanía con respecto a una realidad desconocida, incompresible; c) la inercia de la protección ante lo degradado (el físico de Franco, su voz y sus ademanes lo hacían proclive a ello); y d) la percepción de la propia contingencia, de la íntima pequeñez ante el diferente, el ejemplar único. Una experiencia interior tan cargada de capas como pueda estarlo la delección estética, el estado de suspensión frente a una enmudecedora obra de arte: hay arte donde emerge un mensaje inesperado, un miedo atávico, una duda perpetua.

El intercambio de miradas con el “monstruo” es el rito de iniciación a la atracción de la fealdad. El resorte que trastoca el código y nos permite hablar de la belleza de las formas de abyección entendidas como categoría estética. En resumen, un espectáculo cargado de frivolidad que se alimenta a sí mismo.

Desde este punto de vista, la constitución de nuestra identidad tiene lugar desde la alteridad, desde la mirada del otro que nos objetiva, que nos convierte en espectáculo. Y mientras, nosotros, desfilamos en la escena de un protagonista, ante el que experimentamos las tortuosas exigencias teatrales de la vida social.

Lo característico de la frivolidad es la ausencia de esencia, de peso, de centralidad en toda la realidad, y por tanto, la reducción de todo a mera apariencia. El éxito de la identidad prefabricada radica en que cada uno la diseña de acuerdo con lo que previsiblemente triunfa –los valores en alza²⁹–. La moda, pues, no es sino un diseño utilitarista de la propia personalidad, sin profundidad, una especie de ingenuidad publicitaria en la cual cada uno se convierte en empresario de su propia apariencia.

Ver y ser vistos, esa parece ser la consigna en el juego translúcido de la frivolidad. El así llamado “momento del espejo”, precisamente, es el resultado del desdoblamiento de

²⁹ Riviere, M.: *Diccionario de la moda*. Grijalbo, Barcelona, 1996.

la mirada, y de la simultánea conciencia de ver y ser visto, ser sujeto de la mirada de otro³⁰, y tratar de anticipar la mirada ajena en el espejo, ajustarse para el encuentro. La mirada, la sensibilidad visual dirigida, se construye desde esta autoconciencia corpórea, y de ella, a la vez, surge el arte, la imagen que intenta traducir esta experiencia sensorial y apelar a la sensibilidad en su receptor.

Violencia

En todo este ejercicio de concupiscencia de elementos kitsch, antesala del trash, existía otro elemento que no puede ser pasado por alto: la violencia. El espectáculo franquista presenta a los receptores evidentes elementos de violencia institucionalizada que sirven para hacer recordar el orden de cosas establecido.

El dominio de los medios de comunicación -parte del aparato represor franquista- se ve reforzado por el propio condicionamiento interno del espectador. Social y psicológicamente reprimida, la gente es atraída a espectáculos de violencia que permiten a sus acumuladas frustraciones explotar en orgasmos de orgullo y odio colectivo aceptados socialmente. Privados de logros significativos en su propio trabajo y en su ocio, participan indirectamente de las movilizaciones militarizadas que tienen un indiscutible efecto real. Careciendo de una comunidad genuina, se busca la emoción ante la idea de compartir un proyecto común, aunque sólo sea el de luchar contra el mismo enemigo (el comunismo, ateísmo y la conspiración “judeo-masónica”, y reaccionan con enfado contra cualquiera que contradice la imagen de unión patriótica.

La vida del individuo puede ser una farsa, la sociedad puede estar deshaciéndose, pero todas las complejidades y dudas son temporalmente olvidadas en la seguridad personal que le procura la identificación con el Estado, el líder indiscutible que aúna un carácter paternalista con el de invicto héroe del peplum, donde la sangre y la violencia se ejercían sin control con el único fin de mantener el orden establecido. Recordar ese monopolio de la violencia y en manos de quien se encontraba era una de las misiones del espectáculo ofrecido por Franco. Un mensaje que se trasladaría fuera de nuestras fronteras convertido en reafirmación del régimen ahora bajo los auspicios de la primera potencia occidental representada en la figura de su jefe de Estado, Eisenhower.

³⁰ Baudrillard, J.: *El otro por sí mismo*. Anagrama, Barcelona, 1994.

“La seducción visual era (...) algo indispensable para amueblar la imaginación y no dejar sitio para el razonamiento. Se trataba de hacer no sólo tolerables, sino incluso agradables la violencia física y moral revistiéndola con una máscara halagadora de los sentidos”³¹.

La elección nada casual del atuendo en el caso de Franco tiene una evidente función de subrayar quien detenta el monopolio de la violencia, no sólo del Estado, sino de la capacidad arbitraria para administrar el castigo y ejercer la coerción. Para ello se ayuda visualmente de elementos militares y policiales que desfilan junto a la comitiva. En este sentido, cabe destacar que la propaganda era una pieza clave de la labor de persuasión tentada por el régimen, siendo a la vez el canal de comunicación con la población (unilateral, evidentemente) que delata un rasgo típico de los fascismos europeos y de su “modernidad” como respuesta política al surgimiento de la sociedad de masas. Otro elemento fundamental fue la búsqueda coactiva de respuesta a través de la movilización y de los rituales políticos colectivos que estaban pensados también como espacios de adhesión, integración nacional y socialización. A todo ello se le añadía lo que Amado de Miguel vino a identificar como “catastrofismo antropológico”³². Un radical pesimismo sobre la naturaleza humana, de una inminencia del desastre mundial, del que naturalmente la única posibilidad de salvación vendría de España. La función de esa premonición de la catástrofe de la Humanidad es clara: de esta manera las miserias propias resultan difuminadas cuando no enaltecidas, y de rechazo queda justificado el más férreo control de las libertades civiles y la consiguiente represión oscurantista de las ideas que se consideran aberrantes.

Resultados

Las consecuencias a largo plazo para el régimen de Franco de la visita de Eisenhower fueron evidentemente el reconocimiento tácito de la dictadura implantada en nuestro país y que vería su fin con la muerte del Caudillo. Las esperanzas de la oposición interior y en el exilio de que las democracias occidentales forzasen un final del régimen se desvanecieron por completo. A partir de ese momento el reconocimiento de la dictadura comenzó en muchos de los organismos internacionales, sin embargo la CEE y

³¹ Cirici, A.: *La estética del franquismo*, Gustavo Gili. Barcelona 1977. pp. 11.

³² De Miguel, A.: *Sociología del Franquismo*. Euros, Barcelona, 1975.

la OTAN mantuvieron sus puertas cerradas hasta que la democracia no se consolidó en España.

Los medios de la época se volcaron en reproducir los comentarios de la prensa internacional, en especial de aquellos países que como el Reino Unido habían sido especialmente beligerantes con la dictadura.

En el caso británico los rotativos y la BBC quedaron impresionados por el recibimiento acontecido en las calles de Madrid. El Times publicaría el siguiente titular: “Un recibimiento prodigioso”, mientras que el Daily Telegraph ponía el acento en el millón de españoles que se habían agolpado a lo largo de todo el recorrido. El corresponsal del diario “Arriba en Londres”, destacaba el hecho de los buenos comentarios recogidos por los medios británicos y los achacaba, en parte, a las facilidades que se les habían ofrecido a los corresponsales extranjeros durante las 24 horas que había durado la visita. En su página 17 del día 23 de diciembre se dedica a recoger todos los comentarios positivos efectuados por la prensa internacional, dedicando un especial recuadro a los comentarios efectuados por los medios norteamericanos. Es evidente que los periodistas de los EE.UU quedaron asombrados por la movilización y el ánimo de los madrileños así como el ceremonial desplegado en el Palacio de Oriente en la cena de gala, un marco impresionante sobre todo para un pueblo que admira a las antiguas monarquías europeas por su ceremonial y boato.

Los rotativos españoles sujetos a un brutal control por parte de la censura franquista se preocuparon de reproducir durante todo el periodo los comentarios positivos generados en los medios internacionales. De esta manera se pudo enviar un claro mensaje a los españoles: la dictadura franquista ha sido reconocida internacionalmente. Los comentarios críticos de algunos medios norteamericanos como los que se publicaron en el New York Post son atacados como “la voz de la demagogia de izquierdas”³³.

Internamente el éxito de la visita y su reconocimiento internacional supondría la composición de un nuevo equilibrio de fuerzas. Una vez consolidado política y militarmente el régimen, la nueva relación con las potencias occidentales obligará a una cierta recomposición interna. El “terror sin límites” va siendo relegado. Las familias políticas del régimen vinculadas al Vaticano (y que representan al nacional-catolicismo) desplazarán progresivamente al nacional-sindicalismo falangista. Aquellos se verán sustituidos posteriormente por los llamados “tecnócratas”, un cuerpo de elite de la alta

³³ Arriba, pag. 15 24 de diciembre de 1959.

administración político-burocrática vinculada al Opus Dei, entre los que destaca Carrero Blanco. Si Jaime Pato, autor de la fotografía en la que Franco y Eisenhower se abrazaban fraternalmente, hubiese sabido el valor trascendental de esa imagen, convertida en icono del régimen y documento histórico, a buen seguro, por un instante, le hubiera temblado el pulso.