NO SOLO PROPAGANDA

ARTE, VISUALIDAD Y PÚBLICOS EN EL FRANQUISMO

NOEMÍ DE HARO GARCÍA
LOLA VISGLERIO GÓMEZ (EDS.)

Luís M. Calvo Salgado, M.ª Ángeles Cejador Ambroj, Sebastiaan Faber, Alicia Fuentes Vega, Iñaki Gracenea, Noemí de Haro García, Jorge Luis Marzo, Patricia Mayayo, David Moriente, Miguel Rivas Venegas, Daniel A. Verdú Schumann, Lola Visglerio Gómez

NO SOLO PROPAGANDA

ARTE, VISUALIDAD Y PÚBLICOS EN EL FRANQUISMO

Grandes Temas
CÁTEDRA

1.ª edición: octubre de 2026

Diseño de cubierta: Germán Úcar

Ilustración de cubierta: Fotografía publicada en «II. Conferencias», en Dirección General de Información, *El público y la cultura,* Madrid, Altamira, 1956, pág. 16

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De sus capítulos: Luís M. Calvo Salgado, M.ª Ángeles Cejador Ambroj, Sebastiaan Faber, Alicia Fuentes Vega, Iñaki Gracenea, Noemí de Haro García, Jorge Luis Marzo, Patricia Mayayo, David Moriente, Miguel Rivas Venegas, Daniel A. Verdú Schumann, Lola Visglerio Gómez, 2026
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2026
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 14.948-2026
I.S.B.N.: 978-84-376-5032-6
Printed in Spain

Introducción

No solo propaganda. Ingeniería visual, control social y niebla histórica

Noemí de Haro García
y Lola Visglerio Gómez

«Nuestro trabajo nos ha parecido urgente». Esta es la frase con la que el crítico e historiador del arte, político y escritor Alexandre Cirici abría su libro *La estética del franquismo,* publicado en la temprana fecha de 1977. A continuación, Cirici describía un presente en el que la realidad histórica del Estado se hacía confusa, ya que, «al lado de una dinámica muy intensa en la transformación semántica y estilística» permanecían, «en el fondo, atadas y bien atadas, muchas fuerzas, muchos poderes, del régimen aparentemente desvanecido. Esta niebla histórica es una invitación incitante a la inteligencia» (Cirici, 1977: 11).

Cincuenta años más tarde, compartimos la sensación de urgencia como motor para la escritura. Con toda seguridad, aunque no sea la misma de 1977, advertimos en la actualidad lo que también se podría describir como una cierta «niebla histórica» que interpela a la inteligencia. La popularidad creciente de la extrema derecha a nivel global ha tenido un impacto decisivo en los términos en los que se produce el debate político. El papel que desempeñan la estética y los medios en la circulación y adopción de sus ideas es manifiesto e innegable. En el caso español, este auge ha implicado la

puesta a punto de discursos cuyos valores y referentes encuentran su origen en el franquismo. Entre ellos habría de contarse la presentación, por ejemplo, a través de alegatos pronunciados en sede parlamentaria, pero también y, sobre todo, por medio de contenidos compartidos en las redes sociales, de la dictadura como un periodo «de reconstrucción, de progreso y de reconciliación» (elDiario.es Castilla-La Mancha, 2024)[1].

Para Cirici, la estética era «un elemento esencial del franquismo, del mismo modo que fue un elemento esencial de todos los fascismos», no en vano —proseguía— la «seducción visual era […] algo indispensable para amueblar la imaginación y no dejar sitio para el razonamiento. Se trataba de hacer no solo tolerables, sino incluso agradables la violencia física y moral revistiéndolas con una máscara halagadora a los sentidos» (1977: 11). ¿Apreciaría Cirici alguna conexión causal entre la importancia y constante empleo de la seducción visual por parte del régimen y la pervivencia de algunas de sus fuerzas? Su texto no alude a ello de forma explícita, aunque esta es una de las ideas que impulsan este libro.

No solo propaganda es una inmersión en algunas de las estrategias que desplegó la dictadura franquista para relacionarse con la población por medio del arte y la visualidad. Ya desde el inicio de la contienda bélica y hasta la llegada de la democracia, se emplearon imágenes, experiencias y eventos que ambicionaron —y, a menudo, lograron— llegar a los «grandes públicos», demostrando hasta qué punto el régimen era consciente de que la implantación social requiere de una compleja y constante ingeniería visual del imaginario colectivo.

Algunos de los hitos en ese despliegue visual, estético y artístico utilizado por la dictadura para sostenerse y legitimarse en el tiempo

[1] En concreto, estas palabras fueron pronunciadas por Manuel Mariscal Zabala, diputado por el partido político Vox en el Congreso de los Diputados de España, en un debate relacionado, precisamente, con la gestión de la radio televisión pública española.

son bien conocidos. Así sucede con la campaña de los «XXV Años de Paz» que impulsó el franquismo en 1964 para celebrar la supuesta «paz social» alcanzada veinticinco años después del fin de la Guerra Civil; la explotación del arte abstracto como herramienta de normalización y blanqueamiento de la dictadura tanto dentro como fuera de nuestras fronteras; o la organización de eventos multitudinarios alrededor de hitos de la ideología nacionalcatólica —como el Primero de Mayo, fiesta que el régimen transformó en San José Obrero o Artesano— como auténticas puestas en escena masivas del poder. A menudo este tipo de estrategias y operaciones ha sido tildado de mera «propaganda». La adscripción a esta categoría ha motivado, en algunos casos, la ausencia de un análisis pormenorizado y crítico de estas propuestas artísticas y visuales debido a su carácter instrumental y a su supuesta simpleza o falta de creatividad y experimentación. Cuando estos análisis sí se han producido, se han enfocado desde el punto de vista de los objetivos, aspiraciones y logros —o fracasos— del régimen en su puesta en marcha, dejando de lado los niveles de participación e interpretación de los públicos. Paralelamente, además, una visión estrecha sobre lo que se entiende o no como propaganda ha mantenido en una total oscuridad toda una serie de espacios y lugares en los que el franquismo se insertó de forma quizás más insidiosa y menos espectacularizada, pero igual de efectiva.

Este libro se abre paso entre los canales y formatos más queridos a la comunicación franquista, como la televisión, la radio y ciertos medios impresos controlados directa o indirectamente por el régimen. También rastrea la presencia del poder en la configuración visual de lugares tan aparentemente dispares como las cárceles de la posguerra, las así llamadas «exposiciones de la reconstrucción» o las páginas de papel cuché de las revistas femeninas más leídas de los años sesenta y setenta. A partir de estos y otros muchos ejemplos, el libro se pregunta por el papel que han tenido el arte y las imágenes como cauce para trasladar relatos políticos e imaginarios culturales específicos a los grandes públicos en el franquismo.

A esta pregunta general se le suman otras más específicas, que los y las autoras aquí reunidos tratan de responder: ¿qué usos políticos se hicieron de dichas propuestas artísticas y visuales?, ¿cómo las recibió la población española?, ¿en qué modos han ido transformándose a lo largo del tiempo?, ¿qué tensiones, negociaciones, rupturas y continuidades pueden advertirse, tanto al considerar la dictadura como al ponerla en relación con periodos anteriores y posteriores?, ¿y con lo que estaba sucediendo al mismo tiempo en el resto de Europa y el mundo?

En definitiva, en un clima actual de creciente presencia de gobiernos, pero también de gestos y medidas de corte autoritario, ¿qué nos pueden enseñar hoy las estrategias estéticas que puso en marcha el régimen franquista para afianzarse y perpetuarse en el poder?, ¿hasta qué punto un análisis certero y profundo de las mismas pone de relieve que estas medidas y herramientas no fueron *solo* propaganda?

La visualidad al servicio del control social

La dictadura franquista utilizó múltiples y complejas estrategias para lograr la adhesión sin ambages de la población ya desde el inicio de la Guerra Civil. Estas se desplegaron a través de herramientas legislativas, comunicativas, sociales, culturales y económicas. Sin olvidarnos de ninguna de ellas, este libro se centra en aquellas que utilizaron el arte y la visualidad, canalizados a través de diversos medios, espacios y soportes.

Cuando hablamos de visualidad y de su importancia en el campo de fuerzas del franquismo no nos referimos solo al conjunto de imágenes producidas durante la dictadura, sino a las formas históricas de ver y de hacer visible que están construidas culturalmente y que articulan nuestra experiencia social (Bryson, 1988: 91-92). Un análisis de la visualidad, por tanto, pone de relieve aquellos momentos en los que lo visual es objeto de «controversia, debate y transformación» (Mirzoeff, 1998: 6). Es más, como hacía notar

W. J. T. Mitchell, la visualidad no ha de ser entendida solo como «la construcción social de la visión», sino también como «la construcción visual de lo social». Es decir, no es solo que vemos como lo hacemos porque somos animales sociales, sino que nuestros acuerdos sociales adoptan las formas que tienen porque somos animales que ven (Mitchell, 2002: 171). Un análisis desde este punto de vista no solo permite analizar cómo uno de los regímenes autoritarios más longevos de la Europa contemporánea participó activamente en la construcción social de los modos de ver, sino que también nos ayuda a pensar acerca de cómo se conformó dicho régimen en función de la visualidad.

De un modo consciente, nos interesamos por la trama que se revela cuando se presta atención tanto a las prácticas que se desarrollaron en el ámbito considerado estrictamente artístico y supuestamente autónomo —el de los museos, las exposiciones, las políticas culturales o los espacios de aprendizaje y difusión del arte— como a aquellas que se asociarían de lleno al de lo utilitario, lo comercial, incluso lo instrumental y lo propagandístico, como son, por ejemplo, el mundo de las revistas, los espectáculos o la televisión. Argumentamos que, si bien es posible identificar niveles diversos de participación en alguno, o en varios, de estos términos en cada caso concreto, se trata de grados en el marco del *continuum* que da forma al amplio espectro de la visualidad, que comprende todos estos conceptos junto a otros muchos.

Los poderes, capacidades y potencialidades de lo visual entendido en un sentido amplio eran reconocidos y valorados desde antes incluso de que se produjera el golpe de Estado fallido que dio lugar a la Guerra Civil. Cabe recordar que, en 1935, para Ernesto Giménez Caballero, «las artes auténticamente contemporáneas —aparte de la Arquitectura— eran […] el *Cinema*, […] la *radiofonía*, […] las *artes gráficas y de propaganda* (Prensa ilustrada, carteles)» (Giménez, 1935: 250; énfasis en el original). O que, en 1953, ya en pleno franquismo, la crítica de arte María Campo Alange consideraba que solo se podía pensar el arte contemporáneo

y, en general, aquello a lo que se refería como «la metamorfosis del arte», como parte de una «comunidad de intenciones» de la que también formaban parte la imagen cinematográfica o la científica (Campo, 1953: 13-16). Por su parte, Manuel Fraga Iribarne, responsable del Ministerio de Información y Turismo en los años sesenta, demostraba su habilidad para integrar expresiones y preocupaciones propias del contexto dictatorial con autores y reflexiones que asociamos con debates internacionales cuando se refería a que:

> Desde el punto de vista del conocimiento, la reflexión y la creación, la época actual es, por vez primera, una «época universal», por cuanto es el universo entero de la realidad, del pensamiento y de la fantasía el que se hace patente al espíritu del espectador en los «mass media». Desde el punto de vista de la expresión y la comunicación, la nuestra es la «época de la imagen», en la que está surgiendo y crece cada día con desarrollos sorprendentes la denominada «cultura visual». Este cambio producirá transformaciones insospechadas. En primer lugar, el pensamiento lineal, «melódico», *discursivo,* propio del «logos» sucesivo que se expresa mediante la palabra, hablada o escrita, es constantemente agredido por el pensamiento simultáneo «sinóptico», global, característico de la imagen, que aporta de un golpe la íntegra complejidad de una «escena», facilitando el ejercicio del pensamiento *intuitivo* (Fraga, 1965: 293; énfasis en el original).

Llama la atención el empleo que hace Fraga del término «cultura visual» en un sentido análogo al de otros autores de la época que lo usaban para referirse a las posibilidades educativas de la televisión[2]. También advertimos lo que nos parecen ciertas resonancias

[2] El *Horizonte español* de Fraga es anterior al libro de Caleb Gattegno *Towards a Visual Culture* (1969), el más antiguo de los referenciados por Margaret Dikovitskaya (que, por otra parte, solo cita en este punto publicaciones en inglés) cuando aborda las primeras apariciones y usos del término «cultura visual» (Dikovitskaya, 2006: 6).

de ideas del ya por entonces reconocido filósofo y sociólogo de la comunicación Marshall McLuhan, no solo en la alusión a la «cultura visual»[3], sino también cuando enfatiza el contraste entre el pensamiento lineal de la palabra hablada o escrita y el simultáneo y global de los «mass media»[4].

Es cierto que, a diferencia de McLuhan, Fraga se queda con la imagen como elemento característico de los medios de masas, en ningún caso habla de la electricidad o la tactilidad que destaca el autor canadiense al tratar los medios electrónicos como «extensiones del hombre». Pero sí le interesa su capacidad para llegar al público y crear lazos a través del sentimiento. Así lo leemos en otro fragmento del mismo texto, cuando se refiere a que «lo que la imagen hace posible […] más que el conocimiento, [es] el "sentimiento" o el "sentido" y la comprensión del mundo». Para Fraga, esta comprensión del mundo se consigue mediante la identificación «afectiva» que, «más que *sabida* ha de ser *vivida, compartida* mediante percepciones simultáneas y masivas de situaciones sociales» (1965: 294; énfasis en el original). Los medios de comunicación, la pantalla de cine y la de televisión hacían esto posible. En virtud de mecanismos de identificación que desembocaban en un «con-sentimiento», sus imágenes —proseguía Fraga— daban lugar a «cierta uniformidad de reacciones y actitudes, es decir, a la formación de

---

[3] Marshall McLuhan emplea el término en *Understanding Media,* si bien en una colocación que deja claro que lo utiliza en un sentido diferente al que, según ya hemos comentado, usaba Fraga. McLuhan se refiere a la «cultura visual de la alfabetización», lo que la relaciona con el pensamiento lineal occidental, al que contrapone los medios electrónicos (McLuhan, 1964).

[4] Fraga asocia el pensamiento sinóptico, global, a la imagen. McLuhan, en cambio, adscribía lo visual al pensamiento lineal y la simultaneidad a los medios electrónicos. No parece descabellado pensar que, aunque no citara su fuente, Fraga conociera las ideas de McLuhan, quien, ya en 1965, había publicado algunos de sus libros con más difusión internacional: *Explorations in communication,* una antología editada en colaboración con Edmund Carpenter (1960), *The Gutenberg Galaxy* (1962) y *Understanding Media: the extensions of man* (1964).

un "consensus"». A pesar de que los espectadores hubieran estado «separados en el momento de la contemplación», la experiencia de la emoción (compartida) propiciaba el establecimiento de lazos sociales de largo alcance (Fraga, 1965: 294-295). Resulta fácil imaginar en qué sentido la uniformidad, el «con-sentimiento» o el «consenso», así como los lazos sociales que de ello se derivaran, podían resultar del más alto interés para el franquismo.

Años más tarde, desde un posicionamiento ideológico diametralmente opuesto, Cirici pensaba igualmente en el entramado formado por una amplia diversidad de prácticas visuales cuando justificaba la pertinencia del análisis de la estética del franquismo por «la intersección entre cuarenta años de historia y la actividad de tantos arquitectos y pintores, escultores y dibujantes, cineastas y publicitarios» (1977: 12). Lo hacía también Ángel Llorente al afirmar que «el franquismo, además de propiciar un arte militante, propagandístico, utilizó al arte y a los artistas para sus fines de dominación» (1995: 18).

Como ya anticipaban y estudiaban estos autores, las imágenes y, en general, todo lo relacionado con la visualidad, constituyeron dispositivos de preferencia para llegar a un gran número de personas de manera eficaz. Tres circunstancias se entrelazan para ello. De un lado, se encuentran las supuestas inmediatez perceptiva y facilidad de interpretación de las imágenes; también del arte, amparado en su pretendida capacidad para interpelar a la sensibilidad de un público que no precisa de nada más aparte de sus sentidos. A ello se suma la capacidad documental, como «tecnología objetiva» y, por tanto, de registro veraz, que se suele presuponer a la fotografía, así como a cierto cine y televisión. En tercer lugar, se encuentra la gran capacidad de circulación de las imágenes, incrementada exponencialmente gracias a las posibilidades que bridan las tecnologías que se popularizan a lo largo del siglo xx.

Por estas razones, la fotografía se usó con asiduidad en la construcción del orden social franquista, como herramienta predilecta para su legitimación entre la población. La imagen fotográfica con-

tribuyó a divulgar las victorias del régimen durante la Guerra Civil. Posteriormente, las fotografías crearon un registro gráfico de los hitos de la dictadura, del supuesto «progreso», «avance» y «paz social» que esta había logrado establecer. Esto queda patente en la profusión con la que se empleó la fotografía en las exposiciones para difundir la reconstrucción de edificios y obra pública que estudia la contribución de M.ª Ángeles Cejador en este volumen. Nos permitimos añadir que estas muestras formaban parte de una estrategia comunicativa dentro de la cual también habrían de considerarse las publicaciones, profusamente ilustradas, que las documentaban y difundían.

No obstante, el supuesto carácter documental no impide la «plasticidad semántica» de las imágenes, según el término utilizado por otro de los autores de este libro, Sebastiaan Faber. Con ello alude al hecho de que, aunque la fotografía parezca representar la realidad de forma absolutamente objetiva e inalterable, un análisis atento demuestra la facilidad con la que las mismas imágenes se pueden movilizar para promover posiciones políticas opuestas e, incluso, directamente, para mentir y engañar. Se trata de una situación, por cierto, que presenta significativos paralelismos con las tan actuales *fake news* o con las imágenes generadas con inteligencia artificial.

El potencial del medio fotográfico para la instrumentalización puede hacerse extensible a casi cualquier tipo de imagen o creación visual. Así lo muestran los análisis que proponen Luís M. Calvo o Alicia Fuentes, que ponen de relieve hasta qué punto para entender artefactos como las emisiones televisivas o las exposiciones de arte contemporáneo que abordan en sus respectivos capítulos es imprescindible considerar la intervención de una multiplicidad de agentes. Esto implicaba negociaciones entre intereses y objetivos no siempre coincidentes (cuando no directamente contrapuestos) entre la esfera oficialista y la de la sociedad civil, que intervenían en y daban forma a los contextos interpretativos en los que se presentaban los materiales audiovisuales o las obras artísticas.

Fue habitual en la crítica de arte más alineada con el antifranquismo sostener que no había un pensamiento estético ni un arte propio del sistema. Pensamos que afirmar que el franquismo carecía de un proyecto estético sólido y estable era una manera de disputarle toda autoridad cultural, de desautorizar sus iniciativas, de arrebatarle el campo artístico. Al mismo tiempo, esto también suponía liberar a la esfera creativa de cualquier vínculo con la dictadura. Cuando Valeriano Bozal escribía en 1976 que hacia 1948 «la cultura de la victoria se había fragmentado en mil pedazos, víctima de su propia mediocridad», lo hacía, en gran parte, para argumentar que a partir de esos años había sido la iniciativa de los artistas —y, por tanto, no la actuación oficial, franquista— la que había permitido la «recuperación» de la vanguardia (Bozal, 1976: 94, 95). Unos años más tarde, Juan Manuel Bonet seleccionaba cuidadosamente las preposiciones y escribía acerca de una vanguardia que se producía «bajo el franquismo» (Bonet, 1981: 205). En el caso de Bozal, se trataba de reivindicar la capacidad de agencia de los artistas y la incompatibilidad radical, política, entre sus propuestas y la dictadura; en el caso de Bonet, de narrar un proceso que parecía interpretarse en clave de una autonomía creciente del campo artístico que conducía a la «normalización cultural». Se trata de posiciones con algunos elementos comunes, pero objetivos distintos.

Cirici, por su parte, describe una relación a varias bandas en la que —y esto nos parece especialmente interesante— tanto la dictadura como los creadores tienen cierta capacidad de acción e intereses propios. En efecto, entendiendo el franquismo como «una situación y una correlación cambiante de fuerzas», Cirici se refería a la trayectoria de «una persona [entendemos que el dictador] atravesando momentos distintos con la finalidad de sobrevivirlos» y a las consecuentes adaptaciones de «los artistas visuales y los críticos para ser compatibles con las distintas etapas de aquella trayectoria, y para cosechar en ellas los pingües premios de lo oficial o, en el nivel

mínimo, la inmunidad frente a la represión» (Cirici, 1977: 12). Es decir, la falta de un proyecto estético no implicaba la inexistencia de una estética del franquismo, sino la constatación de que dicha estética era compleja, que había ido cambiando a lo largo del tiempo, que presentaba contradicciones y realidades intermedias. A diferencia de otros autores, aunque dedica muy pocas —poquísimas— páginas a las décadas de los sesenta y los setenta, Cirici no detiene su estudio en los años cincuenta; aunque disputada, para él la estética del franquismo no desaparece antes que el dictador. En consecuencia, afirmaba que su trabajo pretendía «perfilar la realidad cambiante de los fenómenos visuales del tiempo de Franco relacionados con lo que él representaba» (1977: 12).

Esta capacidad de adaptación, transformación y actualización (la cualidad proteana) de los mecanismos visuales y estéticos impulsados por el franquismo a lo largo de toda su historia es la que nos interesa en este libro. A diferencia de Cirici, no identificamos la dictadura con una persona —en realidad, probablemente él tampoco lo hacía—, sino que consideramos que tenía que ver con un poder construido y ejercido en colectivo, con la participación (a partir de grados de poder, convicción y aquiescencia, e intereses diversos) de múltiples agentes. Compartimos la apreciación de María Dolores Jiménez-Blanco recogida en el catálogo de la exposición *Campo cerrado* acerca de que

> en los años que siguieron a la Guerra Civil existieron al menos tantos tonos grises como blancos y negros; que se establecieron alianzas y confrontaciones entre poder y arte; que se produjeron tanto exilios como retornos; que conceptos como «resignación» y «resistencia» son imprescindibles para entender comportamientos individuales; que nociones como «restauración», «reconstrucción» y «reinvención» vertebraron la visión con la que desde la oficialidad se quiso transformar al país; y que «recuperación» y «apropiación» actuaron como vías (a veces alternativas, a veces complementarias) de acercamiento a las conductas artísticas propias de una modernidad que parecía haber quedado atrás (Jiménez-Blanco, 2016: 28).

Con ciertos matices, consideramos que esta afirmación podría hacerse extensible a la totalidad del franquismo, especialmente en lo que concierne a los tonos de grises. Por ello, este libro abarca una cronología amplia, que se extiende desde el inicio de la Guerra Civil en 1936 hasta los años posteriores a la muerte de Franco en 1975. Los casi cuarenta años que se despliegan entre una y otra fecha demuestran, a través de casos de estudio específicos, que el papel político del arte, las imágenes y la cultura fue fundamental durante todo el periodo de vigencia del régimen; al mismo tiempo que revelan su complejidad y plasticidad, sus limitaciones y también sus estelas posteriores.

Existen excelentes investigaciones acerca de las estrategias propagandísticas que se impulsaron durante la Guerra Civil o en la autarquía, sobre el empleo del arte para dar cierta imagen de modernidad y apertura en la Guerra Fría, también sobre las campañas ligadas a la promoción turística o la celebración de los ya citados «XXV Años de Paz». Varios capítulos de este libro contribuyen a estas líneas de investigación al dotarlas de un marco y espacio común de discusión, y ofreciendo sobre ellas puntos de vista nuevos o complementarios. Frente a estos temas, hay algunas cuestiones que han suscitado menor interés investigador: este es el caso de las políticas artísticas oficiales durante los años sesenta y setenta. Las contribuciones de Daniel A. Verdú Schumann y Lola Visglerio Gómez analizan precisamente varios ejemplos de estas políticas, profundizando en el conocimiento de un periodo que, habitualmente, se ha abordado poniendo el foco exclusivamente en el arte antifranquista como si, de repente, la dictadura hubiera perdido todo interés en el campo artístico.

Esta mirada larga en el tiempo también permite dar cuenta de cómo se declinaron el arte y las imágenes para dirigirse a los distintos «públicos» (siempre en plural) a los que pretendía llegar el régimen. Queremos trazar la paleta de grises que va del elitismo y la autonomía del campo artístico hasta la relación con la política y la aspiración de llegar a cuantos más, mejor, característica de la

propaganda. También pretendemos dar cuenta de las transformaciones de estos «públicos» a lo largo del tiempo: desde los años de la posguerra hasta los del nacimiento y consolidación de las clases medias con aspiraciones económicas, educativas y culturales. Algunas de las iniciativas que recorre este libro aspiraban a llegar a las «masas», otras a ser «populares», más adelante también se anheló alcanzar un público concebido como «espectadores» o, incluso, «consumidores». Podríamos considerar que, sin perder de vista los diversos matices (y los numerosos problemas) que implican términos como los mencionados, sus destinatarios eran los «grandes públicos».

Así, en el libro se abordan propuestas orientadas a los públicos citadinos, pero también a los «de provincias», así como a los emigrantes, o a las consumidoras de prensa femenina que estudia en su contribución Patricia Mayayo. Ahora bien, con ello no buscamos dar cuenta de la totalidad —ni la infancia ni las colonias están contempladas aquí en su especificidad, por ejemplo—, sino reconocer la diversidad: hacer patente que, del mismo modo que no es posible presentar al franquismo como un todo homogéneo, tampoco se pueden pensar de este modo sus públicos. Es decir, la nuestra no es una ambición enciclopédica, sino política. Por ejemplo, nos resultaba imprescindible analizar cómo era interpelada la población presa desde la visualidad en un país que, como escribiera Marcos Ana, era «una inmensa prisión». Por el alto grado de violencia que implicaba este caso en particular, su abordaje en el libro se lleva a cabo desde la historia del arte y la cultura visual por David Moriente y Noemí de Haro García, y desde la investigación artística por Iñaki Gracenea.

Aunque algunos capítulos de este libro recogen información acerca de cómo recibió el público el arte y las imágenes que se les presentaban, nuestro objetivo no es valorar si estas producciones culturales lograron, efectivamente, llegar al volumen de personas que pretendían, sino estudiarlas en tanto en cuanto fueron creadas y pensadas para ser recibidas por una parte significativa de la población. A través de este tipo de análisis, se puede reflexionar acerca de

los modos en que el régimen imaginaba y construía a sus destinatarios. Nos interesa indagar en los imaginarios e identidades que generaban estas producciones artísticas, así como en los mensajes y relatos que buscaban trasladar (frecuentemente de forma no explícita) a un público amplio y no especializado. Así, por ejemplo, la ampliamente difundida *Historia de la Cruzada* presentaba una narración acorde con lo que, como bien observa Miguel Rivas, podría denominarse «posverdad» golpista, de la que formaba parte un arquetipo específico de masculinidad. A través de este tipo de análisis se pueden identificar los modos en que el régimen se dirigía, pero también definía y construía a sus destinatarios. Sin duda, las imágenes convocan, delinean, a sus públicos. Por eso, como hace notar Jorge Luis Marzo en su capítulo, dar una definición del público supone definir «lo público», un término que se refiere a los dispositivos que administran los modos en que nos percibimos juntos y percibimos juntos a los demás. ¿Qué formas de «estar juntos» imaginaba, pues, la dictadura?

El caso de España ha de verse, además, y necesariamente, en un marco más amplio. No en vano, las estrategias, medios y políticas que se desplegaban en este país resonaban y dialogaban con lo que estaba sucediendo al mismo tiempo en el resto del mundo. Por ejemplo, las transformaciones vividas en la España franquista en los años sesenta se ven de otro modo (muy alejado de la supuesta excepcionalidad del caso español) cuando se abordan en el contexto de los cambios coetáneos que se produjeron globalmente. Estos dieron lugar a la revolución cultural que, según Arthur Marwick, habría caracterizado a lo que él denominó los «largos años sesenta»: un periodo de cambio que se extendería de 1958 a 1974 y que implicó profundas transformaciones culturales y sociales de amplio alcance internacional (Marwick, 1998). Estos cambios afectaron a las vidas de la gente corriente, sobre todo en las esferas relacionadas con la producción y el consumo, también en el terreno de la cultura y del ocio.

En España, la implantación de las llamadas políticas desarrollistas, el crecimiento acelerado de la economía, el *boom* del turismo

o la introducción de los medios de masas conllevaron una inserción progresiva en los circuitos de las economías capitalistas. También en el campo de la cultura, el país dialogaba con otros modelos y latitudes. En 1976, Pedro Sempere y Alberto Corazón no hablaban de los «largos años sesenta» de Marwick, sino de *La década prodigiosa*. La caracterizaban en unos términos que revelan, indirectamente, el peso de los medios de comunicación, especialmente de la televisión, a la hora de establecer sus límites temporales, geográficos y conceptuales:

> Entre la cabeza reventada de John F. Kennedy y el casco numantino de Salvador Allende hay diez años prodigiosos.
>
> Una década en la que todo estuvo a punto de estallar por exceso de vitalidad. La producción de acontecimientos desbordó su capacidad de asimilación.
>
> La aceleración del cambio hizo que la velocidad social dejara atrás al tiempo histórico (Sempere y Corazón, 1976: 3).

Se trata de un libro que hace alarde de un impresionante y consciente despliegue de diseño gráfico, visual y textual. No en vano dedica una de sus secciones a la «Macluhanología». Su último capítulo, «Instant replay», se centra en cómo la televisión había convertido el asesinato en nuevo espectáculo de multitudes; una espectacularización de la violencia y del sufrimiento ajeno que, de nuevo, mantiene tristes paralelismos con la actualidad. En un arco que va desde la filmación doméstica del asesinato de Kennedy hasta el suicidio ante la cámara de la periodista Chris Chubbuck, pasamos por la Guerra de Vietnam, la llegada a la Luna, el papel de los medios en la Revolución de los Claveles, la rebelión militar contra Allende o el asesinato «con precisión de chacal y espectacularidad de pirotecnia de película jamesbondista» de Carrero Blanco (Sempere y Corazón, 1976: 237-263). El conjunto constituye una sintética evidencia de cómo muchos jóvenes del momento comprendían su contexto más cercano en este panorama global.