

Marzo, J.L. 2026. "Política de las colas. El arte, el público y lo público en el franquismo y un poco más allá". En De Haro, N.; Visglerio, L. (eds). *No solo propaganda. Arte, visualidad y públicos en el franquismo*. Madrid: Cátedra, pp. 401-448

CAPÍTULO 11

Política de las colas. El arte, el público y lo público en el franquismo y un poco más allá

JORGE LUIS MARZO
BAU Centre Universitari d'Arts
i Disseny de Barcelona

El público, esa masa tan extraña, formada por personas apiñadas pendientes de que pase algo. Y, al mismo tiempo, masa que recibe la atención de otros públicos. En 1989, el artista Isidoro Valcárcel Medina elaboró el plano de un teatro en el que las gradas miran a otras gradas, no habiendo ningún escenario: *Gran Teatro del Mundo*, se denominaba. El público es siempre objeto de contemplación e interacción de otros públicos, en un bucle permanente. Por consiguiente, definir al público supone definir lo público, es decir, los dispositivos que administran los modos en que nos percibimos juntos y percibimos juntos a los demás.

Hacer cola es sinónimo de un tiempo suspendido, ocupado por un procedimiento externo que te mantiene en suspenso. Esperar es una experiencia colectiva e individual de gran magnitud, y expresión de la disciplina social imperante. Las colas describen una parte importante de la vida pública y son agentes instituyentes que se crean, se destruyen, se entrelazan: definen el dibujo de una doble inscripción. Por un lado, está el público, y en el otro, lo público.

Así, la percepción colectiva y la de lo colectivo están íntimamente entrelazadas: ambas se regulan mediante mecanismos participativos profundamente anclados en determinadas formas de gobernanza, cuyo arco cubre desde la disciplina hasta la indisciplina —con todos sus matices—, del orden al desorden, de la adhesión al desapego. La calidad de cualquier acto público se mide por la cantidad de público. Así sigue siendo en la era de los públicos virtuales. El público legitima lo público, sanciona con su presencia o ausencia el valor de lo expresado en abierto. No existe el valor de lo público sin el público, pero tampoco a la inversa: no puede haber públicos sin la condición pública de su presencia.

No obstante, lo público está siempre sujeto a ciertos aparatos que pueden variar enormemente. El carácter de lo público no es similar en dictadura o en democracia, en el capitalismo o en una economía de lo común. La condición de lo público en una sociedad viene regida por instrumentos políticos que modelan con extraordinaria potencia (aunque a veces con poca eficacia) el comportamiento de los públicos. En el siglo pasado, realizadores tan dispares como Leni Riefenstahl, Jean Rouch o William H. Whyte nos ilustraron con algunos modelos diferentes de públicos actuando en razón a condiciones opuestas de lo público. Riefenstahl mostró en *El triunfo de la voluntad* (1935) a las masas ordenadas del Tercer Reich; Rouch enseñó en *Los amos locos* (1955) la conversión inducida entre públicos y actores de una pequeña comunidad hauka en Acra (Ghana), durante la era colonial, y Whyte describió en *La vida social de los pequeños espacios urbanos* (1980) las tipologías de la vida pública en las plazas de las ciudades modernas. Tres escenarios muy diversos, en los que los públicos son ofrecidos a otros públicos: tarimas constituidas por complejas redes de autoridad y empoderamiento que ilustraban con precisión las relaciones entre el público y lo público bajo determinadas condiciones políticas.

Así pues, ¿qué es lo público y qué el público en el franquismo? ¿Qué dinámicas, fluctuaciones, paradojas y disrupciones se producen entre las gentes apiñadas pendientes de que pase algo y el carácter de

lo público, definido en aquel régimen por la obsesión de las autoridades por controlar lo que ha de pasar? ¿Cómo conocerlas si no estábamos entre el público y si no nos podemos fiar de los discursos hipócritas del poder cuando apelaban al interés público? Aquí pueden venir en nuestra ayuda las imágenes, la captación de los públicos por otros públicos, como en el teatro propuesto por Valcárcel Medina.

El relato de los públicos en el franquismo viene definido por la naturaleza política de la dictadura, encorsetada por su afán de interpretar las concentraciones de personas siempre como termómetro de la eficacia de sus doctrinas. Todo acto público en el franquismo fue visto por la Administración de forma endogámica, esto es, como resultado explícito del ejercicio del poder. Los medios de comunicación del régimen, ya fueran escritos o audiovisuales, interpretaron a los públicos siempre en relación con el éxito o fracaso (adhesión o disensión) de la manera jerárquica de conducir lo público, ya fuera en las muchedumbres que abarrotaban las misas, los campos de fútbol o las plazas de toros; bien fuese en las colas del hambre, en las «colas de la denuncia» protagonizadas a principios de los años cuarenta por personas deseosas de vengarse de otras por sus antiguas afiliaciones políticas¹, en las estaciones ferroviarias repletas de inmigrantes o en los altercados sociales, casi siempre vinculados a la más severa de las precariedades o a incipientes formas de protesta política.

Efectivamente, la percepción de los públicos en el franquismo puede leerse atendiendo a cómo los públicos se leen entre ellos, a cómo se describen los unos a los otros en el acotado páramo que ofrece la jerarquía. Como veremos enseguida, no es posible acercarse a una comprensión del público durante los cuarenta años de la

¹ «Uno de los espectáculos más repugnantes de los primeros días eran las colas impúdicas de delatores que esperaban turno en pleno Paseo de Gracia (casa Segura) para destilar veneno en la oficina de denuncias que mantiene Falange de acuerdo con los militares». Del informe «Six mois chez Franco. L'entrée dels feixistes a Barcelona», de 1939 (Arnabat, 2013: 56).

dictadura sin comprender que lo público se dirimió en una subasta controlada de públicos y cruzada de tensiones de clase. Los públicos de clase alta se movieron entre el desprecio y la condescendencia con los públicos humildes y sudados; las clases medias comenzaron a descubrirse como públicos comerciales a fin de sustraerse a complicaciones ideológicas; los públicos pobres, tradicionalmente con una mayor conciencia de las potencias e impotencias de la masas, pivotaron a menudo entre formas indisciplinadas de adhesión, que quebraban no pocas veces los esfuerzos administrativos para conducir la espontaneidad y la efervescencia, atributos siempre colgados al cuello del pueblo llano. La visión de unos y de otros sobre sí mismos y sobre los demás la encontramos en multitud de artículos, editoriales, reportajes, crónicas, diarios, informes y novelas: públicos que juzgan a otros públicos y que, de paso, se valoran a sí mismos en el juego de la pervivencia y la supervivencia política del régimen. Ese es el teatro en el que comprender las relaciones de balancín y dependencia entre lo público y los públicos en el franquismo.

La doble condición del público como objeto de observación y como sujeto experiencial convoca a su vez sendos campos de interpretación. El primero está vinculado a un orden moral, puesto que el público es observado casi siempre desde la perspectiva del comportamiento social (su disciplina, su ordenación, su interacción interna, su despliegue, su morfología). El segundo ámbito, el de la experiencia, se concreta en la exploración de aquello con lo que el público actúa, su objeto de contemplación, que puede ser él mismo. Está vinculado, por consiguiente, a un orden cultural. Ambos órdenes reflejan también los hilos de dependencia entre lo público y los públicos. Los toros, el fútbol y las romerías están sujetos a una concepción determinada de los comportamientos del público asistente. Lo mismo ocurre, con su propio acento, en las ferias, las playas o los bailes. Las misas, conferencias, exposiciones, conciertos y películas se rigen por mecanismos diferenciales que los públicos que los atienden deben conocer y reconocer. Las muchedumbres

en las tiendas o agolpadas en el transporte colectivo también nos muestran las correspondencias que se establecen entre los comportamientos públicos y las tipologías de la experiencia que los convoca. Ya no digamos en las manifestaciones de protesta o de insumisión, cuyo objeto experiencial es la desproporción del propio poder y la velocidad que despliega la autoridad para deshacer toda morfología pública.

De entre todas estas numerosas tipologías, vamos a elegir el arte como vehículo de transporte. Tengamos claro por qué. El franquismo utilizó el arte dentro de una lógica culturalista fuertemente impresa en la institucionalidad española, por la que el relato de la nación es cultural, sus hitos y enseñanzas de identidad son sus escritores y artistas, capaces de revelar una pulsión excepcionalista a fin de contrarrestar el hecho de que España había quedado fuera de la modernidad. El discurso antimoderno o contramoderno (rápidamente adaptado a lo posmoderno al acabar la dictadura) se constituyó en la literatura, el arte y la academia como baluartes de una defensa de lo singular, de lo ahistórico, de lo trascendente, que congregaba a toda la nación más allá de sus profundas diferencias y desgarros sociales, económicos y políticos. La cultura se presentaba como el dominio de fuerzas centrípetas de la identidad nacional, a diferencia de la esfera política, sometida a constantes dinámicas centrífugas en los albores del siglo xx.

Así, frente a la represión de toda política, el franquismo, peor que mejor, gestionó el *soft power* (poder blando) de la cultura como un altavoz renovado de transmisión de la vieja lógica del arte español como forma de consenso público, en la que el Estado, los creadores y el pueblo podían articular zonas de identidad comunes, exhibiendo apegos y adhesiones. Ese consenso es elástico y anacrónico: el tiempo se mide siempre en pasos patrimoniales, de unos y de otros, todos a la espera del brote de genialidad singular y castiza que ensanche el territorio del duende. El relato se escribe con ingenio, posibilitando que la cultura se convierta en el interfaz entre las dos Españas. La cultura como indulgencia y redención nacionales.

La fórmula tuvo éxito, especialmente durante los años cincuenta y sesenta, mediante la explotación controlada del arte moderno. Ver masas visitando exposiciones se convirtió en un argumento franquista de primera clase para sostener el tradicional adagio español de la cultura de todos.

Al mismo tiempo, el arte, especialmente el arte moderno modelado bajo estos valores tradicionales, permitió al régimen ofrecer una pátina de homologación internacional tras el abandono de las soflamas falangistas a finales de los años cuarenta, en el marco de los nuevos ejercicios geoestratégicos del régimen derivados del fin de la autarquía. Las colas en los museos proyectaban un nuevo estatus de la sociedad española, la cultura del ocio, que debía posibilitar la comunión de clases más allá de fronteras entre alta y baja culturas, un sobado anhelo falangista. El ocio ya no cubría únicamente la cultura (el pasatiempo de quien está liberado del trabajo), sino que cobijaba todo un conjunto de fenómenos que regulaban los ascensos en la escala social emanada de la economía capitalista. Era necesaria, por tanto, una pedagogía social.

Así, el crítico literario Ángel Valbuena, en un artículo titulado «Evasión y conciencia desde una butaca», publicado en 1956, advertía de la necesidad de una «pedagogía del ocio» dirigida «a enseñar al hombre a ver de nuevo», a sumergirse en un mundo personal estremecedor, en la burbuja que hace posible ver «la inconsistencia del mundo cotidiano» (Valbuena, 1956: 279-281). La inconsistencia del mundo, no del franquismo, naturalmente. Todo el posible fervor institucional por las colas en los museos pasaba por la ocultación de su potencial agencia política o socialmente dislocadora. Todas las campañas de promoción y publicidad de las exposiciones organizadas por el régimen franquista durante sus cuarenta años se atuvieron al mensaje de que el arte era una experiencia «interna y sensible» en la que debía evitarse toda extrapolación.

Ya me ocupé en otro lugar de la difusión en algunos de los medios generalistas del país de la exposición de arte abstracto *Arte de América y España*, celebrada en Madrid en 1963, organizada por

1. Imagen de la actriz Paloma Valdés posando en la exposición *Arte de América y España* (Madrid, 1963). Revista *Mundo Hispánico*, julio de 1963.



el gobierno español y que tuvo un gran éxito de público (Marzo, 2017: 75-97). La mayoría de aquellos artículos invitaban a «orientarse por sí solo gracias a la mirada y la sensibilidad» sin resabios ni prejuicios estéticos. Las imágenes muestran a los visitantes en las salas leyendo folletos explicativos, tocándose la barbilla, juntando las cejas con aire de concentración, sorprendiéndose con alguna figura, sentados indolentemente frente a cuadros de grandes dimensiones, sintiendo el «abandono estético», esto es, validando determinadas formas de ser y hacer público [1]. Se incitaba al lector, potencial visitante de la muestra, a no buscar en el informalismo abstracto «tres pies al gato». El espectador es invitado a dejarse llevar por las impresiones que recibe de la obra; impresiones que proceden del borroso universo subjetivo del artista. No cabe, por consiguiente, romperse los cuernos con interpretaciones iconográficas

que obliguen a disponer de conocimientos estéticos y que «arruinen» la auténtica experiencia del arte. Se trataba de enfrentarse al arte sin estética, sin el cuerpo de paratextos y referencias que constituye la disciplina estética y que hace posible una visión «cultural» del arte: abandonar la estética para «abandonarse» en el arte.

La constitución de una forma determinada de ser público engarza con ciertos anhelos sobre qué ha de ser lo público: en este caso, privatización de los afectos y efectos estéticos y desagenciación política. En los años de la Transición, muchos de estos discursos se mantendrán vivos. El filólogo y escritor José Antonio Pérez Rioja escribía en 1975 un artículo bajo el título «Hacia una educación de la sensibilidad artística» en el que hacía una llamada a «la democratización de los ocios». Tomando prestado de Bertrand Russell su *Elogio de la ociosidad*, sostenía que «el sabio empleo del ocio es un producto de la civilización y de la educación [...]. Si una población ociosa ha de ser feliz, tiene que ser población educada, y ha de ser educada con miras al placer intelectual» (Pérez Rioja, 1975: 3). Consciente de los esfuerzos del franquismo por articular formas «ciudadanas» entre las masas, critica sin embargo su relativo éxito, sobre todo por el nivel de insensibilidad que genera una sociedad moderna. Para comprender el arte, primero hay que hacer pedagogía de clase:

La voz demasiado fuerte, tosca, importuna o innecesaria; el golpe excesivo o descuidado con que se cierra una puerta, o el dejar esta abierta si se hallaba cerrada; el volumen desmesurado, no para oír uno mismo, sino a veces para «impresionar» al vecino —acaso por un afán de notoriedad o de deslumbramiento— de un receptor de radio o de televisión; la cáscara de naranja que se tira a la acera, para mancharla por de pronto y con el riesgo de que alguien resbale o se caiga; el color «agresivo» de una decoración interior o exterior, o el de una indumentaria cualquiera; la risotada vulgar o chabacana que no sabe, no puede o no quiere suavizarse o matizarse en risa o en sonrisa; todo eso y mil detalles más que serían largos de enumerar suponen otros tantos botones

de muestra —aunque lo parezcan, no pequeños— de una muy generalizada ausencia de sensibilidad colectiva e individual [...]. El arte nos hace más vivos, más ágiles, más finos [...] nos hace calibrar nuestras emociones [...] descubre nuestras más nobles, íntimas y bellas reacciones (Pérez Rioja, 1975: 5).

Pérez Rioja recupera la idea de *paideia* griega, «gimnasia para el cuerpo y música para el alma». El arte debe ser practicado sin «esnobismos» y la belleza debe ser sentida «sinceramente», por ejemplo, despojando a los museos de cicerones oficiales y guías turísticos «para dejar al espectador libre, silencioso». Y recuerda la obra de Thomas Mann, los *Buddenbrock*, a través de las tres generaciones de sus personajes: la primera buscó el dinero; la segunda, la posición social, y la tercera, la vida espiritual a través de la cultura. Superadas las dos primeras gracias al franquismo, la democracia debe prometer cultura y vida espiritual (esto no lo dice Pérez Rioja, lo infiero yo). Es 1975 pero podría ser 1955.

La cultura del ocio se presentaba, por consiguiente, como la propia de una sociedad del bienestar de clase media, cada vez menos sujeta a la precariedad, al analfabetismo o al rencor. En 1954 se superó por primera vez la renta por habitante desde 1935. La visión de aquellas colas para visitar arte convenció a muchos administradores de que esa era la imagen necesaria de un país normal, ordenado y educado. Es en aquellas colas donde encontramos una de las principales fuentes de interpretación sobre la mirada entre públicos. En aquellas colas se dirimió en buena parte el debate sobre cuáles eran los públicos útiles y los inútiles, como forma de pronosticar modelos de supervivencia del régimen y el papel que los individuos —juntos— tenían a la hora de escribirlos. Los grandes públicos que hacían cola para entrar en una exposición en la España franquista sirvieron para que otros públicos se manifestaran tanto sobre la idoneidad de sus comportamientos sociales (de clase) como sobre la pertinencia y propiedad de sus objetos de contemplación (el arte).

A principios de los años treinta, las fotografías tomadas por Ramón Gaya de los públicos rurales que visitaban las exposiciones organizadas por las Misiones Pedagógicas republicanas mostraban a campesinos presos del estupor ante lo que quizás era su primera experiencia estética [2]. Es fácil percibir la mirada ufana del fotógrafo, convencido de haber introducido a gente tan humilde en el dominio urbano y ciudadanista del arte. En 1976, las fotografías tomadas por algunos artistas activistas en Portugalete (Madrid) de los vecinos que observaban los murales comunistas pintados en los muros del barrio los muestran con las mismas actitudes que las habituales en un museo, para estupor, en este caso, de los artistas [3]². Son cuarenta años de públicos que observan públicos y generan espejos en los que observar la compleja constitución del arte como agencia de lo público.

* * *

«La afluencia de público ha llegado a alcanzar, en algunos momentos, proporciones de tumulto». Así describía un gran diario la asistencia de visitantes a la edición barcelonesa (1952) de la *I Bienal Hispanoamericana de Arte* celebrada en Madrid en 1951, y que fue atendida por medio millón de visitantes en sus cuatro meses de duración («Éxito popular de la Bienal», 1952).

Tumulto: motín, confusión, alboroto producido por una multitud. Un término extraño aplicado a una exposición de arte a principios de la década de 1950 en un país policial. Una manifestación que se desarrollara fuera de los límites «permitidos por la autoridad» o que «provocara tumultos en la vía pública» podía verse sancionada con una multa de hasta 500.000 pesetas en la España de 1959, según la Ley de Orden Público publicada en el *BOE* del 31 de julio de ese año. Tumultuosas eran las multitudes desenfrenadas en el Rocío. Las algaradas se producían a menudo en las plazas de

² Para un estudio más detallado de estas agencias, véase Marzo (2013).



2. Público asistente a una de las exposiciones itinerantes de las Misiones Pedagógicas, años treinta. Colección Residencia de Estudiantes, Madrid.



3. Varios vecinos observan un mural en el barrio de Portugalete (Madrid, 1976). Imagen cortesía de Darío Corbeira.

toros y en los campos de fútbol tras rematar mal el torero su faena o el árbitro su fallo. Las apoteosis tumultuosas de masas se vieron en las visitas de Evita Perón en 1947, en las «misiones populares» de evangelización masiva —en Barcelona, casi un cuarto de millón de personas hacía cola en ellas (González Manrique, 2011: 147)— y en algún que otro evento de exaltación nacionalcatólica.

La llegada del cantante mexicano Jorge Negrete a la Estación del Norte de Madrid fue «tumultuaria»: «Nunca se había vivido nada parecido. La policía apenas podía contener a las madrileñas que pujaban por tocar al ídolo. Un precedente de lo que ocurriría con Elvis, Dúo Dinámico, Beatles, Brincos o el movimiento de fans de mediados de los setenta en España» (Vogel, 2017: 57) [4]. También los actos que protagonizaron el masivo boicot a los tranvías en Barcelona —a causa del aumento de precio del billete—, en el que participaron el 97% de los pasajeros habituales, y la posterior huelga general en demanda de la libertad de los detenidos y del abaratamiento general de precios, fueron descritos en la prensa en términos de tumulto. Todo ello era fácilmente interpretable a ojos del franquismo: eran o bien muestras de la raigambre popular de la verdad y la belleza, y del apego del país a su espontánea alegría, o bien productos de la inquina del contubernio antiespañol.

Así que hablar de tumultos entre el público que quiere entrar a ver una exposición de arte moderno era toda una novedad. La gestión de la Administración sobre el papel de los públicos del arte era prácticamente nula. El Anuario del Espectáculo de 1944-1945 registra un total de 6.656 locales de espectáculos: 2.215 cines, 928 teatros-cines, 2.707 salas de baile, 263 plazas de toros, 105 frontones, 140 campos de deporte (Martínez del Fresno, 2011: 74-75). Nada dice de salas de exposición o de los museos: cuarenta y dos de bellas artes, cuatro de arte moderno en 1955, entre un total de 211 museos, según el primer informe riguroso realizado sobre la cuestión (Gaya Nuño, 1955). Tengamos también presente que son abundantes los casos en que los artistas más avanzados en los años cuarenta fueron directamente agredidos o denunciados por perso-



4. Jorge Negrete llega a la Estación del Norte de Madrid, 1948.
© Agencia EFE.

nas del público por considerar sus obras «antiespañolas» (Marzo y Mayayo, 2015: 69-79).

La policía vigiló estrechamente durante aquellos años galerías como Clan y Fernando Fe en Madrid e hizo pesquisas sobre los posibles nexos entre las nuevas vanguardias artísticas y Moscú. En 1948 se produce en Zaragoza una auténtica declaración de guerra por parte de la prensa local hacia Santiago Lagunas, miembro del Grupo Pórtico, tras la inauguración de una exposición del colectivo. Lo mismo le ocurrió a uno de sus mecenas, José Alcrudo. El pintor José Orúa describió cómo «un señor le agarró en la calle al mismo tiempo que le gritaba: “¡Usted es comunista, como Picasso! ¡Usted es el que pinta esas abstracciones!”». Antoni Tàpies relató cómo en su primera gran exposición individual en las Galerías Layetanas de Barcelona, en 1950, su director, Josep Gudiol, entró en pánico cuando un visitante —un escultor religioso— se le quejó acerca de la «naturaleza sacrílega» de uno de los dibujos del artista, que representaba un monje con trazos grotescos, y amenazó con

llamar a la policía. Inmediatamente Gudiol lo quitó de la pared. En 1949, la exposición de Eusebio Sempere en la Sala Mateu de Valencia fue acogida con un rechazo visceral de público y de prensa. Sempere, angustiado por las críticas, destruyó meses más tarde todo el trabajo. Los casos son cuantiosos y revelan la raigambre antimoderna de los imaginarios visuales de una parte importante del país, así como las fuertes adhesiones que existían al discurso cultural oficial del régimen.

Pero la *I Bienal Hispanoamericana* parecía revelar un nuevo sendero, en la estela de actividades artísticas menores pero similares patrocinadas o consentidas por ciertas élites falangistas y católicas del régimen, y que empezaron a desarrollarse en Madrid, pero sobre todo en Barcelona a partir de 1947. Naturalmente, las exposiciones de corte clásico preparadas por las autoridades para subrayar el carácter tradicionalista de las diferentes familias del franquismo ya habían recibido una formidable atención de prensa y público. Por poner solo dos ejemplos, *El crucifijo y el arte* (1944) o *La imagen de Cristo en el arte español*, inaugurada al año siguiente en el Palacio de Exposiciones del Retiro madrileño, muestras ambas dedicadas a resarcir los excesos iconoclastas en el bando republicano durante la guerra, tuvieron un gran éxito de asistencia, pero nadie habló de tumultos ni de escándalos.

La *I Bienal Hispanoamericana* ya ha sido ampliamente investigada y relatada, en especial por Miguel Cabañas Bravo. Ya sabemos de la polémica que se desató en la academia y en la prensa entre detractores que consideraban el arte abstracto un insulto a la inteligencia y los defensores que veían en ella la posibilidad de poner un poco al día el estado del arte y de hacer de puente con algunas de las producciones de preguerra (Cabañas Bravo, 1996). En el fondo, se trataba de un ejercicio posibilista para comprobar las hechuras de los diferentes sectores de la propia Administración. Es posible que el «escándalo» no fuera el principal objetivo de aquella iniciativa, pero igualmente sus hacedores —la gente del Instituto de Cultura Hispánica, con Manuel Fraga al mando de la opera-

ción— descubrieron pronto la fuerza del escándalo como instrumento programable y resultadizo en cuestiones de espectáculo. Y escándalo y tumulto van de la mano. El franquismo descubría, casi por casualidad, que el escándalo crea públicos y es parte inherente de lo público.

Medio millón de visitantes en Madrid y unos 70.000 en su prolongación barcelonesa. Un hito en la España de la posguerra. Por primera vez, públicos hablaban de otros públicos:

No se conoce —al menos, en España— caso semejante a la popularidad que llegó a alcanzar la Bienal. Un acontecimiento que, por ser eminentemente artístico, podía haber pasado sin resonancia ante el público en general. La Bienal ha tenido una violenta música de fondo en la famosa polémica entre pintores de estilo clásico y de estilo moderno o avanzado. Gracias a dicha polémica se incorporó por primera vez al tema del arte la pura y llana opinión pública. Este fue el éxito rotundo y definitivo que corresponde reconocer a los organizadores del magnífico Certamen. Durante varias semanas las palabras «Bienal», «Dalí», «Sotomayor», «surrealismo», etc., se introdujeron de rondón en todas las conversaciones, y aun en los «entables» y «morcillas» de las obras teatrales que se representaban entonces en los escenarios madrileños. También echó su naípe en el juego el humor tradicional de los madrileños con algunos «timos» y chistes alusivos a la Bienal (cit. en Cabañas Bravo, 1996: 43).

Gaya Nuño hablaba así de las colas para ver la exposición de Dalí, que formaba parte del programa:

Ya habréis visto las colas de gentes en los jardincillos pobres de la Biblioteca Nacional, resistiendo los cierzos de febrero. Colas de público municipal, alimentadas de estoicismo como las de la lotería navideña, esta vez para presenciar los títeres de feria traídos por un fabuloso prestidigitador del arte. Colas, en fin, pretendiendo acceso a la exposición de Dalí. Una vez dentro de

la sala, babeaban ante la Virgen de Port Lligat y ante el Cristo, y ante la tecla, un poco indecisos sobre si lo acertado era extasiarse o renegar, aceptar o rechazar. Es tan desacostumbrado en Iberia formar cola para ver unos cuadros, que sus propios componentes ignoraban cuál había de ser la actitud normal al fin de la espera. El hecho, absolutamente insólito en Madrid, de una cola ante cualquier exposición de arte, debiera parecer consoladora, a primera vista. Por desventura, estas colas no se formaron ante los Picassos de 1936, ni ante la Dama de Elche en 1941, ni ante los Botticellis en 1942, ni ante los Solanas en 1945. Si las hubo en Barcelona el año 1948 para ver el sangriento Cristo de Prieto Coussent, o si las hay, ahora, para no perder el racionamiento daliniano, se nos figura ver en el bolso de cada colista la cartilla de cupones y la tarjeta blanca, con derecho a rozarse, no con el arte ni la pintura, sino con el bambalinesco, espectacular Salvador Dalí. Y, llegados junto a él, los colistas quedaban mudos y desorientados; pero no tenían culpa (1952: 8).

La Bienal vino acompañada de una exposición en la Biblioteca Nacional de treinta y dos obras del artista, que congregó colas gigantescas durante un mes, y de una conferencia suya en el Teatro María Guerrero. Es difícil no pensar que el escándalo no estaba calculado. En aquel famoso y tumultuario acto, en el que Dalí se adhirió sin ambages al régimen y proclamó su españolidad y genialidad por encima de la de Picasso, se condensaron un cúmulo de circunstancias políticas, sociales, culturales, intelectuales y de intereses personales que lo convirtieron en un perfecto caleidoscopio de los diversos públicos que pugnaban por protagonizar las colas. Vale la pena releer ciertas crónicas. Esta es parte de la que hizo Emilio Romero, eminente periodista y uno de los principales escandaleros de entonces:

Salvador Dalí movilizó ayer el mayor auditorio de conferencias que hemos conocido. El teatro María Guerrero triplicó, o algo más, su capacidad para espectadores. Pero, además, el vesti-

bulo estaba lleno, y otras tantas capacidades del teatro se quedaban fuera, en larga y alborotada disputa con los guardias. Las puertas hubo que cerrarlas por orden expresa de la autoridad y los que conseguimos entrar no apartamos la preocupación de que el viejo teatro de la calle Tamayo podría hundirse en cualquier momento. ¡Lo nunca visto! Las gentes protestan y se irritan por los modales en el Metro. Ayer fue algo peor que esto la entrada para escuchar a Salvador Dalí. Y no era precisamente un público desconsiderado de fútbol o lucha libre. Eran universitarios, pintores, poetas, aristócratas, políticos y elegantes mujeres... Añadiré una orientación para el lector: desde cuatro metros antes de una de las puertas del teatro hasta un palco de principal no puse los pies en el suelo. Salvador Dalí se retrasó cuarenta y cinco minutos. El profesor Fraga se vio obligado a contener la impaciencia del público con estas palabras: «Yo he asumido ante la autoridad la responsabilidad de este acto. Quien no colabore conmigo es un bellaco» [...]. Decoración entre el público: En el palco segundo había colgados unos pantalones. Los expertos interpretadores de estas cosas decían que esto era el espíritu de Picasso. Había un individuo con trinchera, gafas negras y una gorra a cuadros con una paloma de verdad, viva, y haciendo juego con la gorra, sobre el hombro. Y, por último, un individuo con melenas, como esos personajes de Rafael en el «Milagro de la misa de Bolsena», sostenía una calavera con boina. Por fin, Salvador Dalí salió al escenario. Los fotógrafos se echaron sobre él con más encarnizamiento que cuando debutara Ben Barek en el Atlético, que es el mayor encarnizamiento fotográfico conocido. Las ovaciones y los silbidos se mezclaron de manera horrisona. Aquello parecía una impresionante jaula de locos agresivos. El profesor Fraga se vio obligado a intervenir otra vez. Dalí, con su cara de palo y las antenas de su bigote, esperaba, con impavidez desafiadora, el final de la tormenta (Romero, 1951: 2).

La itinerancia de la Bienal por Barcelona en 1952 también despertó el afán de muchos por describir esos nuevos públicos que

desbordaban a los tradicionales. El crítico César González Ruano escribía lo siguiente:

Anteayer solo, se hicieron en la Exposición barcelonesa unas cincuenta mil pesetas y se vendieron cuatro mil catálogos. Hubo incidentes y broncas en las colas y fue necesario llamar a la Policía Armada, porque no bastaba, ni con mucho, para mantener un mediano orden la pareja de guardias que normalmente vela por este a las puertas de la Exposición. Si el éxito espiritual y artístico era cosa que no tenía la menor duda, para quienes se impresionan con las cifras puramente económicas, las consignadas en el anterior párrafo indican mucho, y, desde luego, el que jamás ha existido en España un fenómeno artístico de mayor resonancia en el nivel medio de un público que considerábamos hasta ahora tristemente indiferente a las manifestaciones de la vida artística (1952).

En *La Vanguardia*, se leía:

El primer domingo en el que estuvo abierta, la exposición fue visitada por 5000 personas que tuvieron que trasladarse al Parque de la Ciudadela —lugar remoto para muchos ciudadanos— y que prácticamente debieron de invertir buena parte de la mañana o la tarde solo en el viaje; cinco mil personas, pues, «firme y profundamente animadas por el deseo de ver obras de arte, deseo vencedor del tiempo, la distancia, los tranvías y el mal tiempo» («El arte, espectáculo...», 1952).

El poeta y crítico de arte Rafael Manzano describió de esta guisa la aparición de un público para él desconocido:

Ingentes muchedumbres, atraídas en olor de Arte, se vuelcan en la arena cálida del Parque de la Ciudadela en busca de la Bienal. Once mil personas la visitaron el domingo pasado. Gente de nuestra menestralía, mujeres con delantal y niños de la mano que se quedaban mirando el «Cristo» de Dalí o las obras de Za-

baleta [...]. Lo que queremos resaltar es que el Arte, depósito, hasta ahora, de unas minorías de supraexquisitos, ha superado ese momento para caer en las playas tumultuosas y agitadas de las masas populares. Mirad, que esto entraña una profunda responsabilidad. De momento, el choque no ha sido un triunfo. El hombre medio, incorporado violentamente al Arte moderno, se ha sentido desorientado en las salas de la Bienal. El cerebralismo de muchas obras, el primitivismo de muchos pintores, lo ha sacudido de una forma enérgica. Ahí radica el mérito —y el truco— de Dalí. Su arte realista y directo es, por ahora, el que más relación tiene con ese vacío que se extiende desde el Renacimiento hasta el espíritu del hombre medio (Manzano, 1952).

Sin embargo, lo más relevante de la opinión de Manzano, como la de numerosos intelectuales del régimen, era el hecho de que el arte dejaba de ser elitista en la medida en que la atención se desplazaba de la obra al público o, lo que es lo mismo, en la medida en que desplazaba su propia mirada hacia otros públicos como objeto de contemplación y ejemplo de ordenada integración social. La potencia política del arte ya no radica en las obras, o no únicamente, sino en la exposición de los propios públicos: «Lo importante aquí no son las obras sino el espíritu que promueven. Porque no es necesario estudiar el fenómeno desde un ángulo de Arte, sino desde un punto de vista social. He aquí que los círculos cerrados donde el Arte se debatía y asfixiaba, han sido rotos por completo» (Manzano, 1952).

El resultado de este desplazamiento se hace del todo evidente en el tono de la mayoría de las crónicas de las exposiciones de arte a partir de mediados de la década de 1950, y se extenderá, alcanzando su colofón, en los artículos de prensa de la Transición, como veremos. Aquellas crónicas se definen por un denominador común: la descripción naturalista y personalizada de los visitantes, cubriendo con esmero cuidado sus orígenes sociales, sus aparentes profesiones, sus edades, sus actitudes corporales y sus miradas, siempre poblados de sordas mofas y chascarrillos procedentes de una inefa-

ble condescendencia de clase. La intención más obvia no era otra que generar una radiografía lo más variada e integradora posible de este nuevo objeto de atención que es el público cultural. El segundo objetivo, más velado, era depositar en las colas el refrendo de las políticas culturales del régimen.

Si la primera Bienal fue un éxito, la tercera no lo fue menos, ya aprendida la lección madrileña en los despachos ministeriales (la segunda se celebró en La Habana, regalo de Franco al golpista Fulgencio Batista). Celebrada en Barcelona en 1955, fue interpretada como un éxito colosal, no solo de público, sino también diplomático, por la implicación de las autoridades estadounidenses a la hora de facilitar los contactos que harían posible la incorporación de grandes nombres del expresionismo abstracto americano a las exposiciones del certamen, cuyo efecto primordial no era otro que la homologación internacional de la dictadura. Y aún más importante: fue un éxito de clase social³. La decisión de realizar aquella tercera edición en Barcelona respondió al reconocimiento del régimen de la vitalidad industrial y cultural de la burguesía católica del Ensanche, que estaba haciendo de puente con los nuevos socios americanos en aquel momento de apertura económica. Barcelona se presentaba como la mejor carta de modernidad de un franquismo fundamentalmente casposo. El regalo de la Bienal suponía la aceptación de la autonomía social de clase de aquella burguesía (inexistente en Madrid) y de sus cuitas por una autonomía también cultural, que se manifestaba desde finales de los años cuarenta en apoyos a los incipientes grupos de vanguardia artística. Así, la Bienal de Barcelona podía presentarse tanto como un triunfo del *momentum* franquista como un éxito del tempo burgués, siempre deseoso de marcar la hora a su propia manera. Todo ello se reflejará en la forma en que los medios de comunicación de Barcelona abordarán las exposiciones y, sobre todo, los públicos.

³ Sobre la Bienal de 1955 y sus conexiones con la burguesía barcelonesa, véase Marzo (2007: 229-250).

La dirección de aquella tercera Bienal habló ya de un millón de visitantes. Poco importa que esa cifra fuera absurda, teniendo presente que en la Ciudad Condal de 1950 vivían 1.280.179 personas. Lo revelador para nuestra exploración es el ferviente anhelo del régimen de determinar el éxito de sus programas sobre la base de colas ya interminables, pero también la necesidad de la burguesía de declarar su propia idoneidad como garante competente del equilibrio social que exigía Madrid, partiendo del viejo *motto* noucentista de un orden público de belleza como instrumento de suave vertebración vertical. Los americanos recogieron el guante con presteza al percibir el potencial ideológico de estas actitudes. René d'Harnoncourt, director del MoMA, declaraba lo siguiente en el *Diario de Barcelona*:

Este es el único país que hemos visitado en el que la actitud del público no se limitó en su mayor parte a los críticos de arte y pintores. Representantes de todas las clases sociales han visitado la exposición norteamericana, han hecho comentarios sobre la mayoría de las pinturas y, lo que es más importante, las estudiaron. La clase trabajadora barcelonesa se ha interesado de modo sorprendente por lo que ha podido ver en la exposición («M. De Harnoncourt habla...», 1955).

Que el director del MoMA diera su única conferencia en Barcelona en la sede del Fomento de las Artes Decorativas (FAD) no fue una simple casualidad. Como instrumento de la burguesía industrial para canalizar sus programas de embellecimiento social, el FAD encarnaba el mejor lugar para dar cobijo a los modelos museísticos que centros como el MoMA ofrecían. En 1951, el arqueólogo catalán Miguel Tarradell publicó en la gubernamental *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* una crónica de su viaje de estudios a Estados Unidos realizado con una beca del CSIC para analizar las colecciones y museos americanos. Un aspecto que le maravilló y que con más ahínco quiso transmitir fue la habilidad de los grandes

museos estadounidenses para convertir al público en su *encargo* principal, más allá de las obras expuestas, y más allá de ciertas tipologías de visitantes:

Precisamente, una de las cosas que más impresión producen al visitante de la Europa meridional interesado en estas cuestiones es comprobar la enorme proyección social que allí tiene el museo. Ha sido creado y funciona dirigido no a un núcleo de entendidos, sino hacia toda una ciudad o hacia todo el país, en toda la complejidad de sus habitantes. El museo norteamericano es mucho menos solemne, mucho menos hierático que el nuestro, y, por tanto, probablemente más eficaz. Permanece abierto al público durante muchas horas cada día y está pensado para que estas se puedan pasar en su interior completas, dedicándose a la contemplación y al estudio con las máximas comodidades posibles. En todos ellos existe la necesaria calefacción y, en la mayoría, aire acondicionado en verano. Nos referimos, naturalmente, a los grandes museos, que son muchos más de los que parecen a primera vista. Tampoco acostumbra a faltar la cafetería —el restaurante rápido, indispensable en la vida americana— y el teléfono público [...]. El público en general, responde a esta atención que se le presta y acude en gran número. Vivíamos en Nueva York cuando se expuso temporalmente en el Metropolitan una magnífica colección de pintura y orfebrería de los museos de Viena, y pudimos comprobar, un día tras otro, durante semanas, la enorme riada humana que inundaba las salas (Tarradell, 1951: 651-656).

A finales de los años cincuenta, iba quedando claro que el franquismo confiaba en que el bienestar y el crédito que permitía el consumo llevarían implícitos una desideologización de los contenidos de lo público y el surgimiento de unos públicos que exigirían contenidos hedonistas. El museo y la galería, así, se materializaban como un modo adecuado para canalizar la propia pertenencia social como objeto de deseo, tanto de los demás como del Estado. Además, la nueva sociedad de consumo permitía poder presentar

contenidos «delicados», pero vaciados de ciertos efectos problemáticos. En la primera exposición del «comunista» Picasso en Madrid, en 1961, en el provisional Museo Nacional de Arte Contemporáneo, se forman enormes colas a las puertas del recinto. El suplemento *Blanco y Negro* del *ABC* le dedica un extenso reportaje. El historiador Fernando Chueca Goitia escribía eufórico a Picasso:

[...] como ya le habrán llegado noticias, el eco popular ha sido inmenso, constituyendo el acontecimiento más destacado en la vida artística de Madrid en estos últimos años, tanto por la importancia de la exposición como por el elevado número de visitantes, lo que ha venido a demostrar que usted sigue completamente presente en el cariño y en la admiración de sus compatriotas [...] (cit. en Jiménez-Blanco, 1989: 124).

Picasso también se mostró encantado de *sus* colas, quizás porque veía en ellas tanto la memoria viva de un sentimiento antifranquista como su capacidad para concitar un espacio público propio—como así será con la constitución del Museo Picasso en Barcelona en 1963, inaugurado en olor de multitudes. Pero ¿era ese espacio un lugar político? Vicente Sánchez Biosca, al analizar las culturas del tardofranquismo, identificó tres ejemplos de cómo lo cultural, cierta forma de ver la cultura en términos de consumo, se encaminaba hacia la despolitización (Sánchez Biosca, 2007). Por un lado, la apuesta de los gobiernos tecnócratas de los años sesenta por conducir una serie de políticas que favorecieron un consumo cultural masivo y exento de crítica, a fin de evitar tentaciones ideológicas, y cuyo mejor botón de muestra se encuentra en el libro *El crepúsculo de las ideologías*, de Gonzalo Fernández de la Mora, publicado en 1965 (Fernández de la Mora, 2013). Por el otro, están las políticas sobre públicos televisivos impulsadas por Manuel Fraga gracias a la implantación del Teleclub por toda la geografía rural española a partir de 1964. En un informe de TVE de 1966, se señalaba que «el teleclub, a un tiempo, ha de ser célula de debate e

intercambio de ideas —diálogo— y remanso para un ocio civilizado». Y, en tercer lugar, Sánchez Biosca trae a colación una serie de textos publicados por Manuel Vázquez Montalbán en la revista *Triunfo* en 1969 (y recopilados en forma de libro en 1971 bajo el título *Crónica sentimental de España*), consistentes en analizar las mutaciones producidas en los imaginarios de las clases trabajadoras a causa de las políticas de consumo. El escritor de Barcelona señalaba que la mitología personal heredada de la Guerra Civil había sido sustituida por una mitología de las cosas, y que ello había sido efecto de un tipo de política cultural (en la prensa, en la radio, en la escuela, en las tiendas) presta a despolitizar la conciencia social.

Es precisamente ese argumento el que puede percibirse también en la constitución de una nueva condición de público a la vista de las nuevas colas de la cultura. Tanto la memoria republicana de lo público como la huella falangista dejada en los años cuarenta y parte de los cincuenta, impregnadas por razones diversas de una concepción militante de la esfera social, dejaban paso en los años sesenta a una percepción de lo colectivo en clave de «cosa», sujeta a la plusvalía, que adquiere propiedad en la medida en que no refleja nada más que a sí misma. El franquismo creyó tenerlo todo controlado mediante la visión de unos públicos que observaban a otros públicos en un juego de espejos que aparentemente no perjudicaban el estado dictatorial de las cosas. Pero no fue así en muchos de los casos. Las colas que surgieron alrededor de la música, del cine, del arte, de las nuevas estrellas del espectáculo, en las playas llenas de turistas extranjeras o en las universidades, posibilitaron la conciencia de una multiplicidad de escenarios públicos que iban a minar con el tiempo las bases morales con las que el régimen pensaba controlar su propia pervivencia. Vale la pena tener presente que una masa de público es un objeto que puede prender rápidamente, sin saber nunca qué dirección tomará el fuego.

En 1940 se llevó a los cines la película *Vía Crucis del Señor en las tierras de España*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, una docuficción religiosa que presentaba los asaltos y vejaciones contra

las imágenes y ritos católicos en la zona republicana durante la guerra⁴. En 1945, el film fue retirado de la circulación ante la extraña reacción de algunos públicos, que aplaudían la presentación violenta de las imágenes sin que las autoridades concluyeran exactamente las causas. Esto ilustra cómo el público puede convertirse fácilmente en objeto autónomo de atención, y que, a menudo, es difícil evitar que surja la conciencia crítica sobre su propio estatus, a pesar de que las colas clásicas de la dictadura pudieran continuar viéndose en las 3.000 exposiciones presentadas en 1965 en ciudades y pueblos para conmemorar los «XXV Años de Paz» o para asistir al estreno un año antes en Madrid de la película *Franco, ese hombre*, que congregó a una «muchedumbre ingobernable».

El domingo 18 de noviembre de 1962, el Price-Hall de Madrid abría sus puertas al *rock'n'roll*. Con una capacidad para 2.200 personas, las quince sesiones celebradas congregaron a 30.000 espectadores (padres incluidos), desbordando completamente la organización. El 2 de julio de 1965, los Beatles actuaron en una Plaza de Toros de Madrid abarrotada por 5.000 jóvenes. En el exterior del recinto se agruparon centenares de personas curiosas o sin entrada, que fueron «despejadas» por la policía a pie y a caballo mediante cargas y detenciones. En 1960, en la exposición anual que los amigos de Jaume Sabartés, secretario de Picasso, organizaban de la obra del malagueño en la Sala Gaspar de Barcelona desde 1956, el éxito de público fue tan grande que se formaron largas colas a la entrada de la galería y los organizadores se vieron «obligados» a solicitar vigilancia policial para evitar **tumultos [5 y 6]**.

La revista *Destino* titulaba la noticia «La apoteosis barcelonesa de Picasso» y el NO-DO emitía un reportaje en el que aparecen visitando la muestra personalidades como el ministro de Marina —almirante Abárzuza—, el escritor Camilo José Cela, el actor Fernando Fernán Gómez o el abad Escarré. Ministros del gobierno

⁴ El artista Pedro G. Romero ha analizado a fondo esta película, su genealogía y el fenómeno social que suscitó. Véase <http://www.fxysudoble.org/>.



5. Colas en la Sala Gaspar (Barcelona) para ver una muestra de Picasso, 1960.
© *La Vanguardia*.



6. El público entra en la Sala Gaspar (Barcelona) para ver una muestra de Picasso, 1960. © Museu Picasso de Barcelona.

franquista, el jefe de la Casa de Franco y decenas de altos cargos, militares y clérigos fieles al régimen se acercaron hasta la sala barcelonesa durante el tiempo que duró la exposición (García, 2007). Acaso sea la primera exposición de arte en la España de Franco en la que las colas reflejan el doble sueño (pesadilla también de los más cerriles) de una cultura comercial y de una tradición, capaces de reunir en su seno lo que la política impide y de reafirmar así el orden ecuménico de la producción cultural nacional que tanto defendió el régimen como esencia patria. ¿Acaso en aquellas fotos podemos contemplar con más precisión el anhelo largamente deseado de un *Gesamtpublikum*, de un *público total*, que gracias a *la experiencia* del arte es habilitado para compartir un espacio común, pero perdiendo la conciencia de lo público como espacio competente?

Pero no era más que un espejismo. La llegada de prácticas de arte «avanzado» permitió añadir nuevas capas de públicos, densifi-

cadras en ecos y reflejos de clase, y en nuevas formulaciones sobre la función social del arte y del propio público. Una vez generado el público, ¿por qué habría que destruirlo? ¿Cómo comprender una práctica creativa dirigida a poner al público en contra, a ponerlo en la picota? Levantar a la masa contra lo que la congrega ¿no era levantarla en contra de sí misma? El periodista Martín Prieto dio cuenta en una crónica de 1967 del concierto del colectivo accionista ZAJ en el Teatro Beatriz de Madrid con estas palabras:

Se izó el telón comenzando el «concierto». Curiosidad atenta y expectante. Se oiría un alfiler cayendo al suelo. El público comienza a reaccionar. Primero, sospecha, de que allí se iba a oír poco y a ver mucho; pronto, presentimiento general de que nadie escucharía una sola nota y de que lo que se estaba viendo era una tomadura de pelo. En menos de seis minutos —la duración de la primera partitura— el teatro dejó a un lado su correcto silencio y empezó a rugir [...]. «Guillermo Tell» (Homenaje a Rossini). Tomás Marco se sienta ante una mesa, enseña una manzana, extrae de un bolsillo una navajita y lenta, cuidadosamente, retrepándose en la silla, la pela y se la come. El público: «¡Plagio! ¡Danos un poquito!». Alboroto inenarrable. «Paralelo 40». Walter Marchetti, el italiano del grupo, con más nervios que sus compañeros, pero tan inaccesible como ellos a los intentos de los espectadores de hacerle reír, sale a escena y se quita el cinturón —el público comenta malévolamente—, lo deposita ante sí y se embebe contemplándolo; al cabo de cinco minutos da un paso al frente y lo cruza retirándose. El público silba y marca con los pies el himno de los «marines» [...] (Marzo y Mayayo, 2015: 323-324).

Las muestras clausuradas por escándalo público no hicieron más que aumentar a medida que el franquismo se iba diluyendo como régimen. La lista es muy prolija. Solo hay que recordar al presidente del gobierno, el almirante Luis Carrero Blanco, tras la clausura forzada de la exposición *Eros y el arte actual en España*, presentada en la galería Vijande de Madrid en 1971, manifestando

en las Cortes su escandalizada preocupación por el hecho de que hubiera públicos internos que animaran a «los enemigos de España, que eran la masonería y la pornografía», refiriéndose expresamente a la exposición. Pero se acercaba la democracia, llevada en volandas por unos públicos que cada vez más hacían colas para atender asuntos propios, personales o colectivos, más allá de manifestaciones políticas. La democracia parecía ser eso, asuntos propios. Aunque todavía quedara una postrera manifestación sobre el verdadero asunto colectivo del franquismo.

Las impresionantes colas de centenares de miles de personas que se dirigían a rendir el último homenaje a Franco en la capilla ardiente instalada en la Sala de Columnas del Palacio de Oriente de Madrid el 21 de noviembre de 1975 no eran solo muestra del amor de muchos españoles y españolas al tirano, sino el último reflejo de un tipo de objeto público, el público unívoco, que estaba llamado a desaparecer. Todas aquellas personas que lloraron desconsoladas ante el cadáver del general realizaron una suerte de *performance* en la que el objeto de la acción no consistía únicamente en reconocer al dictador, sino en exponer el fin de un cierto tipo de acción pública. Era también el funeral de sí mismos como masa pública.

El diario *Arriba* llamó a aquel acto el «certificado de mayoría de edad» del pueblo de Madrid (Ónega, 1975). No, se trató más bien de su propio certificado de defunción. Los gritos, los saludos brazo en alto, las oraciones, las proclamas de adhesión a viva voz, los desmayos, las resistencias a abandonar la sala cuando los ujieres los empujaban para dar paso a otros fieles se antojaban un ejercicio desesperado para intentar que el objeto de su presencia como público no quedara despojado de la más importante de sus funciones: la idolatría. Frente a la amenaza de una sociedad iconoclasta, dominada por una concepción desacralizada del orden social y político, los miles de franquistas allí presentes optaron por convertir su presencia en un acto de empoderamiento, esgrimiendo que como público tenían derecho a apropiarse de una cierta potencia de las imágenes, de las imágenes de sí mismos.

Entre otras cosas, eso es lo que transmitió la serie documental de Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé *Después de...* (dividida en dos partes: *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*), estrenada entre 1981 y 1983. En ella vemos a las gentes franquistas conscientes frente a la cámara de su propio estatus perdido como público, como agentes espectralizados de una forma de percibir lo público. Nunca aquellos hombres y mujeres se habían expresado así frente a una cámara, es decir, frente a otros públicos. Sus arranques de sinceridad, sus gritos de angustia, admiración e indignación, proferidos frente a una lente anónima, los emplazaba en un territorio virgen y vertiginoso, del que probablemente sospechaban que ya no era el suyo. Admitamos que se volcó allí una gran valentía, la fuerza del último estertor.

En todas aquellas imágenes vemos el funeral de un público. Ocho años más tarde, el 9 de septiembre de 1983, pudo observarse hasta qué punto este público era renuente a desaparecer como actor social. El intento del gobierno municipal de Valencia de retirar la estatua ecuestre de Franco de la Plaza del Ayuntamiento convocó a miles de franquistas dispuestos a impedir la operación armados de pilas, piedras y monedas que arrojaron a los operarios, y también de alguna que otra pistola. Durante once horas de tira y afloja, con la pasividad de los agentes de policía, con la cada vez mayor presencia de demócratas que aplaudían la remoción de la figura del dictador, finalmente los restos fueron retirados en camión, momento en que los ultras derribaron contenedores, volcaron un Land Rover municipal y apedrearon la fachada del Ayuntamiento, lo que provocó las primeras cargas policiales. Durante una semana los restos del monumento se convirtieron en un diorama iconográfico del franquismo, lleno de banderas, flores y retratos del dictador. Por último, se procedió a la demolición definitiva del pedestal⁵.

⁵ Sobre estos hechos y sobre la compleja trama de iconoclastia e idolatría con relación a la memoria histórica del franquismo en democracia, véase Guidi, Marzo y Mutell (2020). Los hechos de la Plaza del Ayuntamiento de Valencia pueden verse en este breve reportaje videográfico, publicado por el diario *La Veu* y

La iconoclastia y la idolatría son dos caras de la misma moneda. Ambos fenómenos tienen que ver con la convicción de que la imagen ha asumido ciertas emociones procedentes, sobre todo, del modelo representado. Ese empoderamiento de la imagen puede considerarse intolerable, y por lo tanto se la ataca, o, por el contrario, deseable. El público adherido a esa potencia es el público que estaba desapareciendo en España bajo el rigor lento pero implacable de un posfranquismo parlamentario y capitalista que se ofrece como terreno de patrimonios sin aristas, en el que la memoria histórica se privatiza y deja de tener competencia pública y política. Los hechos de Valencia de 1983 muestran a un público (a varios públicos) renuente a ser abandonado a ese destino.

Hubo un altercado significativo entre la policía municipal y uno de los manifestantes —que finalmente fue detenido— con motivo de la presencia de una cámara fotográfica que los agentes querían requisar bajo la sospecha de que se iba a emplear para identificar a los operarios. El manifestante se quejó por el agravio de que la policía sí permitiera el uso de las cámaras de los periodistas: se quejaba, en el fondo, de su forzada incompetencia como público. La imagen de los operarios encapuchados también es significativa: por un lado, representa el modo en que un nuevo régimen se «protege» de su pasado, mientras los manifestantes franquistas —el pasado— se muestran a cara descubierta, sabedores tanto de la impunidad con la que la ley presente entonces (y ahora) trata al franquismo como de su necesidad de supervivencia en el nuevo espacio público que se había abierto.

* * *

Los ochenta y ocho museos que dependían del Patronato Nacional de Museos fueron visitados en 1976 por 2.399.128 personas; en 1977, por 2.705.797; en 1978, por 3.083.832 (De Salas,

titulado «L'última cavalcada de Franco a València»: <https://youtu.be/uW73qebeECk>.

1980: 212). La cultura estaba de moda. O lo parecía. Sin embargo, en 1979 el 63% de los españoles no había leído nunca un libro, y el 22% de los hogares no disponía de ninguno. Un 80% de los ciudadanos no había puesto jamás los pies en un museo o en una exposición de arte, y alrededor del 90% no sabía lo que era un teatro (Gabriel y Galán, 1979). La victoria del PSOE en 1982 supuso el inicio de grandes programas públicos encaminados a hacer de la cultura el eje vertebrador de una pedagogía ciudadanista que pudiera transmitir un valor de la cultura ya no adherida a la propaganda, sino a la cohesión social, la educación y la pluralidad expresiva.

El presupuesto estatal para museos en el año 1982 ascendió a 2.234 millones de pesetas (13,4 millones de euros); en 1983, fue de 2.571 millones (15,4 millones de euros); en 1984, se asignaron 3.024 millones (18,2 millones de euros), y, en 1985, el presupuesto fue de 4.067 millones (24,5 millones de euros). Las partidas ministeriales destinadas a museos no dejaron de incrementarse durante toda la década: entre 1986 y 1995, la construcción de los primeros siete nuevos museos de arte contemporáneo supuso una inversión de 234 millones de euros. La idea era equiparar la inversión museística en España a la de otros países europeos. Los pocos museos y centros de arte moderno y contemporáneo existentes en España en 1980 se convirtieron, a fecha de 2012, en 126, con una inversión global estimada de unos 5.000 millones de euros, sin incluir la construcción de museos no artísticos, teatros y auditorios, ni los costes paralelos de infraestructuras que habitualmente acompañan a la erección de los grandes equipamientos culturales urbanos (Marzo y Mayayo, 2015: 494-499).

La cultura se presentaba como el dominio en el que la libertad, tanto tiempo secuestrada, podía desplegarse sin más cortapisas que las creativas y, al mismo tiempo, como el mecanismo en el que la acción social del gobierno podía expresarse con mayor publicidad, y mediante el cual volver a coser la historia de una España demasiadas veces troceada. La llegada del *Guernica* de Picasso en 1981 abrió las puertas a todo eso, inaugurando lo que debía ser el regreso de unos públicos antes desaparecidos [7]. Y ahí también llegaba el



7. El público hace largas colas para ver el *Guernica* de Picasso, recién llegado a Madrid e instalado en el Casón del Buen Retiro, 1981. © Diario ABC.

periodista y escritor Paco Umbral, que se definía a sí mismo como «sociólogo de las colas». Umbral escribía lo siguiente en 1981, al ver a las masas agolpadas en el Casón del Buen Retiro, con la indisoluble voluntad de asociar democracia y colas:

Sociólogo de colas como es uno, me fui el domingo a la cola del Guernica y aquello era como la cola del Cristo de Medinaceli, pero en cubista [...]. En la cola de Picasso, hombres de barba, mujeres de media mañana, progres, niños, el pueblo de Madrid, ancianos tiesos, curiosos de la Historia, paseantes del futuro, personal, uno que llega en bici (desgajado, quizá, del maratón), y otro que viene andando con muletas. Estos son los idus anticipados, son unas votaciones, esto es un referéndum, el pueblo madrileño dorando/adorando al santo democrático por la peana picassiana. Lo que el Guernica representa, canta, cuenta, queda legitimado en los comicios de la cola, en el sainete mudo, culto y soleado de la cola [...]. Cada España tiene sus devociones, el primer autonomismo fue teológico, cada pueblo tiene su Virgen, y Madrid, aldea manchega, le pone una vela a Dios y otra a Picasso. Esto es la democracia, me parece [...]. Han metido el Guernica en una inmensa urna electoral y el pueblo está votando fervoroso (Umbral, 1981).

Es relevante esta interpretación para lo que nos ocupa, porque, cuatro años antes, Umbral había publicado un artículo, también en *El País*, en el que se mofaba, como «gran aficionado a las colas», de las «lamentables colas de posguerra», «soviéticas» dijo, que tenían que hacer algunos madrileños para conseguir una casa de protección oficial (Umbral, 1977). Pero ahí no estaba la democracia, sino en las colas del arte. En 1983, el Museo Español de Arte Contemporáneo abre la muestra *400 obras de Salvador Dalí. 1914-1983*. Las colas son abrumadoras: 10.000 visitantes diarios que deben esperar horas para entrar, y la muestra completa alcanza una cifra de 250.000 (Jiménez-Blanco, 1989: 195): «el mayor espectáculo pictórico que se ha registrado en Madrid pro-

bablemente en lo que va de siglo» (Beaumont, 1983). Señalaba este periodista en *El País*:

Los efectos de la invasión física de visitantes se han agravado con la falta de una explicación pedagógica adecuada, sobre todo a los niños, que han sido el público más numeroso. El servicio de seguridad, aunque importante y discreto, porque su presencia apenas se ha notado, no ha podido evitar que algunos de los cuadros fueran tocados repetidamente por los visitantes, dado que no existía ningún cordel de separación para marcar las distancias mínimas (Beaumont, 1983).

Las nuevas masas arrastran consigo ciertos problemas, también de memoria histórica. Y de igual manera que dos décadas antes, es necesario recurrir a la policía para evitar tumultos. El *Guernica* será colocado en Madrid tras un cristal blindado y defendido por un guardia civil metralleta en mano, tal y como refleja la icónica fotografía de Manuel Pérez Barriopedro. La llegada del lienzo fue celebrada por Javier Tusell, entonces director general de Bellas Artes y artífice del regreso del cuadro desde Nueva York, como el «final de la transición» (Tusell, 1981), aunque el miedo a un atentado ultra estaba bien presente. El cristal no será retirado hasta 1995, cuando la ministra Alborch consideró que «España vive un momento de madurez ciudadana que permite la contemplación del cuadro sin temor a riesgos desagradables» (cit. en García, 1995).

Poco importaba que, durante los años de la Transición, numerosos artistas y colectivos hubieran apostado por un estatus diferente respecto a la noción de público y de lo público, muy lejos de maduraciones ciudadanas destinadas únicamente a respetar los cordones sanitarios de los cuadros y a adoptar poses civilizadas en los museos. La amalgama publicitada de los públicos se consideró la enseña propia del nuevo orden de cosas: «El arte es una práctica envolvente, totalizadora, que tiene una trascendencia ideológica de primer orden», dice un informe del Ministerio de Cultura de 1983

(Quaggio, 2011). Una exposición como la de Arcadio Blasco en 1974, en la galería Skira de Madrid, con obras tituladas *Estancia para votar en España* o *Asiento para dar garrote vil*, que incitaron al público a escribir en las paredes consignas con tiza, como por ejemplo «Gora ETA» o «Libertad para presos políticos» —lo que llevó a clausurar la muestra y al artista a la prisión—, tampoco se podía consentir ya (González-Borràs, 2017: 137).

La cultura era, a partir de entonces, un espacio de amable reunión festiva, no de abrupta dislocación que pusiera en peligro lo conseguido por los pactos políticos. La defensa de un espacio público diferente al constituido institucionalmente, defendido por numerosos grupos activistas y creativos durante años, no encontró ningún acomodo entre las nuevas élites culturales socialistas. El documento elaborado por la primera Junta Democrática de Artistas Plásticos de Madrid en 1975, en el que se solicitaba, además de la libertad de los presos políticos, la conversión del arte de objeto de lujo a función crítica y humanizadora, la democratización del acceso y difusión de la cultura por medio del establecimiento de cauces no comerciales y de la autogestión, la participación cultural a todos los niveles, una reforma integral de las enseñanzas artísticas y el control común del patrimonio artístico nacional, encontró escaso eco tanto entre la Administración como entre los vecinos.

La revista *Triunfo* publicó al respecto de un programa de pintura mural activista en el barrio de Portugalete en 1976:

Algunos vecinos expresaron su incapacidad para entender el trabajo realizado por los artistas y manifestaron el deber que tiene el artista de hacer un arte para el pueblo. Respondían los artistas: al pueblo no se le prepara para entender el arte, sino para tener acceso al hecho artístico. Ciertos vecinos subrayaron la importancia social de la iniciativa de los artistas en el barrio, ya que, al margen del problema de la comprensión de la obra realizada, el hecho de haberlo intentado había significado un apoyo a la comunidad de Portugalete (cit. en García García, 2013: 622).

La pugna entre públicos continuaba. Pero la cultura, entendida ahora como una mercancía al servicio del consumo de la libertad, debía tratarse con otros procedimientos, aunque el resultado fuera mucho más de lo mismo: las colas.

En enero de 1983, la galería Fernando Vijande trae a Andy Warhol a Madrid, a la inauguración de una de sus series sobre «Pistolas, cuchillos, cruces», con gran repercusión incluso en la prensa más conservadora. Fueron nueve días frenéticos en los que pareció haber un singular acuerdo sobre la suspensión de toda trascendencia en la cultura y en la política cultural. La *jet set*, la movida, los ministros socialistas recién aterrizados en los despachos, la crítica, la prensa, los nuevos empresarios, los viejos patriarcas: todos parecían congratularse, acaso por primera vez juntos, de ser farándula de las nuevas industrias de la cultura reunidas alrededor del sumo sacerdote. Las recepciones se sucedieron a buen ritmo, y colas de artistas, diseñadores, cantantes, actores, modelos y *celebrities* se codearon con los March, las Fierro, los Arango, los Hachuel, los Coca o con Pitita Ridruejo: vips y marquesas objeto de deseo de un artista de cámara como Warhol, no fuera que quisieran algún retrato final de su transición, a millón de pesetas la pieza [8].

Algo tenía el pop que encandilaba a todos. Acaso su obsesión por sacar toda densidad a la experiencia estética; quizás su habilidad para ofrecer una experiencia asequible y sin broncas, y cuando las hay, convertirlas en espumoso cosquilleo y pirueta. El «éxito» de aquella visita no tuvo que ver con los cuadros, pues no se vendió ni uno, sino con la confirmación de la existencia de una nueva competencia pública y política en la arena social española: la cultura, lo cultural, el espacio en el que se percibe, se consume y se enuncia la cultura, en la forma en que se hace productiva a la vez que enajenada. Se abría la posibilidad de redefinir los espacios y formatos de enunciación cultural tras cuarenta años de cuaresma y restricción. Pero traer a Warhol dibujaba un mercado. Había que fabricar un mercado. La Feria de Arte Contemporáneo ARCO fue creada en 1982 bajo el impulso del gobierno a fin de fomentar el desarro-

Isabel Freyre, oficialmente con su esposo,
 Carlos Freyre, en la fiesta.
 Isabel Freyre con sus invitados,
 prototipo de las damas.
 pareja
 más
 de
 la
 época.
 1950



A black and white photograph of a woman and a man. The woman, on the left, has dark, curly hair and is wearing a strapless black dress with a decorative belt. She is looking down and slightly to her right. The man, on the right, has light-colored hair and is wearing a dark tuxedo jacket, a white shirt, and a dark bow tie. He is looking towards the camera. They are seated in front of a wall with a framed picture.

Isabel Presley visita el mismo modelo que ya se puso en una fiesta. Foto: hablando con Lucio Roca

438

cámaras no saben muy bien a qué mirar y descubren la enorme fuerza del público joven y «estrafalario» como objeto de consumo. Javier Rubio saludaba irónico la edición de ARCO'84 gracias a la mezcolanza social de sus visitantes:

Continúa el desfile: crestas «punkies», rapados de devotos del Silicon Valley, figurines tal que del Vogue Uomo, «adolfodominguez» arrugados. Y militares sin graduación, y algún cura de aquellos con sotana [...]. Y caballeros de buen porte y con bastón que preguntan precios y no se desmayan (Rubio, 1984).

Igual ocurrió en la exposición de Velázquez en el Museo del Prado, en 1990. Se registraron más de 500.000 visitantes, que en ocasiones tuvieron que soportar hasta cinco horas de cola, y se vendieron 308.500 ejemplares del catálogo, con una relación de catálogo y visitante nunca alcanzada en exposición alguna, no solo en España (Velázquez [exposición 1990]). La historiadora Elisa Bermejo tildó la asistencia del público de «estallido multitudinario»



9. Público a la entrada de la primera edición de la feria ARCO, Madrid, 1982.
Autor de la imagen desconocido.



10. Visitantes hacen cola para entrar en la exposición de Velázquez en el Museo del Prado, 1990. © Agencia EFE.

(Bermejo, 1990: 391). Era el triunfo del metapúblico, del *Gesamt-publikum* [10].

La democracia debe de ser eso, que cada uno se ocupa de sus asuntos, pero todos juntos. Las colas en España desde mediados de los años sesenta encuentran espacios cada vez más homogéneos en el ámbito del consumo, cultural y otros; ya no interesan las distinciones. Las colas en los museos y las masas en las playas representan un buen ejemplo, no solo porque la experiencia turística se vincula a una mitología cultural, sino porque el desarrollo del arte en España está íntimamente asociado a la industria turística. A fecha de hoy, entre el 80% y el 90% de los visitantes de la mayoría de grandes museos en España son turistas. Las masas playeras, ha señalado

Alicia Fuentes, «reflejan la evolución del turismo *del ver* o turismo *de visitas* propio de la posguerra, en el que los aspectos históricos y monumentales eran lo principal, a un turismo *del hacer* o *de experiencias*, donde el turista pasa a ocupar el primer plano de importancia visual» (Fuentes, 2017: 213). Es importante esta perspectiva, porque la creación de un metapúblico persigue precisamente convertir la experiencia de lo público en una íntima y personal fenomenología del ocio, centrada en la publicitación individualizada de la participación. Es posible, como ha indicado Camille Simonet siguiendo a Boris Groys, que la cultura de masas cree comunidades más allá de cualquier pasado común al precio de no poder concebirse a sí misma como comunidad (cit. en Maseda y Juan, 2019: 37), como ocurre en las colas de turistas o de visitantes de galerías y museos. Sin embargo, ahí están los medios para convertirlos siempre en comunidad de experiencias, en repositorio de álbumes de viajes que gracias a sus similares fondos de imagen parecen formar parte de lo público.

La experiencia de las «nuevas turbas» en la España tardofranquista y más allá es también el relato de una afrenta que siempre regresa, como un espectro de clase. José María de Areilza, el viejo falangista mudado sabiamente en monárquico demócrata, no puede evitar temblar ante la imagen de los millones de sudorosos españoles en las carreteras y las playas de agosto de 1972:

Una inacabable turbamulta desborda las ciudades y pueblos de la costa y de la montaña [...]. Hay en todas partes una multitud flotante, sudorosa, excitada, requemada que exhibe angustia, nerviosidad y griterío [...]. ¿Cómo se podría evitar ese tumulto innecesario que destroza el ritmo del calendario anual con una especie de obligación atroz y fatigante? (1972: 3).

Los conciertos de música moderna son tratados por los medios con una suerte de viejo pavor ante las hordas que despliegan incivilizadas su bárbara incultura. No, ni la cultura ni la democracia de-

bían ser eso, sino todo lo contrario, el aprendizaje del ritual que hace posible y consumible el objeto de atención. El festival Roc-tiembre organizado en 1978 en la plaza de toros madrileña de Vista Alegre fue destacado por su «vandalismo» (término utilizado por los propios promotores, casi todos militantes del PCE y de CC. OO.):

El público estaba organizado para derribar las puertas y colarse. Tiraron abajo la mitad de los accesos [...]. La peña tomó el coso. Llegaron a los toriles y soltaron los toros. Menos mal que, al haber recorridos asignados, se pudo impedir su acceso a la arena, rebosante de gente. Hubo cargas policiales. Por su ascendente, pidieron a Rosendo que saliese a intentar apaciguar los ánimos. Se llevó un guantazo y sangraba por la nariz (Vogel, 2017: 446).

Entre el 22 y el 25 de julio de 1977, se celebraron en Barcelona las Jornadas Libertarias, organizadas por entidades y colectivos anarquistas, en las que participaron miles de personas. La prensa no sabe qué decir, atónita ante el hecho de que unos «barbudos y descamisados» fomenten el uso de drogas o de prácticas homosexuales y que se repartan a diestro y siniestro «chucherías libertarias: pegatinas, libros, bocadillos y flores de ropa». El periodista de *Diario 16*, un medio no especialmente conservador, que cubre el evento subraya, además, que todo ello se produce «en olor de multitudes y con los asistentes sudando anarquía, por todas partes. A todas horas está lleno a rebosar» (Viale, 1977).

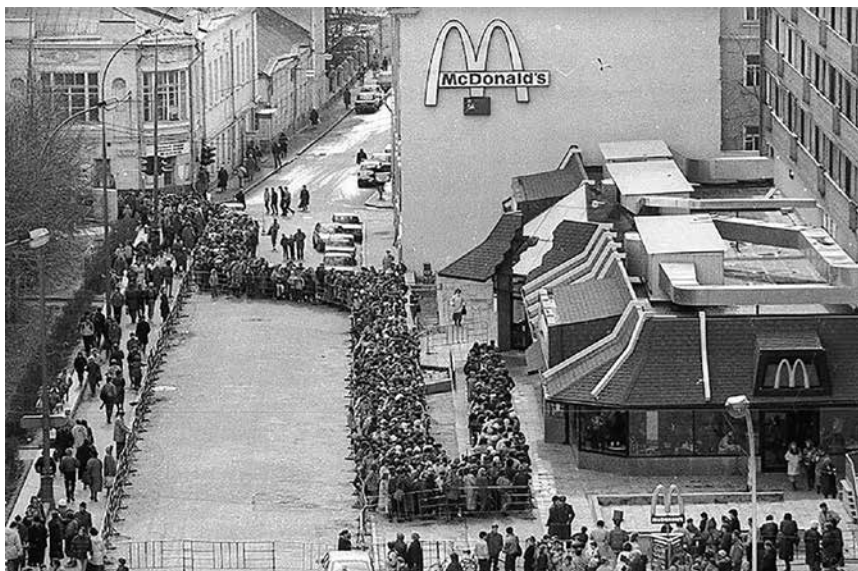
Pero, de todas las colas posibles que el capitalismo español pudo o supo crear, hay una especialmente sabrosa para comprender el reto que las autoridades franquistas y posteriores tuvieron que afrontar para dar una imagen de la masa acorde con lo que se esperaba de un «pueblo cultural». Son las colas de las rebajas [11]. Aquellas colas surgidas en los años sesenta y cuya imagen fue regodeo de los medios durante dos décadas fueron, al mismo tiempo, el escaparate en que muchos públicos diversos pudieron contemplar-



11. Transeúntes contemplan las mercancías expuestas en los escaparates de Galerías Preciados, Madrid, 1965. © NODO.

se. Los NO-DO de los sesenta se explayan en contar el fenómeno, nuevo en España, de madrileñas peleándose a la entrada de los recién abiertos grandes almacenes, con un tono que pivota entre la chanza, la más pura condescendencia machista y la vergüenza ajena. En 1967, el noticiario proyecta imágenes de una masa de mujeres a la entrada de Galerías Preciados. Dice el locutor: «Las señoras aguantan con abnegación empujones, codazos y nervios para la mejor administración del presupuesto familiar. Así se evita que el dinero se anquilese en los bolsillos del marido» (NO-DO, núm. 1256, 1967). Al año siguiente, en los mismos días de enero, el mismo locutor pondrá sonido a las imágenes de la policía armada a la entrada del edificio de El Corte Inglés en Madrid: «El público se siente verdaderamente atraído y sugestionado [...]. La entrada en tropel de los posibles compradores tiene carácter de invasión» («El duelo entre El Corte Inglés y Galerías Preciados», 1967).

La interna dependencia entre lo público y los públicos fue modelada en España mediante complejos programas iconográficos destinados a educar a las masas en dos direcciones: civilidad y experiencia. El arte fue utilizado precisamente porque aunaba en sus rituales



12. Los moscovitas hacen cola para entrar en el primer McDonald's abierto en la URSS, 1990. © Alexander Steshánov/MAMM.

de consumo ambas condiciones, además de favorecer una imagen del Estado como garante de la eterna esencia culturalista de su pueblo (en dictadura) o de su ciudadanía (en democracia). El público era el arte. Conseguir que el resto de las colas se asemejaran a las colas de un museo no era fácil, lo hemos visto, porque tampoco las colas del arte eran siempre tan civilizadas. El diario *ABC* hablaba así en 1961 de las colas a la entrada de los cines: «Con frecuencia, las colas originan broncas e incluso tumultos, que obligan a la intervención de agentes acopladores del plástico y ondulante conglomerado [...]. Pero cuando se venden todos los billetes, la calle se despeja» (Azpiri, 1961: 7). Ahí está la conclusión. El consumo, vórtice divino de un estado ideal de las cosas, ha de resolver, por sí mismo, el trasiego semántico y torticero de la política del Estado sobre la función de la cultura como hacedora de ciudadanía sana, amable, ordenada. El consumo debe ser, sin más, la auténtica esfera de mediación.

Treinta años más tarde, en 1990, las cámaras de televisión mostraron la cola disciplinada de cientos de moscovitas en dirección a



13. Saqueadores de una tienda hacen cola para entrar, Londres, 2011.
© Joel Goodman.

la entrada del primer McDonald's abierto en la URSS, cuyo número superaba al de la cola para visitar la tumba de Lenin [12]. La democracia debía de ser esto. Durante los violentos disturbios en Inglaterra de 2011, corrió una imagen por las redes de unos saqueadores haciendo estricta cola para robar en un estanco [13]. Deben de ser los efectos de la democracia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNABAT MATA, Ramón, «La represión: El ADN del Franquismo español», *Cuadernos de Historia*, núm. 39, Santiago de Chile, 2013, 33-59.
- AZPIRI, Antequera, «Las colas», *ABC*, Madrid, 19 de noviembre de 1961.
- BEAUMONT, J. F., «La afluencia de 250.000 personas a la antológica de Dalí obliga a un replanteamiento de la función de los museos», *El País*, Madrid, 27 de mayo de 1983.
- BERMEJO, Elisa, «Crónica», *Archivo Español de Arte*, núm. 250, 1990, 388-391.

- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996.
- DE AREILZA, José María, «Un tumulto innecesario», *ABC*, Madrid, 23 de agosto de 1972.
- DE SALAS LÓPEZ, Fernando, *El museo, cultura para todos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- «El arte, espectáculo de multitudes», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 11 de marzo de 1952.
- «El duelo entre El Corte Inglés y Galerías Preciados», RTVE, 1967; <https://www.rtve.es/noticias/20100110/duelo-entre-corte-ingles-galerias-precitados/311145.shtml>.
- «Éxito popular de la Bienal», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 20 de marzo de 1952.
- FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo, *El crepúsculo de las ideologías*, Hildesheim, Weidmannsche, Verlagsbuchhandlung, 2013.
- FUENTES VEGA, Alicia, *Bienvenido, Mr. Turismo*, Madrid, Cátedra, 2017.
- GABRIEL Y GALÁN, José Antonio, «Subcultura para todos», *El País*, 25 de febrero de 1979.
- GARCÍA, Ángeles, «El Reina Sofía retira el cristal blindado que protegió el “Guernica” durante 14 años», *El País*, 1 de diciembre de 1995.
- GARCÍA, Pepa, «Picasso entra en España. Una exposición en el Museo de Bellas Artes recuerda lo que supuso la primera antológica del genio malagueño en Barcelona», *La Verdad*, Murcia, 6 de octubre de 2007.
- GARCÍA GARCÍA, Isabel, «Barrios intervenidos artísticamente durante el último franquismo», *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, núm. 3, extraordinario, 2013, 611-640.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, «Dalí, epílogo de la Bienal y de sí mismo», *Ínsula*, núm. 75, marzo de 1952, 8.
- *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- GONZÁLEZ-BORRÀS, Carmen, «Arcadio Blasco: contra el olvido y el miedo», en David Martín (ed.), *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX*, Granada, Libargo, 2017, 131-140.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel J., «Sociedad, ocio y comunicación de masas en el Franquismo», en Ignacio Luis Henares Cuéllar *et al.* (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 2011, 143-159.

- GONZÁLEZ RUANO, César, «Pintan oros», *El Alcázar*, Madrid, 19 de marzo de 1952.
- GUIDI, Matteo; MARZO, Jorge Luis, y MUTELL, Rebecca, *Fantasma'77. Iconoclastia espanyola*, Granollers, Roca Umbert Fàbrica de les Arts, 2020.
- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto, «ARCO y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta», en Jesús Carrillo e Ignacio Estella (eds.), *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, San Sebastián / Barcelona / Sevilla, Arteleku / MACBA / UNIA, 2004, 83-110.
- «M. de Harnoncourt habla de la Bienal y la participación norteamericana en el certamen», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 7 de noviembre de 1955.
- MANZANO, Rafael, «Reflexiones acerca de la Bienal de Barcelona. El arte ha dejado de ser depósito de unas minorías», *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 27 de marzo de 1952.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «Realidades y máscaras en la música de postguerra», en Ignacio Henares Cuéllar *et al.* (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 2011, 31-82.
- MARZO, Jorge Luis (ed.), *No tocar, por favor. El museo como incidente*, Vitoria, Artium, 2013.
- «Rompiendo las paces», en Asunción Castro y Julián Díaz (eds.), *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Madrid, Sílex, 2017, 75-97.
- MARZO, Jorge Luis, y MAYAYO, Patricia, *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015.
- MASEDA, Fernando, y MANENA, Juan, *Ensayo sobre arte-turismo*, Las Palmas, EspacioGuía, 2019.
- Noticiario NO-DO, núm. 1256, 1967.
- ÓNEGA, Fernando, [Sin título], *Arriba*, Madrid, 21 de noviembre de 1975.
- PÉREZ RIOJA, José Antonio, «Hacia una educación de la sensibilidad artística», *Bellas Artes*, Ministerio de Educación y Ciencia, año VI, núm. 39, 1975, 3-6.

- QUAGGIO, Giulia, «Asentar la democracia: la política cultural a través del Gabinete del Ministro Javier Solana», en Luis Carlos Hernando Noguera y Antonio Martínez (coords.) y Abdón Mateos López y Álvaro Soto Carmona (dirs.), *Historia de la época socialista: España, 1982-1996*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia y Universidad Autónoma de Madrid, 2011, 35.
- ROMERO, Emilio, «Lo nunca visto», *Pueblo*, Madrid, 12 de noviembre de 1951.
- RUBIO, Javier, [Sin título], *ABC*, Madrid, 19 de febrero de 1984.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, «Las culturas del tardofranquismo», *Ayer*, núm. 68, 2007, 89-110.
- TARRADELL, Miguel, «Notas sobre los museos norteamericanos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, tomo III, 1951, 651-656.
- TUSELL, Javier, «El final de la transición», *El País*, 11 de septiembre de 1981.
- UMBRAL, Francisco, «Teoría de la cola», *El País*, Madrid, 10 de enero de 1977.
- «Picasso», *El País*, Madrid, 28 de octubre de 1981.
- VALBUENA, Ángel, «Evasión y conciencia desde una butaca», *Arbor*, núm. 122, tomo XXXIII, febrero de 1956, 279-281.
- «Velázquez [exposición 1990]», web del Museo del Prado; <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/velazquez/c84b2948-ddbe-4753-9c03-c81e28e14216>.
- VIALE, Alda, «El desmadre de la Barcelona libertaria», *Diario 16*, Madrid, 25 de julio de 1977.
- VOGEL, Adrián, *Bikinis, fútbol y rock&roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*, Madrid, Akal (edición electrónica), 2017.