

**¿Dónde quedó la guerra? Sobre la constitución de un régimen de visualidad franquista en el filme *Franco, ese hombre* y el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964.**

Por Félix Zamora Gómez

El acercamiento de esta investigación a la cuestión de las políticas exteriores españolas se da desde una perspectiva transversal que explora el papel que diversos objetos e imágenes a la hora de producir y poner en circulación las narrativas que posibilitaron la adhesión del estado franquista a la esfera del “mundo libre” en el contexto de la Guerra Fría. Un nuevo contexto geopolítico en el que la Guerra Civil española necesitó ser resignificada para pasar de ser mito fundacional del estado a guerra equidistante, fratricida y ciertamente neutralizada ideológicamente. Para ello, la finalidad de este proyecto es analizar las estrategias y regímenes narrativos e ideológicos que posibilitaron esta adhesión desde la cultura visual. Así como Koselleck hablaba del horizontes de expectativas y espacios de experiencia, para este texto (que es parte de un proyecto mayor sobre la constitución de narrativas oficiales sobre el origen del estado en el ámbito de lo visual) me gusta pensar en la selección de objetos e imágenes a estudiar como las partes que conforman un paisaje.

En su ensayo *Social Formation and Symbolic Landscape*, el geógrafo cultural Denis Cosgrove defendía el carácter simbólico de la idea de paisaje como maquinaria escópica, discursiva y creadora de una particular subjetividad espectral. En otras palabras, un constructo visual productor de una determinada imagen del mundo a la vez que de una forma de mirar<sup>1</sup>. De igual manera, propongo que las imágenes que a continuación voy a presentar constituyeron el paisaje visual y narrativo en el que se encontraba el horizonte de expectativa de lo político en la España de los 60. De este modo, a través de esta presentación espero cuestionar la localización del significante histórico de la Guerra Civil española en el contexto particular de las políticas exteriores del estado franquista. A modo de aclaración, al referirme a la contienda como significante y no como evento histórico lo hago pensando en la Guerra Civil como concepto que sirvió al franquismo como aglutinante y nodo de toda una serie de subjetividades, ideologías, temporalidades y discursos que habilitaron la posibilidad del ejercicio de gobierno,

---

<sup>1</sup> Denis COSGROVE: *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1984. Página 13.

que trazaron los horizontes de lo político, y que sobre todo constituyeron las narrativas históricas del régimen.

Al hablar de la guerra como significante pretendo otorgarle la cualidad combinatoria propia de dicho concepto. Así, la idea de significante tiene la propiedad “de componerse según las leyes de un orden cerrado” siendo así como los "anillos cuyo collar se sella en el anillo de otro collar hecho de anillos” componiendo lo que Lacan denominaba “cadena de significantes”<sup>2</sup>. Esta idea de una cadena de significación regulada por un orden cerrado que vendría a ser algo así como una gramática franquista de la historia me permite articular una de las premisas de esta investigación. Me refiero a la relación simbólica que estableció el franquismo entre la Guerra Civil y toda una serie de eventos históricos y bélicos que vinieron a constituir una genealogía de guerras y prefiguraciones del régimen de tal manera que el franquismo habitó en “un tiempo cíclico, ajeno a acontecimientos turbadores y mirando a un pasado remoto y legendario ante el que, como un espejo se reconoce”<sup>3</sup>.

Una temporalidad por tanto a través de la cual la Guerra Civil era tan solo el último eslabón en una cadena de episodios marcados por la lucha contra el invasor extranjero, la defensa de valores nacionales y la moral católica. La Guerra Civil era el retorno del espíritu de la guerra Hispanoamericana que a su vez era el retorno del de la guerra contra Francia y así hasta la Reconquista; la guerra originaria y fundación mítica de la autoridad de la que hablaba Derrida. Una narrativa ésta que enaltece una visión del periodo entre el 36 y el 39 por la que “no se ha luchado contra un enemigo interno, contra un español, sino que los ‘nacionales’ se han enfrentado a fuerzas invasoras extranjeras”<sup>4</sup>. A pesar de todo esto, el fin de la segunda Guerra Mundial trajo junto a la derrota de los principales poderes del Eje el final de los grandes regímenes de historicidad y temporalidad mítica de las dictaduras fascistas. En el caso de España, la firma en 1953 de los Pactos de Madrid con Estados Unidos, el realineamiento político resultado del nuevo contexto geopolítico de la Guerra Fría y el paso de la dictadura a la

---

<sup>2</sup> Jacques LACAN. *Escritos Volumen I*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1984.

<sup>3</sup> Vicente SÁNCHEZ BIOSCA y Rafael TRANCHE: *NO-DO. El tiempo y la historia*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española, 2000.

<sup>4</sup> Paloma AGUILAR NAVARRO. *Memoria y Olvido de la Guerra Civil Española*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

“democracia orgánica” concluyeron en la adaptación de España a un nuevo modelo económico a través del Plan de Estabilización y Liberalización Económica de 1959.

Este proceso requirió de una reescritura del corpus mitológico del franquismo en el cual la Guerra Civil no podía continuar teniendo el papel tan esencial que hasta entonces había tenido para la legitimidad del régimen franquista. Esto se dio en particular debido al rol de España como beneficiaria y colaboradora de las políticas exteriores de unos Estados Unidos que se erigían entonces como estandarte de las ideas de democracia y libertad después de la Segunda Guerra Mundial. Se pasa así de un modelo de legitimidad de origen fundamentado en la violencia y la victoria durante la guerra a uno de legitimidad de ejercicio<sup>5</sup> donde la paz, el progreso y la modernización tan típicas del desarrollismo serán los conceptos que faciliten la gubernamentalidad del país. Precisamente, la pregunta de la que se origina esta presentación surge de esta necesidad de reimaginar la historia y de constituir unas nuevas políticas del pasado. Para responderla me centraré en el proceso de blanqueamiento ideológico que el estado franquista desarrolló a través de la celebración en 1964 de los “25 Años de Paz Española”.

Esta campaña institucional se sirvió de toda una serie de eventos oficiales, exposiciones, y películas promocionales como plataforma para conciliar la lógica militarista y dictatorial del primer franquismo con las nociones de modernidad, progreso y liberalización que se requerían para ser parte del bloque occidental. Este proceso de conciliación produjo lo que Paloma Aguilar Navarro llamaba la “desconcertante flexibilidad funcional del franquismo”<sup>6</sup>. Una flexibilidad que hacía posible una fluctuación discursiva siempre dependiente de la identidad del público receptor: mientras que el público nacional continuó viviendo en la memoria forzada de la guerra, el internacional habitó en la fantasía del “milagro económico español”. Esta idea de una flexibilidad del régimen le otorga a este proceso de blanqueamiento ideológico una cierta textura paradójica para con el rol asignado a las narrativas oficiales sobre el origen del estado. Esta presentación explora precisamente las dos caras de la moneda de este proceso de reformulación narrativa a través del campo de lo visual. Un proceso, que en mi análisis comienza con el paso de un clásico modelo comunicativo de propaganda a una aproximación más propia de los modelos

---

<sup>5</sup> Ibid., p.68.

<sup>6</sup> Ibid., p.71.

de “PR” o “public relationships” desarrollados en el ámbito comercial desde principios del siglo XX en Estados Unidos.

El concepto de “soft power” define a los medios y plataformas generalmente informativas o del ámbito cultural que permiten la circulación de información generada por el estados. Igualmente, este modelo comunicativo vendría a sustituir un entendimiento de la mediosfera como espacio de coerción informativa por otro en el que periódicos, televisiones, museos, etc. se convertirían en plataformas en las que el estado demostraría la bondad y calidad de sus avances y esfuerzos en la mejora de la vida de los ciudadanos. En otras palabras, el paso del modelo de propaganda al de relaciones públicas o diplomáticas implicaba la sustitución de un modelo de circulación de “verdad” por otro en el que el objeto de distribución es la “información”. Tal y como defiende Celia Kay Weaver: “en un contexto de democracia (...) otros discursos en competencia tienen también (supuestamente) sus espacios de expresión y promoción. (...) [M]últiples discursos circulan y compiten entre ellos por el poder hegemónico y por lo tanto hay una elección de significados, identidades y realidades disponibles para las audiencias, no una todopoderosa construcción de la realidad”<sup>7</sup>.

Precisamente este desplazamiento entre verdad e información, dictadura y democracia orgánica, legitimidad de origen y ejercicio resultó de alguna manera de la necesidad por parte de la dictadura de asegurarse el control de la producción y circulación de verdad aunque fuera velada tras una presentación formal como información neutral. Paralela a esta idea de una mediosfera poblada de imágenes y contenidos “informativos”, “neutrales” y “democráticos” se desarrollaba una más que plausible opción de que el contenido—en tanto que no impuesto como verdad—fuera desechado como una nueva iteración de la propaganda propia del régimen y por tanto no creída. Esto implicó la formulación de nuevos “mecanismos e instancias que permiten distinguir enunciados verdaderos de falsos”<sup>8</sup>, lo que Foucault denominaba una nueva política de

---

<sup>7</sup> Celia KAY WEAVER, Judy MOTION, and Juliet ROPER: “From Propaganda to Discourse (and Back Again): Truth, Power, the Public Interest, and Public Relations.”, en Jacquie L'ETANG y Magda PIECZKA (eds.): *Public relations: critical debates and contemporary practice*, New York, Lawrence Erlbaum Associates, 2006, pp. 7-21.

<sup>8</sup> Michel FOUCAULT: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, New York, Pantheon Books, 1980.

verdad se hizo necesaria para mantener la continuidad de una gubernamentalidad franquista en la que los medios del “soft power”—y por tanto sus imágenes—se situaban como lubricante para el engranaje estatal haciendo circular las mencionadas ideas de paz, progreso, y modernidad.

De alguna manera, el estado franquista pasó de un modelo de propagación de verdad vinculada a la filiación ideológica del público con el estado—es decir la verdad es verdad en tanto que producida por el estado como ente legítimo por su origen—a tener que crear una cierta estética de objetividad. Se trata pues de una experiencia estética de lo informativo basada en la fiabilidad de los enunciados como producto de la veracidad de sus fuentes y sobre todo por encima de las ideologías; un modelo de veracidad radical formulado desde la objetividad del cálculo. Un buen ejemplo de esto fue la exposición *España 64* que a lo largo de ese año en Madrid, Barcelona y San Sebastián desplegaba bajo un pabellón portátil de 8000 metros cuadrados una narrativa de progreso, paz y democracia a través de gráficos, maquetas y paneles de gran tamaño que presentaban cifras y estadísticas acompañadas por imágenes y oraciones enaltecendo el crecimiento y la mejora de la vida en España.

En su ensayo “The Image of Objectivity” Lorraine Daston y Peter Galison trazan la emergencia a finales del siglo XIX del concepto de “objetividad mecánica” o “no intervencionista” a través del estudio de las imágenes producidas por la ciencia. En este nuevo paradigma, la subjetividad inherente al individuo—en esta caso, el científico—vendría a ser sustituida por una imaginada objetividad radical de los aparatos involucrados en la producción de imágenes. Así, de un modelo representacional basado en la idea de una imagen “tipo” que sintetizaría lo que a juicio del ojo experto del científico y el artista serían las cualidades esenciales del sujeto a representar, se pasa a un paradigma donde la responsabilidad de decodificar la normalidad de las nuevas y múltiples imágenes de rayos x, polígrafos, o cámaras de niebla recaía en el ojo del espectador. Este paso marcaba la necesidad de “extirpar la intervención humana entre el objeto y su representación”, moralizando así la “interpretación, selección, cualidad artística y juicio (...) como tentaciones subjetivas que requerían salvaguardas mecánicas o procesuales”<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Lorraine DASTON y Peter GALISON. “The Image of Objectivity”, *Representations*, 40 (1992), pp. 81-128.

Es decir, al “extirpar” al estado, de la producción de representación del objeto de estudio—la bondad de sus políticas, estadísticas e infraestructuras—, las imágenes de *España 64* aparecen como elementos objetivos, con validez científica, veraces por sus medios de producción y no por las directrices ideológicas que las gobiernan. La veracidad de las evidencias del buen gobierno no dependían más de la filiación ideológica con el franquismo sino que las cifras “hablan por sí solas”. Sin referencias al caudillo, al régimen, o la guerra, la exposición desplegaba una experiencia visual y narrativa de progreso avalada por la objetividad de sus fuentes y los métodos de cálculo en tanto que “lugar de verificación-falsificación de la práctica gubernamental”<sup>10</sup> y no por la supremacía de la ideología de estado. Tal y como rezaban las directrices del gobierno para la celebración de los “25 Años de Paz Española”, las publicaciones y exposiciones deberían evitar “comentario elogioso alguno, para evitar que el público las considere como material de propaganda, y por lo tanto las rechace sin leerlas. Son los propios lectores, los que han de sacar las consecuencias a la vista de los hechos”<sup>11</sup>.

La exposición entonces produce una narrativa inconsútil de inevitable consenso ante la veracidad de sus imágenes. O en otras palabras, el disenso y la oposición política para con las con las verdades del estado resulta suspendida ante la apabullante e incontestable verdad a la vista en *España 64*. Por tanto, no solo hablamos de una serie de directrices técnicas o científicas sino de una estética estatal de lo objetivo necesaria para la coherencia narrativa entre la España de la “democracia orgánica” y el bloque liderado por Estados Unidos. Tal y como afirma Lino Camprubí en su ensayo *Los ingenieros de Franco*, en este nuevo contexto de Guerra Fría y de reconfiguración de los alineamientos internacionales, “la ciencia, si es verdadera, sólo puede ser democrática”, y prosigue explicando cómo esta “visión se apoya en nociones de la ciencia acuñadas en el «mundo libre» durante la Guerra Fría para atacar a la Unión Soviética”<sup>12</sup>. O en otras palabras, un régimen de visualidad que a través de un sistema de estrategias que gobiernan

---

<sup>10</sup> Michel FOUCAULT: *The Birth of Biopolitics. Lectures at the College de France 1978-1979*, New York, Pantheon Books, 2008.

<sup>11</sup> Igor CONTRERAS ZUBILLAGA: “El Concierto de la Paz (1964): Three Commissions to Celebrate 25 Years of Francoism”, en Esteban BUCH, Igor CONTRERAS ZUBILLAGA, Manuel DENIZ SILVA (eds.): *Composing for the State Music in Twentieth-Century Dictatorships*, London, Routledge, 2016, pp. 168-186.

<sup>12</sup> Lino CAMPRUBÍ: *Los ingenieros de Franco. Ciencia, catolicismo y Guerra Fría en el Estado Franquista*, Barcelona, Crítica, 2017.

el ámbito de la representación. Se trata pues de elementos y nociones que más allá de lo visible y lo legible “pertenecen a la economía de lo mimético [y] al mundo de la representación”; la presencia virtual de un “poder soberano de aquello que no aparece visiblemente”<sup>13</sup>.

Así, las imágenes y paneles de *España 64* aparecen impregnados de una visualidad marcada por las ideas de progreso y buen gobierno, una visualidad que se sostiene a través del valor de los documentos como evidencias de su veracidad o lo que es lo mismo, su “documentalidad”. Con este término, la artista visual Hito Steyerl denomina la “penetración de formaciones políticas, sociales y epistemológicas superiores en una política específica de la verdad documental. La documentalidad es el punto donde pivotan, donde las formas de producción de verdad documental se convierten en gobierno o viceversa”<sup>14</sup>. En otras palabras, a través de este concepto Steyerl se refiere a las estrategias mediante las que lo documental viene a convertirse en herramienta clave para el ejercicio de gobierno y sostén de la producción del discurso de verdad. Así, tanto la conjunción de cifras, imágenes, e ilustraciones de *España 64* como la poética visual del filme *Franco, ese hombre* se convierten en los ejes centrales para el desarrollo del proceso de fluctuación entre legitimidad de origen y de ejercicio mencionado anteriormente.

Dirigida por José Luis Sáenz de Heredia—quien también adaptó a la gran pantalla *Raza*—, *Franco, ese hombre* significó la culminación de los “25 años de Paz Española”. La película entrecruza la historia de España con la vida de Franco desde su nacimiento en 1892 hasta el año de 1964. A través del montaje casi exclusivo de imágenes de archivo junto a la voz en off del actor Ángel Picazo, *Franco, ese hombre* convierte lo histórico y lo documental de las imágenes en evidencias de la veracidad de una narrativa que presenta a Franco como caudillo destinado a salvar España. Asimismo, la película intercala metraje contemporáneo del desfile de la victoria de 1964 y entrevistas a testigos de los eventos narrados como el doctor Blasco Sala, quien atendió a Franco durante la guerra de Marruecos, y Manuel Aznar, historiador y embajador español ante las Naciones Unidas. Todas estas características harían de *Franco, ese hombre* lo

---

<sup>13</sup> Georges DIDI-HUBERMAN: *Confronting Images. Questioning the End of a Certain History of Art*, Pennsylvania, Penn State Press, 2005.

<sup>14</sup> Hito STEYERL: “Documentalismo como política de la verdad”, <http://www.blogsandocs.com/?p=396&pp=1>

que Bill Nichols denomina documental expositivo. Con esta idea se describe una modalidad filmica basada en una inversión de la lógica visual del cine pasando a un modelo en el que las imágenes “ilustran, iluminan, evocan o actúan en contrapunto a lo dicho” mientras la voz en off que presenta la narrativa sirve como guía que organiza y otorga sentido al montaje filmico<sup>15</sup>.

Siguiendo de nuevo a Bill Nichols, el género documental tiene la cualidad de “naturalizar una manera de ver el mundo o una ideología de tal manera que ésta no parezca ser contingente, construida o debatible”<sup>16</sup>. Así, la elección de una estética documental hace de esta película una propuesta ideológica de imparcialidad y autenticidad de la narrativa<sup>17</sup>. Así, propongo que tanto *España 64* como *Franco, ese hombre* podrían ser entendidas como dos artefactos visuales para la producción de consenso. A través de la conceptualización propuesta por Jacques Rancière, la idea de consenso implica una “reconfiguración de la visibilidad de lo común” en la que “aquello que se da por sentado en una situación colectiva es objetificado de tal manera que ya no puede ser disputado”<sup>18</sup>. Se trata pues de una organización sensible de datos y estadísticas, imágenes de archivo y narrativa histórica que “presupone la distribución de lo que es visible y lo que no, lo que puede ser escuchado y lo que no”<sup>19</sup>. El consenso para Rancière se articula como una fijación del significado, un campo cerrado de lo común basado en una total “identidad entre hecho e interpretación”<sup>20</sup>. El consenso por tanto se plantea como el eje en torno al que orbitan las historias, valores y narrativas que otorgan unidad y homogeneidad a la comunidad erradicando por tanto toda forma de disenso.

Precisamente, sobre esto último, *Franco, ese hombre* contiene en su metraje la localización de la pregunta con la que se titula esta presentación, es decir, ¿dónde quedó la

---

<sup>15</sup> Bill NICHOLS: *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2017.

<sup>16</sup> Bill NICHOLS: *Engaging Cinema. An Introduction to Film Studies*, New York, W.W. Norton & Company, Inc, 2017.

<sup>17</sup> Alejandro YARZA: *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema. From Raza to Pan's Labyrinth*, Edinburg, Edinburgh University Press, 2018.

<sup>18</sup> Jacques RANCIÈRE: “Contemporary Art and the Politics of Aesthetics”, en Beth HINDERLITER, William KAIZEN, Vered MAIMON, Jaleh MANSOOR, and Seth MARCOMICK (eds.): *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*, Durham, Duke University Press, 2009, pp. 31-50.

<sup>19</sup> Jacques RANCIÈRE: *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, New York, Continuum International Publishing Group, 2010.

<sup>20</sup> Steven CORCORAN: “Editor’s Introduction” en Jacques RANCIÈRE: *Dissensus. On Politics and Aesthetics* by New York, Continuum International Publishing Group, 2010, pp. 1-24.



guerra? A la hora de reflexionar sobre las nociones de lo común, la comunidad, y el consenso en el contexto del franquismo, propongo que es imprescindible tener en cuenta el papel de la Guerra Civil como significante que precisamente articula estas nociones. En tanto que obsesiva lucha trascendental por la unidad de España, la expulsión del invasor, y los valores católicos como aglutinantes de “lo español”, el conflicto armado resonó durante el franquismo como experiencia de lo común, elemento de cohesión, y productor de unidad nacional; consensuado en tanto que la relación entre hecho histórico e interpretación se proponía incuestionable. Así, al llegar al fragmento del filme que correspondería a los años de la guerra, el director José Luis Sáenz de Heredia aparece en pantalla y se dirige a cámara para afirmar:

“En estas cajas que están ustedes viendo aquí, se conserva el material que retiene los episodios bélicos más notables, pero nosotros, aún a riesgo de poder defraudar, no vamos a proyectarlos. Entendemos que el seguimiento minucioso de tal trascendental acontecimiento, ni cabe dentro de nuestros límites, ni se ajusta, por muchos motivos a nuestra intención. En España hubo una guerra interpolada entre dos irrefutables justificaciones: el caos de 1936 y la venturosa realidad de 1964. Por ganar esta orilla de una España mejor, dieron su vida, en un lado y en otro, un millón de españoles. Pretendemos pues recordar este periodo haciéndolo serenamente en el ambiente más apropiado, a nuestro juicio, y que mejor puede sintetizar la España que ha sido posible gracias a aquella inevitable cirugía. Y para ello, vamos a trasladarnos expresamente con nuestros equipos a la feria internacional de Nueva York.”

¿Qué cabida tiene la guerra en el contexto de la feria internacional? En la película, el régimen documental construido a base de la combinación de imágenes de archivo y voz en off se ve interrumpido, desgarrado en la ruptura de la cuarta pared filmica a través de la presencia del director y los rollos de película—las imágenes de la guerra en su materialidad, virtualmente presentes pero invisibles—. Este desvelamiento del interior del aparato narrativo de la película ocurre, nada más y nada menos que ante la presencia de las pruebas materiales y los documentos visibles y fundacionales del estado franquista. La película efectúa así una sustitución entre los elementos esenciales de las diferentes narrativas nacionales y los regímenes de visualidad del estado desde el comienzo de la dictadura. Sí desde 1939 la Guerra Civil fue el mito originario del

“Nuevo Estado” franquista, a partir de 1959, la modernidad y el progreso de los que la Feria Mundial era estandarte vinieron a representar los valores de los que hacía gala el régimen franquista.

Sin embargo, este proceso de transición entre modelos narrativos, ideológicos y diplomáticos que se han venido trazando a lo largo de esta presentación no corresponden a una estructura dicotómica en la que uno no puede darse sin el otro. En otras palabras, a la hora de pensar el papel de esta investigación en un mesa como esta que investiga los cambios y las continuidades en la política exterior española propongo que se hace necesario entender cómo en el contexto de los años 50 y 60 ambas opciones se dieron simultáneamente produciendo esa flexibilidad funcional que mencionaba antes. A la hora de tener que elegir entre su lealtad al ideario del primer franquismo y la necesidad de adaptarse a una escena geopolítica marcada por el binomio capitalismo/comunismo, el régimen intentó una reconciliación entre ideología y modelo económico que permitiera acomodar ambas opciones.

Si las reformas del gabinete ministerial que desde 1957 sustituyeron a los miembros militares por los tecnócratas del Opus Dei Sí convirtieron al gobierno en una “dictadura burocrática de contenido clerical”<sup>21</sup> en la que los posicionamientos políticos de sus miembros “carecían de una sistematización teórica que de hecho los mantuvo alejados de la discusión política”<sup>22</sup>, la sustitución de una identidad fascista del franquismo por otra de arraigado catolicismo y continua lucha contra el comunismo le granjeó al estado sus acuerdos con los Estados Unidos y, en última instancia, su presencia en la feria mundial de Nueva York. Así, propongo que la participación de España se vió marcada precisamente por este intento de acomodar los valores ideológicos del franquismo a la necesidad de aparecer ante el mundo como una nación moderna y para ello el pabellón nacional diseñado por el arquitecto Javier Carvajal se convirtió en la clave de este proceso.

El pabellón se dividía en dos plantas marcadas principalmente por el fuerte contraste entre sus materiales. Sí la primera planta del edificio se revestía de cal blanca, la segunda planta se cubría con módulos prefabricados de hormigón. Tal y como afirmaba la guía oficial del

---

<sup>21</sup> Pilar HUERTAS y Antonio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *El desarrollismo en la España de los 60*, Madrid, Creaciones Vincent Gabrielle, 2014.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 23.

pabellón: “El aspecto exterior es muy escueto, casi severo, juego de volúmenes con muros cerrados blancos y rugosos en la parte inferior, grises y ordenados en bloques en la parte superior. Contraste acusado de la arquitectura anónima y popular y de la robustez de las masas de la arquitectura culta”. El texto continúa hablando del estilo del pabellón y su estilo de tal manera que “un exigente lenguaje arquitectónico actual se conjuga con las tradicionales formas españolas más auténticas”<sup>23</sup>. El edificio del pabellón superpone una vez más la dicotomía entre los símbolos recurrentes del primer franquismo (el antiurbanismo que junto a la retórica de lo rural y el campo servían como lugar de la esencia nacional) y las marcas visibles de la modernidad encarnadas en las placas de hormigón prefabricado. En una feria internacional con “la conquista del espacio como telón de fondo (...) las propuestas españolas volvían la mirada hacia la tradición”<sup>24</sup>.

Esto último se veía reforzado por las narrativas curatoriales y exposiciones que se albergaban en cada uno de los dos pisos. Así, el segundo piso contenía principalmente salas polivalentes, un auditorio, y una gran instalación de título “España es así” en la que doce grandes proyectores mostraban simultáneamente el “progreso de nuestro pueblo en obras públicas, en viviendas, en educación, agricultura, etc”<sup>25</sup>. Por otro lado, el primer piso albergaba una exposición permanente de la grandes narrativas de la historia del arte español barroco donde se exhibía a Velázquez, Ribera, Murillo y Zurbarán y otra gran sala para los “maestros” modernos, esto es, Goya, Picasso, Dalí e incluso dibujos de Federico García Lorca. La primera planta se completaba con una gran sala de arte religioso rematada por una pared-vidriera de Manuel Suárez Molezún. En el contexto de una feria cuyo lema era “la paz a través del entendimiento” y

---

<sup>23</sup> Enrique CASAMAYOR: *New Official Guide to the Pavilion of Spain. The New York World's Fair 1964-1965*, New York, Office of the Commissioner of the Pavilion of Spain for the New York World's Fair 1964-65, 1964.

<sup>24</sup> Jon ARCARAZ PUNTONET: “Topografías: El pabellón de España en la Feria Internacional de Nueva York de Fernando Higuera. 1963”, en Beatriz CLAVER, Iñigo CHÁVARRI, Izaskun GARCÍA y Sandra IMAZ (coords.): *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975.) Actas preliminares. Pamplona, 7/9 mayo 2014*, Pamplona, T6) Ediciones y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Pamplona, 2014, pp. 129-138.

<sup>25</sup> Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid: *Revista Arquitectura*, número 68, 1963.

que buscaba promover el acercamiento cultural (y comercial<sup>26</sup>) entre naciones en medio de las hostilidades de la Guerra Fría, la propuesta expositiva del pabellón español en Nueva York proponía una revisión de lo que el franquismo presentaba como momento clave en la historia de España, y especialmente en materia de entendimiento y acercamiento entre culturas: los mitos nacionales en torno a la conquista de América.

Así, durante el diseño del pabellón Javier Carvajal incorporó al mismo toda una serie de piezas creadas *ex profeso* como parte esencial de la narrativa propuesta por el propio edificio. Algunas de estas ya han sido mencionadas a lo largo de esta presentación como la vidriera de Molezún, junto a la que destacaban los murales de Vaquero Turcios sobre la colonización y evangelización de las Américas, el mural de cerámica en homenaje a Gaudí de Arcadio Blasco, o la reja de Amadeo Gabino entre otros. Sin embargo, en el contexto de esta investigación son otros elementos del pabellón los que resultan importantes a la hora de reflexionar sobre el papel de la guerra en tanto que significativo de lo común dentro la narrativa del edificio. Mi propuesta es que se puede trazar una continuidad retórica entre la breve escena de *Franco, ese hombre* y algunos de los elementos de la narrativa plástica del pabellón. Mi argumento aquí es que en el documental se pone en juego un proceso que va más allá de la simple sustitución de las imágenes de la guerra por aquellas del pabellón. De hecho, la extracción de las imágenes del significante Guerra Civil del ámbito de lo visible otorga una virtualidad a las mismas que las hace resonar en la película a través de la presencia de los testimonios visuales de esas *otras* guerras retratadas en *Franco, ese hombre*.

La Guerra Civil recordemos, soberana e invisible, aparece en la película como idea de lo común en tanto que salvaguarda de la “unidad de España” por la que el país se convertía en uno y singular gracias a esta violencia. De igual modo el pabellón narraba la historia de un país—y un imperio—fundado en una unidad ideológica y cultural: la *unidad de destino*, realidad histórica y entidad verdadera que defendía la Falange Española en sus puntos iniciales de 1933. Para ello, el pabellón incorporaba a su identidad visual una imagen que a través de su iconicidad aglutinaba la idea de la unidad nacional: la granada.

“Cuando los Reyes Católicos tomaron el reino de Granada, pusieron una granada en

---

<sup>26</sup> Samuel R. LAWRENCE: *The End of Innocence. The 1964-1965 New York World's Fair*, Syracuse, Syracuse University Press, 2007.

nuestro escudo. España quedó así completa, lista para desbordar su destino más allá de sus fronteras; la reina Isabel mandó sus naves a descubrir nuevas tierras y sus manos descubrieron todo un mundo nuevo. La granada es símbolo de nuestra unidad, de nuestro destino, de la mayor empresa de nuestra historia”<sup>27</sup>.

La granada que incorporó el pabellón como su emblema fue diseñada por José María de Labra, también diseñador de las celosías que cubrían las ventanas del segundo piso del pabellón y que daban a unos de los patios centrales del edificio. Y es que el pabellón español del 64 bebía directamente del *revival* que vivió la arquitectura Nazarí y en particular la Alhambra a partir del *Manifiesto de la Alhambra* de Fernando Chueca Goitia de 1952. Si el pabellón tomaba la simbología de la granada en su emblema como seña de unidad, la ineludible referencia a 1492 traía consigo toda una discursividad en torno a las nociones de cultura común a ambos lados del océano y unidad nacional más allá del territorio. “España no es un territorio” decía Falange Española y como tal ésta se convertía en toda una serie de valores, creencias y costumbres; aquellas mismas ideas defendidas por el bando nacional durante la Guerra Civil.

Así, el inicio de un imperio de ultramar y de una España más allá aparecen en el pabellón a través de la colocación, una frente a la otra, de las esculturas de Fray Junípero Serra (fundador de varias misiones en California) e Isabel La Católica. El primero, situado dentro del patio principal del pabellón mira directamente a través de un largo pasillo a la segunda, situada en el exterior del edificio, tras la única entrada al pabellón sin rejas ni puertas, abierta al continuo flujo de visitantes a quienes la escultura recibe ofreciéndoles una gran granada entre sus manos. Para Giorgio Agamben, el fenómeno de la guerra civil constituía un “umbral de indiferencia entre el *oikos* y la *polis*, entre el parentesco de sangre y la ciudadanía”<sup>28</sup>, o lo que es lo mismo, entre el interior y el exterior. Aquella flexibilidad funcional de la que hablaba al principio y por lo tanto la necesaria reestructura de los mitos fundacionales del franquismo dependían de la constitución de una nueva forma de lo común y de un nuevo consenso.

“La granada agrupa sus granos en partes diferentes y todas éstas en una forma común redonda y plana. (...) La granada, el fruto más pobre, más humilde, por fuera, lleva dentro como

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 68.

<sup>28</sup> Giorgio Agamben: *Stasis. Civil War as a Political Paradigm. Homo Sacer, II, 2*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.

un tesoro de piedras preciosas”<sup>29</sup>. El pabellón, “escueto y severo” acoge al visitante para mostrarle las joyas de un pasado y un presente—el del arte y la cultura—que componen una nueva imagen de lo común, el nuevo consenso nacional. La granada, significativa aquí de unidad nacional se propone en la narrativa del pabellón como símbolo de las piezas, pinturas, esculturas y resultados del progreso de la dictadura que hicieron y hacían de España una unidad territorial pero con un destino universal todavía en 1964. Este nuevo consenso de comercio, arte y cultura que mostraba el pabellón—que fue por cierto galardonado con la medalla de oro de la feria y el premio de la National School of Architects—y en el que no tenía cabida el recuerdo de la Guerra Civil contenía, sin embargo, su recuerdo y su alabanza a través de una cadena de significante que hacían de la granada un trasunto iconográfico de la Guerra Civil. Se trató pues de la fundación de un nuevo consenso y una nueva comunidad para la que, sin embargo, como “si de una nueva conquista simbólica se tratase, hasta Nueva York se trasladó un fragmento del sepulcro de la reina para ser colocado como primera piedra del pabellón”<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 68.

<sup>30</sup> Leticia SASTRE: “Arte, Industria y fe. La exposición de arte sacro en el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964”, en Beatriz CLAVER, Iñigo CHÁVARRI, Izaskun GARCÍA y Sandra IMAZ (coords.): *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975.) Actas preliminares. Pamplona, 7/9 mayo 2014*, Pamplona, T6) Ediciones y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Pamplona, 2014, pp. 611-618.