

Lenguajes escritos y dibujados en el cartel de cine de Rafael Raga Montesinos

Rafael Raga Lluesma

Universidad Politécnica de Valencia / Escuela de Arte
y Superior de Diseño de Valencia

RESUMEN

El presente artículo trata de abordar el cartel de cine como documento, que repleto de contenido y haciendo uso de los lenguajes gráficos necesarios, establece una total simbiosis entre los textos y los dibujos que los ilustran y transmite la información suficiente para conocer aspectos y condicionantes que ponen de manifiesto la representación de las películas en el contexto histórico, social y político de España. Un breve análisis de la obra cartelística de Rafael Raga Montesinos, conocido en la mayoría de sus trabajos por la firma Ramón, hace posible un acercamiento a este lenguaje visual que servirá para comprender de manera clara estos aspectos.

Palabras clave: aerógrafo / cartel / censura / Ramón / tipografía.

ABSTRACT

This article seeks to approach the film poster as a document that, full of contents and making use of the necessary graphic languages, provides a total symbiosis between the texts and the drawings that illustrate them, and conveys enough information to know aspects and factors that show the representation of the films within the historical, social and political context of Spain. A brief analysis of the film posters by Rafael Raga Montesinos, who signed most of his works as Ramón, makes possible an approach to this visual language that helps to understand these aspects in a clear manner.

Keywords: airbrush / poster / censorship / Ramón / typography.

INTRODUCCIÓN

Los estudios acerca del cartel de cine son abordados en mayor o menor medida por trabajos, publicaciones, páginas en la Red, colecciones o exposiciones, y considerados desde un punto de vista artístico y publicitario, sin apenas entrar en valores que evidencian un proceso creativo, condicionado por un contexto social y político. La memoria histórica de las películas que publicitan los carteles de Rafael Raga Montesinos, como continentes de información, obliga a un tratamiento documental basado en el estudio de un trabajo de sinopsis gráfica.

La situación del cine español en sus primeros años marca los comienzos del cartel de cine en nuestro país, donde la falta de recursos económicos del sector sólo permite destinar magras partidas presupuestarias para invertir en publicidad. A finales de los años veinte, las grandes fábricas de cine de Hollywood, Century Fox y 20th, entre otras, instalan en nuestro país sus distribuidoras. En 1932 se crea la productora Compañía Industrial del Film Español Sociedad Anónima (CIFESA), con sede en Valencia; también en este periodo nace PCE, Producción Cinematográfica Española (más tarde PROCINES). Ambas comienzan su actividad de distribución a nivel estatal, lo que impulsa el desarrollo en el sector, propiciando avances y ordenando la producción de carteles de cine hasta los años sesenta. CIFESA adquirió pronto un peso importante, consiguiendo la exclusividad para España de las películas producidas por la americana Columbia Pictures. También distribuía para productoras europeas, lo que impulsó notablemente la confección de pasquines. Se había puesto en marcha y consolidado pues una industria publicitaria en torno al cine en España. Esta maquinaria industrial mueve un tejido productivo que llega hasta los talleres de artes gráficas, las imprentas y las litografías, pasando por las distribuidoras y los artistas dedicados a la realización de los distintos soportes publicitarios. Se elaboran programas de mano o prospectos, reproducciones del cartel a tamaño reducido, octavilla o similar, con distintos formatos y en ocasiones troquelados, con el fin de anunciar próximas programaciones en las salas. Folletos a tamaño folio y doble folio, que publicitaban los estrenos, propaganda para periódicos y revistas, anuncios en transportes urbanos, tranvías, furgonetas de reparto, etc., formarán parte del repertorio. También cartelones cubriendo la fachada de las salas de proyección, realizados en tableros de grandes dimensiones que se reponían según la programación del momento. El cartel y todos los demás soportes y formatos componían un entramado muy amplio que requería de talleres y profesionales especializados para su confección, lo que supuso un auge en el sector que hizo necesaria la incorporación de creativos para desarrollar estas tareas.

NOTAS BIOGRÁFICAS

En los años que preceden a la guerra civil, artistas jóvenes guiados por intereses vanguardistas participan en el “novedoso” proceso creativo de la publicidad, muchos de ellos motivados ideológicamente por el afán de difundir un arte popular cuyo resultado quedará en las calles para ser visto por todos. Tal vez lo que les indujo a esa dedicación fue un impulso vital; como dice Josep Renau: «El presentimiento de un gran arte público y popular, es decir, en conexión directa con el pueblo, no es una elucubración político-intelectual ni una añoranza de las lejanías históricas en las grandes épocas del arte, sino impulso vital que tiene sus raíces profundamente aferradas en el legítimo anhelo del artista joven, que hastiado de aislamiento y de especulación busca ansiosamente la reivindicación pública de su papel en el mundo.»¹

¹ JOSEP RENAU BERENGUER: *Función social del cartel*. Fernando Torres Editor, Valencia 1976, p. 33.

Rafael Raga Montesinos nace en Valencia en 1910. Muy joven empieza a destacar con sus trabajos como cartelista, lo que le da a conocer en los foros artísticos de la época. Su trayectoria profesional estará marcada por su dedicación al cartel con un objetivo comercial (cartel publicitario, cartel de cine y de espectáculos), con un objetivo cultural (cartel anunciador de eventos, de exposiciones, de ferias y fiestas) o con un objetivo ideológico (cartel político). Es de los cartelistas que más obras realiza; como dice el crítico Manuel García, «Rafael Raga es, posiblemente, el cartelista más prolífico de esa generación. A decir verdad hizo carteles para CIFESA, carteles para la cinematografía norteamericana distribuida tras el Plan Marshall y para la cinematografía nacional de postguerra. Hábil dibujante, buen conocedor de los recursos de las imprentas, colorista nato, Rafael Raga asumió en su discurso todos los recursos del período. Sombreados con aerógrafo. Interpretaciones pictóricas de retratos. Línea dura de dibujo, multiplicidad de planos, tipografía variada, etc.»² El manejo de la aerografía a pistola le relaciona muy directamente con Renau. Roberto Sánchez López comenta al respecto: «recoge lo mejor de la habilidad en el modelado de Renau, para aplicarlo, con un sentido estrictamente comercial y colorista en carteles como *La verbena de la Paloma* (1934).»³

Miembro de la Federación Universitaria Escolar (FUE), en 1932 se agrupa junto a otros jóvenes disidentes del Círculo de Bellas Artes en torno a la *Sala Blava*, importante local de exposiciones, centro de reunión y debate alternativo, que más tarde pasó a constituirse como *Acció d'Art*, cuya Sección de Arte Decorativo preside en 1936. Durante los años que anteceden a la guerra desempeña la plaza de profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. *La peña Sifón* fue otra iniciativa artística de la época de la que forma parte, con pintores que despliegan la técnica de la aerografía a pistola (de ahí su nombre). Según Baena Palma «es probable que alcanzara el millar de carteles entre 1935-60»⁴ de la cinematografía americana, europea y nacional.

Formó parte de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios que cuando comenzó la guerra antifascista se integró en la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura. A este respecto escribe Rafael Pérez Contel: «La Aliança d'Intelectuals en colaboración con el sindicato de UGT constituido por pintores, escultores, dibujantes y cartelistas instalaron un taller en el local social de la Aliança, calle Trinquete de Caballeros, 9, constituyendo una cooperativa de trabajo formada en principio por Vicente Canet Cabellón, presidente del sindicato referido, Manuel Monleón Burgos de la sección de artes plásticas de la Aliança, Rafael Raga Montesinos y Fernando Cabedo Torrent, todos ellos representantes de la Aliança.»⁵

Sus trabajos quedaron interrumpidos por la guerra y los años de presidio. Raga, militante del Partido Comunista, vuelca su actividad artística en el periódico *Verdad*, en la Alianza de Intelectuales y en el Taller de Agitación y Propaganda, donde, como apunta Pérez Contel, «se realizaban obras de plano y de bulto de gran formato. El taller instalado en los bajos del Conservatorio de Música recayente a la calle Historiador Zurita de Valencia, estaba regido por un valioso equipo del que formaba parte Rafael Raga, Armando Ramón, Valentín Urios, José Sabina, Roch Minué, Archelós, Salcedo, padre e hijo, Llovera, etc...»⁶ Raga realizó carteles de propaganda política y periódicos murales para

2 MANUEL GARCÍA: «Tres cartelistas valencianos de cine: Renau, Peris Aragó, Raga», *Valencia Late. 1 Imagen cinematográfica*. Comisario Joaquín Lara, catálogo exposición celebrada en Valencia en el Ateneo Mercantil, Ed. Generalitat Valenciana, 1988, p. 95.

3 ROBERTO SÁNCHEZ LÓPEZ: *El Cartel de cine: Arte y publicidad*. Prensas universitarias de Zaragoza, Zaragoza 1997, p. 154.

4 FRANCISCO BAENA PALMA: *El Cartel de cine en España. 1910-1965*. F.B.P., Barcelona 1996, p. 44.

5 RAFAEL PÉREZ CONTEL: *Artistas En Valencia 1936-1939, Vol. II, Les nostres arrels*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia 1986, p. 408.

6 RAFAEL PÉREZ CONTEL: *Escultores, dibujantes y cartelistas en la guerra civil. Separata de la guerra civil española*. Generalitat Valenciana, Valencia 1984, p. 48.

el Frente Popular. Con la acuarela *En Primera línea*, pintada en el frente de Málaga, participa en la muestra que presenta el Pabellón Español en la Exposición de París de 1937.

Al finalizar la guerra, es encarcelado y puesto a disposición de la autoridad militar de la Dictadura, acusado de realizar carteles de propaganda marxista, ser voluntario del Ejército Rojo, ser Delegado político, participar en la rebelión marxista y considerársele Jefe de Comisarios. En 1940 es sometido a un Consejo de Guerra por el delito de Rebelión Militar y Auxilio a la Rebelión. En 1942 es puesto en libertad y empieza a firmar tanto los carteles para litografías como para concursos con el seudónimo «Ramón» (anagrama de sus apellidos), ya que permanecerá inhabilitado durante más de dos décadas.

Pintura, publicidad comercial, escaparatismo, trabajos de decoración, realización de fallas, stands de ferias y carteles, serán en gran medida los trabajos que llenen una considerable parte de su tiempo. En los años cincuenta, desempeña la labor de profesor en la Escuela de Cerámica de Manises y en 1963 ocupa la plaza de Composición Decorativa y Pintura en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia. En la década de los sesenta, dedica parte de su actividad laboral a la dirección artística de la agencia Publicidad Gisbert. Este último tercio de la vida de Rafael Raga, hasta su muerte en Valencia en 1985, lo llenan en el ámbito profesional la docencia, los trabajos publicitarios y la pintura de caballete.

EL LENGUAJE TÉCNICO

El cartel de cine consta de dos partes diferenciadas: la imagen y el texto. La imagen se halla próxima a su referente, esto es, el icono utilizado por el creativo es una imagen publicitaria memorable, pues posee un parecido figurativo con aquello que representa. Está compuesta de primeros planos y de fondos o motivos que refuerzan el lenguaje visual. El conjunto aporta, al espectador, los datos necesarios para transmitirle un rostro o unas escenas, una descripción geográfica y un tema o argumento.

El segundo elemento constitutivo del cartel es el texto, y conviene distinguir entre título de la película, eslogan (si lo hubiere), reparto de actores protagonistas y rótulos para otros actores, dirección y producción, logotipos y marcas de productoras y distribuidoras, firma del cartelista y nombre de la imprenta, aunque este último corresponde ponerlo a la propia litografía y se sitúa fuera de márgenes. Los textos integrados en las imágenes dotan al conjunto de unidad, siendo realizados con tipografías de diseño exclusivo en su mayoría. Los rótulos para el título suelen estar en concordancia con el género de la película, lo que refuerza la idea del argumento, potenciándolo mediante el uso como imagen del lenguaje escrito. Se trata de una composición sistemática de palabras que tratan de explicar un tema o apuntar una trama, y que además son dibujos ordenadamente dispuestos que, en el contexto de imágenes en que se integran, conforman una idea global. Los textos del reparto de protagonistas suelen tener prioridad, de modo que la mirada del público no los pase por alto, al igual que el eslogan. Las tipografías auxiliares para otros actores se presentan integradas en la imagen general, no destacando del resto de elementos. Los logotipos y marcas con tamaños más pequeños apenas tienen protagonismo: el espectador debe observar un tiempo para percibirlos.

Desde estos presupuestos, el cartelista plantea modelos de composición, en base a criterios propios, contando para ello con fotos de rodaje y una sinopsis argumental del film. En ocasiones deberá atender a imperativos e imposiciones de la distribuidora, la productora, o de la propia litografía. Los bocetos, que podrán presentar distintos tamaños, son realizados con técnicas muy diversas, en el

caso de Raga encontramos bocetos a lápiz, a tinta china resueltos a plumilla, a base de anilinas, con gouache o acuarelas, algunos de ellos terminados con una pulcritud que podrían ser utilizados como carteles en miniatura, listos para su reproducción litográfica tras aumentar su tamaño. Sobre éstos, en ocasiones, aparecen correcciones, textos que no se plantearon en principio o cambios conceptuales que varían la composición, también modificaciones que atienden a requerimientos de censura.

Una vez los elementos que componen el trabajo han sido evaluados, el cartelista se dispone a desarrollar el arte final, el cartel, para ser reproducido en imprenta mediante técnicas y métodos litográficos y poderse exponer al público. Solamente queda un texto por definir: la firma. El dato que identifica al autor, más allá del estilo que logra el artista fruto del trabajo y la experiencia. En ocasiones el autor del afiche ve conveniente cambiar de estilo y adoptar criterios compositivos o técnicos distintos de sus habituales modos de hacer, estableciendo direcciones no conocidas por el cliente, para no repetirse, para no cansar con una estética usada con anterioridad, o bien inducido por una intención personal. Pero sea como fuere el estilo o variedad de estilos, valores estéticos prioritarios en el modo de abordar el trabajo, o la resolución técnica y elaboración de los carteles, siempre habrá un elemento común a todos ellos: la firma, el dato identificador. Ésta no ocupa en todos los casos un mismo lugar, lo que obligará a recorrer visualmente el cartel en su totalidad para dar con ella. No se apreciará con facilidad pero está allí, en algún lugar del formato, discreta, aportando un mensaje al interesado y acaso pasando desapercibida para la mayoría de espectadores. En los carteles de Raga, este requisito varía, ya que se aprecian distintas fórmulas. Encontramos carteles firmados con su apellido «Raga», otros con el seudónimo «Ramón», donde utiliza rasgos tipográficos distintos, también los hay rubricados con la inicial «R», y por último un escaso número de anónimos. Estas diferencias se deben a razones de supervivencia artística, ya que acabada la guerra civil no puede utilizar su firma original debido a la persecución política de que es objeto.

EL TEXTO Y LA IMAGEN

Raga fue uno de los primeros que trabajaron para CIFESA, según palabras del conocido cartelista José Peris Aragó en texto transcrito en el libro de Francisco Agramunt, «la empresa se creó durante la II República, poco antes de nuestra guerra civil. Su actividad se desarrolló principalmente en los años treinta y cuarenta, y a partir de los cincuenta decayó. En un principio los carteles para sus largometrajes los hacíamos José Renau, Rafael Raga Montesinos y yo por medio de las litografías para las que trabajábamos. Yo le trabajaba a Vicente Mirabet.»⁷

Raga recibía la mayoría de los encargos por medio de Gráficas Valencia. Sus carteles son exponentes de una realización y un tratamiento cromático muy personal y colorista. La síntesis es asunto primordial, el actor principal o pareja de actores nos dan a conocer el reparto y el género de la película. Esta primera impresión se refuerza con motivos de fondo que ejercen de referentes. Una muestra que pone de manifiesto un planteamiento con dominio claro de síntesis de la imagen, la da el cartel del film *El galán de la sonrisa*, realizado sin firma por Raga en 1942.

7 FRANCISCO AGRAMUNT LACRUZ: *Los carteles de cifesa de José Peris Aragó. Un mitológico del cine español*. Fundació Municipal de Cine, Mostra de València, Valencia 2001, p. 120.



El galán de la sonrisa, 100 x 70 cm., sin firma, 1942

La imagen que domina el formato es un ejemplo claro de síntesis gráfica y simbolismo, sugiriendo mediante apenas dos elementos, un sombrero y unos labios, el retrato o caricatura del actor protagonista Maurice Chevalier. La representación de estos elementos en trayectoria diagonal aparece subrayada por los textos que conforman el reparto de actores, el título de la película y otros, que ocupan un tercio del rectángulo. El juego visual que propicia la interacción de colores fríos con los rojos de los labios y el rótulo del título, proporcionan una lectura divertida a la composición, que está dotada de caracteres significativos que ayudan a compensarla con la colocación del logotipo de *Balet Blay* en el extremo superior derecho, estableciéndose una singular simetría con las estrellas de la izquierda. En los rótulos se han puesto colores que los potencian, lo que hace que no pasen desapercibidos, que su lectura sea inevitable. El título está tratado con un diseño gestual que lo integra plenamente en la ilustración y le confiere alegría y dinamismo. El resultado cumple su función, transmitiendo un mensaje directo y logrando impacto visual. Estas cuestiones de estilo que diferencian la obra de Raga, se vuelven notables si valoramos la habilidad que posee para integrar los textos en un desarrollo de imágenes. Esta interrelación texto-imagen facilita una lectura directa y ordenada.

La bailarina del conjunto es una muestra de impecable composición, con la imagen representada en movimiento y una valoración tonal plasmada con maestría y acertado gusto. La película fue estrenada en España en 1936 y el cartel con la firma «Raga» se realizó ese mismo año.



La bailarina del conjunto, 100 x 70 cm., firma: Raga, 1936

Se trata de una composición dominada por la actriz protagonista en escena de danza ocupando la totalidad del cartel. El fuerte colorido conseguido mediante un juego de luces y sombras, y la soltura de trazo, ofrecen un mensaje claro y directo al espectador, poniéndole en antecedentes del argumento del film. Los fondos, resueltos con degradados, constituyen una propuesta de contrastes imprescindible para resaltar el motivo principal, la bailarina. Unas siluetas de personajes danzando, a modo de sombras recortadas en la base inferior, compensan la composición, estableciéndose una posible simetría con el texto del título en la parte alta del cartel. La disposición de los elementos que llenan el espacio es la que proyecta la mirada al remate del formato, donde se encuentra el rótulo para el título, realizado con una tipografía en la que se conjugan con distintos cromatismos las letras que lo componen, orquestando un ritmo ordenado que se integra como un elemento más en la imagen. Las letras danzan también en una línea de texto dinámica al compás de la actitud de baile de la figura. El mensaje escrito pasa a ser una imagen dibujada que refuerza el lenguaje visual. Texto e imagen conviven en total armonía.

El traje de luces, cartel de 1946 para una película de Edgar Neville, es una perfecta simbiosis de imágenes y textos. Se trata en él de conjugar el tema argumental con los elementos singularizantes del lenguaje del cartel taurino. Raga realiza un original juego intertextual y compone un cartel de toros que no deja de ser uno de cine, cumpliendo los códigos de uno y de otro tanto en las imágenes como en los textos. Los tipos de letra elegidos para el título han sido estudiados con meticulosidad, tratados con formas adaptadas al tema y plasmados con resolución gráfica coherente, lo que garantiza su integración con el dibujo.



El traje de luces, 100 x 70 cm., firma: Ramón, 1946

La técnica empleada es la de los carteles que cuelgan en las plazas, las pinceladas largas y los contrastes confieren la armonía colorista que exige el motivo. No es difícil descifrar las constantes que marcan con claridad y rigor los elementos diferenciales de una modalidad dentro del cartelismo. Se trata de anunciar, de aportar al espectador los datos necesarios que lo sitúen en el género cinematográfico.

En el cartel del film *Sucedio en Damasco*, producción hispano-italiana de 1943, los retratos de los actores Miguel Ligeró y Paola Barbara, tratados con tonalidades cálidas sobre un fondo de celosías que ambienta el entorno, ocupan gran parte del formato.



Sucedio en Damasco, 100 x 70 cm., firma: Ramón, 1943

El rótulo, diseñado para el título, describe una sinuosa línea de texto con formas gráficas inspiradas en elementos arquitectónicos árabes. La misma tipografía es usada para la actriz principal, mientras que el nombre del actor que encabeza el cartel posee un diseño tipográfico propio. La firma, más allá de su significado literal en tanto que portadora del nombre (seudónimo) del autor, encubre una significación adicional: inhabilitación, anonimato, represalia, castigo... Este hecho, que impregna de significados adicionales la lectura de sus carteles, está relacionado con el sistema de filtros y trabas imperante durante el franquismo. La censura, presente en el cine y en los carteles que lo anuncian, obligará a la utilización de un lenguaje subliminal, pero a la vez notorio, que la pondrá de manifiesto y servirá para evidenciar cuestiones que el régimen quiere ocultar. Los carteles de los films *Los peligros de la gloria* y *Napoleón* constituyen dos ejemplos merecedores de atención.



Los peligros de la gloria, 100 x 70 cm., firma: Ramón, 1943

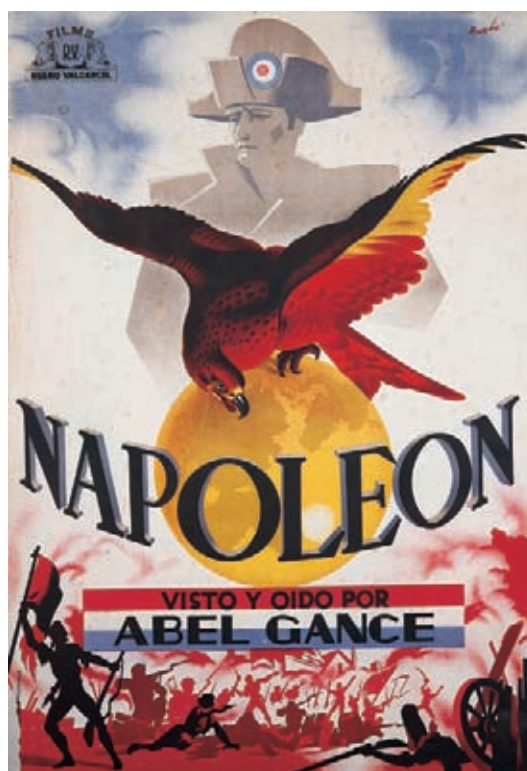
Los peligros de la gloria (*Something to Sing About*) es una producción americana de 1937 protagonizada por James Cagney, actor que en la década de los 50 sería investigado a causa de sus convicciones progresistas en la famosa caza de brujas instigada por el senador McCarthy. Se trata de una comedia musical que llega a España en el año 1943, cuyo cartel presenta un texto y una imagen publicitaria que ponen de manifiesto la situación política por la que atraviesa nuestro país. El autor demuestra su capacidad creativa al anteponer a los intereses publicitarios, lo realmente importante tanto desde el punto de vista comunicativo como del ideológico y político, sin olvidar los aspectos estéticos. El trabajo está tratado con tintas planas y degradados, los colores cálidos en contraste con fondos oscuros y neutros realzan los elementos que Raga considera fundamentales. Está resuelto con gouache, y el uso de aerógrafo y pincel son una muestra de oficio y técnica, cobrando el resultado mayor entidad al hacerse evidente el dominio del dibujo. Los rótulos para el título, reparto de actores y distribuidora sirven de base a una composición que trasciende la escenificación de un argumento que aparece como asunto secundario, puesto que el elemento principal es el retrato del protagonista: James Cagney.

Para explicar esto, basta con recordar que la censura franquista carga con firmeza contra todos aquellos que apoyaron la causa de la República Española durante la guerra civil, y James Cagney –junto a otros actores, guionistas y directores de Hollywood entre los que se encontraban Charles Chaplin, Bette Davis, Joan Crawford, Greta Garbo, Boris Karloff o Clark Gable– fue miembro de la Liga Anti-nazi y cofundador del Comité de Ayuda a España, la España republicana. Según escribe el

estadounidense Clarence Kailin, que combatió con las Brigadas Internacionales, «Otra organización de apoyo fue la llamada *Amigos de la Brigada Abraham Lincoln*, entre cuyos patrocinadores se encontraban Upton Sinclair, Donald Ogton Stewart, Carl Sandburg, Archibald Mac Leish, Laugston Hughes, Lillian Helman, Louis Fischer, Muriel Draper, James Cagney y el congresista John T. Bernard de Minnesota, el único miembro del Congreso que votó contra el embargo de España.»⁸

Por eso el cartel omite el nombre del actor protagonista, por orden expresa de la censura. El cartelista da con la idea de potenciar mediante una imagen el mensaje que dirige al público: Cagney aparece retratado como protagonista absoluto, llenando el formato y dando fuerza a un conjunto de intención reivindicativa. Además, la imagen es elevada por un texto auxiliar. El lenguaje escrito mediante la palabra dibujada y el dibujo ejerciendo como instrumento de escritura desvelan el nombre omitido. Un rótulo a modo de texto auxiliar, de eslogan, facilita la lectura al observador mediante la frase: «El formidable actor de *Contra el imperio del crimen*». Una estrategia que refuerza el propósito de transmitir lo censurado, lo prohibido por la dictadura.

Otro film con un cartel sugerente es *Napoleón*, producción francesa de 1925 dirigida por Abel Gance y que en 1934 se presenta en versión sonora. Realizado con la firma «Ramón» en 1944, presenta aspectos formales dignos de análisis. Se trata de una composición centrada de los elementos que configuran la imagen, emblemática como requiere el título y apoyada en un texto integrado que más que reforzarla forma parte de ella. La diferenciación de planos por medio de contrastes de colores cálidos y fríos es un recurso usual que se da con desparpajo y facilidad aparente.



Napoleón, 100 x 70 cm., firma: Ramón, 1944

⁸ CLARENCE S. KAILIN: *Recordando a John Cookson Un antifascista de Wisconsin en la guerra civil española, 1937-1938*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2003, p. 38.

El águila, imagen simbólica que se posa con las alas abiertas en el globo terráqueo, llena el centro, subrayado por el rótulo del título, conformando un conjunto de elementos que llenan el tercio central del formato. El águila imperial y el nombre *Napoleón* recorren de parte a parte el ancho del espacio. Dicho rótulo describe en su trazado elíptico el planeta, dominándolo, resuelto con tipografía diseñada en exclusiva, a la que se le ha dotado de volumen para que resulte visible a distancia. De nuevo el lenguaje escrito, además de integrarse plenamente en el conjunto, actúa como un elemento más de la ilustración.

El papel desempeñado por la censura en esos años, también es implacable aquí. El planeta bajo el control del águila, símbolo del imperio napoleónico, no está dotado de rasgos que definan los contornos de continentes y países, por el contrario, éstos aparecen tan deformados que es imposible identificarlos. La censura no podía permitir que nadie, ni siquiera Napoleón, tuviera poder sobre la España imperial. El autor propone la imagen de modo que resulte evidente la representación del planeta tierra, pero el dibujo no atiende a las formas de la realidad, éstas son resueltas de modo abstracto.

En otro orden de cosas, siguiendo el hilo del análisis formal y de contenidos, los caracteres de imprenta que completan la ilustración son plasmados con una tipografía auxiliar dispuesta a modo de base de los elementos citados y encajada en el fondo rectangular de la bandera de Francia. El nombre del director Abel Gance resulta reforzado por el eslogan, lo que le confiere protagonismo. El fondo de la parte inferior es el escenario de una batalla, donde domina con fuerza una puesta en valor de colores cálidos, rojos y oscuros en marcado contraste con fondos blancos. En el tercio superior, la imagen sutil de Napoleón, con siluetas y volúmenes a base de grises, aparece entre nubes, dominando en un fondo de cielo y sirviendo de remate al conjunto. Se trata de un cartel dotado de una gran carga de simbología gráfica, elementos iconográficos y mensajes directos que propician una lectura clara, a la vez que impactante.

CONCLUSIÓN

La utilización de un lenguaje escrito cargado de elementos estéticos e integrado en el contexto de un lenguaje dibujado es una constante a la hora de abordar el tipo de obra gráfica analizada en el presente ensayo. Ambos no pueden entenderse por separado. Tanto uno como otro son componentes de la comunicación visual y están cargados de lecturas complementarias. De ahí que para comprender los mensajes que transmite el cartel de cine, sea necesario conjugar el lenguaje escrito y el lenguaje dibujado. La obra gráfica de Rafael Raga Montesinos está repleta de ejemplos significativos que permiten afirmarlo, y los carteles de cine con la firma «Raga» o «Ramón» invitan a participar en tal reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Los carteles de cinesa de José Peris Aragó. Un mitológico del cine español*. Fundació Municipal de Cine-Mostra de València, Valencia 2001.

AA.VV.: *La sanidad en las brigadas internacionales*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2006.

BAENA PALMA, Francisco: *El cartel de cine en España. 1910-1965*. F.B.P., Barcelona 1996.

GARCÍA, Manuel: "Tres cartelistas valencianos de cine: Renau, Peris Aragó, Raga", *Valencia Late. 1 Imagen cinematográfica*. Comisario Joaquín Lara. Catálogo de la exposición celebrada en el Ateneo Mercantil de Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1988.

KAILIN, Clarence S.: *Recordando a John Cookson: Un antifascista de Wisconsin en la guerra civil española, 1937-1938*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2003.

PÉREZ CONTEL, Rafael: *Artistas en Valencia 1936-1939. Vol. Ii, Les nostres arrels*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia 1986.

PÉREZ CONTEL, Rafael: *Escultores, dibujantes y cartelistas en la guerra civil. Separata de la guerra civil española*. Generalitat Valenciana, Valencia 1984.

RENAU BERENGUER, Josep: *Función social del cartel*. Fernando Torres Editor, Valencia 1976.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Roberto: *El cartel de cine: Arte i publicidad*. Prensas universitarias de Zaragoza, Zaragoza 1997.