

Semiótica del cartel vasco durante los primeros años de la dictadura

(Semiotics in Basque posters in the initial years of the dictatorship)

Gómez Gómez, Agustín

Univ. de Málaga. Fac. de CC. de la Comunicación. Campus de Teatinos, s/n. 29071 Málaga

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 403-411]

Recep.: 01.12.05

Acep.: 24.01.06

El cartel en el País Vasco con temática vasca durante la dictadura de Franco presenta una serie de características que hacen que entronque con los modelos étnicos y de biotipo vasco que se habían ido forjando durante el periodo anterior. El cartel por ser un arte que presenta los elementos propios de lo más inmediato ofrece un espejo incomparable para observar cómo de desarrolló la evolución de lo étnico a lo folclórico a través de la repetición de recetas iconográficas una vez eliminado los elementos ideológicos.

Palabras Clave: Cartel. Semiótica. Dictadura. Étnico. Folclore. Vasco.

Francoren diktaturaren garaian, euskal gaien inguruan Euskal Herrian egindako kartelen ezau-garri multzo batek lotu egiten ditu aurreko garaian landuz joan ziren eredu etnikoa eta euskal biotipoa agertzen zituztenekin. Kartelak, gertuenekoaren berezko osagaiak aurkezten dituen artea denez, ispilu ezin hobea eskaintzen du ikusteko nola garatu zen etnikotik folklorikorako bilakaera, errezeta ikonografikoak errepikatuz, behin elementu ideologikoak bazterturik geratu ondoren.

Giltza-Hitzak: Kartela. Semiotika. Diktadura. Etnikoa. Folklore. Euskalduna.

L'affiche dans le Pays Basque avec le thème basque durant la dictature de Franco présente une série de caractéristiques qui font qu'elle est apparentée avec les modèles ethniques et de biotype basque qui avaient été forgés durant la période précédente. L'affiche étant un art qui présente les éléments propres à l'instant présent offre un miroir incomparable pour observer comment s'est développée l'évolution de l'ethnique au folklorique à travers la répétition de recettes iconographiques une fois éliminés les éléments idéologiques.

Mots Clés: Affiche. Sémiotique. Dictature. Ethnique. Folklore. Basque.

En este trabajo queremos realizar una primera aportación a la semiótica del cartel en el País Vasco con temática vasca. Nuestro propósito reside únicamente en observar cómo se produce el significado; cómo las imágenes de los carteles, tomadas como si de un texto se tratase, se van formando hasta constituirse en signos de su época. Durante el periodo franquista encontraremos una repetición de esquemas que desde comienzos del siglo XX hasta la II República se van a mantener sin demasiado problema. En estos casos, además, las repeticiones serán tanto estéticas como iconográficas. Lógicamente se eliminará todo aquello que tuviera componentes democráticos y serán sustituidos por los valores del régimen. En otros casos, el componente etnicista-regionalista lo inundará todo y se verá en todo tipo de carteles –deportivos, turístico, certámenes artísticos, etcétera– venga o no a cuento.

La derrota de la II República española trajo el fin del esplendor del cartel en nuestro país. Si durante el periodo anterior a la Guerra Civil y el comprendido durante los tres años de contienda dieron como fruto una eclosión artística en el cartelismo sin precedentes, los años de la dictadura dinamitaron no solo la libertad sino también la creación artística¹. Enric Satué ha señalado acertadamente que la Guerra Civil dio lugar a una dramática oportunidad para que un ingente número de cartelistas, la mayoría con una formación autodidacta, realizara una obra descomunal sin precedentes en el mundo.² Esta situación sin embargo no se dio de manera igual en el País Vasco, porque la Guerra aquí terminó antes que en Cataluña, Valencia y Madrid, y porque en los años anteriores a la contienda civil el País Vasco no había asentado una industria gráfica de las dimensiones de los centros citados.

En el caso vasco, el cartel tuvo su época dorada durante el periodo de 1920 a 1931, es decir prácticamente el periodo de la dictadura de Primo de Ribera, momento en el que surgió la generación de Jon Zabalo Txiki, Antonio Guezala, Antequera Azpini, Eduardo Lagarde, Martínez Ortiz, Elosegui, Lasheras, Landi o Juan Cabanas Erauskin. Durante este periodo se puede decir que el cartelismo contribuyó en la formación de una iconografía costumbrista que acentuó los

1. Para los carteles de la guerra civil española existe una abultada nómina de títulos, fruto en cualquier caso del extraordinario periodo artístico que se vivió durante esos años, con un mecanismo de propaganda política y con la inmensa mayoría de los artistas colaborando para el bando democrático. Siguen siendo de referencia los textos del cartelista y entonces director General de Bellas Artes del Gobierno de la República Josep RENAU, recogidos en *Función social del cartel*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976. Además véase MIRAIVELLES et al., *Carteles de la república y de la guerra civil*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978; GRIMAU, Carmen, *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1979; JULIAN GONZALEZ, Inmaculada, *El cartel republicano en la Guerra Civil española*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993; CARULLA, Jordi y CARULLA, Anau, *La guerra Civil en 2000 carteles*, 2 vols. Barcelona, Posterimil S.L., 1998; VVAA, *Carteles de la guerra. 1936-1939*, Barcelona, Fundación Pablo Iglesias, 2004. Para el periodo anterior y franquista véase SAIUE, E., *Historia del diseño gráfico en España*, Madrid, Alianza, 1997.

2. SAIUÉ, Enric, *Los años del diseño. La década republicana (1931-1939)*, Madrid, Turner, 2003, espec. pp. 49-61.

aspectos de raza y de un etnicismo idealizado, que ya se había iniciado en la pintura³.

En muchos sentidos, y al igual que ocurrió en otros campos artísticos, la dictadura supuso para el cartel la ruptura con la modernidad, las vanguardias y la esfera europea. De ahí precisamente que cuando el franquismo busque un modelo en el que mirar, tendrá serios problemas para crear un tipo específico, sin grandes nombres, con todo el proceso anterior desmantelado y con las vanguardias puesta en entredicho por la proximidad de éstas a la República.

Sin embargo, y frente a lo que se ha dicho en algunas ocasiones, posiblemente este vacío fue ocupado por titubeos que jugaron con modelos muy próximos a los de los derrotados, en unos casos porque no se formó un modelo plástico propio de la dictadura, en otros porque en la época anterior hubo una coexistencia de tendencias ideológicas, lo que queda de manifiesto por ejemplo en el caso del cartelista falangista Juan Cabanas Erauskin que tomó parte en las vanguardias y luego participó activamente durante el régimen franquista, hasta que la inmovilidad artística de aquella España gris le hizo abandonar el país en 1945. La falta de un proyecto artístico franquista de envergadura y de unos postulados estéticos de relevancia se verá en la repetición de formas anteriores. No de otra manera se puede entender el cartel de Martínez Ortiz "Bilbao. 19 de junio 1938. II año triunfal", (figura 1) en donde se mantienen los postulados artísticos de los carteles republicanos de la Guerra Civil. La lectura de este cartel contiene elementos altamente significativos. Al fondo el puente y la iglesia de San Antón, los que conforman el escudo de Bilbao. La iglesia, sin embargo, destaca en una afirmación del nacional catolicismo que se impondría durante cuarenta años. En este sentido basta repasar los carteles de ensalzamiento de Franco para darse cuenta de que la basílica de El Pilar; Monumentos a los caídos, Santa Teresa y un variado repertorio de monumentos religiosos locales y santos abundan en la iconografía del cartelismo



Cartel de Martínez Ortiz (1938).

3. Sobre el cartelismo vasco durante la llamada época dorada faltan todavía estudios de referencia. Algunas monografía van aportando el necesario conocimiento sobre los artistas y las características de este periodo. Véase TUDURI ESNAL, José María, "El cartelismo vasco en su época clásica (1880-1959)", en *La enciclopedia emblemática. Artes aplicadas II. Historia gráfica (XIX-XX)*, Bilbao, Ostoa, 2005, pp. 443-74; MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos y AGUIRRE ARRIAGA, Imanol, *Estética de la diferencia. El arte y el problema de la identidad 1882-1960*, San Sebastián, Alberdania, 1995; MOYA, Adelina, *Arte y artistas vascos de los años 30*, Museo San Telmo, 1986; MUR, Pilar y FONIBONA, E, *Las artes gráficas en Euskadi y Cataluña (1888-1936)*, Vitoria, Gobierno Vasco, 1988; MUR, P., *Antonio de Guezo (1889-1956)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1991; MUÑOZ OTAEGUI, Joxean, "Biki Zabalo: cronista gráfico", en *Txiki*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 2003; VV.AA., *Euskal Herriko kartelak. Askatasunaren irudiak (1793-1979)*, Tafalla (Navarra), Ed. Txalaparta, 1997.

fascista español.⁴ Por otro lado, en el cartel de Martínez Ortiz, aparece la bandera nacional y una bayoneta que corta la cadena de la supuesta “opresión” republicana y por extensión abre la “liberación” de la capital vizcaína. Por último, se dedica una gran importancia a la tipografía que destaca en rojo el nombre de la villa. Si en lo que respecta a la iconografía los valores expresados no dejan lugar a dudas, estéticamente este cartel de guerra no se distancia de otros muchos que se hicieron en el lado republicano dentro de lo que se ha venido llamando como cartel arquitectónico, en el que predominan las formas geométricas y las leyes de la composición y la tipografía frente a lo pictórico⁵. El caso de Martínez Ortiz es doblemente significativo, pues desde su participación en el cartelismo nacionalista, con notables obras para el Aberri Eguna y a favor del Estatuto, pasó a ser represaliado y por la intercesión de Cabanas Erasquin se convirtió en cartelista de estricto corte franquista como el que acabamos de mencionar:

Una de las características que vamos a encontrar es el mantenimiento de un regionalismo que en el caso vasco incide en los valores de fortaleza y ruralismo como dos de los arquetipos más característicos. En este sentido son muy significativos dos anuncios de prensa del brandy González Byass, ambos de Solero.⁶ En uno, bajo el título de *Pensamiento vasco* se lee “el hombre es como un tren sin Byass no va ninguna parte”, y en otro anterior pone “Dice un vasco con acento andaluz; estoy mejor que un gato, ya tengo siete byass” (figura 2). En



Anuncios de Solero (1938 y 1944).

4. En los carteles de Tbnio y Camacho, en clave del nacionalcatolicismo, hacen una reivindicación de los valores cristianos, pero siempre con un tono alejado de los supuestos valores y biotipos vascos. Así, en “La semana de oración y sacrificio en favor del seminario” del primero y “Ignacio de Loyola psicólogo mundial” en una composición de estandarte del segundo, dan muestras de los modelos que se habían impuesto en toda España. Lo mismo podemos decir de un cartel realizado para el Congreso eucarístico de Irún de 1945 en el que junto a la iconografía cristiana se incluye el escudo de Irún, lugar de la celebración de dicho congreso; todos ellos reproducidos en AGUIRRE FRANCO, Rafael, *Carteles en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1985, p. 70.

5. SAIUE, Enric, *El diseño gráfico en España*, op. cit., pp. 295-332.

6. Reproducidos en RAVENIÓS, José M. *Cien años de publicidad española (1899-1999)*, Barcelona, Mediterránea Books, 2000, vol. 1, p. 64.

ambos, al texto acompaña a un dibujo caricaturizado de un prototipo de vasco, con nariz prominente, chapela y el último botón de la camisa cerrado acentuando el carácter rural de los individuos. En muchos sentidos nos movemos bajo la órbita de la pintura vasca de los Arrue, los Zubiaurre, Tellaeché o Arteta. El hecho de que uno esté realizado en 1938 y el segundo en 1944, es un ejemplo a tener en cuenta del mantenimiento, e incluso no ruptura, con los precedentes. Similares ejemplos podemos traer a colación con otras temáticas, donde las iconografías se repiten. El cartel, por ejemplo, realizado en 1924 por Aurelio Arteta para las regatas de La Concha presenta las características habituales de fuerza de los vascos, modelo de cartel que va a tener numerosos seguidores, como en 1935 por Luis Lasheras Madinabeitia para el cartel de Regatas de traineras de Bilbao o los de Antonio Valverde de 1946 y 1956⁷. Estos rasgos morfológicos que dieron lugar a un biotipo del vasco y que dentro de la mitificación del nacionalismo acentuó los valores de lo rural y lo folklórico fueron sustituidos durante el franquismo por una exaltación de lo regional. En el trasfondo de estas dos posturas se encuentran dos ideologías enfrentadas y que se enfrentaron durante la Guerra Civil, pero en lo plástico no distan demasiado las unas de las otras.

En 1933 Jon Zabalo Txiki recibió el encargo de realizar una serie de carteles para la aprobación del Estatuto de Autonomía. Entre la serie que realizó hay uno en el que dos personajes se cogen por el hombro. El eslogan es muy preciso “El estudiante pobre tendrá acceso y protección en la Universidad Vasca si votáis el estatuto” (figura 3). Estos dos personajes que caminan en dirección opuesta ante un edificio de la Universidad están claramente diferenciados. El pobre es un vasco que con chapela, camisa y alpargatas blancas sonríe a su pareja con traje, corbata y guantes blancos que igualmente le devuelve la sonrisa. Éste quizá sea uno de los mejores carteles para explicar el universo semiótico de la diferencia entre la ciudad y el campo en el País Vasco, y para introducimos en la caracterización del personaje popular como signo de lo vasco⁸. El modelo ya esta-



Cartel de Txiki, (1933).

7. Todos ellos reproducidos en UNSAIN, José María, *Estropadak. Carteles de regatas de traineras*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2005.

8. Otros de los carteles de esta serie de Txiki inciden en aspectos similares al mencionado pero desde otra óptica. Es interesante mencionar el cartel alusivo a los emigrantes. En esta ocasión se ha tomado también un modelo de personajes populares a través de un matrimonio con un bebe. El eslogan dice “No hemos nacido en esta tierra pero queremos vivir felices en ella: ¡¡votaremos el estatuto!!” Este matrimonio está caracterizado de forma humilde, sin ninguna resonancia a lo vasco, es más tiene una indumentaria que no remite a ninguna zona geográfica de España, y sobre todo es altamente significativo que se utilice un fondo neutro que no conduce a ningún espacio concreto, desposeídos de pertenencia a un lugar concreto o genérico del País Vasco.

ba fijado con anterioridad pero sirve para ejemplificar lo que será un recurso recurrente para referirse a lo popular, lo rural, lo regional y lo étnico antes y durante el franquismo. De hecho, si repasamos los carteles de la dictadura, especialmente a partir de la década de los años sesenta, veremos como los carteles están adobados del mismo etnicismo que concurrió durante las décadas anteriores a la II República. Ahora, eliminados algunos elementos nacionalistas, especialmente la ikurriña, los motivos son en muchos casos de quita y pon. Las diferentes exposiciones de artistas, certámenes agropecuarios, semanas vascas, regatas o carteles de turismo, que desde los años cuarenta se comenzaron a prodigar, nos aportan una nómina notable de motivos iconográficos en los que los conceptos de lo étnico predominan sobre otros valores.



Cartel de Txiki
(finales años 20
siglo XX).

Otro cartel de Txiki no sirve para ilustrar de nuevo este concepto. El cartel que realizó para la Caja de Ahorros provincial de Guipúzcoa. “Homenaje a la vejez” se conforma como una pirámide en la que la anciana amama forma el centro de una familia rural, con los hijos en los extremos, uno tocando el acordeón y cantando, mientras la mujer le entrega el último nieto y mientras los otros dos nietos le agasajan con cariño. A sus pies todo un alarde de manjares del caseño. Sobra decir que toda la vestimenta incide también en los valores étnicos (figura 4). Este cartel es evidente que no es inocente en los valores tradicionales que trasmite, como tampoco lo es en los que omite, esto es, la vejez o la familia vasca fuera de lo vasco.

Si comparamos este cartel de un cartelista nacionalista, con el que Alberto Arrue realizó en 1940, al comienzo de la época franquista para la Caja de Ahorros Vizcaína, veremos que las diferencias no son muy grandes. En el caso de Arrue, mucho más pictórico, el caseño de fondo forma la cúspide del triángulo que en este caso centraliza a una basemitarra que de frente al espectador da el pecho a su bebe. En los ángulos, de perfil, la abuela y el esposo contemplan la tierra escena. Por detrás, asoman también el abuelo y otros dos basemittarras que parecen tomar un descanso en el trabajo de la tierra (figura 5). De nuevo la familia, la familia rural vasca. Sin embargo en esta ocasión al menos la escena está justificada pues el cartel, como reza el texto escrito, se refiere a la “Protección a la agricultura”. En cualquier caso, el texto icónico incide en los mismos aspectos que el de Txiki, y toda la iconografía de uno y otro se



Cartel de Alberto Arrue (1940).

despliega para resaltar escenas costumbristas donde el etnicismo es la nota predominante.

Lógicamente, una de las esencias del cartel es el eslogan o frase breve que acompaña a todo cartel. Es fácil evidenciar que aunque unas formas y otras se repitan, el texto que acompaña difiere sobre todo cuando están cargados de doctrina ideológica o política. Dentro de las relaciones entre texto e imagen que existen en todo cartel, las que más predominan durante el periodo anterior y durante la dictadura es la de anclaje, es decir, aquellas en las que el texto fija el sentido de la imagen que por si misma tiene un campo semántico mucho más amplio. Al añadirle el texto se restringe su campo y se la hace significar en una determinada dirección o se reduce sus posibilidades significativas. El texto facilita el descodificar el mensaje de acuerdo al sentido que se había elegido con antelación, ayuda a dirigir la percepción así como a identificar al objeto representado. Y después de la función de anclaje está la de reiteración, cuando el texto repite lo que se ve en la imagen. Mientras que en los carteles de contenido político, y más concretamente los relativos a la Guerra Civil, la reiteración era muy frecuente, el paso de lo étnico vasco de la República a la Dictadura, viene marcado por el anclaje, factor que facilita, como hemos visto, que se produzca una situación de quita y pon una vez establecido el tópic⁹.

Las mujeres tampoco escapan a estos signos, pero ahora convertidos en *neskas*, independientemente de que el motivo lo requiera, como en el cartel de Jesús Martínez Utrilla de 1947 para la XIV Exposición de artistas noveles guipuzcoanos en el que un pintor realiza su trabajo mientras una mujer ataviada con un traje típico vasco mira el cuadro que pinta. Incluso sus manos en jarras parece evocar un baile inexistente¹⁰. En muchos sentidos este cartel sigue una línea en el que la mujer aparece ataviada con el traje regional que se dio en toda España durante el siglo XX hasta la Guerra Civil. El modelo de la andaluza, catalana, gallega, valenciana o vasca está vinculado a un tipo de cartel publicitario en el que de los productos rurales se llega a otros más urbanos sin que se abandone el traje regional¹¹. En el ejemplo de Martínez Utrilla se da el caso de que utiliza los modelos anteriores de las exposiciones de artistas noveles. Sin ir más lejos el ya mencionado Txiki realizó el cartel para la VI exposición de artistas noveles en 1925 en el que un pintor de espaldas pinta a una mujer que se sitúa frente a un caserío. La mujer lleva un traje que no se identifica con los regionales, quizá el pañuelo que le cubre el cabello sea el único elemento de contenido rural que posee. Aún así el cartelista nacionalista coloca la escena en un entorno rural con el caserío como referente espacial (figura 6).

9. Utilizamos aquí el concepto de tópic^o en el sentido semiótico que le da ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, esto es, como se selecciona la información adecuada para aportar la coherencia a un texto polisémico. El tópic^o ayuda a que el texto genere la interpretación prevista dentro de una estrategia discursiva.

10. AGUIRRE FRANCO, Rafael, *Carteles en Guipúzcoa*, op. cit., p. 76.

11. VELASCO, Carlos, *La mujer en el cartel publicitario*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003.



Carteles de Exposiciones de artistas noveles guipuzcoanos. Tiki (1925) y Martínez Utrilla (1947).

Los carteles de promoción del turismo son igualmente significativos. Antes de la dictadura los extraordinarios carteles que se realizaron para promocionar el turismo en San Sebastián se centraban más en valores paisajísticos o exaltación de cualidades de la ciudad donostiarra.

En el primer cartel turístico de la posguerra, Prieto realizó un cartel para San Sebastián que volvía a los orígenes de la década de los años treinta, con un sobresaliente cartel en el que bajo el eslogan de “Clima ideal”, tres mujeres se bañan con una pelota dentro de una concha¹². El cartel recuerda sobremanera a los carteles pictóricos de Casas, Penagos, Rivas, Bartolozzi, Segrelles y buena parte de la nómina de los artistas del primer cuarto del siglo XX. En estos carteles y los referidos al turismo pocas veces se ven alusiones al etnicismo vasco, modelos que ya se habían visto antes, como en el cartel impreso en 1930 por Laborde y Labayen en Tolosa, donde la bahía de la Concha, unas gaviotas y unos esquemáticos veleiros son suficientes para anunciar “San Sebastián. La Playa real” (figura 7)¹³.

Durante la dictadura los modelos del turismo se van a mover entre los valores más populares y elegantes de San Sebastián. En 1961 el cartel de Munoa recoge hasta trece características de la ciudad (gastronomía, playa, toros, golf, tenis, pelota, cine, carreras de caballos, etc.) sin ninguna alusión a lo folclórico o étnico. En 1950 Bort realiza un barco cuyo casco en una cesta punta y en la vela se despliegan nueve temas donostiarra: caza, golf, tenis, carreras de caballos, toros, música, baile popular, playa y traineras. Como se puede ver sólo hay una alusión al folklora. Un año antes Arjona y Castillo realiza un cartel en el que alude a los mismos elementos vistos, ahora con la adición de un sombrero de una burguesa y una paloma. Esto se sucede durante el final de la década de los años cuarenta y casi toda la década de los cincuenta¹⁴.

12. AGUIRRE FRANCO, Rafael, *Carteles en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1985, p. 69.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*. Se pueden ver también otros carteles en la misma línea, como los de regatas de traineras de 1952 del Estudio Ideas en el que lo turístico predomina sobre el deporte y sin referencia alguna al folklora.



Carteles de Turismo de San Sebastián. Gráficas Laborde (1930) y Prieto (1948).

En muchos sentidos, y en el artístico de manera bastante clara, el franquismo apenas inventó modelos iconográficos que no fueran los de la exaltación al culto de su caudillo. Este periodo se caracteriza sobre todo por la utilización de formas ya existentes que se ajustaban al nacional catolicismo de la dictadura. Prácticamente todo estaba inventado, y lo que los cartelistas hicieron fue ir cogiendo de aquí y de allá lo que, sin heir la doctrina del régimen, ya se había visto antes. Curiosamente, y a diferencia de lo que se ha dicho en algunas ocasiones, los lenguajes empleados fueron diversos, manteniendo lo pictórico que se había visto sobre todo durante el primer cuarto de siglo XX, como los más vanguardistas del periodo prebélico.

Cabría añadir que si durante el periodo anterior a la dictadura se fue forjando un modelo artístico centrado en lo popular como base de la estética del etnotipo vasco, y cuyo centro de gravedad oscilaba sobre la cultura popular; con no pocos reparos a lo que algunos hombres de la patria llamaban la “cultura mediterránea” como sinónimo de lo extranjero y antítesis de lo autóctono¹⁵, este modelo terminó fundiéndose con el regionalismo imperante durante el franquismo. En muchos sentidos, ya lo hemos señalado, porque no existió un modelo que determinase una estética propia de la dictadura, en otros porque el cartel más vanguardista de la época republicana y de la Guerra Civil fue cayendo en desuso, cuando no tenido como sospechoso, en pos de unos carteles más figurativos y pictóricos.

15. Véanse por ejemplo los escritos de ARANZADI, Telesforo, “Los escultores vascos y la raza vasca” en *Euskal Erria* 760 (1901); *La raza vasca*, San Sebastián, 1959.